

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY



MILAN KLINDERA

HUDEBNÍCI ZABÝVAJÍCÍ SE HISTORICKY
POUČENOU INTERPRETACÍ V ČESKU NA ZAČÁTKU
21. STOLETÍ

MUSICIANS ENGAGED IN HISTORICALLY INFORMED
PERFORMANCE IN THE CZECH REPUBLIC AT THE BEGINNING
OF THE 21ST CENTURY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE: PHDR. PETR DANĚK, PH.D.
PRAHA 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Čistý text této práce má bez úvodních stran, příloh, seznamu literatury a obsahu rozsah 205 790 znaků (bez mezer) a splňuje tak požadavky dle *Studijního a zkušebního řádu FF UK Čl. 9, odst. 12*, platného ke dni 15. 11. 2006 a *Opatření děkana č. 25/2006 k zadávání diplomových a bakalářských prací – novelizace z 23. 10. 2006*.

Milan Klindera

Souhlasím, aby byla tato diplomová práce půjčována ke studijním účelům.

Prosím, aby byla vedena přesná evidence vypůjčovatelů, kteří musejí pramen převzaté literatury řádně citovat ve své bibliografii.

Jméno a příjmení:	Rodné číslo:	Název vlastní práce:	Datum a podpis:
-------------------	--------------	----------------------	-----------------

Resumé

NÁZEV PRÁCE: Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století.

CÍLE PRÁCE: Zmapování skupiny hudebníků, kteří se v současnosti věnují historicky poučené interpretaci staré hudby (v určeném záběrovém vymezení) u nás, jejího přijímání a vlivu na okolní hudební prostředí a nastínění cest a směrů pronikání tohoto interpretačního přístupu k nám.

METODA: Kvalitativní sociologický výzkum. Použité nástroje: zúčastněné pozorování, analýza dokumentů, polostandardizované rozhovory.

VÝSLEDKY: Skupina hudebníků věnujících se historicky poučené interpretaci staré hudby i celý fenomén poučené interpretace je u nás dnes stále viditelnější a respektovanější, kdy za dobu své přítomnosti v našem kulturním prostředí tito specializovaní hudebníci již ovlivnili v několika směrech i tradiční větve hudební interpretace.

KLÍČOVÁ SLOVA: historicky poučená interpretace, autenticita, stará hudba, hudební revivalismus, skupiny.

Abstract

NAME OF THE WORK: Musicians Engaged in Historically Informed Performance in the Czech Republic at the Beginning of the 21st Century.

OBJECTIVES: To create a global survey of a group of musicians engaged in historically informed performance of early music (according to the given definition) in the Czech Republic, to find out how this group is being received by another group of musicians, how does its influence on the surrounding musical scene look like and to find the ways and the directions of this interpretational approach's enter to the Czech Republic.

METHOD: Qualitative sociological research. Used instruments: participant observation, analysis of the documents, halfstandardized interviews.

RESULTS: The group of musicians engaged in historically informed performance of the early music as well as the whole phenomenon of the informed performance is more and more visible and respectable in the Czech Republic. These specialized musicians have been exerting influence up even the traditional interpretational approach in several directions during their activity in our cultural scene.

KEY WORDS: historically informed performance, authenticity, early music, musical revivalism, groups.

Poděkování

Na tomto místě si dovoluji vyjádřit velký dík všem, kteří mi byli nápomocni během mé práce. Děkuji především mé Janě, Petru Daňkovi, Václavu Návratovi, Phillipu Mirtézovi, Věře Tůmové a všem respondentům, kteří byli ochotni strávit se mnou svůj čas k rozhovoru o jejich uměleckém působení.

Obsah

Předmluva	11
Úvodem	12
Oddíl I. – Historicky poučená interpretace	15
1. Stav bádání	15
1.1. Klasifikace	15
1.2. Stav bádání ve světě	16
1.2.1. Zkoumání „zevnitř“	16
1.2.2. Zkoumání „zvenčí“	17
1.2.3. Stav pojmosloví	18
1.3. Stav bádání u nás	19
1.4. Autenticita	20
2. Historicky poučená interpretace dnes	22
2.1. Časový dosah, horizontální přesahy ve společnosti	
– HPI sociologicky	22
2.1.1. Vážná hudba	22
2.1.2. Populární hudba	23
2.1.2.1. Hudba 1. pol. 20. stol.	23
2.1.2.2. Hudba 2. pol. 20. stol.	24
2.1.3. Folklór	25
2.1.4. Hudební revivalismus	26
2.1.5. Recepční skupiny	26
2.1.5.1. Vážná hudba	27
2.1.5.2. Populární hudba	28
2.1.5.3. Folklór	28
2.1.6. „Umění jako kolektivní jednání“	29
2.1.6.1. Instrumentálně-vokální složka	30
2.1.6.2. Inscenační složka	30
2.1.6.3. Složka technicko-organizační přípravy	31
2.1.6.4. Složka recepční	31
2.1.7. Shrnutí	32
2.2. Možnosti, východiska, limity – HPI filosoficky	32
2.2.1. Intence autora	33
2.2.1.1. Povaha díla	34
2.2.1.2. „Objektivní“ versus „subjektivní“	36
2.2.1.3. Pochybnosti o intenci	37
2.2.2. Historický a lokální kontext	38
2.2.2.1. Kontext poslechu	38
2.2.3. Nemožnost autenticity?	39
2.2.4. Další limity	39
2.2.4.1. Vypovídací hodnota historického faktu	39
2.2.4.2. Zvukové svědectví	41
2.2.4.2.1. Hudba instrumentální	41
2.2.4.2.2. Hudba vokální	42
2.2.4.3. Ladění	43
2.2.5. Shrnutí	44
2.3. Současná zvukovost HPI a její důsledky – HPI esteticky	45
2.3.1. HPI „technicky“	45
2.3.1.1. Nástroje smyčcové	45
2.3.1.2. Nástroje dechové	46
2.3.1.3. Nástroje drnkací	47
2.3.1.4. Nástroje klávesové	47
2.3.1.5. Posazení a obsazení orchestru, dirigent	48
2.3.1.6. Zpěváci	48

2.3.2. HPI „akusticky“	49
2.3.2.1. Barva	49
2.3.2.2. Intenzita zvuku, dynamika	50
2.3.2.3. Tradice tvoření tónu	50
2.3.3. HPI „sociologicko-esteticky“	51
2.3.3.1. Estetické překážky	51
2.3.3.2. Technické překážky	51
2.3.3.3. Konvence	52
2.3.4. Shrnutí	52
2.4. Důvody vzniku a jeho dopady na praxi a teorii – HPI historicky	53
2.4.1. Dopady HPI na hudební praxi	53
2.4.1.1. „Nový“ repertoár	53
2.4.1.2. Rozrůznění interpretačních přístupů	53
2.4.1.3. Hudební průmysl	54
2.4.1.4. „Vzdělanější“ posluchači	54
2.4.1.5. Vznik subkultury	54
2.4.1.6. Umělec a autonomie	55
2.4.1.7. Diskriminace?	55
2.4.1.8. Skupinová vyhraněnost	55
2.4.1.9. „Křížení stylů“	56
2.4.2. Důvody vzniku	56
2.4.2.1. Obecný stav společnosti a vědy ve 20. stol.	56
2.4.2.2. Krize neposlouchatelnosti nové hudby	57
2.4.2.3. Touha hudebníků po uplatňování svých tvůrčích schopností	58
2.4.2.4. Skryté motivace	58
2.4.3. Moderní či postmoderní?	58
2.4.4. Shrnutí	60
2.5. Shrnutí I. Oddílu	60
Oddíl II. – Výzkum	61
3. Vymezení	61
3.1. Vymezení výzkumné oblasti	61
3.2. Cíle	61
4. Stav bádání	62
5. Metoda	63
5.1. Základní vlastnosti kvalitativního výzkumu	63
5.2. Etapy výzkumu a využití výzkumných technik	64
5.2.1. Etapa I.	64
5.2.2. Etapa II.	64
5.2.2.1. Výběr respondentů	65
5.2.2.2. Způsob záznamu a vyhodnocování	66
6. Výsledky výzkumu	66
6.1. Etapa I.	66
6.1.1. Skupina hudebníků zabývajících se HPI	66
6.1.1.1. Komunitní identita	67
6.1.1.2. Terminologie	67
6.1.1.2.1. Skupina hudebníků věnujících se HPI	68
6.1.1.2.2. Skupina hudebníků nevěnujících se HPI	68
6.1.1.2.3. Zdroje pro terminologii	68
6.1.1.3. Statut souborů a oblast jejich působení	69
6.1.2. Možné cesty hudebníků k HPI	69
6.1.2.1. Praktický hudební život	70
6.1.2.2. Studium na odborných hudebních školách	71
6.1.2.2.1. Konzervatoře	71
6.1.2.2.2. Akademie múzických umění	72
6.1.2.2.3. Ostatní	73
6.1.2.3. Kursy staré hudby	74

6.1.3. Reakce oficiálních institucí na pronikání HPI k nám	75
6.1.3.1. Hudební konzervatoře a akademie múzických umění	75
6.1.3.2. Hudebně-teoretické vzdělávací a výzkumné instituce	75
6.1.3.3. Státní hudebně-výkonné instituce	76
6.1.3.4. Odborný hudební tisk	77
6.1.4. Hypotézy k dalšímu výzkumu	77
6.1.5. Shrnutí	78
6.2. Etapa II.	79
6.2.1. Výsledky členěné dle struktury rozhovoru	79
6.2.1.1. Pojmenovávání HPI výkonnými hudebníky	79
6.2.1.2. Pojmenování pro HPI, která jsou dle respondentů u nás nejrozšířenější	80
6.2.1.3. Úvahy nad nejrelevantnějším pojmenováním	80
6.2.1.4. Identifikace časového a žánrového dosahu HPI	81
6.2.1.5. Cesty HPI hudebníků k jejich způsobu interpretace	82
6.2.1.6. Motivy HPI hudebníků k jejich způsobu interpretace	83
6.2.1.6.1. HPI hudebníci o sobě	83
6.2.1.6.2. HPI hudebníci o jiných HPI hudebnících	83
6.2.1.6.3. Ne-HPI hudebníci o HPI hudebnících	84
6.2.1.7. Zdroje poznatků HPI hudebníků	85
6.2.1.7.1. Odborná literatura	85
6.2.1.7.2. Vzdělání – odborné specializované studium a kursy HPI	85
6.2.1.7.3. Praktický hudební život	87
6.2.1.7.4. Ostatní	87
6.2.1.8. Hodnocení situace ve vzdělání v oblasti HPI u nás	88
6.2.1.9. Používání notových materiálů	89
6.2.1.10. Kooperace skupin HPI hudebníků a ne-HPI hudebníků	90
6.2.1.10.1. Dirigenti a vedoucí souborů – „smíšení“	90
6.2.1.10.2. Vedoucí souborů – pouze HPI	91
6.2.1.10.3. Řadoví hráči	91
6.2.1.10.4. Zvláštní případy	92
6.2.1.10.5. Problémy, důsledky	92
6.2.1.11. Vztah skupin HPI a ne-HPI hudebníků	93
6.2.1.11.1. Ohraničenost	93
6.2.1.11.2. Vztahy a vzájemné vnímání se	94
6.2.1.11.3. Terminologie	95
6.2.1.11.4. Ovlivňování	96
a) Konkrétní příklady	96
b) Nástroje ovlivňování	97
6.2.1.12. Nejvýznamnější soubory HPI u nás	97
6.2.1.13. Předpoklady úspěchu souborů HPI	98
6.2.1.14. Cílová skupina recipientů HPI dle respondentů	98
6.2.1.15. Zpětná vazba od posluchačů	99
6.2.1.16. Centralizace HPI u nás	99
6.2.1.17. Cesty HPI na naše území – historie, směry, inspirační zdroje, vzájemná ovlivnění	101
6.2.1.17.1. Vývoj do roku 1989	101
a) Pro arte antiqua	101
b) Symposium musicum	102
c) Ars rediviva	102
d) Pražští Madrigalisté	103
e) Camerata Nova a Collegium flauto dolce	103
f) Capella Antiqua Renesex	104
g) Musica antiqua Praha	104
h) Vliv zahraničních osobností	105

6.2.1.17.2. Vývoj po roce 1989	105
a) Vliv domácí	106
b) Vliv zahraniční	106
6.2.1.18. Důvody vzniku HPI pohledem respondentů	106
6.2.1.19. Specifičnost HPI u nás oproti zahraničí	107
6.2.1.20. Budoucnost HPI u nás	107
6.2.1.21. Budoucnost vážné hudby jako celku u nás – současná negativa, nebezpečí, návrhy na zlepšení	108
6.2.1.22. Další zjištění	109
6.2.2. Hypotézy	109
6.2.2.1. Hypotézy Etapy I.	109
6.2.2.2. Další hypotézy	111
Závěr	112
Seznam použitých zkratk	113
Použitá literatura a další zdroje	114
Doporučená literatura	117
Seznam příloh	122

Předmluva

Tato práce je výsledkem mého hlubokého zájmu o živou hudbu, kdy okruh mého působení se za posledních několik let rozšířil ze samotného provozování hudby mnoha žánrů i k hlubší snaze na základě kritického myšlení a osvojení si principů vědeckého bádání porozumět dalším a širším historickým, filosoficko-estetickým a nakonec i společenským souvislostem, které spoluvytvářejí naši současnost. Takovéto propojování roviny hudebně-praktické s rovinou muzikologicko-teoretickou se mi nadále jeví jako jediný vhodný směr na mé životní cestě za hudbou, neboť neustálé hledání a nacházení dalších a nových souvislostí ať v historii nebo v neaktuálnější současnosti je pro mě nekonečně inspirující a tvůrčí.

Úvodem

Ve své poslední seminární práci na ÚHV FF UK jsem se zabýval problematikou autenticity v interpretaci staré hudby z hlediska teoretických možností autenticity v hudbě vůbec a dále jsem se snažil nalézt vhodný relevantní termín odrážející přibližně současný stav jedné větve hudebnické provozovací praxe, kterou lze velmi zjednodušeně nazvat „hnutí historicky poučené interpretace“. Dané téma mi postupem času přinášelo nové a nové souvislosti a podněty pro další možnosti odborného vědeckého výzkumu, kdy nejzajímavějším aspektem celé problematiky je pro mě především její aktuálnost a dynamický vývoj v současném hudebním světě. Neméně významným podnětem pro finální vytyčení směru mého diplomového bádání byla a je skutečnost, že instituce samotného interpreta je po pravdě řečeno poněkud zanedbávanou oblastí rigorózního vědeckého výzkumu. Nutno mít na paměti, že bez výkonných umělců by hudební díla nedošla svého naplnění ve vztahu k recipientům, a je tedy na místě, aby i tento článek byl přítomen v okruhu muzikologického zájmu. Proto lze v nadpisu mé diplomní práce číst „hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací“.

Hlavním cílem celé mé práce je tedy zmapování fenoménu historicky poučené interpretace se všemi přesahy u nás na počátku 21. století s akcentem na skupinu hudebníků, kteří se tomuto specializovanějšímu způsobu interpretace věnují výhradně. Třebaže jsou však samotní hudebníci v centru mého vědeckého zkoumání, při komplexním pohledu na celou problematiku se ve své práci dále zabývám následujícími okruhy témat: co vše dnes znamená autenticita, co je autentická nebo historicky poučená interpretace, komu je dnes takovýto způsob interpretace určen, kdo a na základě jakých východisek se u nás dnes historicky poučené interpretaci věnuje, jakým způsobem je fenomén poučené interpretace přijímán celou skupinou hudebníků, oficiálními hudebními institucemi a také nejširší veřejností, jakým způsobem se k nám historicky poučený způsob interpretace dostával, jaké přesahy v jiných oblastech hudební kultury dané téma skýtá a ještě řadou dalších dílčích problémů.

Vzhledem k tomu, že problematika poučené interpretace je dnes velmi rozsáhlým tématem co do historického záběru (od hudby středověku až do 20. století), musel jsem nutně zvolit zúžení zkoumaného prostoru, abych mohl přesněji zacílit a sjednotit mé badatelské úsilí. Díky svému vlastnímu aktivnímu hudebnímu zájmu i proporcionálně nejbohatšímu dění v oblasti zejména hudby středního a vrcholného baroka a raného klasicismu se proto soustřeďuji na toto časové období, kdy další přísnější vymezení je zacílení pouze na hudebníky – instrumentalisty, popřípadě umělecké vedoucí souborů, působící na území České republiky. Z toho důvodu i kapitola Stav bádání (Oddíl I. – kapitola 1.) je vypracována s ohledem na výše zmíněné záběrové vymezení.

Práce je rozdělena do dvou oddílů – první je teoretický, druhý pak empiricky výzkumný. Každý oddíl obsahuje samostatně podkapitulu „stav bádání“ pro rozdílnou povahu problematiky. V prvním oddíle nazvaném „Historicky poučená interpretace“ pracuji tradiční metodou studia odborné literatury a relevantních dokumentů s cílem zmapovat tento fenomén obecně, zasadit ho do filosoficko-teoretických souvislostí současného vědeckého uvažování a popsat určitá jeho důležitá specifika s poukazem na slabší stránky argumentační základny. Druhý oddíl je věnován empirickému sociologickému výzkumu samotné skupiny hudebníků u nás za využití metod kvalitativního výzkumu jako je *zúčastněné pozorování*, *polostandardizovaný rozhovor* a *analýza dokumentů*. Tento kvalitativní výzkum je zde rozdělen do dalších dvou etap, kdy na základě prvotního zúčastněného pozorování a analýzy dokumentů mapuji stávající situaci a možné pole budoucího detailnějšího výzkumu se všemi jeho aspekty a přesahy a formuluji základní pracovní hypotézy pro další výzkum. Ty poté na základě výstupů z dalšího výzkumu (rozhovory a analýza dokumentů) ověřuji, tvořím hypotézy další a podrobněji zkoumám a mapuji vybranou skupinu hudebníků i celý fenomén historicky poučené interpretace.

Samotné zúčastněné pozorování u mě jako u příslušníka zkoumané skupiny probíhalo cca od roku 2000, kdy jsem se začal věnovat hře na barokní housle a mohl jsem právě probíhající a možná i vrcholící dynamický vývoj v oblasti historicky poučené interpretace u nás sledovat „zevnitř“ v roli *úplného participanta*. Tato role s sebou přináší kromě výhod bezprostředního kontaktu se zkoumanou skupinou i nebezpečí určitého subjektivního zkreslení pozorované skutečnosti, kterého si musí být výzkumník neustále vědom, svá bezprostřední pozorování jsem proto dále doplňoval analýzou souvisejících dokumentů. Během druhé etapy výzkumu formou rozhovorů následně vystupuji v roli *participant* – *pozorovatele* a rovněž svá zjištění doplňuji analýzou dalších dokumentů.

Výběr respondentů pro uskutečnění rozhovorů byl limitován časovými možnostmi jednoho výzkumníka, ve finále proběhlo 41 interview, a to výhradně formou osobního setkání. Při výběru respondentů bylo dále nutné vybrat vždy alespoň několik reprezentantů různého typu uměleckého působení – nejvíce jsou zastoupeni hudebníci věnující se výhradně historicky poučené interpretaci, dále pak hudebníci zcela se nevěnující historicky poučené interpretaci, několik respondentů, kteří se této interpretaci věnují pouze částečně, a rovněž byl při výběru brán zřetel na typ jejich uměleckého uplatnění: sóloví koncertní umělci, orchestrální hráči se stálým angažmá, umělci „na volné noze“, hudební pedagogové ad. Podrobněji o výběru a klasifikaci respondentů, technologii rozhovorů, záznamu odpovědí a způsobu jejich vyhodnocování je pojednáno v Oddílu II.

Nutno poznamenat, že v průběhu celé výzkumné práce se objevovalo i mnoho dalších souvisejících témat a vědeckých problémů, které by si zasloužily podrobnější vědecké zkoumání v samostatných studiích, proto uvádím v příloze č. 4 jejich seznam jako souhrn podnětů pro další výzkum.

Oddíl I.

Historicky poučená interpretace

Abychom se mohli v celé oblasti „poučené interpretace“ bezpečně pohybovat, bude nutné si nejdříve ujasnit, jaký termín zkoumaného způsobu interpretace, v jakém chápání významu a na základě čeho budu dále používat, neboť nejen v oblasti teoretického nazírání, ale i v samotné hudební praxi (jak uvidíme dále v oddílu II.) je pojmová základna velmi neustálená. Celkem časté překrývání a zaměňování pojmů „autentická“, „poučená“, „historická“, „historicky poučená interpretace“ a jiných je na denním pořádku a žádný vnější regulativ není možné v dnešní době aplikovat.

Vzhledem k tomu, že jsem se touto terminologickou problematikou na pozadí filosofických možností pojmu zabýval ve zmiňované seminární práci, budu nadále pro tuto diplomovou práci používat termín „historicky poučená interpretace“ (vzhledem k následující značné frekvenci opakování ve zkratce „HPI“) ve smyslu „maximální snahy přiblížit se dobové interpretační praxi, znění a vyznění díla za využití dobových nástrojů (nebo jejich odpovídajících kopií) a všech dostupných dobových svědectví vypovídajících o estetice a vkusu dané doby“.

1. Stav bádání

1.1. Klasifikace

První otázkou, kterou je nutné si v souvislosti se stavem bádání položit, je, „kdo všechno se tímto tématem dnes může vlastně zabývat“? HPI jako fenomén je značně komplexní téma s mnoha přesahy do různým disciplín vědeckého bádání, kdy v nejvyšším kontextu pohledu dnes již zahrnuje *historiografii* (obecnou i hudební), *estetiku* a *sociologii*, na jejichž pomezí pak lze také umístit oblast *psychologie* (která zahrnuje pro nás důležité pole *recepce*). Se všemi zmíněnými oblastmi pak nedílně souvisí samotná *výkonná umělecká praxe*.

Jak je vidět, jedná se o složité předivo navzájem provázaných a ovlivňujících se aspektů daného tématu, kdy každá oblast nahlíží tuto problematiku svým specifickým pohledem. Jisté zjednodušení či transparentnější rozdělení v nahlížení dané problematiky nám může přinést zkoumání *zevnitř* (výkonná umělecká praxe) versus *zvenčí* (ostatní disciplíny, obecně možno chápat jako diskusi na poli vědeckém), kterého se budu nadále držet i já.

1.2. Stav bádání ve světě

1.2.1. Zkoumání „zevnitř“

Uchopit pojem „stav bádání“ v oblasti umělecké praxe není zrovna jednoduchým úkolem. Je zde zřejmě třeba orientovat se především na *dostupnost dobových nástrojů*, popřípadě jejich odpovídajících kopií, dále na *kvalitní edice staré hudby* zpracované podle posledních poznatků kritických edičních technik, a pak také na dostupnost *dobových svědectví* – literárních děl hudebních i nehudebních, vědeckých pojednání (traktátů) a popisů, obrazových svědectví apod. Se všemi zmíněnými oblastmi také nedílně souvisí situace v *odborném hudebním školství*, které musí teoretické poznatky vědeckého zkoumání následně systematicky a fundovaně uvést do samotného praktického hudebního života. Ve všech zmíněných oblastech je možné soudit, že situace má v posledních řekněme třech dekádách charakter kontinuálního progresivního zlepšování a neustálého vývoje kupředu – nástrojové vybavení nepředstavuje v dnešním globalizovaném světě výraznější problém, lze vybírat z mnoha možností velmi fundovaných kopií či přímo originálních nástrojů (limity jsou vlastně již jen v oblasti finanční náročnosti), pokrok na poli vydávání jak již dříve vydaných děl v odpovídající „kritické“ podobě, tak i děl dosud neznámých je skutečně značný, dobová svědectví (L. Mozart, C. P. E. Bach, J. J. Quantz, J. Mattheson ad.) i moderní pojednání a studie (A. Dolmetsch, R. Donington ad.) jsou stále ve větší míře k dispozici nejen v originálech, ale i v uspokojivých překladech. V odborném hudebním školství lze sledovat pozoruhodnou etablovanost a vzrůstající respektovanost samostatných oborů HPI na mnoha evropských i amerických prestižních vysokých hudebních školách – specializovaná pedagogická pracoviště či oddělení lze nalézt v Evropě zejména v Německu (Akademie für Alte Musik Berlin, Fritz Neumeier-Akademie für Alte Musik im Saarland, Akademie für Alte Musik in Württemberg, Dresdner Akademie für Alte Musik ad.), Rakousku (Anton Bruckner Privatuniversität Linz, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien ad.), Holandsku (Koninklijk Conservatorium Hague, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht), Velké Británii (Royal Academy of Music London, Royal Holloway University London), Francii (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Conservatoire national de région de musique et de danse de Lyon), Švýcarsku (Schola Cantorum Basiliensis), Itálii (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano, Civica Scuola di Musica di Milano – Accademia internazionale della musica), Polsku (Akademia Muzyczna w Krakowie); v USA lze pak z velkého množství

pracovišť rozdílné úrovně jmenovat např. Oberlin Conservatory (Ohio) nebo School of Arts and Humanities – Claremont Graduate University (California).¹

Jak je tedy vidět, výkonní umělci ve světě mají z hlediska zdrojů v současnosti stále lepší podmínky pro jejich „autentické“ záměry v oblasti HPI.

1.2.2. Zkoumání „zvenčí“

Jak ale vypadá **diskuse** (stav bádání) **na poli vědeckém**? Jak se vyvíjela, jak moc ovlivňovala či ovlivňuje samotnou uměleckou praxi? Samotná diskuse musela vzniknout z nějakého popudu, a tím samozřejmě byly první pokusy o „autentické“ uvádění některých děl související s obecným vzrůstem zájmu o starou hudbu jako takovou, kdy v některých případech šlo rovněž i o objevování hudby pro nástroje na počátku 20. stol. zčásti nebo i úplně zapomenuté či zcela mimo oblast praktického hudebního zájmu. V první polovině 20. stol. zde jistě v této souvislosti stojí za zmínku události jako např. vznik *Společnosti pro zobcovou flétnu* (1938), *Společnosti pro violu da gamba* (1948) nebo *Společnosti pro loutnu* (1956) ve Velké Británii. (Zde bezpochyby nutně dochází k přesahu do oblasti umělecké praxe.) S dalším nárůstem počtu „autentických“ aspirací v interpretační oblasti od 60. let 20. stol. v celoevropském kontextu (Velká Británie, Holandsko, Německo, Itálie, později i USA ad.) se samozřejmě diskuse rozšiřovala a začala „křížit“ – proti sobě stojí jak samotní hudebníci (zastánci i odpůrci „autentického“ provádění), kteří své názory začínají jasně formulovat a dále opírat o badatelskou činnost, tak i vědci, kteří na danou situaci začínají nahlížet již v širším kontextu – nejen historickém a estetickém, ale rovněž sociologickém a filosoficko-historickém. Objevují se první kritici tohoto přístupu k interpretaci operující s hlubšími filosofickými argumenty ve vztahu k vývoji společnosti a povahy historie jako takové.

Celé nastínění postupu a vývoje této odborné diskuse v nejširším měřítku se na tomto místě jeví jako mimořádně složité a obsáhlé, nutně musí dojít k jakési „selektivizaci“ myšlenkových (nebo lokálních) směrů, na jejichž východiska bych rád poukázal či navázal v textu Oddílu I. Postupný vznik mnoha společností pro studium „staré hudby“ v Evropě i USA, institutů při vysokých hudebních školách a dalších odborných institucí v průběhu 2. pol. 20. stol. nám může být důkazem toho, že celá oblast „Early Music Movement“² je

¹ Daný výčet je pouze orientační a nečiní si nárok na úplnost vzhledem k množství existujících specializovaných vědecko-pedagogických pracovišť různé úrovně i zaměření. Data jsou čerpána z rozhovorů s respondenty doplněná o informace volně dostupné na internetu.

² Termín „Early Music Movement“ se v západních zemích objevuje od 60. let 20. stol. v souvislosti se snahou o „autentické“ provozování hudby – jde o jakýsi zastřešující pojem, pod kterým se obecně chápala a dodnes chápe komunita lidí, kteří se staré hudbě věnují. Tuto komunitu lze chápat v širším smyslu, postupem času jako jakousi specifickou subkulturu – nejen samotné výkonné umělce, ale všechny, kteří nějakým způsobem přispívají k fungování „Early Music Movement“, např. nástrojaře zabývající se výhradně starými nástroji či vyrábějící jejich repliky, výrobce strun, výrobce dobových kostýmů, hudební editory staré hudby atd. ve smyslu Beckerova „art world“ (BECKER 1982)

v současnosti bohatě strukturovaným organismem, který má široké přesahy napříč celou společností (umělecká praxe, odborná vědecká veřejnost, nahrávací průmysl, stavba nástrojů, internetové obchodování ad.) a neustále se vyvíjí.

Není zde ale možné opomenout zmínit dvě konference, které v průběhu druhé poloviny 20. stol. měly vliv na směřování odborné diskuse v dané oblasti. V roce 1977 to byla konference *The Future of Early Music in Britain* (jejímž výsledkem byl mimo jiné i vznik *The National Early Music Association of the United Kingdom*), a pak především v roce 1988 symposium *Authenticity and Early Music* na Oberlin Conservatory v USA, kde zazněly zásadní příspěvky k obecné diskusi o autenticitě nejen v hudbě. Nejvýraznějším bylo zřejmě vystoupení Richarda Taruskina s příspěvkem *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, jež je možné chápat jako jednu z přelomových událostí v uvažování o možnostech a vlastnostech „autentického“ přístupu v hudbě, a které má až do dnešních dnů značný dosah v následujícím vývoji odborného diskursu.

1.2.3. Stav pojmosloví

Souběžně se vznikající snahou o „autentickou“, „poučenou“ či jinou „historickou“ interpretaci se vylepšovaly a vyvíjely nejen samotné relevantní vědecké a hudebně-praktické přístupy (rekonstrukce nástrojů, edice hudby, rekonstrukce způsobů hry na staré nástroje ad.), ale i samotné *pojmenování* tohoto ve své době nového přístupu k interpretaci.

Od počátečních pojmenování jako „authentic interpretation“, „performed on authentic (period) instruments“ či v případě nahrávek „authentic recording“ se v druhé polovině 20. stol. objevilo ještě několik dalších diskutabilních pojmů jako např. „historically aware“ (historicky si vědomý), „historically accurate“ (historicky přesný) nebo „historically informed“ (historicky informovaný, poučený). Spolu se vzrůstajícím kritickým pohledem na možnosti autenticity či historické poučenosti v odborných badatelských kruzích i mezi samotnými hudebníky a dalším vývojem samotného „hnutí“ zejména v posledních třech dekádách je možné vyzorovat současný příklon k používání méně kategorických a definitivu jediného správného znění si nárokujejících termínů jako „historically informed performance“, „period performance“ či „historical performance practice“ (nejvíce v aglomerické oblasti a v Holandsku), v německy hovořících zemích pak zpravidla „Historische Aufführungspraxis“. Zmíněná pojmenování jsou rovněž většinou v souladu s názvy studijních programů či specializací na jednotlivých pedagogických pracovištích, pokud není způsob provozovací praxe či interpretace nepojmenován a je zahrnut ve studijním zaměření na „Early Music“.

1.3. Stav bádání u nás

Jak vypadá stav bádání v oblasti HPI v Česku? V **oblasti umělecké praxe** se dá hovořit o jakési stabilizaci dosaženého stavu – hudebníci zabývající se výhradně HPI mají k dispozici odpovídající dobové nástroje či jejich kopie, rozšířila se a dovzdělala obec nástrojařů, kteří umí zacházet s požadavky na „autentičnost“ hudebních nástrojů a mohou se svými výsledky rovnat zahraničním kolegům (v oblasti smyčcových nástrojů jsou to zejména Petr Zdražil, Jan Slípka, Miroslav Komár, Oldřich Bauer, Jiří Zelba, Martin Opluštil, Jan Dejmal; nástrojů strunných František Vyhnálek, Jiří Vykoukal; výrobou varhan se na výborné úrovni zabývají Dušan Černoch, Daniel Přeb, Jan Eliáš ad.; v oblasti dechových historických nástrojů pak Pavel Číp & synové)³. Co se týče dostupnosti kvalitních edic staré hudby a dobových (literárních) svědectví, zde se již tato oblast překrývá se **stavem bádání v oblasti vědecké**. Tam se vývoj ubíral od 50. let 20. století zpočátku cestou překladů zahraničních odborných publikací (DOLMETSCH 1957, BURNEY 1966), kdy vlastní badatelská iniciativa byla až donedávna spíše ojedinělá (např. POLÁK, Pavol: *Hudobnoestetické náhlady v 18. storočí*, Bratislava 1974; BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka*, Bratislava 1986; či ojedinělé vědecké studie v časopisech *Opus Musicum* nebo *Musica viva in schola*). Nelze tedy konstatovat, že by dané téma bylo jakkoliv ve středu nejaktivnějšího hudebně-vědného badatelského zájmu, je však nutné v souvislosti s touto problematikou upozornit na osobnost muzikologa Rudolfa Pečmana, který se ve své vědecké práci dané problematice věnoval soustavněji. V oblasti ediční činnosti je bezesporu nutné před r. 1989 zmínit ediční řadu *Musica antiqua bohemica (MAB)*, jejímž cílem bylo vydávat hudbu českých skladatelů zejména starší hudby, používané editorské přístupy však neodpovídaly dnešním moderním vědeckým standardům.

Po roce 1989 se kromě dalších vydávaných překladů klíčových literárních děl cizí proveniencí (QUANTZ 1990, L. MOZART 2000, C. P. E. BACH 2002 ad.) objevují i vlastní zásadnější teoretické publikace, které lze využít pro hlubší bádání či jako pevnější východiska v rámci HPI (např. DYKAST 2005), zásadní diskuse však přeci jen probíhá v oblasti praktického hudebního života v rovině koncertního provozování, vydávání nahrávek a v související mediální sféře (rozhovory, kritiky). Dostupnost seriózních kritických vydání hudby zejména zahraničních skladatelů dle moderních edičních požadavků již není v současnosti zásadním problémem, jisté rezervy jsou však bezesporu na vydavatelském poli hudby domácí – těžiště priorit odborné muzikologické obce je souborné vydávání děl A. Dvořáka a B. Martinů, souhrnné vydavatelské počiny z oblasti starší hudby se jeví jako nedostatečné a

³ Zdroj: vlastní zúčastněné pozorování, rozhovory s respondenty, volně dostupné informace na internetu.

koncepční obnovení řady MAB, které by bylo v tomto směru nanejvýš žádoucí, je v tuto chvíli teprve na svém počátku v podobě schváleného projektu.⁴

Rezervy odborného vědeckého bádání a veřejného diskurzu v oblasti HPI lze tedy u nás nejvíce spatřovat v *nedostatečném vědeckém uchopení tohoto fenoménu*, kdy těžiště odborné diskuse je stále v oblasti praktického hudebního života a v rukách hudebníků samotných, dále je možné vysledovat stále *nízkou propojenost mezi muzikologickým výzkumem a praktickým hudebním životem* a ve srovnání s Evropou bezpochyby *zanedbatelnou vazbu na odborné hudební školství*. Podrobněji o těchto jevech pojednávám v Oddílu II.

Pojmenování tohoto způsobu interpretace u nás je jak se zdá stále nejednotné a neustálené jak v nejširším povědomí, tak i mezi samotnými hudebníky, jak potvrzuje i můj výzkum (viz Oddíl II.). Zatímco nejširší veřejnost mnohdy teprve v posledních několika letech zaregistrovala existenci „autentické interpretace“, samotní hudebníci se v některých případech od takovýchto kategorických pojmenování již odklánějí a jejich pohled na tento způsob interpretace *zevnitř* je v terminologii zajímavě rozrůzněný. (Detailněji k této problematice viz Oddíl II.)

1.4. Autenticita

V souvislosti s obecným stavem bádání v oblasti HPI je nutné samostatně zmínit problematiku „autenticity“ a jejího vlastního stavu bádání, neboť tento pojem byl již od počátku vzniku „Early Music Movement“ a celé oblasti HPI v centru diskuze vědecké i prakticko-hudebnické.

Samotný termín „autentický“ nám v současnosti skýtá již v základním významu obecného chápání a vymezení v literatuře několik oblastí významu.⁵ V tradičním muzikologickém přístupu (řekněme v jedné z nejdůležitějších větví badatelského zaměření v průběhu 20. stol.) k tomuto pojmu se autenticita týká především zkoumání vztahu autora a díla nesoucí jeho jméno, zkoumání relevance jednotlivých pramenů (ve vztahu k autorovi) za pomoci textové kritiky. Základní význam je zde v rovině *zkoumání autorství* („Má skladatel s daným dílem vůbec co do činění?“), dále pak hledání *autentické verze* co se týče partitury, počtu částí apod., a u starší hudby (např. notované ve starších notačních systémech) rovněž

⁴ Do roku 2005 vyšlo v hudebním nakladatelství Editio Bärenreiter Praha několik tisků původní řady MAB v reedici. V současné době se připravují ediční pravidla dle moderních vědeckých standardů, kdy řešiteli projektu jsou muzikologové z Kabinetu hudební historie EÚ AV ČR Tomáš Slavický a Václav Kapsa.

⁵ Za zmínku zde jistě stojí, že ještě poslední tištěná vydání předních hudebních slovníků jako Grove či MGG neobsahují tento termín jako samostatné heslo. Oblast „autenticity v interpretaci“ je vždy nějakým způsobem diskutována pouze v heslech jako „provozovací praxe“ nebo „interpretace“. Výjimky zde tvoří *The New Harvard Dictionary of Music* (1986), kde je autorem hesla „Authenticity“ John Spitzer, a nejnovější on-line verze Grove, kde autor hesla „Authenticity“ John Butt představuje sice stručné, ale přeci jen moderní pojetí tohoto termínu s odpovídající vazbou na současně obecně vžitý pohled na problematiku.

hledání *autentického hudebního textu* ve smyslu odpovídajícího ladění, rytmů ad. Dalším významem (SPITZER 1986: 60) je vymezení tohoto termínu v oblasti etnomuzikologického bádání – koncept autenticity zde obsahuje *dobu a ustálenost v hudební tradici náležející unikátně jednotlivé kultuře*.

Kromě základních rámců chápání autenticity v oblasti hudebně-historické a související oblasti literární stojí za zmínku současný pohled na autenticitu z hlediska obecné filosofie. Zvláštní postavení termínu lze pozorovat zejména v německé filosofii 20. století, kdy hlavními představiteli úvah v tomto ohledu byli zejména Martin Heidegger (jeho koncept autenticity je formulován jako *stav těch, kteří přebírají zodpovědnost za svůj existenční statut*) a především pak Theodor W. Adorno, který ačkoliv byl k Heideggerově konceptu značně kritický, použil jeho modifikovanou formu jako podklad pro svou vlastní myšlenkovou platformu filosofie hudby. *Autentická hudební díla* v Adornově pojetí pak *musí být v souladu s jeho (negativní) dialektickou představou hudební pravdy, díla, jež utvářejí svou vnitřní jednotu zároveň s uznáním dějinné přirozenosti a sociální funkce (hudebního) materiálu*. Současná odborná diskuze se potom zaměřuje na termín „autentický“ v rovině *autonomního, autentického projevu člověka v moderní společnosti* (TAYLOR 2001: 52) a dále jsou zkoumány *morální zdroje identity jako takové* v oblasti sociální a politické teorie. Kromě citovaného Charlese Taylora se problematice autenticity v obecném filosofickém pojetí v současnosti nejvíce věnují např. Holmer Steinfath, Alessandro Ferrara či Meave Cooková.

2. Historicky poučená interpretace dnes

Jak jsem již zmínil v úvodu k Oddílu I., pod pojmem HPI rozumím „při interpretaci (jakékoliv) hudby maximální snahu přiblížit se dobové interpretační praxi, znění a vyznění díla za využití dobových nástrojů (nebo jejich odpovídajících kopií) a všech dostupných dobových svědectví vypovídajících o estetice a vkusu dané doby“.

V této kapitole bych se pohledem různých souvisejících vědních disciplín rád podrobněji věnoval obecnému popisu celého fenoménu HPI se zpracováním otázek „jaké hudby se dnes HPI dotýká?“, „z čeho všeho lze při takovéto interpretaci vycházet?“, „jak tato interpretace zvukově vypadá?“, „proč tento způsob interpretace vznikl?“.

2.1. Časový dosah, horizontální přesahy ve společnosti – HPI sociologicky

2.1.1. Vážná hudba

Těžištěm mého badatelského zájmu je hudba středního a vrcholného baroka a raného klasicismu, a především pak hudebníci, kteří se hudbě těchto časových období dnes věnují. Celá oblast „poučené“, „autentické“ či někdy dokonce „historické“ interpretace byla již od počátku svého vzniku pak nejčastěji spojována se „starou hudbou“. Co je ale dnes touto „starou hudbou“ („Early Music“, „Alte Musik“) vlastně myšleno? Precizní datačně založená definice v oblasti západní (euro-americké) hudby je zřejmě stále iluzorním cílem. Končí oblast staré hudby koncem období baroka? Je Mozart a Beethoven stará hudba, nebo ne?⁶ Ohraničení směrem zpět je také zajímavou otázkou – hudba renesance a středověku se obecně do „staré hudby“ pohodlně vejde, co však hudba starověká? Z logiky pojmu se jistě o „starou hudbu“ jedná, vzhledem k ojedinělosti a složitosti bádání v hudební oblasti tohoto období zde ale v tuto chvíli pravděpodobně neexistuje ustálenější pojmoslovný terén či klasifikační členění.

Souběžně s tím, že hranice „staré hudby“ jsou jak se zdá 1) velmi nejasně vymezeny, 2) směrem k současnosti neustále se posouvající, dnes vzhledem k aktuálnímu dění na světové hudební scéně začíná být zřejmé, že HPI již není záležitostí pouze oblasti této „staré hudby“. Počáteční koncentrace (cca od poloviny 20. století – kromě určitých individuálních výjimek) na období baroka, renesance a částečně i středověku se nejdříve rozšířila na klasicismus, později na raný romantismus (cca v 90. letech, jak lze odvodit ze vzniku „autentických“

⁶ Je možné se domnívat, že ač nikde nekodifikovaným, nicméně ve sféře umělecké praxe i oblasti vědecké se za „starou hudbu“ stále ještě považuje v nejzazším vymezení maximálně hudba baroka. Jedním z nejčastěji uváděných dat spojených s koncem této éry bývá rok 1750 – smrt J. S. Bacha.

nahrávek či ojedinělých hudebních počínů), následně pak na celý romantismus⁷ a v posledních několika letech lze pozorovat důslednou snahu „hrát poučeně“ i hudbu 20. století. Přes to všechno je ale nutné konstatovat, že oblast „starší hudby“ je stále proporcionálně nejzastoupenějším časovým obdobím, které je v centru zájmu HPI vážné hudby.

2.1.2. Populární hudba

Na úvod této kapitoly je nezbytné uvést, že pod pojmem „populární hudba“⁸ je nutno chápat veškeré hudební žánry umělé hudby od prvních dekád 20. století do současnosti, které nelze zařadit do klasické, nebo chceme-li „vážné“ hudby. Pomineme-li detailnější problematiku samotného vymezení termínu u nás, je pak nesmírně zajímavé pozorovat a pojmenovávat principy HPI i v této relativně mladé sféře hudby.

2.1.2.1. Hudba 1. pol. 20. století

Pokud začneme s popisem situace na českém území, je zde transparentně možné vysledovat linii zájmu o „autentické“ *provozování swingu a raného jazzu 30. let 20. století* počínaje vznikem Originálního pražského synkopického orchestru (dále jen OPSO) s Pavlem Klikarem v čele v 70. letech 20. stol. Další renomované soubory jako Melody Makers s Ondřejem Havelkou, The Swings ad., které si zakládají na skutečné „autentičnosti“ co do použití nástrojů, hudebního materiálu, oblečení, celkové image i náplně a průběhu jednotlivých koncertů, jsou jasným dokladem toho, že tento typ HPI má u nás již dlouhou tradici a je publikem naším i zahraničním kladně přijímán a umělecky respektován. Situace v zahraničí je pak samozřejmě ještě pestřejší, možnosti „autenticity“ (a jejich zdrojů jako např. nástroje, nahrávky atd.) v provádění hudby tohoto časového období jsou individuálně rozdílné, detailnější popis a rozbor situace však není předmětem této práce, proto i v následujících úvahách se budu pohybovat především na území Česka.

Dobou vzniku přibližně podobná jako hudba diskutovaná výše (i když s větším přesahem zpět, konkrétně první desetiletí – 30. léta 20. století) je *hudba staročeské hospodské písně* a

⁷ Dobrým příkladem je uvedení Smetanovy *Mé vlasti* na festivalu Pražské jaro v roce 1996, kdy London Classical Players a Sir Roger Norrington vzbudili značné polemiky a vášně provedením zcela „mimo tradici“. V proklamované snaze o autentickou (historicky poučenou) interpretaci bylo dílo hráno na dobové nástroje a dodržující dobové zvyklosti (počet hráčů, jejich rozsazení, ladění, způsob hry).

⁸ Termín *populární hudba* je ještě třeba oddělit od výrazu *pop* (jakkoliv jsou si názvy příbuzné), který představuje tzv. „střední proud“, tedy komerční a konvenční formy umělé populární hudby z příslušných stylů vycházející nebo je kombinující. Česká terminologie tuto diferenciaci nezná, ale anglosaská tento rozdíl cítí.

také *hudba meziválečného kabaretního prostředí* (zejména pak písně Karla Hašlera a skladby dalších autorů komponované pro kabaret Rokoko a obdobné scény), která je od 90. let 20. stol. na našem území také cílem autentické interpretace, a to na vysoké profesionální úrovni. Od roku 1989 se jí zabýval nejzřetelněji především soubor Šlapeto, po jeho zániku v roce 2000 pak od r. 2001 až do současnosti soubor Patrola alias Šlapeto Revival Band s Robertem Papouškem. Použití originálních notových pramenů, nástrojů, oblečení, image i dramaturgie je u těchto souborů základním východiskem pro přístup k interpretaci hudby tohoto specifického žánru, kdy přijetí nejširší posluchačskou obcí lze chápat jako velmi příznivé⁹.

Díky relativně malému časovému odstupu od doby vzniku a živého provozování obou těchto hudebních žánrů má snaha o „autentičnost“ při jejím provozování nesrovnatelně výhodnější podmínky než oblast „staré vážné hudby“ díky existenci autentických nahrávek zvukových i obrazových. Jejich analýzou a převedením obsahu do dnešní živé hudební podoby nám spolu s využitím skutečně originálních hudebních nástrojů a dalších dochovaných dokumentů z dané doby poskytuje vysoce validní „autentičnost“, kdy jediným „neautentickým“ článkem v procesu zprostředkování hudebního díla je již pouze současný posluchač.

2.1.2.2. Hudba 2. pol. 20. století

Neopomenutelným fenoménem nejen u nás, ale i v celém světě, je vznik tzv. „revivalů“ v oblasti moderní populární hudby. Jedná se „překopírování“ celé (ponejvíce celosvětově slavné) hudební skupiny včetně hudby, image, dokonce i jména – vždy pak s přídomkem „revival“. Bezesporně složité či nemožné je dnes dohledat, jaký soubor byl takto „překopírován“ jako první, lze se pouze dohadovat, že se nejprve jednalo o slavnou skupinu již zaniklou, kdy příznivci jejich hudby však chtěli i nadále slyšet své oblíbené skladby „naživo“. Dobrým příkladem zde může být hudební skupina The Beatles, kdy od jejího rozpadu v roce 1970 vzniklo nesčítelně „The Beatles Revival“ po celém světě a jen na území České republiky jich je dnes možné napočítat téměř deset¹⁰.

Před rokem 1989 byl vznik oficiálního revivalu jakékoliv „západní“ kapely u nás ideologicky téměř nemožný. Po pádu železné opony ale vzniku a existenci takovýchto hudebních uskupení již nic nebránilo a po jejich založení si pak tyto soubory rychle našly pozici na naší živé hudební scéně, kdy je možné pozorovat, že nové další revivaly v podstatě

⁹ Událostí, která svědčí o široké popularitě tohoto hudebního žánru u nás, je velký slavnostní koncert v říjnu 2004 k 125. výročí narození Karla Hašlera v pražské Lucerně s názvem „Karel Hašler 125“, kde kromě hudební skupiny Patrola vystoupila řada hostů z české populární hudební scény (Jitka Molavcová, Jiří Suchý, Aleš Brichta, Václav Neckář, Lou Fanánek Hagen, Richard Tesařík, Felix Slováček a jeho bigband a mnoho dalších) a z celé velkolepé akce vzniklo dvoudiskové DVD i hudební CD, jež se obě těšily velmi dobré prodejnosti.

¹⁰ Pro revivaly skupiny The Beatles dokonce existuje celosvětová soutěž *The Beatlefest New York* pořádaná od 80. let. 20. stol.

vznikají stále. Neaktivněji v současnosti působícími hudební skupiny tohoto typu na našem území jsou zřejmě The Beatles Revival, ABBA World Revival, Janis Joplin Revival, U2 Desire Revival Band, Black Sabbath Revival, Princess – Queen Revival a mnoho dalších revivalů zahraničních skupin, existuje však i několik revivalů skupin českých, jako např. Waldemar Matuška Revival, Jiří Schellinger Revival, Tři sestry Revival Banda, Děda Mládek Illegal Band ad. (Podrobnější seznam viz Příloha 1.)

Jejich snaha o „autenticitu“ se na jedné straně jeví ještě o něco více možná vzhledem k existenci hudebního posluchačstva, které „originál“ mohlo slyšet skutečně naživo v posledních desetiletích či nedávné současnosti. Na straně druhé je však příkrý rozpor mezi využitím zcela autentických hudebních nástrojů, aparatury, místních podmínek i posluchačstva a elementární nemožností autenticity stran autorství hudby a jednoty autora – provádějícího umělce, která je v oblasti populární hudby ve zcela jiné výchozí situaci, než je tomu u „hudby vážné“.

Celá tato problematika by si ostatně zasloužila zcela samostatnou vědeckou studii, pro mé argumentační a deskriptivní účely je v tuto chvíli postačující skutečnost, že oblast hudebního revivalu moderní populární hudby 2. pol. 20. stol. je u nás velmi aktuálním a zdá se i početným jevem, kdy tyto hudební skupiny mají svou stabilní a nemalou posluchačskou základnu a určitým dílem spoluvytvářejí mozaiku hudebního života na našem území.

2.1.3. Folklor

Paralelně se všemi těmito žánry populární i vážné hudby žije bezesporu stále živá interpretační tradice českého a moravského folklóru, kdy v Čechách je jedinou oblastí žijící lidové hudby Chodsko, na Moravě jsou pak dosud tři oblasti živé hudby Podluží, Moravské Slovácko a Valašsko. Zde je pak možné pozorovat jakýsi zvláštní vztah ke všem výše diskutovaným okolnostem „poučené“, „historické“ nebo „autentické“ interpretace, neboť i přes stále obtížněji udržovatelné tradice živého folklóru, kterou neustále narušuje moderní společnost, je v oblasti folklóru možné vlastně na mnoha místech hovořit o *reálně probíhající autentické interpretaci*.

Nutno připomenout, že v našem českém, stejně jako obecně v evropském prostředí, již neexistuje „nová“ lidová hudba sui generis, hudba tohoto typu je tak pouze udržována. Tomu napomáhá existence různých souborů a festivalů lidové umělecké tvorby, které se na mnoha místech republiky těší značné oblibě¹¹. Máme u nás nejen řadu amatérských souborů, ale i souborů profesionálních, které pracují na vysoké umělecké úrovni (např. Brněnský lidový orchestr hudebních nástrojů či Chorea Bohemica s uměleckým vedoucím Jaroslavem

¹¹ Zřejmě nejvýznamnější každoroční přehlídkou lidové hudby u nás je festival ve Strážnici, který se koná již od roku 1949.

Krčkem) i mnoho sólistů (např. zpěvačka Jarmila Šuláková), kromě toho existuje též celá řada kombinovaných hudebních a tanečních těles, včetně dětských souborů a perspektivních mladých umělců.

Vzhledem ke stupni ovlivnění tradičních venkovských prostředí moderní „mediální“ společností je však dnes v mnoha případech velmi těžké odlišit původní tradiční folklór a jeho (autentickou) interpretaci od nepůvodních stylizací. Protože se tato oblast hudby mé práce týká pouze okrajově, nezabývám se ani v Příloze 1. soupisem takovýchto souborů, neboť ověřování jejich stupně „autenticity“ není předmětem mého vědeckého bádání.

2.1.4. Hudební revivalismus

Vezmeme-li v úvahu hlavní téma této práce – hudebníky zabývající se HPI – a všechny výše zmíněné součásti českého hudebního života, nezbyvá, než si položit otázku, jak vlastně celý tento jev pojmenovat. S termínem *historicky poučená interpretace* nelze pravděpodobně počítat, neboť zjevně nezahrnuje všechny výše popsané žánrové kategorie – např. swing a raný jazz 30. let 20. stol. nebo staročeské hospodské písně lze dnes hrát natolik „historicky poučeně“, že k úplné autenticitě nám chybí opravdu jen dobový posluchač. Pomineme-li specifickou roli folklóru, který, jak jsem uvedl, je vlastně možné chápat jako jistou samostatnou větev interpretace v některých případech téměř reálně autenticky probíhající, bylo by na všechny ostatní oblasti hudby vážné i populární možné aplikovat terminologicky nadřazený přístup *hudebního revivalismu*.

Tento revivalismus a jeho zdroje jsou bezesporu spjaty s obecným historicismem ve 20. století, kterému se budu podrobněji věnovat v kapitole 2.4.2. Důvody vzniku. Vzhledem k počtu souborů, jež se mu u nás věnují ať ve sféře hudby vážné či populární, je bezpochyby možné vyvozovat, že tento jev má v naší společnosti výraznou pozici, spoluutváří její hudebně-kulturní prostředí a tedy další podrobnější zkoumání celého tohoto fenoménu ve vyšším kontextu, než je tato práce zabývající se pouze určitým výsekem celé problematiky, by mohlo zejména z hlediska hudebně-sociologického i hudebně-psychologického přinést zajímavé výsledky.

2.1.5. Recepční skupiny

Zajímavou otázkou s nutností dalšího samostatného vědeckého rozpracování je *problematika recipientů* hudby interpretované dle principů tohoto hudebního revivalismu. V následujícím textu bych se tedy pokusil alespoň ve stručnosti předestřít možné profily či

vlastnosti cílových skupin posluchačstva pro různé oblasti hudby tak, jak jsem je nastínil v kapitolách 2.1.1 – 2.1.3.

2.1.5.1. Vážná hudba

Poněkud kontroverzní může být otázka, pro koho je vlastně dnes HPI v oblasti vážné hudby určena? Kdo rozezná jemné estetické nuance, zvukové odlišnosti, kdo tuto interpretaci opravdu ocení?

Skutečné „porozumění“ vážné hudbě bylo, je a zřejmě i vždy bude doménou vzdělaného posluchače. S příchodem HPI se požadavky na tuto vzdělanost ještě o něco zvýšily, a v přeneseném slova smyslu dnes i samotná recepce HPI vážné hudby vyžaduje rovněž „poučeného posluchače“. Aby posluchač této interpretace nebyl pouze zaujat nezvyklou vizuální podobou mnohdy pro něj dosud neznámých hudebních nástrojů (gamby, theorby, barokní smyčce, barokní hoboje, clariny apod.) a mohl se orientovat i v odlišném zvukově-estetickém hudebním pojetí hudebních děl, musí mít dostatek srozumitelných informací, zprostředkovaných nejspíše v tištěné podobě např. v průvodních slovech programů, popularizujících článcích v odborných hudebních časopisech apod., popřípadě zprostředkovaných na přednáškách či koncertech s výkladem. Teprve potom může i tradičně „vzdělaný“ posluchač být rovnoprávným partnerem hudebníkům hrajícím vážnou hudbu historicky poučenou interpretací a tato interpretace má *svůj smysl*. Bez těchto potřebných znalostí a informací, proč a na základě čeho se HPI hraje a proč zní právě takto, lze snadno sklouznout do prázdného vizuálního představení s netradičními nástroji, kdy se publikum může tvářit, „že tomu rozumí“, zatímco ve skutečnosti to může být úplně naopak, což ale nemusí vůbec být v rozporu s příjemným a hlubokým estetickým zážitkem ze znějící hudby na straně posluchačů ani s vnitřním uspokojením provádějících umělců z „poučeného“ a naplňujícího hudebního výkonu.

Snažit se tedy dále vzdělávat a informovat nejširší posluchačskou obec v oblasti HPI by mělo být nedílnou součástí jak umělecké práce samotných hudebníků, tak i hudebních popularizátorů, propagátorů a novinářské veřejnosti.

Pokud budeme uvažovat, jakému konkrétnímu typu posluchačů je HPI vážné hudby určena, je zřejmě možné primárně počítat s *celou posluchačskou obcí vážné hudby u nás obecně*. Skutečné „posluchače – odborníky“ na oblast HPI by bylo pak nutné hledat dalším samostatným výzkumem. Detailnější profily a typy (preferenze podle pohlaví, věku, vzdělání, profese, typu osídlení atd.) posluchačů vážné hudby jako celku i strukturní vývoj posluchačské obce této hudby u nás ve 20. stol. lze nejlépe vyhledat v poslední sumarizující práci Mikuláše Beka *Konzervatoř Evropy?* (BEK 2003: 122 – 161). Otázka, koho hudebníci

zabývající se v současnosti HPI u nás vnímají jako cílovou skupinu této interpretace, je obsažena v mém výzkumu, viz dále Oddíl II. – kapitola 6.2.1.14.

Jako poučené recipienty HPI nelze však opomenout především *samotné profesionální hudebníky a profesionální hudební veřejnost* (hudební pedagogy, muzikology, studenty odborných hudebních škol atd.), jejichž pohled na tento filosoficky-interpretací přístup k hudbě bude zřejmě nejvíce fundovaný, a třebaže s ním někteří nemusí souhlasit (či možná právě proto), svou recepcí ho budou i nadále zpětně ovlivňovat.

Vzhledem k primárnímu zaměření mého dalšího výzkumu na HPI období baroka a klasicismu, které spadají do oblasti výše diskutované vážné hudby, bude nástin recepčních skupin následujících hudebních žánrů pouze orientační.

2.1.5.2. Populární hudba

Hudba swingu a raného jazzu 30. let má bezesporu svou individuální posluchačskou základnu napříč společnostmi bez ohledu na věk, profesi či jinou sociální stratifikaci (více viz BEK 2003: 170 – 175).

U *hudby meziválečného kabaretního prostředí* lze v posluchačské obci předpokládat větší zastoupení tzv. „starší generace“, někteří posluchači mohli tuto hudbu v originálním provedení ještě sami poslouchat (i když ve velmi mladém věku), nebo alespoň vnímat její přítomnost.

Hospodské staročeské písně mají svou specifickou posluchačskou obec, kdy vlastnosti této hudby se někdy prolínají s oblastí dechovky, a tedy se skupiny posluchačů mohou částečně mísit. Její komerční uplatnění pak lze spatřovat buďto v dokreslování „atmosféry staré Prahy“ pro zahraniční turisty, nebo pak pro mimopražské publikum jako zpestření pouťových zábav, masopustů apod.

Oblast *revivalů populárních hudebních skupin* má bezesporu svou posluchačskou základnu v mladší až nejmladší generaci (cca 15 – 29 let), navíc rozrůzněnou o individuální fanouškovské okruhy pro každou jednotlivou hudební skupinu či hudební styl (klasický rock, hard-rock, česká scéna).

2.1.5.3. Folklór

V hledané „autentické podobě“ či „autentické interpretaci“ bude samotné provozování folklóru velmi ojedinělým jevem, který se zřejmě bude omezovat pouze na zmíněné oblasti v Čechách a na Moravě (Chodsko, Podluží, Moravské Slovácko a Valašsko), tedy lze

předpokládat, že i *posluchači této interpretace budou přímo místně spjati s životem v dané oblasti*.

Ve zpopularizované a tedy „neautentické“ podobě (Čechomor, Vlasta Redl + AG Flek, František Segrado & Veselá bída) či stylizaci (Chorea Bohemica) se lze pak s touto hudbou setkat na mnoha velkých hudebních festivalech či samostatných koncertech, kdy posluchačská obec je nanejvýš rozrůzněná a lze tvrdit i početná.

2.1.6. „Umění jako kolektivní jednání“

Dosud jsem se zabýval časovým dosahem, kam princip hudebního revivalismu v oblasti vážné hudby (v mém zkoumaném zúžení) a populární hudby zasahuje a jaké jsou možné cílové skupiny této interpretace – tedy jaké jsou horizontální přesahy této hudby ve skupině recipientů. Neméně zajímavou a nezbytnou oblastí k sociologickému zamyšlení je i pole *vertikálního rozsahu činností a osob*, které jsou nedílnou součástí jednotlivého uměleckého počínu.

Jak píše Becker ve své stati *Art As Collective Action* (BECKER 1974), jakýkoliv umělecký počín není ze sociologického pohledu pouhým izolovaným dějem mezi umělcem a recipientem, ale zahrnuje velké množství tzv. „spolupracujících vazeb“ – činnosti, události a výsledky interakcí, bez kterých by se jednotlivý umělecký počín v podstatě nemohl vůbec uskutečnit. S těmito vazbami, třebaže nejsou na první pohled pozorovatelné, je nutné počítat jako s nezbytně nutnými, aby mohlo být umělecké dílo naplněno, neboť jejich struktura a vlastnosti zásadním způsobem ovlivňují výslednou podobu (jakéhokoliv) díla. Becker později hovoří o celém tzv. „art world“ (BECKER 1982), tedy jakémsi širším uměleckém světě vážícím se k jednotlivému uměleckému počínu, který zahrnuje všechny tyto vazby a kdy pouze některé články v celém řetězci událostí jsou posléze nazývány jako „umělecké“, v případě jednotlivých osob pak pouze někteří jsou nazýváni „umělci“ (např. výkonný hudebník).

S reflexí Beckerova přístupu k uměleckému počínu bych se nyní rád na tomto místě pozastavil nad tím, koho všeho je nutné dnes zahrnout do takového „art world“, který představuje historicky poučená interpretace vážné hudby v mnou zkoumaném historickém období.

Jako dobrý příklad nám může posloužit současná inscenace barokní opery historicky poučenou interpretací. Začneme-li chronologicky od souslednosti dějů, na prvním místě je záměr uměleckého vedoucího, dirigenta, nebo dramaturga. Ten musí při výběru díla k inscenaci brát ohledy na dostatečnou „marketingovou nosnost“ uměleckého počínu, konzultuje tedy jeho výběr se zástupcem podporující či pořádající státní instituce (bez státních či sponzorských subvencí se takovýto umělecký počín nemůže bezesporu uskutečnit)

– programovým ředitelem, dramaturgem, popřípadě i sponzorem. To se někdy rovněž neobejde bez spolupráce s muzikology, jež jsou odborníky pro danou problematiku – hledají se nejrelevantnější „autentické“ prameny, rekonstruuje se podoba celku i detailů. Dále se práce větví na samotné *nastudování hudební instrumentálně-vokální složky, složky inscenační a zajištění technicko-organizačních podmínek* pro realizaci představení.

2.1.6.1. Instrumentálně-vokální složka

Samotní hudebníci, kteří dílo připravují k realizaci, musí být náležitě vyškoleni v oblasti HPI (odborné studium ve školách, na kursech), musí mít odpovídající hudební nástroje (originály či kopie), o jejichž servis se starají pouze specializovanější a dané problematiky znalí nástrojaři, např. hráči na smyčcové nástroje musí mít odpovídající kvalitní střevové struny, které jsou zpravidla zahraniční provenience a k nám je dovážejí pouze někteří specializovaní prodejci. Pokud hráči dnes nehrají z originálních spartací dirigenta či uměleckého vedoucího (což je v oblasti HPI častým jevem), musí mít k dispozici uspokojivý notový materiál, který musel vydat určitý nakladatel, ten k tomu využívá specializované editory pro starou hudbu, tiskaře, prodejce... Zpěváci – sólisté využívají při přípravě jak svého profesního vzdělání, tak během přípravných korepetic spolupráci buď korepetitora nebo přímo dirigenta či uměleckého vedoucího, kdy se tvoří individuální podoba jednotlivých árií (rozdílné kadence, koloratury v Da Capo) za využití znalostí načerpaných kromě dosavadních zkušeností i z vydané odborné literatury (zdobení, provozovací praxe atd.), kterou opět někdo musel napsat, editovat, vytisknout, vydat. (Tyto zdroje samozřejmě mohou používat a používají v ideálním případě při přípravě i hudebníci-instrumentalisté.)

2.1.6.2. Inscenační složka

Režie, choreografie, kostýmy, maskérna, rekvizity. Všechny tyto oblasti zahrnují bezesporu celou síť navzájem propojených a na sobě závislých činností, jejichž výsledek je vidět až na pódiu během samotného představení – pouze zřídka jsme si schopni uvědomit, co vše je „za tím“. Kostyméři musí znát dobové zvyklosti a speciality v oblékání, kostýmy musí jednotlivým účinkujícím dobře „sedět“, choreografové i režiséři musí znát odlišnou estetiku barokní inscenace v souladu s požadavkem na „historickou poučenost“, někdo musí vyrobit a připravit odpovídající rekvizity, scénu, kulisy, atd.

2.1.6.3. Složka technicko-organizační přípravy

Dosud popsané děje a způsoby spoluprací lze v zásadě chápat jako „umělecké“. Třetí nastíněná složka technicko-organizační přípravy, která je jako „umělecká“ pravděpodobně chápána nejméně, je však bezesporu neméně důležitým článkem v řetězu realizace takového díla. Musí být napsán program, případně přiloženo libreto (optimálně v původním jazyce a českém překladu, jež musí někdo zhotovit), program editorem zkontrolován, vytištěn, rozmnožen, dodán. K dosažení uspokojivé návštěvnosti je nutné zajistit odpovídající marketingovou propagaci – vytvoření reklamy, plakátů, grafický návrh plakátů, jejich realizace, tisk, distribuce, vyvěšení. Lístky musí být prodány v distribuční síti. Technici a osvětlovači musí připravit již na dobu zkoušení pódium, osvětlení, scénu, efekty. Před samotným provedením opery musí být zajištěna šatna pro návštěvníky, kontrola vstupenek, občerstvení v přestávkách, úklid prostor, požární dozor¹², po uskutečnění akce potom např. vyúčtování honorářů umělcům (ekonomové, účetní). Toto vše musí být navíc nějakým způsobem koordinováno a řízeno produkčním nebo jinou odpovědnou osobou. Velké množství zdánlivě méně „umělecky hodnotných“ činností, kdy však selhání některého z těchto článků by mohlo mít velký negativní efekt na celkový výsledek uměleckého počínu (např. absence programů, technické selhání apod.).

2.1.6.4. Složka recepční

Samotní posluchači jsou samozřejmě další neoddělitelnou složkou celého „art world“ HPI. Recepce uměleckého počínu, v našem případě inscenace barokní opery, neprobíhá jen v danou chvíli samotného znění („tady a teď“), ale především v navazujících souvislostech a událostech. Hudební kritici napíší kritiku, jež je zveřejněna v odborných hudebních časopisech či denním tisku (dnes už bohužel spíše výjimečně) a probíhá další kolo zpětné reflexe, jejíž výsledek ovlivňuje další budoucí konání a jednání dramaturgů, programových ředitelů, uměleckých vedoucích souborů, dirigentů i samotných hudebníků.

Jak je tedy vidět, celá nejširší oblast lidí a činností, kteří mají „co do činění“ s HPI, je velmi rozsáhlá co do rozrůzněnosti profesí i množství zapojených lidí. V tomto konkrétním případě je navíc nutné konstatovat, že problematika „historické poučenosti“ již není pouze tématem pro samotné hudebníky, ale i pro mnoho dalších souvisejících profesí (choreografie, režie, kostyméri). Dále nám zmíněný příklad ilustruje skutečnost, že provázanost a závislost všech spolupracujících vztahů a činností skupin podílejících se na finální podobě jednoho

¹² Barokní opery jsou dnes již nezdědka inscenovány i s „autentickým“ osvětlením množstvím hořících voskových svíček, kdy např. při provádění v historicky cenných prostorách je zvýšený protipožární dohled již standardem.

uměleckého počínu (i když poměrně komplexně zvoleného) je značně vysoká, kdy i zdánlivě „neumělecká“ složka má svůj nepřehlédnutelný podíl na celkové úspěšnosti jednotlivého počínu.

2.1.7. Shrnutí

Na základě výše nastíněných popisů lze konstatovat, že fenomén HPI je u nás (ale i v zahraničí) jevem existujícím nejen v oblasti vážné hudby, ale v různých modifikacích i v hudbě populární, kdy její horizontální dosah ve společnosti je tak velmi značný – recipienti zahrnují v různém poměru zastoupení v podstatě všechny věkové skupiny, nehledě na jejich další individuální společenskou stratifikaci (vzdělání, profese, typ osídlení atd.). Za nadřazený pojem pro celou problematiku historicky poučené interpretace zahrnující všechny zmíněné žánry a principiální přístup lze chápat přístup *hudebního revivalismu*, jenž má u nás (často i nevědomky) početnou posluchačskou i hudebnickou obec příznivců napříč žánry.

Z pohledu *umění jako kolektivní činnosti* je pak možné vysledovat velkou „vertikální rozrůzněnost“ objemu spolupracujících profesí a činností, které přispívají k realizaci jednotlivého uměleckého počínu (zde v oblasti HPI staré hudby), jejichž složitost, vzájemná provázanost a závislost je značně vysoká.

2.2. Možnosti, východiska, limity – HPI filosoficky

Do jaké míry dnes vlastně můžeme provádět hudbu zcela stejně, jako v době jejího vzniku? Nakolik se můžeme přiblížit? Z čeho všeho se při snaze o autenticitu a historickou poučenost dnes vychází a co vše je potom nutné zahrnout do procesu interpretace?

V této kapitole „filosofického pohledu“ na danou problematiku bych se pokusil nastínit detailněji *principiální přístup pro HPI, existující omezení*, jenž jsou dnes v tomto směru ve snaze o historickou poučenost či autenticitu přítomna, a rovněž ve světle těchto omezení určit, *jakého druhu vlastně tato interpretace dnes může být*.

Začneme-li s otázkou, „co vše je k HPI potřeba?“, můžeme ve zjednodušené linii jmenovat dobové nástroje (či jejich fundované kopie), hudební notový text pokud možno v editorský co nejserióznější podobě („urtext“, faksimile, kritické vydání apod.), dobová svědectví a historické poznatky (o autorovi, hudebnících, dobovém vkusu a stavu společnosti). Chopíme-li se starých nástrojů, budeme-li hrát z historicky a vědecky relevantně zprostředkovaného notového materiálu, přiblíží-li nám dobové výpovědi co nejvíce dobovou estetiku, úzus a

„intenci autora“, kde všude lze začít hledat pochybnosti pro správnost našeho přístupu? Začneme-li od posledně zmíněného, můžeme narazit na následující klíčovou hudebně-filosofickou problematiku.

2.2.1. Intence autora

je zřejmě jedním z nejzákladnějších a nejdůležitějších pojmů, s kterými operují muzikologové i hudebníci zabývající se HPI. Odvolávající se na tuto autorovu intenci na základě studia dobových pramenů (hudebních i nehudebních) se často umělci snaží obhajovat svůj přístup k různým pojetím „autentických“ provedení s větší či menší mírou přesvědčivosti umělecké i vědecky argumentační. Při podrobnější snaze vhlédnout do možného významového pole tohoto termínu se však může objevit několik sporných otázek.

Na prvním místě je pravděpodobně nutné zmínit význam pojmu „autorovy intence“ v oblasti *kritiky hudebního textu*. Výsledek dosavadního vývoje vědeckého bádání v tomto směru chápe intenci autora ve finále jako jakýsi konstrukt záměru skladatele (ve smyslu předkládaného hudebního textu) pomocí abstrakce z několika nesouhlasících pramenů. Ověření platnosti tohoto finálního konstruktu (chceme-li původní „intence autora“) je ale nakonec možné se značnými individuálními rozdíly – i přes využití rigorózního vědeckého přístupu zde stále zůstává určité procento editorova vkladu, i když v optimálních případech na základě dostatečného množství relevantních pramenů eliminovaného na minimální možnou míru. Je zde rovněž nutné připomenout, že na rozdíl od klasické filologie je filologie hudební v mnohem obtížnější situaci, neboť i sám editor ví, že hudební text poukazuje ke *znějící podobě*. To samozřejmě určitým (vlastně zásadním) způsobem ovlivňuje jeho rozhodování a způsob uvažování v re-konstrukci autorovy intence. Samotný hudební text je totiž pouze součástí této intence – *znějící podoba* dává teprve dílu jeho život a realizuje ho jako takové.¹³

V návaznosti na specifičnost vztahu *hudebního textu a znějící podoby díla* jako elementárního východiska pro jakoukoliv hudební interpretaci si na tomto místě dovoluji rozpracovat i další zásadní aspekty (hudebního) díla, které jsou dle mého názoru nedílnou

¹³ Složitou otázkou se na tomto místě jeví úvaha, zda-li dílo je (komplexním) dílem i bez zvukové realizace. Může být samotný hudební text považován za celostní dílo i bez své zvukové stránky? Úvahy tímto směrem spadají již více do oblasti filosofie umění jako celku, kdy je specifická povaha hudby zvláště nelehkým předmětem dalšího uvažování a teoretizování. V zásadě lze vysledovat dva pohledy na celou problematiku – dvě různé tendence v chápání interpretace hudby jsou přítomny de facto již od renesance a vrcholí ve 20. stol.: 1) hudební dílo je chápáno jako artefakt zakotvený v čase, v prostoru, je vázáno na společenské, estetické a podobné dobové podmínky, které ho určují. 2) Druhý přístup vyzdvihuje nadčasovost díla, provádějící umělci se této nadčasovosti zmocňují a dílo tak zhmotňují. V případě ad 1) se principiálně jedná vlastně o HPI přístup, analyzují se všechny dobové okolnosti, rekonstruují se nástroje atd., zatímco případ ad 2) lze zase chápat jako dnešní přístup „tradicionalistický“ – hudebníci vezmou dílo (zanesené v hudebním textu) a berou ho jako prostředníka pro vyjádření své individuální myšlenky, představy. Obě názorová východiska mají své limity, neboť žádný umělec netvoří ve vzduchoprázdnu, je vždy podmíněn dobovými a společenskými okolnostmi, které jeho interpretační filosofii spoluutvářejí. Obsaženy jsou tak v této problematice obě výše zmíněné polohy, kdy hlavní otázkou jakéhokoliv hudebního interpreta je, jak je uspokojivě vyvážit. V následující argumentaci se proto držím vlastního pohledu na celou problematiku, který pramení z mé osobní zkušenosti v roli provádějícího umělce i recipienta.

podmínkou jeho existence, či řekněme podmínkou naplnění jeho smyslu, a které nemohu opomenout při diskusi nad intencí autora.

2.2.1.1. Povaha díla

Základní otázka zní – co všechno je nedílnou součástí existence hudebního díla?

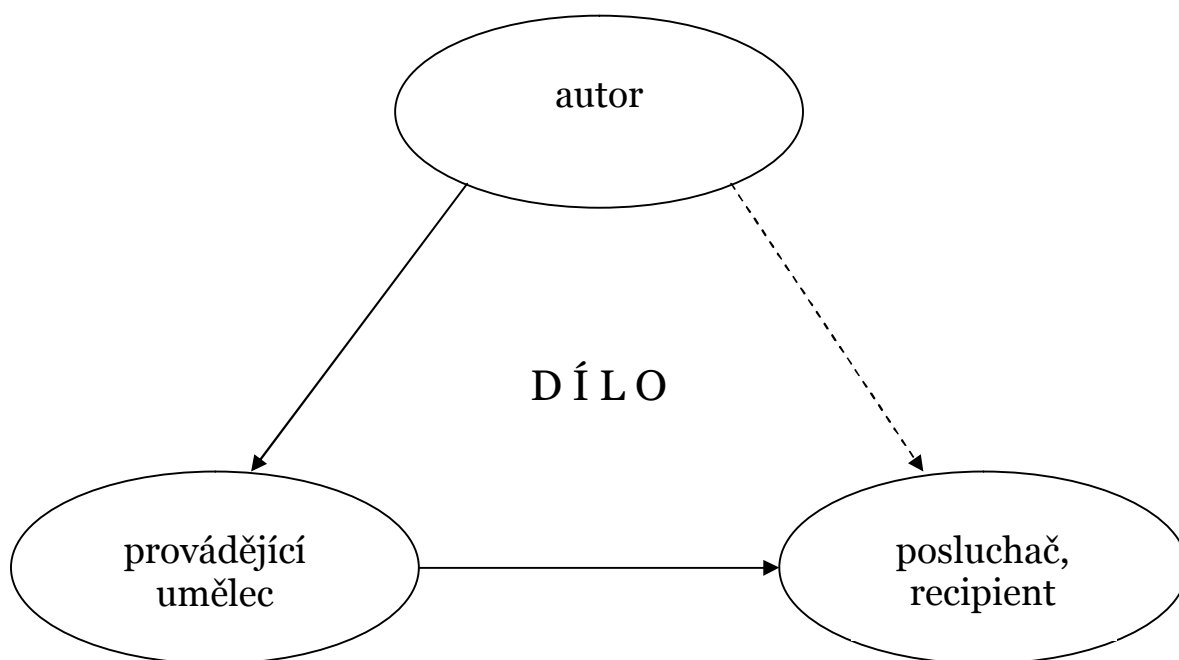


Schéma 1

Dílu se dostává naplnění zjevně až po vzájemné interakci s posluchačem, recipientem, zprostředkované provádějícím umělcem. Pakliže dílo zůstane bez zvukové realizace, uzavřené pouze v myšlenkovém světě autora (i když promítnuté do notové partitury či jiného zápisu), nelze pravděpodobně hovořit o naplnění jeho původního poslání, smyslu (ať už se jedná o zprostředkování počítku či jiného sdělení recipientovi).¹⁴

V ideálním případě jsou úlohy jednotlivých součástí takového schematického „trojúhelníku“ v rovnováze, lépe řečeno – měly by mít stejnou důležitost. Nutno ale podotknout, že takové schéma je obecným konstruktem, který lze ideálně aplikovat pouze na určitý úzký výsek dnes provozované hudby – na hudbu koncertní. Úloha a význam jednotlivých složek daného schématu je navíc velmi proměnná v čase (individuálně odlišná

¹⁴ Zvláště zajímavou paralelou při zprostředkování díla recipientovi je problematika díla literárního, která operuje pouze se zjednodušenou cestou *autor – recipient* prostřednictvím literárního textu. Již ten v sobě skrývá obtížnost interpretace v podobě nutnosti *konstrukce fikčního světa* (kódování představy autora do jazyka a textového zápisu) a *rekonstrukce (dekódování) tohoto fikčního světa čtenářem* a jeho následným porozuměním. Při zprostředkování hudebního (znějícího) díla finálnímu recipientovi je tento proces zdvojen díky nutnosti existence zprostředkovávajícího výkonného umělce, kdy je počet možných nedorozumění dvakrát větší a svědčí o mimořádné složitosti procesů nezbytných pro zprostředkování hudebního díla finálnímu recipientovi.

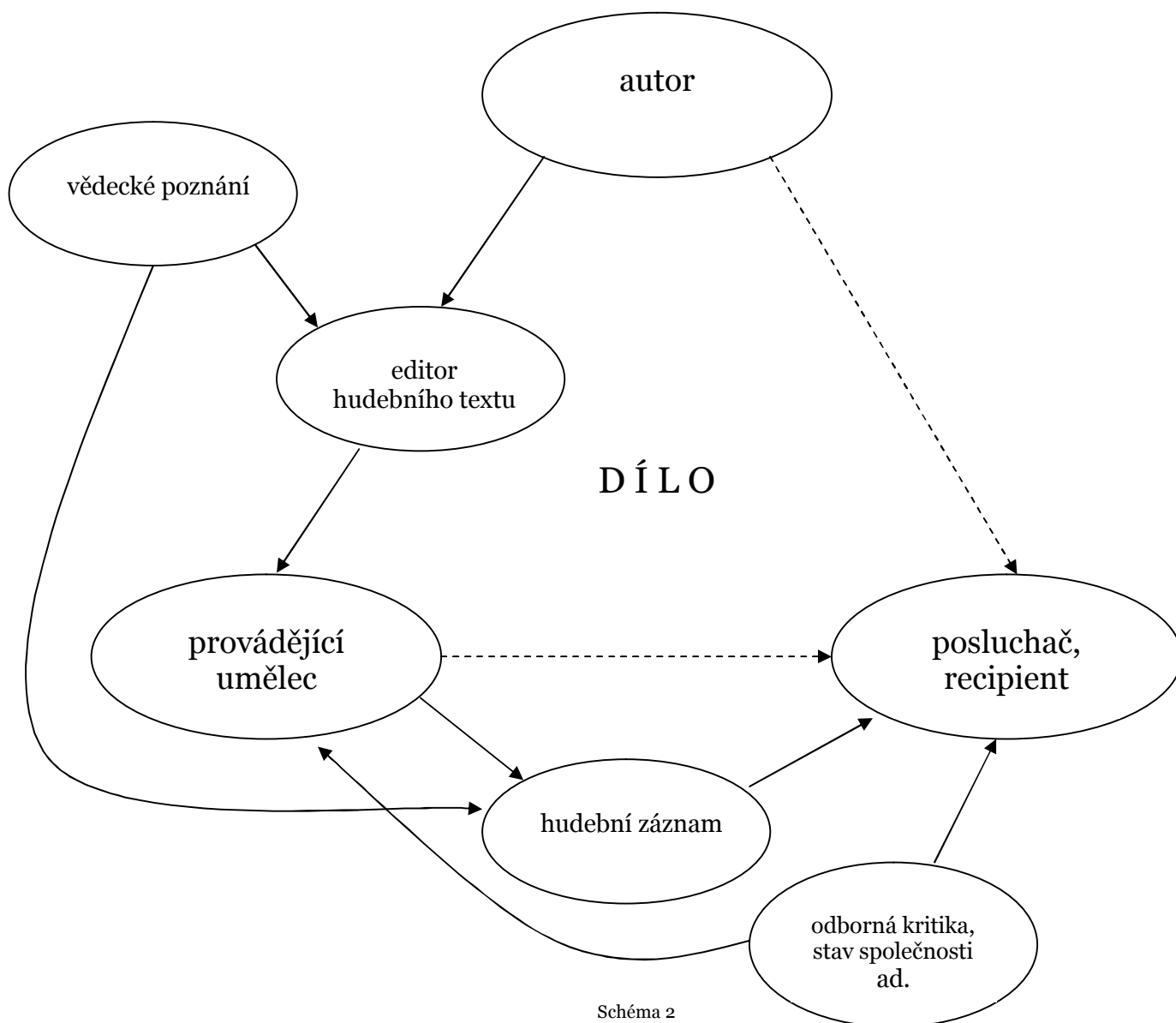
v jednotlivých historických obdobích) a rozdílná i v závislosti na specifičnosti jednotlivých hudebních druhů.

Jako ilustrativní příklad takovýchto nastíněných odlišností nám může posloužit např. opera 19. stol., kdy každé provedení operního kusu bylo často individuálně lokálně odlišné v závislosti na možnostech dané scény – do hudební složky bylo často velmi zasahováno, a tak i samotní autoři mnohdy „na míru“ přepisovali určité části, aby měli nad takovými změnami alespoň určitou kontrolu.¹⁵ Úloha instituce „provádějícího umělce“ (v tomto případě reprezentovaného samozřejmě více složkami – impresario, sólisté ad.) byla tedy značná a zásadní pro finální podobu díla; hovoříme tedy na tomto místě o souvislostech, kdy **dílo je funkcí provedení**. Naproti tomu stojí druhá (extrémní) polarita, kdy **provedení (doslovné) je funkcí díla**. Takové požadavky lze vysledovat např. v některých oblastech komorní tvorby (např. Beethoven a jeho doslovné trvání na precizní interpretaci zapsaného, vytištěného hudebního textu), v extrémní podobě pak v některé hudbě 20. stol., kdy je úloha interpretů – provádějících umělců potlačena do té míry, že se stávají pouze jakýmsi „prováděči“, „exekutory“ autorovy představy do zvukové realizace.¹⁶ Výstižným příkladem se jeví rovněž oblast elektronické hudby, kdy zvukový inženýr (v roli „výkonného umělce“ neidentického s „autorem“) na základě výrobní partitury (soubor instrukcí k nastavení přístrojů) doslovně a do posledního detailu shodně „znovuvyrobí“ dané dílo. Tyto nové způsoby pohledů a požadavky na interpretaci ve 20. století bezesporu nějakým způsobem musely ovlivnit přístup provádějících umělců i k filosofii interpretace jako celku – zahrnující hudbu všech časových období.

Co dalšího je ale nutné reflektovat při snaze zachytit podstatu a finální podobu díla v souvislosti s šíří dnes prováděného a existujícího repertoáru? Při zprostředkovávání starší a starší hudby vstupuje do hry nedílně a zásadně ještě **editor hudebního textu**, v posledním století zcela fatálně existence **hudebního záznamu** jako úplně nového fenoménu zprostředkování hudby a další vlivy (hudební kritika, stav vědeckého bádání, „obecné povědomí“ formované i mimohudebními vlivy ad.). Dostáváme se následně ke komplexněji strukturovanému schématu formotvorných prvků utvářejících existenci díla:

¹⁵ Pozoruhodný přesah má tato praxe do moderních edičních počínů, kdy je jako „kritické vydání“ nutné vydat např. několik verzí stejné opery – všechny mají relevantní platnost jako „původní autorův záměr“.

¹⁶ V angličtině se k tomuto vztahuje výstižný termín „transmitter“ (= přenašeč, převáděč, prostředník) v kontrastu k původnímu „performer“ (= výkonný umělec, herec).



Všechny tyto načrtnuté (i když samozřejmě ne v úplnosti, bylo by možné nacházet další a další) formotvorné jednotky je nutné považovat za nedílné součásti ovlivňující vyznění či finální podobu „díla“, kdy je nutné podotknout, že většina z nich není konstantní ve smyslu svých vlastností – neustále se vyvíjející stav vědeckého poznání, znalosti a individuální dovednosti jednotlivých umělců, společenské vědomí je nutné považovat za dynamické proměnné.

2.2.1.2. „Objektivní“ versus „subjektivní“

Pokud toto schéma opět zjednodušíme na kostru autor – provádějící umělec – posluchač (recipient) a promítneme do ní obvyklé interpretační úvahy, které často operují s polaritami *autorův záměr (intence)* jako „objektivní pravda“ a „objektivní východisko“ versus

hudebníkův vklad jako „subjektivní pohled“ a „osobní zodpovědnost“, naskýtají se nám dvě zásadní otázky: 1) co z těchto dvou polarit má „větší váhu“ při úvaze o interpretaci, 2) jaké všechny vlastnosti „objektivní pravda“ v podobě intence autora má či může mít? Jak ji vůbec můžeme znát? Do jaké míry poznat?

Odpověď na první z nich jsem se pokusil nastínit již v předcházejícím textu – v optimálním případě by jednotlivé složky měly být vyvážené a hrát stejnou roli v podstatě existence díla. Pokud však s tímto tvrzením nebudeme spokojeni, můžeme se zamyslet nad otázkami ad 2). Považujeme-li intenci autora ve smyslu zvukového ztvárnění díla za „objektivní pravdu“ či „objektivní zdroj“ v interpretaci, kde ji nalezneme? Jak ji zjistíme?

2.2.1.3. Pochybnosti o intenci

Ne každý skladatel tuto svou intenci (jasně) formuloval, ať už ve formě finálního tisku či vydání nebo dokonce písemně, navíc je nutné zohlednit skutečnost, že tato intence byla, je a vždy bude individuálně odlišná u jednotlivých skladatelů a také i dynamicky proměnná v čase jejich života. Jako příhodné příklady těchto odlišností nám na tomto místě může posloužit polarita problematiky „verze poslední ruky“¹⁷ (např. Beethoven, Janáček) versus „první koncepce, první opojení a tvůrčí kvas“ (Schumann) – dva protikladné postoje k „platnosti“ určité verze zápisu díla, kdy mezi nimi bezesporu existuje široká přechodová škála. Podíváme-li se pak do bližší minulosti, na 3 různé zaznamenané (nahrané) verze provedení Svěcení jara pod vedením samotného Stravinského, kdy každý z těchto záznamů je skutečně rozdílný, jak můžeme odpovědně určit, který z nich je představitelem té pravé „autorovy intence“? Je to ten poslední? Nebo platí všechny tři? Jak je vidět, spoléhat se na „objektivitu“ v podobě platné autorovy intence nemusí být vždy ideálním východiskem pro interpretační přístup. Při nesprávné rekonstrukci či výkladu této intence lze ve výsledku dokonce podlehnout jakémusi „klamu intence“ („intentional fallacy“, TARUSKIN 1988), kdy již od začátku interpretačního záměru stavíme na mylných východiscích.¹⁸

Vrátíme-li se ještě ke vztahu „objektivita“ – „subjektivita“ (reprezentovanými výše zmíněnými obsahovými významy), je možné tvrdit, že jakási „objektivně ideální podoba díla“ vycházející z původní intence autora je vlastně obtížně obhajitelným stavem, neboť výsledná podoba (možná i podstata) samotného díla je spíše výslednicí individuálních interakcí všech „subjektivit“ znázorněných na schématu 2.

¹⁷ DADELSEN 2004

¹⁸ S extrémní polaritou zacházení s intencí se lze setkat právě v názorech a úvahách R. Taruskina, který se myšlenky na intenci autora vůbec vzdává, neboť v ní vidí únik umělce z odpovědnosti za porozumění dílu.

2.2.2. Historický a lokální kontext

Co dalšího nelze opomenout? Navážeme-li na úvahy o podstatě díla (kapitola 2.2.1.1.) a vztahu *autor – provádějící umělec – posluchač*, je bezpochyby nutné zahrnout problematiku historického kontextu. Ta se totiž týká nejen autora a jeho intence (hledané v oněch dobových svědectvích autora i ostatních), ale stejnou měrou i provádějícího umělce a posluchače. Základním formujícím faktorem je zde *celkový stav a vědomí společnosti*. Ty jsou utvářeny dobově podmíněně a je zde nutné si uvědomit zásadní rozdílnost současnosti oproti minulosti, kterou se zde zabýváme (řekněme do r. 1780) – na nás leží v návaznosti na vzrůstající trend zájmu o historii (v podstatě posledních 200 let) celý „balvan“ uvědomění a stále pokračujícího „uvědomování“ si historie. Dnešní provádějící umělec je zásadně ovlivněn na jedné straně živou interpretační tradicí (s nejsilnějšími kořeny v 19. stol.), na straně druhé „zahlcen“ možností výběru různých interpretačních přístupů. „Dobový“ umělec byl ve zcela odlišné situaci, neboť zhruba až do r. 1800 měl přístup pouze k jeho současné hudbě – provozovalo se vždy to poslední, co bylo napsáno, každé dosavadní historické období vytlačilo hudbu období předchozího. To se promítalo nejen do oblasti znalosti objemu samotné hudby, ale i do interpretačního přístupu, limitovaného samozřejmě dále i absencí dnešních vymožeností – hudebního zvukového záznamu a omezených možností cestovat a poznávat „nové, cizí“. Posluchač jako další neoddělitelná složka procesu realizace díla je z pohledu historického kontextu rovněž problematickým článkem. Je nutné připomenout, že nejen hudba samotná, ale také *hudební slyšení* má své vlastní dějiny – hudební obsah se totiž utváří dobově podmíněně v posluchačově mysli jako nadstavba nad akustickou realizací. Dnešní posluchač např. nemá emocionální a teologické asociace jako dobové posluchačstvo zejména vůči některým textům (nebo chorálním zpěvům ad.). S tím souvisí nedílně i to, že autor psal pro posluchače nejen se zkušeností hudby, ale i s tím, k čemu (odlišnému ode dneška) hudba poukazuje (mluvíme-li např. o hudbě duchovní). V dnešní situaci je proto možné tvrdit, že moderní posluchač při poslechu staré hudby často vnímá pouze jednu složku díla – složku estetickou – kdy tato pouze jedna z několika funkcí díla zcela pohltila jeho funkce další.

2.2.2.1. Kontext poslechu

Kromě výše nastíněných odlišností (historických, lokálních) ve stavu vědomí společnosti je nutno navíc zmínit další důsledek historického vývoje, a to *rozdílnost kontextu samotného poslechu*. Dnešní posluchač jde nejčastěji na koncert, za zábavou či vzděláním a ne (jako např. v případě duchovní hudby) účastnit se liturgie. Lze úspěšně tvrdit, že valná část hudby zkomponované před r. 1800 a často i pozdější je dnes trvale poslouchána mimo svůj původní kontext – v koncertním sále, ze zvukového záznamu, z rádia či televize v kontrastu k době

minulé – oslavy, slavnosti, bohoslužby, salony. Kapitalistická komercializace čehokoliv a další s tím spojené společenské jevy mohou být nakonec příčinou dokonce poslechu v nulovém, žádném kontextu, v „ničím“ podání – Matoušovy pašije v hotelovém výtahu, remix Beethovenovy deváté v letištní hale... Má toto ještě něco společného s intencí autora? Je vůbec možné hovořit o nějakém poslechu zprostředkovávající „dílo“?

2.2.3. Nemožnost autenticity?

Vezmeme-li tedy v potaz skutečnost, že dvě ze tří základních složek podmiňující existenci díla – provádějící umělec a posluchač – jsou navždy a nevratně vytrženy, nebo lépe řečeno zcela vyvázány z historického kontextu, nacházejí se v současnosti, je možné se domnívat, že stojíme před problémem elementární nemožnosti „autenticity“ v oblasti recepce. Jelikož absolutní znovuvytvoření stejných podmínek ve všech směrech není bezpochyby možné, navíc hudební dílo je skutečně živoucím objektem znovurealizovaným v čase (stejně jako divadelní inscenace, baletní či taneční choreografie, provedení opery oproti časově nebo prostorově stabilizovaným uměleckým dílům jako obraz, socha, film), je zřejmě nutné uvažovat o formě *existence určitého hudebního díla jako o souhrnu nekonečného množství jednotlivých individuálních možností realizace.*

2.2.4. Další limity (omezení, pochybnosti)

Z dosud napsaného vyplývá, že zamýšlet se filosoficky hlouběji nad zdroji a možnostmi HPI ve vztahu k autenticitě může být pro interpretační východiska současného hudebníka značně limitující. V dalším detailnějším pohledu na filosofická východiska HPI nelze navíc pominout následující problematiku:

2.2.4.1. Vypovídací hodnota historického faktu

Vzhledem k povaze historického bádání obecně, kdy zacházíme vždy pouze se současným stavem vědění, nastolujeme, zpochybňujeme a následně překonáváme staré paradigma novým, je nutné mít na paměti, že neustále *operujeme pouze s relativním stavem vědění* – svědectví doby totiž nikdy nemáme celé. Vynoří-li se v průběhu naší cesty za poznáním nové dosud neodhalené skutečnosti, je nutné znovu a znovu přehodnocovat naše pohledy na individuální badatelské problémy.

Současné snažení hudebníků usilujících o co největší „historickou poučenost“ v interpretaci staré hudby zachází s již diskutovanými prostředky jako dobové nástroje,

korektní edice a dobová svědectví. Právě ale dobová svědectví, která hledají podstatu intence autora v autorově současnosti, měla by reflektovat dobové provozovací praktiky a estetiku doby, a která jsou jedním z hlavních názorových i argumentačních východisek hudebníků zabývajících se HPI, se mohou stát dalším limitujícím faktorem ve světle relativnosti stavu vědeckého poznání. Co je podstatou takového dobového svědectví – např. vědeckého pojednání nebo učebnice hry na nástroj? Jak můžeme zcela odpovědně („objektivně“) vyložit nejen jeho obsah, ale především *význam* v době, kdy bylo napsáno? Bylo to, co se v pojednání píše, skutečně typickým pro svoji dobu? Nebo to byla jakási reakce na neduhy současnosti?

Za základní prameny v oblasti čerpání znalostí o dobovém estetickém a provozovacím úzu bývají kromě dalších zpravidla považovány spisy L. Mozarta, C. P. E. Bacha a J. J. Quantze, které, třebaže jde primárně o jakési „pokusy o návod jak správně hrát“ na ten který nástroj, obsahují mnohé informace o přednesu, orchestrech, hudebnících apod. Podíváme-li se do textu takového dobového svědectví, čteme např. v předmluvě k Mozartově houslové škole:

[...] Cítil jsem velký soucit, když jsem slyšel dospělé houslisty, kteří si na svém umění často nemálo zakládali, přednášet proti vůli skladatele zcela snadné pasáže, odlišující se od obvyklého způsobu hry třeba jen smykem. Ba žasl jsem, když jsem dokonce viděl, že tito lidé nebyli schopni dosáhnout správné a čisté hry ani při ústním vysvětlení již naznačeného přednesu a po živém přehrání.

(MOZART 2000: Předmluva)

Pokud se do důsledku zamyslíme nad možnými výklady uvedeného konkrétního příkladu, můžeme si položit následující otázky: 1) Co to vlastně byl, ten „obvyklý způsob hry“? 2) Jakým poměrem byli takoví „dospělí houslisté“ – sólisté zastoupeni v celkovém rozložení hudebníků dané doby?

Začneme-li od druhé otázky, je na místě zamyslet se určitým způsobem nad některými vlastnostmi téměř všech společenských jevů. Vezmeme-li například celý úhrn všech hudebníků, kteří se aktivně věnují hudbě a mohou být zahrnuti do pojmu „provádějící umělec“ – v dnešní době nebo v jakémkoliv jiném historickém období – a zamyslíme se nad jejich „kvalitami“, jak „dobří“ či „špatní“ hudebníci jsou, co můžeme dostat za výsledek? Je nesporné, že celý hudební svět (a nejen ten) je nerovnoměrně rozložen mezi špičkové sólisty a „světové hvězdy“ (dnešní termín), průměrné dobré hudebníky, podprůměrné hudebníky a špatné hudebníky. Je možné se domnívat, že v diskutované hudební oblasti je těch nejlepších velmi malé množství, velmi dobrých hudebníků o něco více a těch ostatních, méně a méně „dobrých“ stále více a více. Lze předpokládat, že tento nerovnoměrný poměr rozložení počtu hudebníků s ohledem na jejich „kvality“, schopnosti či um, je v každém historickém období přibližně podobný, pouze narůstá jejich celkový počet (v souvislosti s nárůstem populace

obecně). Promítneme-li potom tuto jakousi „křivku rozložení prvků – hudebníků“ do konkrétního historického období (zde tedy např. současnost L. Mozarta), můžeme se zeptat – nevyhraňuje se ve skutečnosti Mozart (či kdokoliv jiný, z jehož dobového svědectví čerpáme naše zdroje poznání) vůči obecně jiné realitě nebo převažující praxi v jeho současnosti? Není právě jeho svědectví pokusem dobově nadprůměrného nebo vynikajícího hudebníka o formulaci „historického zbožného přání“, jak by se optimálně mělo hrát? Nejde ve skutečnosti o dobovou touhu, „jak by to mělo být“? Nebo jiným pohledem – nemíří dnešní význam v minulosti popsaného jako „autentického“ spíše ke kontroverznímu „historicky pravděpodobnému“?¹⁹

Jak je vidět, bylo by zapotřebí nyní hledat i v o stupeň širším kontextu, než pouze v prosté existenci historického svědectví – tedy klást si otázky, *jakého typu toto svědectví může být* ve smyslu významu ve své době, nakolik se vyhraňuje vůči dobové situaci, nejedná-li se o menšinový extrémní pohled či názory. Další bádání v tomto směru nám ve výsledku může přenést a posunout výpovědní hodnotu klíčových dobových svědectví do zcela jiných východisek pro interpretaci i další smýšlení o dané době.

2.2.4.2. Zvukové svědectví

Pokud se posuneme od abstraktních úvah ke konkrétnějším příkladům limitujících faktorů, je na prvním místě nutné se pozastavit u *neexistence zvukového svědectví* té které historické doby, kdy tato neexistence je jedním z hlavních argumentů odpůrců „autentického“ či jakéhokoliv „poučeného“ přístupu k interpretaci hudby. Je to bezesporu velký handicap, který se zainteresovaní hudebníci snaží kompenzovat právě ostatními zmíněnými prameny – písemnými, notovými, o problematice jejich výpovědní hodnoty jsem se již zmínil v předchozím textu. Budeme-li se tedy snažit rekonstruovat tuto „autentickou“ zvukovou podobu, na co můžeme narazit?

2.2.4.2.1. Hudba instrumentální

V oblasti instrumentální hudby je dnes už možné na základě dostupných poznatků o nástrojích rekonstruovat zvukový obraz dané historické doby celkem úspěšně – existuje mnoho dochovaných původních nástrojů, vyrábějí se velmi dokonalé repliky atd. V případě nástrojů dechových (ať dřevěných nebo žesťových) a klávesových můžeme skutečně dojít velmi blízko ke zvukovosti dané doby a dosáhnout téměř „autentického historického zvuku“,

¹⁹ S tímto výstižným problematizujícím pojmem – „historical verisimilitude“ (historická pravděpodobnost) – pracuje např. Taruskin (in: KENYON 1988: 141), ale i další.

ale u nástrojů smyčcových se zde v souvislosti s užitím střevových strun objevuje doposud velmi málo diskutovaný problém „autenticity kvality strun“.20 V dnešní době střevové struny vyrábějí velmi specializovaní výrobci, kteří produkují vynikající výrobky – hladké rovné struny, zcela rovnoměrně spředené, často i lakované moderními chemickými prostředky, kdy životnost takovýchto strun je často i několik měsíců při zachování velmi dobrých zvukových vlastností. Měli ale doboví hráči k dispozici tyto „vymoženosti“? Nahlédneme-li např. do již citovaného L. Mozarta (MOZART 2000: 4-5), můžeme se dočíst, že v jeho době (řekněme 2. pol. 18. stol.) nebylo vůbec pravidlem, aby hráči na smyčcové nástroje měli dobré a trvanlivé ostrunění – takové struny, o jakých Mozart píše, vydržely jen omezenou dobu, byly často nestejně tlusté, kovem neopředená střeva byla plná malých nerovností, velmi citlivě reagovala na teplotní a vlhkostní výkyvy, stejně tak jako na pot rukou hudebníků; takové struny zkrátka praskaly velmi často a při jejich výměně i přes obvyklé předpínání na dřevěných rámech trvalo nějakou dobu, kdy se struna přestala neustále rozlaďovat.21

To vše mělo dozajista zásadní vliv na samotný hudební projev, kdy zvukové ztvárnění bylo možná až velmi odlišné od současné podoby „historické provozovací praxe“ – používáním „dokonalých“ moderních střevových strun jsme možná dnes v oblasti smyčcových nástrojů dospěli k jakési „akustické autenticistické mystifikaci“ vytvořené vytržením jednoho parametru (materiál strun) z celkového kontextu dobové praxe.

2.2.4.2.2. Hudba vokální

Třebaže se ve své další výzkumné práci zaměřuji pouze na instrumentalisty a umělecké vedoucí souborů, nemohu vokální sféře ve snaze o celistvý pohled nevěnovat tuto stručnou podkapitulu, která je však jednou z „nejožehavějších“ oblastí v HPI, a to nejen u nás.

Rekonstrukce *dobového zvukového ideálu v oblasti hudby vokální* je totiž ve srovnání s instrumentální hudbou ještě obtížnější. U hudebních nástrojů se můžeme zvuku dobových nástrojů do určité (někdy i do značné) míry přiblížit pečlivou rekonstrukcí všech technických vlastností a parametrů, u vokální hudby ale skutečně nemáme téměř žádné relevantní „hmatatelné“ svědectví o zvukovosti. Písemná svědectví se v tomto směru zabývají většinou pouze textovou stránkou hudby či „technickými“ popisy (jak otevírat ústa, jak dýchat, dále přepisy ozdob, appogiatur, kadencí, obsazení zpěváků v rolích, jejich přijetí publikem atd.), skutečnou zvukovou podobu vokálního projevu pak můžeme už jen ve velmi skromné míře odvozovat například z dobových vyobrazení zpěváků, nebo z varhanního rejstříku Vox Humana, jenž měl (do jaké míry ale dnes přesně nevíme) reprezentovat dobový zvukový ideál

²⁰ Je nesporné, že kvalita strun u smyčcových nástrojů zcela zásadně ovlivňuje finální zvukový výsledek.

²¹ Střevové struny se běžně používaly až do 1. pol. 20. stol.

lidského hlasu při zpěvu. Ten je nicméně podle všeho značně odlišný od toho, jakým způsobem je dnes některá stará (zejména hudba předbarokní) hudba provozována.

K vokální oblasti hudby se váže i problematika *neexistence zpěváků s příslušnou dobovou přípravou* v dnešní době. Jedná se především o kastráty – soprány a mezzosoprány – pro něž bylo psáno velké množství repertoáru až do konce 18. stol. Dnes, a to skutečně velmi ojediněle, existují maximálně speciálně školení kontra-tenoři (ekvivalent altu), či falzetisté (ekvivalent sopránů), ale nejvyšší hlasy např. v sólových partech barokních oper zpívají v současné praxi HPI výhradně ženy. To lze rovněž považovat za další jakousi „autenticistickou mystifikaci“, neboť v tomto směru můžeme v některých případech hovořit vlastně o absolutní nemožnosti autenticity. Velkým aktuálním tématem je proto v tomto směru v dnešním světě HPI problematika nahrazování jednotlivých hlasů možnými moderními ekvivalenty, kdy názory a jednotlivá řešení jsou často až protichůdné (nahrazování kastrátů falzetisty, falzetisty ženskými hlasy, sboru malých chlapců nemajících patřičný duchovní vztah k dílu sbory ženskými atd.)

2.2.4.3. Ladění

Zdánlivě vyřešená problematika ladění při současné praxi provozování HPI staré hudby, kdy pro hudbu barokní se nejvíce užívá $a^1 = 415$ Hz (o půl tónu níž, než při $a^1 = 440$ Hz), pro hudbu klasicismu $a^1 = 430$ Hz, případně pro další oblasti staré hudby ještě $a^1 = 390$ Hz, 412 Hz a další méně frekventované, se stává při detailnějším pohledu na současný stav vědění v této oblasti také poněkud kontroverzní. Je nutné si uvědomit, že vlastně až do 19. století nebyl normál ladění vůbec sjednocen. V dnešní době se o dobových výškách ladění v jednotlivých hudebních centrech Evropy dozvídáme zpravidla díky zachovaným původním varhanám, méně pak díky originálním dechovým nástrojům (původní flétny apod.), kdy lze lokálně a časově vysledovat opravdu překvapující rozdíly.²² Z nich je možné vyvozovat, že v běžné dobové praxi bylo ladění opravdu velmi individuálním parametrem jak časově, tak místně, a ze současné provozovací praxe HPI je pak možné pozorovat, že na tomto poli dochází dnes často k vytržení dalšího parametru – ladění – z dobového kontextu. Pokud by chtěli být hudebníci zabývající se HPI skutečně co „nejautentičtější“, bylo by zřejmě na základě poznatků o ladění (které se neustále prohlubují) hrát hudbu Vivaldiho na $a^1 = 467$ Hz, Händela zase na $a^1 = 423$ Hz a u množství další hudby zase na jiné ladění. Ano, v dnešní

²² Např. $a^1 = 377$ Hz (varhany A. Schlick 1551, nebo Dom Bédos 1766) přes ladičku v Silbermannových varhanách v Hofkirche v Drážďanech, kde $a^1 = 415$ Hz, Händelovu ladičku $a^1 = 423$ Hz a Silbermannovy varhany ve Freiburgu $a^1 = 476$ Hz, až po běžné ladění severoněmeckých varhan (kolem 1619), kdy $a^1 = 576$ Hz. Zcela jiné tendence ve výšce ladění byly v divadlech. Pařížská Velká opera (1776) měla $a^1 = 410$ Hz, Pařížská Komorní opera (1823) $a^1 = 428$ Hz a Vídeňská opera (1878) zase $a^1 = 447$ Hz. Zvyšování výšky ladění bylo typické i pro komorní a symfonické orchestry, od německých orchestrů na konci 18. stol. s laděním $a^1 =$ cca 395 Hz (dle dechových nástrojů) až po Londýnskou filharmonii (1874) s $a^1 = 455$ Hz, Antonio Vivaldi a jeho orchestr v Benátkách zase například užívali ladění $a^1 = 467$ Hz. Nejvyššího ladění symfonického orchestru 19. století pak bylo dosaženo ve Vídni roku 1859, a to $a^1 = 456$ Hz. (SYROVÝ 2003: 278 – 279)

době již existují i světové projekty, které se o takovouto precizní individualizaci v oblasti ladění při interpretaci pokoušejí, není je však zřejmě možné považovat za převažující přístup.

2.2.5. Shrnutí

Smyslem této kapitoly bylo kritickým filosofickým pohledem především nastínit existující limitující faktory v možnostech „poučenosti“ či snahy o „autenticitu“ v interpretaci, kdy tyto limity jsou demonstrovány na samotných vlastnostech díla, dějinného vývoje a historického poznání. Jako hlavní problematické okruhy vnímám intenci autora, historický a lokální kontext, kontext poslechu hudebních děl, proměnlivou podstatu vypovídací hodnoty historického faktu, neexistenci zvukového svědectví a problematiku ladění.

Při zkoumání těchto limitujících faktorů filosofických východisek HPI bych se ještě rád pokusil zodpovědět otázku, *jakého druhu tato interpretace vlastně je?* Přes množství neustále se prohlubujících poznatků o „staré hudbě“, dobové praxi a společnosti bude zřejmě nutné si přiznat některé kontroverzity a možná pochybení v boji za jedinou „autentickou podobu“ provedení některých děl. Relativní stav vědění, kdy je některým jevům přisuzován možná jiný význam, než ve skutečnosti měly, vytrhávání některých parametrů (materiál a zpracování dnešních střevových strun, rozdílnost ladění, nesoulad mezi možnostmi autenticity na poli instrumentálním a vokálním) z historického kontextu a jejich nerelevantní přenášení do moderních souvislostí – to je několik příkladů, které nás nutí podívat se na dnešní provozovací praxi HPI i z jiného úhlu pohledu. Vezmeme-li v potaz všechny výše zmíněné úvahy, začneme-li chápat a hledat výpovědní hodnotu historických svědectví v dalším, hlubším kontextu, uvědomíme-li si všechny možnosti nazírání do důsledku v nejpřísnějším slova smyslu, pak je možné dokonce přinést tezi, že existence něčeho jako „autentická interpretace“ je vlastně elementárně nemožná.

V návaznosti na úvahy o podstatě a možnostech existence díla v kapitole 2.2.1.1., kdy vstupuje do hry teze o dílu jako souhrnu všech možných individuálních „subjektivních“ ztvárnění hudebního kusu provádějíci umělci, je třeba se ptát, jakým způsobem se promítá celkový vzrůstající zájem o starou hudbu ve 20. století obecně a snaha provádějíci umělců o samozřejmě a touženou individualizaci v hudebním světě do relevance používání všech výše zmíněných prostředků (staré nástroje, dobová svědectví atd.) patřících dnes do „Early Music Movement“. Jak je nastíněno výše, v některých případech může docházet vlastně až k jakési „autentické mystifikaci“, kdy je buďto jako dobově autentické předkládáno „dobově pravděpodobné“ či „dobově toužené“, nebo dokonce cosi nově v současnosti vykonstruované vycházející z jednostranně a nekomplexně aplikovaných historických poznatků. V tomto druhém případě pak historická pravděpodobnost, autorova intence, autentické nástroje a

další „historický hardware“ nejsou nutně závěry či výsledky, ale především prostředky, které mohou sloužit jako východiska pro utvoření **vlastního moderního interpretačního stylu** – kompletně současného a k tomu nejmodernějšímu ze současných.²³ Nakolik je tento styl lepší či horší než z živé hudební tradice vycházející interpretační přístupy je však zřejmě prozatím nemožné posoudit, neboť s největší pravděpodobností až když se současnost stane minulostí a budoucnost současností, se ukáže, jestli náš „autenticistický“ či „historicky poučený“ přístup k interpretaci byl pouze módním projevem či odrazem vkusu naší doby nebo přístupem skutečně správně historicisticky relevantním. *Proč* tento přístup k interpretaci vznikl a jako *projev čeho* ho lze chápat se snažím rozpracovat v kapitole 2.4.

2.3. Současná zvukovost v HPI a její důsledky – HPI esteticky

Pokud pomineme všechny předchozí filosofické pochybnosti a omezení ve snahách o co největší „historickou poučenost“ v interpretaci hudby a přijmeme současný stav v oblasti HPI jako existující východisko k dalšímu popisu, rád bych v této kapitole alespoň rámcově nastínil, *v čem konkrétně* po stránce technické, akustické a estetické *je rozdílnost HPI* oproti řekněme „tradičnímu“ způsobu provozování staré hudby a v čem mohou být zdroje počátečního odmítání tohoto přístupu k interpretaci posluchači i samotnými hudebníky. Zaměřuji se zde pouze na oblast vážné hudby a můj hlavní časový okruh badatelského zájmu.

2.3.1. HPI „technický“

Čím dále jdeme do historie, tím větší odlišnosti lze najít u jednotlivých nástrojů v porovnání k jejich dnešní podobě, navíc některé nástroje se v živé hudební tradici do současnosti vůbec neudržely, proto jejich používání bylo zpočátku pro samotné hudebníky i posluchače velkou neznámou. Ve stručnosti bych se v následujících podkapitolách pokusil heslovitě předložit největší a nejdůležitější rozdílnosti ve vlastnostech a používání nástrojů pro HPI baroka a raného klasicismu po jednotlivých nástrojových skupinách.

2.3.1.1. Nástroje smyčcové

obecně:

- používané struny – výhradně střevové neopředené

²³ K tomuto pohledu na autenticistické provádění staré hudby se přiklání zřejmě jako první R. Taruskin v roce 1988 ve své zásadní práci *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, která značně rozvířila debatu o autenticitě jako takové a stala se jakýmsi milníkem v možnostech dalšího uvažování v tomto směru.

- smyčce – obrácené konvexní prohnutí (tzv. luk)²⁴, méně žíní, v 17. stol. ještě žabka bez šroubku, někdy i pohyblivá kdy tlakem prstů zčásti regulováno napětí žíní (umožňovalo jednodušší hru dvojhmatů, omezovalo však v možné hlasitosti)

housle, viola:

- stavba nástrojů – ostřejší úhel zasazení krku nástrojů, krk nástroje masivnější, hmatník kratší, menší basový trámec uvnitř nástrojů
- odlišné držení nástrojů – neužívalo se ani podbradku²⁵ na horní straně nástroje, ani tzv. „pavouků“ na spodní straně nástrojů, nástroje byly volně položeny na klíční kosti hráče, v obtížnějších pasážích potom bylo nutné přitisknutí nástroje bradou k ramenu na ozvučných deskách, v porovnání s dnešním „pohodlným“ držením moderních nástrojů je toto „historické“ držení mnohem obtížnější
- v závislosti na držení nástroje zcela odlišné používání vibrata (ne jako tónotvorného prvku, ale většinou jako ozdoby)

violoncello:

- stavebně obdobné odlišnosti jako housle a violy
- především odlišné držení – nástroj bez bodce držen mezi kolena hráče²⁶
- vibrato též není tónotvorným prvkem ale ozdobou

nástroje do 20. stol. téměř nepoužívané:

- violy da gamba – celá rodina nástrojů (basové až sopránové), držení na kolenou či mezi nohama
- violy da braccio, d' amour

2.3.1.2. Nástroje dechové

flétna:

- rehabilitace zobcové flétny (recorder) i jako sólového nástroje
- příčná flétna vyrobená ze dřeva, bez klapkového systému²⁷ (pouze s jednou až dvěma klapkami), s výměnnými středními díly k přeladování (C, H atd.)

hoboj, fagot:

- bez klapkového systému

²⁴ „Moderní“ houslový smyčec konkávní formy s napínacím šroubem vyvinul až Francois Xavier Tourte kolem roku 1820.

²⁵ Používání podbradku – původně destičky z ebenového dřeva upevněné přes struník na horní straně nástroje – zavedl až Louis Spohr kolem roku 1820.

²⁶ Nastavitelný bodce ve spodním luhu nástroje používán cca od roku 1800.

²⁷ Moderní „velká“ flétna laděná in C pochází od T. Boehma (Boehmova flétna) z první poloviny 19. stol.

lesní roh, trubka:

- bez ventilového systému, pouze přirozené ladění a hra v jedné tónině
- u lesních rohů možnost snížit výšku tónu až o celý tón pouze vsunováním pravé ruky do roztrubu
- k přeladění do jiné tóniny používány rozdílné nátrubky, vsuvky a nástrčky²⁸
- dlouho nepoužívaní předchůdci trubky: clariny, cinky

2.3.1.3. Nástroje drnkací

Zde pro moderního posluchače i hudebníka nejvíce „viditelných novinek“.

loutny, arciloutny:

- jako sólové nástroje a zejména pak jako nástroje pro doprovod a realizaci generálbasu
- mnoho variant: theorby, theorbové loutny, chitarrone

2.3.1.4. Nástroje klávesové

varhany:

- akcent na jejich „dobovou autentičnost“, tedy snaha o rekonstrukce do původní podoby
- nejlépe nám vypovídají o historickém ladění i např. o zvukovém ideálu lidského hlasu (Vox Humana)

cembalo:

- rehabilitace cembala jako sólového nástroje
- nezbytný nástroj pro realizaci generálbasu

dlouho nepoužívané nástroje:

- portativy, varhanní pozitivy – malé nástroje pro realizaci generálbasu pro zvýraznění odlišnosti barvy
- klavichord
- kladívkový klavír (Hammerklavier) – jako sólový nástroj

²⁸ U lesních rohů tzv. „invence“ – odtud poté tzv. „invenční roh“.

2.3.1.5. Posazení a obsazení orchestru, dirigent

barokní orchestr:

- relativně malý, základ tvořily smyčce, proměnlivé obsazení dechů
- nejčastěji první a druhé housle sedí proti sobě (z pohledu posluchače)
- provedení řídí kapelník od cembala, které bývá na místě dnešního dirigenta, kapelník – cembalista tedy i zády k obecnstvu, nebo řídí první houslista výraznými gesty
- orchestr při operních provedeních:
 - o posazení dle individuálních místních možností orchestřiště, instrumentalisté často seděli proti sobě u jakési „rampy s pulty“²⁹
 - o dvě rozdílné skupiny hráčů pro dvě varianty hry basa continua (např. cembalo 1 + cello 1 + theorba a cembalo 2 + cello 2 + kontrabas) posazené ve vzdálenějších místech v orchestřišti
 - o provedení řídí zpravidla kapelník od cembala

klasicistní orchestr:

- ustálenější obsazení, dvojitá dřeva (2 fl., 2 ob., 2 fg. atd.)
- z pohledu posluchače vlevo první housle a cello + kontrabasy, vpravo druhé housle a violy, dechy + ostatní pak dále vzadu na pódiu podobně jako u dnešního orchestru
- řídí zpravidla první houslista – koncertní mistr či kapelník od cembala či klavíru
- operní orchestr v období raného klasicismu ve většině rysů podobný s obsazením a praxí barokního operního orchestru

úloha dirigenta:

- jak je zmíněno výše, instituce dirigenta v tomto časovém období v podstatě neexistuje – většinou orchestr řídí kapelník zpravidla od cembala či první houslista nebo jiný vedoucí souboru
- kapelník často především udával tempo, a to někdy i údery do cembala srolovanými listy papíru, malou hůlkou, nebo údery taktovací tyčí o zem

2.3.1.6. Zpěváci

- méně (operního) vibráta v hlasu, použití spíše ve smyslu ozdoby
- čistota hlasu a hladkost melodických linií
- důraz na koloraturní „zdobící“ zpěv v Da Capo áriích a kadence – nutnost „dotvářet“ hudební materiál v dobových estetických intencích

²⁹ Výborným dokladem posazení barokního orchestru u nás je např. původní barokní orchestřiště v divadle v Českém Krumlově.

- v současnosti nahrazování kastrátů ženskými hlasy, případně falzetisty

2.3.2. HPI „akusticky“

Pokud tedy vezmeme době odpovídající nástroje a přijmeme-li současnou převažující praxi v ladění pro HPI hudby baroka $a^1 = 415$ Hz a klasicismu $a^1 = 430$ Hz (+ další individuální drobnější odchylky při přizpůsobování se např. určitým konkrétním varhanám), co v první řadě uslyšíme?

2.3.2.1. Barva

Zcela odlišná od dosavadní „tradiční“ akustické zkušenosti se zvukem nástrojů je *barva* jednotlivých historických nástrojů a tedy i celých souborů. Uchopit tuto kvalitu zvuku slovy není příliš jednoduchým úkolem, nicméně alespoň obecně:

- u dechových nástrojů dřevěných je barva jemnější a má více možností barev, není tolik průrazná, avšak velmi dobře se pojí s nástroji ostatními a při vícehlasé hře je tak zvuk kompaktnější
- nástroje smyčcové díky střeovým strunám zní ostřeji, zato však mnohem otevřeněji, umožňují opět větší paletu barev ale ne tolik intenzity zvuku, díky hře smyčcem na neopředaná střeva je často možné slyšet při nasazení tónu jakési „T“ – ostrou hranu tónu a rovněž u ucha zvuk trochu „šustí“
- celý soubor je pak ve zvuku mnohem barevnější a homogennější, zároveň však čitelný, barvy jednotlivých nástrojů se mohou v některých rejstřících více překrývat, v hybných pasážích je vždy slyšet pravidelný puls cembala díky ostrému nasazení tónu (trsnutím hrotu o strunu)
- zajímavé „barevné kombinace“ vznikají v barokní hudbě zejména při doprovázení recitativů árií při využití cembala, theorby a cella – vytvářejí jakési pohyblivé „zvukové plochy“ pro recitativní pohyb hlasu
- využití hlubokých bordunových strun např. theorb umožňuje zcela jinou souhru alikvótních tónů – vznikají současnému posluchači neznámé barevné kombinace
- mnoho souborů HPI se dnes při ladění zabývají i *různými systémy ladění* (Valotti, středotón, van Zwolle, Silbermann, Werkmeister, Kirnberger a další) s eliminací rovnoměrné teploty (která s vynálezem rovnoměrně temperovaného ladění zcela změnila barevné výslednice souhry jednotlivých nástrojů), kdy při jejich využití je pak výsledek rovněž barevně individuálně velmi odlišný

2.3.2.2. Intenzita zvuku, dynamika

Dnešní posluchač uvyklý zvuku velkých symfonických orchestrů hrajících v intenzitě i přes 110 dB, případně uvyklý silnému průraznému zvuku jednotlivých sólových nástrojů, které musí obstát i před celým orchestrem ve velkých sálech, je zpravidla zpočátku nejvíce zaražen „nízkou hlasitostí“ nástrojů užívaných pro HPI. Tyto nástroje v „absolutních hodnotách hlasitosti“ opravdu hrají méně nahlas než moderní nástroje, v kombinaci s odlišnou paletou barev zvuku je akustický výsledek a tedy i sluchový vjem skutečně zcela jiný – pro mnohé „nedostačující“, „podivný“, „nemocný“, „bez výrazu“.

Důležitým faktorem, který bezesporu ovlivňuje naše vnímání zvuku HPI na dobové nástroje, je rovněž *fyziologické opotřebením sluchových orgánů moderní společnosti*. Nové výzkumy z oblasti historické fyziologie sluchu v Rakousku³⁰ ukazují, že dnešní společnost slyší pravděpodobně až o 50% „méně“, než tomu bylo např. v 19. stol., kdy nebyl ještě v tak extrémní míře přítomen „akustický smog“ průmyslové velkoměstské společnosti zatěžující a trvale poškozující naše sluchové vnímání. Opravdu tedy dnes „slyšíme méně“, než bezpochyby např. v době baroka a klasicismu, kdy dnešnímu posluchači mohou být dobové hladiny intenzity zvuku nástrojů zcela akusticky nedostačující. Připočteme-li k tomu navíc při interpretaci HPI využití velkých neadekvátních koncertních sálů, tento dojem „nedostatečnosti“ a „nemocnosti zvuku“ se ještě může umocnit.

Všem těmto okolnostem je tak třeba přizpůsobit i místní optimální podmínky pro HPI výběrem vhodných (pokud možno „autentických“) koncertních prostor a dále z psychoakustického hlediska i dramaturgii koncertů.

2.3.2.3. Tradice tvoření tónu

Postromantická tradice expresivní tvorby tónu, umocněná extrémními exaltovanými polohami výrazu hudby 20. století zanechala až do dnešních dní v samotných provádějících umělcích jisté stereotypy při tvorbě tónu a přístupu ke zvukovým východiskům hudby. Ty jsou ve značném kontrastu s jinou estetikou zvuku, kvalitami tónu a způsoby jeho tvorby, které jsou vlastní principům HPI diskutovaných časových období, kdy např. vibrato v hlasu i u smyčkových nástrojů *není* primárním a neoddělitelným (jako je tomu u „tradiční“ interpretace) formotvorným prvkem kvality tónu, ale často pouze ozdobou vycházející z technických vlastností dobových nástrojů a dobové estetiky. V porovnání s „tradičním“ interpretačním přístupem je potom HPI vnímána jako „bez výrazu“, „bez duše“ atd. Jedná se zde však o principiální střet dvou odlišných společensko-historicky podmíněných estetických

³⁰ Přednáška prof. Barbarossy při aukci hudebních nástrojů pro spol. Dorotheum Wein, Praha 2004.

přístupů, který není možný hodnotit v kvalitách „lepší“ či „horší“, ale pouze zkoumat možnosti jejich další koexistence v hudebním světě.

2.3.3. HPI „sociologicko-esteticky“

V čem všem jsou tedy kořeny počáteční rezistence v přijímání znějící HPI posluchači a pak především samotnými provádějícími umělci?

2.3.3.1. Estetické překážky

Realizuje-li se interpretační výkon HPI za využití všech výše zmíněných „technických“ podmínek a estetických východisek, narážejí interpreti na okruh negativních reakcí, které jsou způsobeny především těmito odlišnostmi oproti „tradiční“ sluchové zkušenosti:

- Hudba je hrána „o půl tónu níž“, tedy v odlišné tónině, než je dnes zvykem.
- Sólista či soubor hrají v malé zvukové intenzitě.
- Odlišný přístup ke tvoření tónu (smyčce, dechy, zpěv) je ve výrazu vnímán jako „bez duše, bez výrazu“.
- V melodických linkách jsou identifikovány dosud zcela neznámé „ozdoby“.
- Frázování a chápání rytmických struktur může být zcela odlišné od jakékoliv dosavadní posluchačovy zkušenosti (hemioly atd.).

2.3.3.2. Technické překážky

Počáteční odmítání tohoto způsobu interpretace může být ovlivněno kromě jiných a dosud neznámých estetických východisek navíc také počátečním *nedostatečným zvládnutím techniky hry na historické nástroje*. Dosud neznámé podoby historických nástrojů vyžadují od provádějících umělců bezchybné zvládnutí „nových“ technik hry, kdy počáteční nedostatečná zručnost a technická vybavenost v tomto směru může mít opravdu značný podíl na sníženou kvalitu interpretačního výkonu. Je nutné si uvědomit, že výkonní umělci každé doby uměli technicky zacházet s aktuální historickou podobou svých hudebních nástrojů, zatímco umělci dnešní se ke zvládnutí nástrojů současných musí navíc naučit bezchybně ovládat zcela jiné „technické“ podoby svých nástrojů, kdy je tomuto nutné věnovat mnoho času a úsilí. V tomto směru potom stojí výkonní umělci před otázkou volby profesionální specializace hry na určitý typ nástroje (historický X moderní) pro možnost zvládnutí jejich dokonalého ovládnutí.

2.3.3.3. Konvence

Oba výše zmíněné technicko-estetické aspekty počáteční rezistence vůči HPI je nutné doplnit velmi významným aspektem sociologicko-historickým, jímž jsou *konvence společnosti*. A to jak společnosti posluchačů, tak i konvence samotných hudebníků. Pod tímto pojmem zde rozumím *obecnou shodou vžitý systém vzorců chování, jednání a myšlení jednotlivců i skupin vzniklý na pozadí historického vývoje a aktuálního stavu společnosti*.

V našem případě je příchod HPI pro zažité interpretační i recepční vzorce něčím, co bezpochyby aktuální stav *narušuje, ohrožuje* a bezpochyby ho v důsledku *i mění*. Počáteční odmítání tohoto „nového“ interpretačního přístupu v současnosti proto vlastně není ničím nepochopitelným, neboť v jakémkoliv historickém období nezřídka cokoliv „nové“ v hudbě naráželo na nedůvěru a nepochopení. Příchod HPI v současnosti představuje *ohrožení stávajících struktur* jak hudebně-výkonných (koncertní umělci, tělesa) a recepčních, tak i pedagogických.

2.3.4. Shrnutí

Nastíněním konkrétních „technických“ východisek v HPI jako základu pro svou vlastní estetiku, ve zvukových projevech značně odlišnou od kontinuální větve interpretačního vývoje, spolu s jejich důsledky na současné recipienty (posluchače i samotné hudebníky) jsem se v této kapitole snažil předeštit možné příčiny počátečního odmítání tohoto způsobu interpretace. Tyto příčiny spatřuji především v *kolizi stávajících konvencí* jak širší, tak hudebnické společnosti s „novým“ přístupem a odlišnými principy a východisky, jež využívá HPI k interpretačnímu pohledu na díla.

Konvence však ze své podstaty nejsou neměnné, kdy v našem případě jejich změna ve všech zmíněných rovinách (interpretační, recepční, pedagogická) s sebou nutně přinese další možnosti a větší rozrůzněnost estetických názorů, neboť HPI není zapotřebí brát jako hrozbu, která zcela vytlačí původní „tradiční“ přístup k interpretaci, ale jako další obohacující vývojovou větev v interpretaci. Toto obohacení bych nejlépe chápal jako *důraz na stylový přístup*, který hudební interpretaci jako celek opět ve vývoji posune dál a možná tak v aktuálním projevu zmizí „kult interpretů“ 19. a 20. stol. a nahradí ho „kult stylovosti“.

2.4. Důvody vzniku a jeho dopady na praxi i teorii – HPI historicky

Úkolem této kapitoly by mělo být zmapování fenoménu HPI z pohledu historického – co nám vznik tohoto způsobu interpretace přinesl, jaké další (kromě již diskutovaných) socio-kulturní dopady na praxi i teorii lze v současnosti vysledovat, dále *proč* zřejmě tento způsob interpretace vlastně mohl vzniknout a jako *projev čeho* ho lze chápat.

2.4.1. Dopady HPI na hudební praxi

Nejdříve je možné se podívat na to, co vlna „Early Music Movement“ již přinesla v oblasti hudební praxe.

a) Pozitiva

2.4.1.1. „Nový“ repertoár

V souvislosti se zvýšeným zájmem o starou hudbu a především staré, v některých případech na dlouhou dobu zapomenuté nástroje, docházelo v první fázi této vlny (řekněme 1. pol. 20. stol.) k objevování starého zapomenutého repertoáru. Hudba zkomponovaná pro loutny, gamby, staré dechové nástroje ad. se postupně opět dostávala do širšího povědomí, a tak zpřístupnění množství někdy i zcela neznámého repertoáru ve značné šíři a dopadu na posluchače je možné považovat za jednoznačně pozitivní přínos HPI. „Stará hudba“ přestává být výhradní zálibou malého okruhu nadšenců, ale počíná se dostávat do širšího povědomí hudebního světa na všech úrovních. Je zde důležité připomenout, že některá díla by bez HPI v dnešní době nebylo možné vůbec provádět (např. hudební skladby pro gamby ad.).

2.4.1.2. Rozrůznění interpretačních přístupů

V koncertním životě přinesl nástup HPI stále širší uvádění již známých a hraných děl radikálně odlišným způsobem, kdy toto *rozzrůznění interpretačních přístupů* k hudbě jako celku mělo v dalších návaznostech dalekosáhlé aktivizační důsledky pro celý hudební průmysl. Toto rozrůznění je možné navíc výrazněji sledovat i ve smyslu *rozzrůznění historického záběru* díky skutečnosti, že „autentické“ či „historicky poučené“ snahy o interpretaci se postupně rozšířily jak směrem „dozadu“ – přes gregoriánský chorál a rané křesťanské zpěvy až po extrém jako dnes již existující „autentická“ nahrávka antické hudby, tak i směrem „dopředu“, kdy stále častěji dnes můžeme pozorovat autentická či poučená provádění a nahrávky děl 19. i 20. století. Výsledkem všech těchto snažení je zřejmě

především velká bohatost a pestrost světa „vážné“ hudby, kdy mohou posluchači v současnosti vybírat a srovnávat ve velkém množství interpretačních přístupů. Vkusové soudy pak už ale závisí jak na individualitě současného recipienta, tak i na budoucnosti, která teprve bude moci velkou pluralitu interpretačního vyjádření posoudit nezaujatě a s potřebným odstupem.

2.4.1.3. Hudební průmysl

Jednoznačným přínosem s aktivizačními důsledky bylo a stále je hnutí HPI pro hudební průmysl v komerčním slova smyslu. V druhé polovině 20. stol., kdy už bylo zdánlivě nahráno „téměř vše“ z živé hudební tradice a individualita nahrávek se odrážela především v osobnostech provádějících umělců, se náhle objevují nové, „první autentické“ nahrávky dávno známé a mnohokrát nahrané hudby. To samozřejmě nutně povzbudilo nejen producenty velkých nahrávacích společností (nálepka na desce „první nahrávka v autentické verzi“ je dozajista silným marketingovým trumfem), ale i samotné posluchače (potenciální nakupující), a stejně tak i oblast odborné hudební recepce – hudební kritiky. Není na škodu zde připomenout, že v 80. a 90. letech 20. stol. byly nahrávky „staré hudby v autentickém provedení“ nejlépe komerčně prodejnými hudebními záznamy.

2.4.1.4. „Vzdělanější“ posluchači

Objevují se nové požadavky na společnost jako recipienty hudby prováděné tímto novým způsobem – bylo nutné posluchače zasvětit, vysvětlit jim příčiny a zdroje pro takovýto způsob interpretace, docházelo v počátcích hnutí HPI podobně jako v 19. stol. (i když jiným způsobem – upozornění na jiný parametr) k prostředkování hudby slovem, což dozajista vedlo ke zvyšování úrovně znalostí o dané historické době obecně. Ve finále tak dnes vlastně vyžaduje HPI i existenci „poučeného“, tedy více vzdělaného posluchače ve smyslu, v jakém jsem o něm hovořil v kapitole 2.1.6.1.

2.4.1.5. Vznik subkultury

V návaznosti na snahu hudebníků co nejvíce se přiblížit zvukovému a celostně estetickému výrazu historické doby se v tomto směru jemněji diferencoval a dotvořil jakýsi samostatný „art world“ – subkultura „autenticistů“, do které patří nejen sami specializovaní hudebníci, ale například tvůrci a restaurátoři hudebních nástrojů, výrobci strun, specializovaná hudební vydavatelství, výrobci dobových kostýmů, specializovaní posluchači – přívrženci staré hudby atd. Bylo zapotřebí promítnutí nových poznatků o historické době do zaběhnutých

„podpůrných“ činností, čímž často vznikaly i zcela nové specializace ve výše zmíněných oblastech.

b) Negativa?

Dnes je možné se zamyslet i nad tím, že vznik „Early Music Movement“ nemá možná jen samé pozitivní dopady. Některá konkrétní negativa, i když v menší míře než je tomu u pozitivních přínosů, lze vysledovat zejména v oblasti světa samotných výkonných umělců.

2.4.1.6. Umělec a autonomie

Při extrémních nárocích na dobovou autenticitu se v některých případech může *dostat do pozadí umělcova autonomie*. Jeho základní úloha, nárok – svým individuálním vkladem do interpretace přispět ke „zhmotnění“, realizování díla – bývá zatlačována díky akcentaci jiných „relevantnějších“ a „objektivnějších“ stránek interpretačních zdrojů, jako je historický fakt či svědectví.³¹ Je však nutné mít na paměti, že toto méně časté negativum je při dostatečném obeznámení s dobovou provozovací praxí a interpretačním způsobem myšlení přímo vyváženo velkým uvolněním tvůrčího potenciálu současných provozovacích umělců, kteří při realizaci ozdob ad. mohou právě svůj individuální vklad úspěšně navýšit.

2.4.1.7. Diskriminace?

V průběhu etablování a zviditelňování „autentického“ či „poučeného“ přístupu se objevila a dnes stále ve větší či menší míře existuje jakási *diskriminace neautenticistů*. „Poučené provádění“ v současnosti už jakékoliv hudby je jakýmsi určujícím měřítkem předpokládané či očekávané kvality hudebního výkonu, kdy ze starší tradice interpretačního přístupu vycházející provádějící umělci musí obhajovat svůj interpretační názor, někdy mající váhu jen díky „velkému jménu“. V extrémním případě se lze setkat se soudy, že kdo není „historicky poučený“, bývá považován za „nedovzdělaného“ či „neprogresivního“. Tato měřítko však v dnešním pluralitním světě doufejme nejsou nutná, neboť koexistence různých názorů, jež se mohou navzájem obohacovat či doplňovat, je v mnoha oborech lidských činností více než patrná.

2.4.1.8. Skupinová vyhraněnost

V oblasti recepce na úrovni jak odborné tak i laické se lze již také setkat s jakousi „třídní“ příslušností, která se projevuje například v hodnocení koncertů (někdy samozřejmě i

³¹ Kenyon pro tuto problematiku užívá velmi výstižného spojení „historická diskriminace“. (KENYON 1988: 14).

v postojích a očekáváních ještě před samotným hudebním výkonem) ne ani tak za výsledek, ale právě za „třídní“ příslušnost jednotlivých interpretů. Uchopením dané teze v jazyce je možné potom při pozorování „zevnitř“ – ze světa provádějících umělců – při nejjednodušším rozdělení pojmenovat jakési dvě skupiny – „modernisty“ a „barokáře“, v některých případech možná až etnický bipolární, u nichž je pak možné vysledovat v některých případech i projevy (pravděpodobně zbytečné) militantní vyhraněnosti. Zkoumání oddělenosti či ohraničenosti těchto vyhraněných skupin a jejich vzájemného vztahu je rovněž jedním z hlavních předmětů mého výzkumu v Oddílu II.

c) Neutrální – posouvající

2.4.1.9. „Křížení stylů“

Na druhou stranu, jako smířlivá satisfakce dosavadního vývoje v pluralizaci interpretačních přístupů může být chápán trend zhruba posledního desetiletí, kdy je možné sledovat už jakési vzájemné inspirování a křížení těchto dvou interpretačních směrů – vzniká celá řada přechodových „škál“ užívajících někdy i zajímavých kompromisů v přístupu k interpretaci (nejen) staré hudby, a tak se vlastně výběr možných interpretačních řešení nadále rozšiřuje a obohacuje.³²

2.4.2. Důvody vzniku

Co mohlo způsobit vznik této interpretační vlny, co ji vyvolalo? Z jakých myšlenkových podnětů vzešla? Naskýtají se nám zde některé možné hypotézy nebo směry v uvažování.

2.4.2.1. Obecný stav společnosti a vědy 20. století

kdy i v souvislosti s hrůzami válek se hledá jak poučení z historie v návaznosti na zájem o historismus započatý již v 19. století, tak hledání nových cest a východisek pro společnost obecně. Na jedné straně zřeknutí se tradice a tvorba zcela nových hudebních prostředků, které mají odrážet i pohnutou současnou situaci (bruitismus, atonalita, dodekafonie), touha po modernismu ve všech parametrech společenského života, na straně druhé vzrůstající historické vědomí a zájem o historismus projevující se jak v architektuře (historizující stavební slohy, z nich odvozená secese, rekonstrukce starých památek v průběhu celého 20.

³² Toto obohacování a inspirování má své konkrétní projevy např. v „stylově poučené“ interpretaci Mozarta Berlínskou filharmonií nebo ve vzniku soudobých kompozic pro historické hudební nástroje.

století), tak i v širším vědeckém bádání. V hudbě pak právě touha po objevování dosud neznámého starého repertoáru, později doprovázená zájmem o dobovou provozovací praxi, může být chápána jako jeden z projevů vzniku nových filosofických směrů ve 20. stol. a jejich odrazu v hudebním světě. Příchod *fenomenologie*³³ a její ústřední metody zkoumání *hermeneutiky*, kdy je klíčovým přístupem „návrat k věcem samým“, jež jsou zkoumány pohledem nevázaným žádným nekriticky přejímaným výkladem či předchozím porozuměním, se jeví jako ústřední filosofický princip, který může objasnit relevantnost „historicky poučeného“ přístupu k hudební interpretaci. Moderní hermeneutika zdůrazňuje význam souvislosti textu a předchozího porozumění, s nímž vykladač už k textu přistupuje – např. na základě tradic, znalostí a výchovy, navíc v této souvislosti byl formulován tzv. hermeneutický kruh, kdy části (textu) lze porozumět jen z celkové souvislosti a celkovou souvislost lze pochopit jen porozuměním částí – tato myšlenková východiska jsou v přímém souladu se základními principy HPI, které při snaze o interpretaci jednotlivého hudebního díla hledají a rekonstruují všechny společensko-estetické souvislosti dané doby a snaží se „očistit“ toto dílo od nánosů následujících historických období.

2.4.2.2. Krize neposlouchatelnosti nové hudby

odrážející nejdříve krizi společnosti v 1. pol. 20. století, která mohla mít jistý vliv na ohlžení se po „klidnějších“ historických obdobích, reprezentovaných určitou hudební „libozvučností“. Jedním z těchto projevů může být z části vznik „neo-“ hudebních stylů, dalším pak příklon ke „starší“ hudbě s následnou související akcentací dobové provozovací praxe.

Velmi zajímavou paralelou na tomto místě může být srovnání vývoje v oblasti vážné a populární hudby. Pokud vezmeme posledních cca 400 – 500 let vážné hudby jako vrchol evropské kulturní tradice a řekněme 90 – 100 let, kdy na tomto poli lze pozorovat vývoj existence hnutí HPI, a porovnáme s cca staletou existencí populární („nevážné“) hudby a trendy posledních 20 – 30 let v existenci hudebního revivalismu této hudby, naskýtá se zde otázka, jestli se v populární hudbě nejedná o jistou paralelu vývoje návratu ke „starým dobrým hodnotám“, v tomto případě v menším časovém měřítku? Nemá únava z moderní či postmoderní vysoce konzumní společnosti stejné projevy i v těchto odlišných hudebních žánrech, kdy se jistá část populace (hudebně-výkonné i posluchačské) může domnívat, že „vše dobré už bylo napsáno“ a nemá tedy smysl tvořit novou a originální hudbu za každou cenu, protože „trvalé hodnoty“ tu přece již máme?

³³ Filozofická nauka o fenoménech (jevech) – významný směr filosofie 20. století založený E. Husserlem, spjatý zejména s jeho dílem a dílem jeho žáků a následovníků – M. Heideggera, H. G. Gadamera, R. Ingardena, u nás J. Patočky.

2.4.2.3. Touha hudebníků po uplatňování svých tvůrčích schopností

kteřé, jak jsem nastínil v předešlých kapitolách, byly v průběhu 20. století v některých případech značně omezeny a limitovány v požadavku na pouhý „odraz“ a „přenesení“ autorovy striktní hudební představy do zvukového provedení. V souvislosti s objevováním „dobové praxe“ ve staré hudbě, kdy interpret byl zároveň z části skladatelem a byl nucen dotvářet notový materiál ozdobami, individuální realizací generálbasu atd., se pro provádějící hudebníky otevřelo nové pole pro využití vlastního tvůrčího potenciálu.

2.4.2.4. Skryté motivace

Možná méně vědomým avšak neméně zásadním formujícím faktorem ovlivňujícím vznik a etablování tohoto interpretačního přístupu mohla být i *snaha o individualizaci a odlišení se provádějících umělců*, kteří se museli v průběhu celého 20. století a dnes ještě více vypořádávat s neobvyklou pluralitou možností kulturního vyžití celé společnosti. Vznik celé nové větve hudby dnes velmi málo pojmově uchopitelné jako „populární“ (počínaje music hallem, přes blues, jazz, rock a vše ostatní až do současnosti), rádia, televize, dnes stále více internetu, vůbec už nemluvě o extrémní popularitě masového sportu ad., zatlačil „vážnou“ hudbu do velmi složité situace, kdy se musí vypořádávat se stále menším podílem na „trhu s kulturou“. I přes toto všechno se oblast vážné hudby a zejména jejích interpretů neustále vyvíjí a musí se vypořádávat s novými událostmi v této sféře, které vedou ve finále k další diferenciaci a nutné snaze o individuální prosazení – počet prvotřídních a vynikajících interpretů se zvyšuje, je nutné se tedy něčím odlišovat.³⁴ Jednou z cest může v tomto směru být právě „historicky poučený“ přístup k interpretaci upozorňující implicitně recipienty na to, že „my jsme ti jiní“.

2.4.3. Moderní či postmoderní?

Poslední otázkou, na kterou bych se zde pokusil alespoň v obecných rysech poskytnout úvahy k nalezení odpovědi, je: *čeho je vznik HPI projevem?* Je projevem modernity, či postmodernity naší společnosti?

³⁴ Poměrně zajímavým dosud nepřilíš reflektovaným fenoménem je zde i masivní nástup asijských umělců – prováděcích interpretů vážné hudby – v druhé polovině 20. stol. Jejich neobyčejný zájem o euro-americkou kulturu spolu s nezměrnou pílí věnovanou jak recepci tak i samotné snaze se prosadit vtéto oblasti jako interpreti v poslední době vede k nikdy dříve nepozorované infiltraci do aktivní „západní“ kulturní scény, kdy svou technickou dokonalostí mnohdy vytlačují původní osazenstvo daného kulturního prostoru. Podrobnější studie v tomto směru zaměřená historicko-statisticky by jistě mohla přinést zajímavé výsledky. Faktem však zůstává, že jednou z cest „euro-americké“ rezistence proti této velké konkurenční vlně může být právě existující specializace na HPI, která ještě asijské umělce nezasáhla.

Ve shrnutí kapitoly 2.2. jsem nastínil tezi, že HPI je vlastně moderním interpretačním stylem, ve smyslu nejnovějšího ze současných, neboť zřejmě nikdy v historii zde nebyly pokusy o znovunavracení se k dávným způsobům (hudební) interpretace, vždy se operovalo s aktuální současností, nebo se hledělo vpřed. To ale nebylo v rozporu s tím, že každá předchozí historická doba se bezesporu považovala za *moderní* ve smyslu *aktuální = jiná než předchozí = moderní*. O tom, kdy tento zveřejněný pohled na vznik moderního světa začal existovat, se historikové dodnes přou, nicméně lze obecně říci, že ho lze jasně vnímat od osvícenství (SCRUTON 2005: 126). I 20. století se tak považovalo za moderní dobu, kdy spolu s 19. stoletím přineslo asi nejvíce nejzávažnějších a nejrychlejších změn v historii lidstva v podobě zcela revolučních technických a technologických objevů, vzniku nových vědeckých disciplín ad. V oblasti hudební interpretace tu nyní máme něco, co tu ještě nikdy předtím nebylo přítomno a co lze pojmenovat jako jakýsi „krok z kontinuálního vývoje směrem zpět“. I přes tuto částečnou „alogičnost ve vývoji“ je však možné považovat to za opravdu nové = moderní, a tak i za projev neustále se opakující modernity společnosti.

Modernita se však ve 20. století dostává do své vlastní definované krize, která dle Nietzscheho (SCRUTON 2005: 146) vyplynula ze ztráty křesťanské víry, jež byla nevyhnutelným důsledkem rozvoje věd a poznání. Do opozice proti některým „tradičním vlastnostem aktuální modernity“, jako např. koncepce jediné pravdy a jediného cíle, se v druhé polovině 20. stol. dostává opačně zaměřená postmodernita, jejímž základním principem je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. V pojetí postmodernity Jean-François Lyotarda došlo nejen ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace, ale i ke zpochybnění pohledu na dějiny jako na proces postupného překonávání dřívějších fází. Neboť se zřejmě není možné domnívat, že HPI zcela vytlačí „tradiční“ přístup k hudební interpretaci vzešlý z kontinuálního vývoje a stane se pravděpodobně pouze jednou další alternativou k celkovému výběru, je pravděpodobné, že právě nutná koexistence a tedy pluralita v názorech může být chápána jako projev postmoderní.

Fenomén HPI tedy ve finále chápou jako ambivalentní ve smyslu projevu moderny i postmoderny. Z pohledu modernity je ve hře „novost“ celého hnutí HPI v historii, navíc pokud např. militantní HPI hudebníci, kteří považují pouze svůj názor za jediný správný a podporují tak koncepci jediné pravdy, jsou pak vlastně modernističtí v pravém smyslu slova. To celé lze chápat jako „modernitu zevnitř“. Oproti tomu projevy postmodernity lze chápat především jako „vynucené zvenčí“, neboť celé hnutí HPI, třebaže současný stav přístupu k interpretaci ovlivňuje a pozměňuje ve smyslu „narušování tradice a kontinuálního vývoje“, zůstane zvenčí recipienty chápána zřejmě jako jedna z interpretačních alternativ, možností výběru. V přesnějším vyjádření se tedy zřejmě nejedná o projev postmodernity v pravém smyslu slova, ale o postmoderní chápání tohoto fenoménu.

2.4.4. Shrnutí

Z pohledu historického lze tedy ve vzniku HPI vysledovat nejen mnoho pozitivních dopadů na hudební praxi i teorii (nový repertoár, aktivizace hudebního průmyslu, rozrůznění interpretačních stylů ad.), ale je možné se zamyslet i nad možnými negativními stránkami, které mají jak filosofický rozměr (umělec a autonomie), tak i sociologický (např. skupinová vyhraněnost). Důvody vzniku tohoto směru v interpretaci spatřuji nejvíce v obecném stavu společnosti a vědy ve 20. stol., který má přesah do všech dalších zmíněných oblastí (krize neposlouchatelnosti nové hudby, touha po prosazení se ad.). Jako projev modernity je HPI možné chápat především, lze však vysledovat i projevy postmoderního vnímání tohoto fenoménu „zvenčí“.

2.5. Shrnutí I. Oddílu

Pohledem čtyř různých vědních disciplín jsem se snažil v I. Oddílu pokrýt fenomén historicky poučené interpretace co nejšáhleji z teoretického hlediska. Všechny zásadní pohledy či zjištění jsou prezentovány v dílčích shrnutích jednotlivých podkapitol, za významné bych na tomto místě považoval připomenutí skutečnosti, že fenomén hudebního revivalismu, případně HPI staré hudby, je v našem kulturním prostředí významným a zajímavým tématem k dalšímu vědeckému zkoumání. I přes počáteční odmítání principu HPI zejména v oblasti staré hudby, jehož technické, estetické i sociologické zdroje jsem se snažil nastínit v kapitole 2.3., je nepochybné, že tento přístup k interpretaci už u nás bude mít natrvalo své místo.

I. Oddíl by bylo též možné nazvat *HPI teoreticky*, samotný výzkum v Oddíle II. potom nejlépe *HPI prakticky*. Tento výzkum by nám nyní měl poskytnout některá upřesnění a odpovědi na nastíněné teoretické otázky a zejména popsat aktuální stav tohoto fenoménu u nás „tady a teď“ z pohledu samotných výkonných hudebníků.

Oddíl II. – Výzkum

3. Vymezení

3.1. Vymezení výzkumné oblasti

Předmětem mé výzkumné práce je skupina hudebníků zabývajících se HPI u nás v současnosti, s omezením na instrumentalisty a umělecké vedoucí souborů, s časovým vymezením pak na hudebníky zabývající se obdobím baroka a raného klasicismu, kdy toto historické časové období jsem volil z důvodu zjevně proporcionálně nejbohatšího hudebního dění u nás.

Výše zmíněné zúžení zkoumaného prostoru bylo v dané situaci pro mě nezbytné, neboť jak je patrné z I. Oddílu této práce, problematika HPI je u nás v současnosti velmi rozsáhlým tématem, kdy jeho zpracovávání jedním badatelem má své kapacitní limity.

3.2. Cíle

Zmapovat fenomén HPI u nás na počátku 21. století se všemi jeho přesahy z teoretického hlediska jsem se pokusil v I. Oddílu. Jak tyto pohledy „zvenčí“ korespondují s pohledem „zevnitř“, tedy ze strany samotných výkonných umělců, kteří tento „svět HPI“ utvářejí? Jaké další souvislosti a skutečnosti lze z jejich pohledu pojmenovávat, co vše se lze dozvědět pouze od nich samotných? Kromě těchto otázek obecných jsem se výzkumem „v terénu“ snažil získat odpovědi ještě na tyto konkrétní otázky, které nám mohou velmi konkrétně přiblížit aktuální stav fenoménu HPI u nás:

- Jak samotní výkonní hudebníci zabývající se HPI pohlížejí na tento způsob interpretace? Jak ho pojmenovávají a na základě čeho?
- Proč se tomuto způsobu interpretace věnují?
- Jaký je obecný profil těchto hudebníků? Jaké mají vzdělání? Z čeho všeho čerpají svá názorová východiska pro HPI?
- Jaké je postavení skupiny HPI hudebníků u nás? Jak jsou vnímáni a přijímáni posluchači a jak hudebníky, kteří se HPI nevěnují?
- Jaký je vztah skupiny hudebníků, kteří se HPI věnují a skupiny hudebníků, kteří se HPI nevěnují? Jak vypadá tato koexistence? Dochází k nějakému vzájemnému ovlivňování?

- Jaké jsou reakce oficiálních hudebních institucí na pronikání HPI do hudebního života u nás?
- Je skupina hudebníků věnujících se HPI nějakým způsobem uzavřená?
- Jakým způsobem se dnes mladý začínající hudebník může k tomuto způsobu interpretace dostat? Kde lze HPI u nás na dobré úrovni studovat?
- Kde se k historicky poučenému způsobu interpretace dostali ti, kteří se mu dnes věnují výhradně?
- Jak si tito HPI hudebníci vedou „na trhu“ v porovnání s ostatními?
- Jakým způsobem se historicky poučený způsob interpretace dostal a dostával k nám? Kdo byli první „propagátoři“ této interpretace?
- Kam se toto interpretační úsilí může dále vyvíjet?

4. Stav bádání

Vzhledem k relativně krátké době, kdy je možné celý fenomén „hnutí HPI“ pozorovat v hudebním i odborně-vědeckém světě (od cca 2. pol. 20. stol.), je zřejmé, že těžiště výzkumu bylo a dosud je především v nalézání nových cest pro práci s hudebními prameny, autentickými nástroji a souvisejícími zdroji pro tento interpretační přístup, tedy se jím zabývají disciplíny muzikologické a historiografické s průnikem do oblasti pedagogiky, jak by mělo být zřejmé ze stavu bádání I. Oddílu. Z oblasti psychologického a sociologického bádání by bylo možné pozorovat reflexi této problematiky prozatím pouze v rovině *recepce HPI*, kdy by výzkum mohl čerpat své zdroje např. z kritik živých koncertních provedení, analýzou návštěvnosti koncertů hudby prováděné historicky poučenou interpretací, případně formou výzkumu, kterou jsem zvolil pro tuto práci já – samostatnými rozhovory s výkonnými hudebníky. V tomto směru zcela jedinečným počinem, který mapuje fenomén HPI v hudebním světě **v zahraničí** očima samotných výkonných umělců, je práce Bernarda D. Shermána *Inside Early Music: Conversations with Performers* (SHERMAN 1997), jež obsahuje 20 rozsáhlých rozhovorů s vedoucími osobnostmi světa HPI (Gustav Leonhart, John Elliot Gardiner, Joshua Rifkin, Roger Norrington, Peter Phillips ad.) a je neobyčejně přínosným svědectvím naší doby o myšlenkových východiscích a přijímání historicky poučené interpretace hudby od gregoriánského chorálu až po Berlioze a Brahmse v současnosti.

Na našem území je oblast mého výzkumného zájmu – skupina výkonných hudebníků specializovaných na HPI, její působení na hudební život v dané kulturní oblasti a její přijímání veřejností hudebnickou i širokou hudební – ze sociologického hlediska oblastí dosud neprobádanou, proto bych tento svůj badatelský počín označil za *výzkum prvotní*.

5. Metoda

Pro zkoumání skupiny hudebníků zabývajících se HPI u nás jsem zvolil metodu *kvalitativního sociologického výzkumu*. Ta má svoje specifické techniky a postupy, které bych v této kapitole popsal v konkrétní aplikaci na mou oblast badatelského zájmu.

5.1. Základní vlastnosti kvalitativního výzkumu

Abych zjednodušil orientaci v následujících popisech mého užití technik kvalitativního výzkumu, shrnul bych základní a nejdůležitější vlastnosti takového typu výzkumu do následujících několika bodů³⁵:

- Kvalitativní výzkum je nenumerické šetření a interpretace sociální reality. Cílem je zde odkrýt význam podkládaný sdělovaným informacím.
- Na rozdíl od kvantitativního výzkumu, jehož hlavním formálním cílem je testování hypotéz, je hlavním cílem kvalitativního výzkumu *vytváření nových hypotéz, nového porozumění, vytváření nové teorie*.
- Kvalitativní výzkum je specifický redukcí informace:
 - o získává se mnoho informací o relativně velmi malém počtu jedinců,
 - o silná redukce počtu sledovaných jedinců,
 - o generalizace na populaci je problematická a někdy i nemožná.
- Standardizace v kvalitativním výzkumu je slabá a proto má tento výzkum poměrně *nízkou reliabilitu*.³⁶
- Nižší standardizace, volnější forma otázek a odpovědí nevynucuje taková omezení, jaká existují v kvantitativním výzkumu, proto potenciálně může mít kvalitativní výzkum *vyšší validitu*.³⁷
- Nejběžnější techniky sběru informací jsou:
 - o zúčastněné pozorování,
 - o nestandardizovaný rozhovor,
 - o analýza dokumentů.
- *Konstrukce vzorku respondentů není prvou technickou operací před zahájením samotného terénního výzkumu. V kvalitativním výzkumu jde pouze o individuální*

³⁵ Definice a pojmy čerpány z: DISMAN 2002: 285 – 321 a GIDDENS 1999: 503 – 528.

³⁶ **Reliabilní měření** je takové měření, které nám při opakované aplikaci dává shodné výsledky, pokud se stav pozorovaného objektu nezměnil.

³⁷ **Validní měření** je takové měření, které měří skutečně to, co jsme zamýšleli měřit.

rozhodnutí, s kterým jedincem budeme hovořit nejdříve, a další výběr můžeme provést až na základě interpretování předchozího případu.

- Celý výzkum musí být anonymní, tzn. z jednotlivých zjištění a tvrzení by nemělo být možné nijak vysledovat identitu respondentů.

5.2. Etapy výzkumu a využití výzkumných technik

Postup mojí výzkumné práce je možné rozdělit do dvou etap, kdy jsem využíval různé techniky sběru informací.

5.2.1. Etapa I.

Od roku 2000 jsem se začal věnovat profesionálně hře na barokní housle, kdy jsem se sám stal součástí subkultury hudebníků specializovaných na HPI, mohl jsem tedy provádět *zúčastněné pozorování*³⁸ právě probíhajícího a možná i vrcholícího dynamického vývoje v oblasti HPI u nás „zevnitř“, v roli tzv. *úplného participanta*³⁹. Tato role s sebou přináší kromě výhod bezprostředního kontaktu se sociální skupinou i nebezpečí určitého subjektivního zkreslení pozorované skutečnosti, kterého si musí být výzkumník neustále vědom. V mém případě jsem proto svá bezprostřední pozorování doplňoval *analýzou souvisejících „objektivních“ dokumentů* (rozhovory, knihy, nahrávky, zpětná vazba od hudebníků věnujících se i nevěnujících se HPI). Během této časově delší etapy výzkumu jsem mapoval možné pole budoucího detailnějšího výzkumu se všemi jeho aspekty a přesahy a byla mi východiskem pro přesné pojmenování cíle mého dalšího badatelského úsilí o fenoménu HPI u nás.

5.2.2. Etapa II.

Na základě zúčastněného pozorování jsem zformuloval několik pracovních hypotéz (tyto hypotézy jsou uvedeny v kapitole 6.1.4.) a určil si směr a cíle dalšího bádání. K potvrzení či vyvrácení těchto pracovních hypotéz, ale především pak k jejich dalšímu doformulování na straně jedné, a k popsání aktuální situace u nás v oblasti HPI „zevnitř“ na straně druhé, jsem poté provedl v roli tzv. *participanta – pozorovatele* výzkum formou *polostandardizovaných*

³⁸ **Zúčastněné pozorování** je styl výzkumu, ve kterém výzkumník participuje na každodenním životě lidí, které studuje.

³⁹ **Úplný participant** je situace, kdy výzkumník plně přijímá roli člena skupiny, kterou studuje. Jeho role není ve skupině nikomu známa.

rozhovorů⁴⁰ s hudebníky a *analýzou dalších souvisejících dokumentů* (rozhovory, kritiky, články v hudebním tisku, nahrávky apod.).

5.2.2.1. Výběr respondentů

Během první etapy výzkumu jsem si vytvořil předběžný seznam respondentů z oblasti HPI, který jsem v průběhu druhé etapy průběžně korigoval tak, abych mohl alespoň v mých omezených kapacitních možnostech pokrýt zkoumanou problematiku co nejlépe. Ve finále tak v období od listopadu 2006 do března 2007 proběhlo 41 rozhovorů o celkové délce cca 47 hodin.

Při výběru respondentů jsem se snažil zastoupit každou významnou kategorii hudebníků z pohledu dvou různých způsobů klasifikace:

- 1) *Hudebníci zabývající se HPI x hudebníci nezabývající se HPI* jako kontrolní skupina (+ u některých jedinců bylo nutno stanovit kategorii „smíšení“ – zabývají se více způsoby interpretace).
- 2) *Hudebníci z různých oblastí uměleckého uplatnění:*
 - umělečtí vedoucí souborů
 - sóloví koncertní umělci
 - komorní hráči se stálým angažmá
 - hudebníci „na volné noze“
 - orchestrální hráči předních symfonických orchestrů
 - hudební pedagogové na odborných školách

Konkrétní osoby, které budou zahrnuty do výzkumu, jsem volil na základě následujících kritérií:

- moje osobní úvaha na základě pozorování v Etapě I.
- konzultace s vedoucím práce
- mediální obraz osoby (koncertní život, hudební časopisy, televize, internet)
- průběžná analýza probíhajících rozhovorů
- individuální doporučení respondentů

⁴⁰ **Polostandardizovaný rozhovor** pracuje s předem připraveným seznamem otázek či strukturou rozhovoru, které ale není nutné bezvýhradně dodržovat. Lze volně odbočovat do dalších nových či významných souvislostí vznikajících během samotného probíhajícího rozhovoru, doptávat se na další zajímavé či důležité podrobnosti, pracovat pouze s nejdůležitějšími otázkami při nedostatku času, navazovat na předchozí zjištění z analýzy souvisejících dokumentů apod.

Původní záměr, aby obě skupiny *hudebníci zabývající se / nezabývající se HPI* byly rovnoměrně početně zastoupeny, nebylo ve finále nutné dodržet, neboť v průběhu výzkumu se ukázalo, že informace a data z oblasti mého výzkumného zájmu získávaná od skupiny hudebníků nezabývajících se HPI nepřinášejí již nic výrazně nového, tedy že tento vzorek je *teoreticky saturován*⁴¹. Výsledný poměr zastoupení obou představitelů skupin tak byl 2 : 1, kdy jsem se u skupiny hudebníků zabývajících se HPI snažil o větší diverzitu respondentů s cílem co nejlepšího zmapování oblasti HPI především pohledem této skupiny.

5.2.2.2. Způsob záznamu a vyhodnocování

Rozhovory byly zaznamenávány na přenosné nahrávací zařízení a odpovědi respondentů následně přeneseny do matice pro obsahové vyhodnocování. Tento způsob byl vzhledem k možnosti manipulace s mnoha rozhovory najednou výrazně jednodušší než doslovné přepisování jednotlivých rozhovorů do samostatných záznamů.

6. Výsledky výzkumu

6.1. Etapa I.

Zjištění z této fáze výzkumu lze nejlépe shrnout do následujících tematických okruhů:

- Jak u nás skupina HPI hudebníků vypadá? Podle čeho ji lze třídit, klasifikovat?
- Jaké jsou dnes možné cesty výkonných hudebníků k HPI?
- Jaká je institucionální základna pro výchovu nových mladých hudebníků HPI u nás?
- Jaké jsou reakce oficiálních institucí na pronikání HPI k nám?
- Hypotézy k dalšímu výzkumu.

6.1.1. Skupina hudebníků zabývajících se HPI

Popisovat a zkoumat skupinu hudebníků věnujících se u nás výhradně HPI je možné pouze přes jednotlivce či jejich souhrn, ne však přes hudební soubory, jak by se mohlo zpočátku zdát logické – téměř všichni hudebníci, kteří se u nás věnují na profesionální úrovni HPI, působí totiž tzv. „na volné noze“ – nemají jedno stálé angažmá a často hrají i v několika

⁴¹ **Teoretická saturace** znamená, že nejsou nalézána žádná data, která by mohla být použita pro formulování dalších kategorií. Pokud výzkumník vidí vynořovat se opět a opět shodné vzorce, začíná být empiricky přesvědčen, že koncept je teoreticky saturován.

souborech najednou. Jedná se tedy u nás o jakousi množinu či souhrn specializovaných hudebních interpretů, kteří se jistým způsobem „shlukují“ kolem jednotlivých uměleckých vedoucích či individuálních hudebních projektů (nastudování barokní opery, oratoria ad.). Jednotlivé soubory HPI pak staví svou identitu převážně na jedné výrazné individualitě uměleckého vedoucího, která (různé) spolupracující hudebníky sjednocuje a dává souboru či projektu finální podobu a myšlenku. Existuje však i několik komorních souborů, které mají alespoň stabilní personální jádro, k němuž jsou podle povahy jednotlivých hudebních projektů přizvááni další hudebníci dle potřeby (např. Musica Florea, Collegium Marianum, Enseble Inégal ad.).

6.1.1.1. Komunitní identita

Komunitní identitu lze stejně jako ve většině specifických skupin osob jednoznačně identifikovat i uvnitř skupiny hudebníků HPI. Při dostatečně dlouhém aktivním působení v této specializované skupině interpretů se utváří jistý pocit sounáležitosti, lidé „o sobě vědí“, zvou se navzájem ke spolupráci, očekávají, že při studování hudebních děl budou určitým již zažitým „historicky poučeným“ vzorcům interpretace rozumět shodně atd. Tato sounáležitost byla zpočátku bezesporu posílena jakýmsi společným „bojem“ proti tradičnímu postromantickému způsobu provádění staré hudby, kdy obhajování HPI jako relevantního a rovnoprávného přístupu k interpretaci bylo nedílnou součástí uměleckého působení této skupiny hudebníků.

Postupem času tato komunitní příslušnost a sounáležitost u některých hudebníků dospěla do situace, kdy již nechtějí, pokud to není zcela nevyhnutelně nutné, umělecky spolupracovat s nikým vně této specializované, poučené skupiny hudebníků. (Podrobněji k tomuto tématu viz Etapa II.)

6.1.1.2. Terminologie

S výše uvedenou komunitní identitou souvisí komunitní identifikování „zevnitř“ i „zvenčí“ s následující terminologií. Sami hudebníci měli postupem času (s počátkem 2. pol. 90. let. 20. stol.) zapotřebí svou příslušnost k některé z interpretačních „větví“ pojmenovávat, aby se v komunikaci mohli rychleji orientovat – jakým způsobem se např. bude zamýšlené nastudování díla provádět či k jaké skupině interpretů patří. Měl jsem dlouhodobě možnost sledovat terminologické dění v obou vyhraněných skupinách výkonných hudebníků (zabývající se HPI / nezabývající se HPI), kde bylo možné sledovat různé pohledy z obou stran.

6.1.1.2.1. Skupina hudebníků věnujících se HPI

- jednoslovné *označení pro sebe samotné* nebylo zaznamenáno ani vysledováno, zpravidla se zpočátku operovalo se slovními spojeními ve smyslu *jak se bude hrát*:
 - o „na staré nástroje“
 - o „na střeva“ (na střevové struny)
 - o „na 415“ (v ladění $a^1 = 415$ Hz)
- *označení pro druhou skupinu*:
 - o „modernisti“

6.1.1.2.2. Skupina hudebníků nevěnujících se HPI

- *označení pro sebe samotné*:
 - o „hrajeme normálně“ (tedy tradičně – postromanticky)
- *označení pro druhou skupinu nejčastěji jako*:
 - o „barokáři“
 - o „niřaři“ (smyčcaři hrají na střeva = nitě)
 - o „pazourkáři“ (staré nástroje = pazourky)
 - o „boulaři“ (hrají s boulemi v jednotlivých tónech)
 - o „choroby“ (hrají na nástroje, které znějí nezdravě)

Jak se toto pojmenovávání skupin navzájem proměnilo a jak vypadá v současné zkušenosti hudebníků je dále pojednáno v textu Etapy II. – kapitola 6.2.1.11.3. Terminologie.

6.1.1.2.3. Zdroje pro terminologii

Na tomto místě je nutné připomenout zdroje tohoto pojmenovávání především ze strany „modernistů“. Jak jsem již zmínil v kapitole 2.3.3.2. Technické překážky, počáteční odmítání tohoto způsobu interpretace jako celku i posměšné označování hudebníků věnujících se HPI byl do značné míry způsobeno i počátečním nedostatečným zvládnutím technické stránky hry na historické nástroje, kdy výsledek interpretačního výkonu mnohdy opravdu nebyl přesvědčivý a uspokojivý.

Navíc další dlouhodobě zažitý předsudek ze strany „modernistů“ do nedávné doby byl předpoklad, že hudebník, který dostatečně technicky neovládá svůj nástroj moderní, přejde ve své profesní orientaci na nástroj historický i na hudbu starší, kde nejsou požadavky techniky hry tak vysoké jako např. v hudbě 19. a 20. stol., a že tedy historicky poučené interpretaci se věnují „ti méně dobří“ hudebníci. Vyjadřování s despektem tedy bylo

podpořeno ještě tímto argumentem, který možná v počátcích etablování HPI u nás mohl mít své opodstatnění, v současné hudební praxi však již zřejmě definitivně neobstojí, jak bude patrné i z výsledků výzkumu Etapy II.

6.1.1.3. Statut souborů a oblast jejich působení

Pokud se přeci jen podíváme na skupinu hudebníků zabývajících se HPI v kontextu organizovanosti do hudebních souborů, je důležité uvést následující skutečnosti.

Téměř všechny soubory zabývající se specializovaně HPI lze chápat jako menší až střední – počet hudebníků i při nastudování např. barokní opery (jako zřejmě nejkomplexnějšího uměleckého počínu v tomto směru) zřídka přesáhne počet 25 osob. V dnešním profesionálním hudebním světě u nás je zřizovatelem a provozovatelem takto velikého souboru i v oblasti ne-HPI zcela výjimečně stát či město, v oblasti souborů HPI je pak možné konstatovat, že téměř všechny stojí na osobní iniciativě uměleckých vedoucích, koncertních jednatelů, producentů či hudebních manažerů a mají statut volných sdružení, výjimečně pak občansky prospěšné společnosti (o.p.s.) nebo společnosti s ručením omezeným (s.r.o.). Jsou tedy subjekty zcela soukromými odkázanými na tržní prostředí a jeho zákonitosti.

Co se týče oblasti působení těchto souborů, tu lze kromě běžného individuálního příležitostného koncertního provozu v rámci celé republiky i zahraničí stále častěji pozorovat v rovině specializovaných koncertních řad oficiálních institucí (např. cyklus *Stará hudba* v dramaturgii a pod záštitou FOK) a zejména pak různých specializovaných festivalů, konaných jak pod záštitou státu (např. *Festival staré hudby* v Českém Krumlově pod záštitou Ministerstva kultury ČR, *Letní festival staré hudby* v Praze pod záštitou Kulturní komise ČR), tak díky iniciativám soukromých organizátorů (*Letní slavnosti staré hudby* v Praze, *Festival Zámecká slavnost Valtice*).

6.1.2. Možné cesty hudebníků k HPI

Úkolem této kapitoly je stručně nastínit možné cesty, jakými se dnešní výkonní hudebníci mohou do specializovaného světa HPI dostat a stát se případně „členy komunity“. Jedná se o složitější předito navzájem provázaných a překrývajících se dějů, obecnější rozdělení však lze uchopit alespoň následovně:

6.1.2.1. Praktický hudební život

Po roce 1989 se díky rozpadu dřívějších státních hudebně-agenturních struktur (Pragokonzert, oficiální státní Klub přátel hudby) a stále se snižující úloze státu v zaměstnávání výkonných hudebníků bylo několik souborů původně fungujících pod patronací a řízením státu nuceno odejít do soukromé sféry (z oblasti HPI např. Pražští Madrigalisté na počátku 90. let. 20. stol.), případně ukončit svou činnost. S tím souvisel i zvýšený přechod hudebníků ze zaměstnání ve státních orchestrech či hudebních tělesech k působení tzv. „na volné noze“, kdy se tito hudebníci volně pohybovali (a dodnes ve velké míře pohybují) na hudebním „trhu práce“ a spolupracují s nejrůznějšími hudebními tělesy různé umělecké úrovně i pravidelnosti vystupování podle individuální potřeby jednotlivých pořadatelů. Tato forma volné konkurence pracovních sil v oblasti výkonného umění se bezesporu odráží ve *snaze hudebníků o individualizaci a odlišení se od většiny*, aby se pracovním mohli lépe uplatnit. Vzhledem ke skutečnosti, že po roce 1989 byla ostatní nepostkomunistická Evropa v mnoha ohledech před námi napřed a HPI byla u nás doménou pouze několika málo hudebních nadšenců, je možné spatřovat v postupném (opožděném) pronikání HPI do většího povědomí široké veřejnosti i možnost právě pro výkonné hudebníky, jak se něčím výrazně novým a jiným umělecky i komerčně dobře uplatnit. Toto samozřejmě není nutné považovat a priori za dehonestující motiv pro zájem o HPI ze strany praktických výkonných hudebníků, ale za základní vlastnost tržní ekonomiky ve všech sférách demokratické kapitalistické společnosti.

V tomto směru jsou možné ještě další praktické cesty ve smyslu *principu vtahování* hudebníků do světa HPI:

- výkonný hudebník chodí na ostatní koncerty, slyší poprvé HPI, zaujme ho, pořídí si nahrávky, roste jeho zájem, pořídí si historický nástroj a začne se věnovat HPI více,
- hudebník je pozván na výpomoc do souboru věnujícího se HPI, zaujme ho to přímo v praxi, snaží se dozvědět více, roste jeho zájem atd.

Nelze však nezmínit i *přímý komerční motiv* jak jednotlivců, tak i celých souborů, který bezpochyby na naší hudební scéně existoval a existuje. V určitou dobu (cca kolem 2001 – 2002, dále viz Etapa II.) je samotnými hudebníky vnímán jakýsi „vrchol“ diskuse kolem HPI v praktickém hudebním světě u nás, kdy být schopen „hrát na 415“ bylo považováno za komerčně velmi prozíravé, tedy i mnoho „modernistů“ z řad výkonných hudebníků ve snaze o širší možnost uměleckého uplatnění začalo používat právě i historické nástroje, bohužel však v některých případech bez hlubšího školení či detailnější znalosti problematiky technických a estetických specifíků HPI.

Velmi pozoruhodný případ tohoto zjevného komerčního motivu v rovině hudebních souborů je možné sledovat na uměleckém směřování *České komorní filharmonie*, která v posledních pěti letech prošla transformací z „tradičního“ komorního orchestru s „tradičním“ přístupem k interpretaci starší hudby k orchestru interpretujícímu „historicky poučeně“ díky postupnému angažování „historicky poučených“ hudebníků i dirigenta (nyní Vojtěch Spurný) a dosahuje nyní v oblasti HPI velmi dobrých uměleckých výsledků (ocenění za nahrávku českých barokních a klasicistních skladatelů).

6.1.2.2. Studium na odborných hudebních školách

Během studia na českých odborných hudebních školách (konzervatoře, AMU) nemají u nás v současné situaci posluchači ani zdaleka takovou možnost seznámit se s HPI či si prakticky osvojit alespoň její základní principy, jak je dnes běžné na školách v zahraničí. Současnou situaci zde popisují heslovitě v rovině středního (případně vyššího odborného) a vysokého školství.

6.1.2.2.1. Konzervatoře

Na českých konzervatořích hudby je dnes stále kladen důraz především na výchovu instrumentální dovednosti hry na jednotlivé nástroje, a to s jednotným *zaměřením na výchovu sólistů* ve všech oborech, což, jak bude patrné z výsledků výzkumu v Etapě II., není ze strany profesionálních hudebníků již nějakou dobu působících v praxi zpětně hodnoceno jako nejšťastnější ucelená koncepce. Jednotlivé interpretační semináře ve vyšších ročnících, kde by mohl být právě nejvhodnější prostor pro otevírání obzorů mladým budoucím hudebním profesionálům i v oblasti HPI, jsou zpravidla zaměřeny na seznamování se s interpretačními postupy nejvýše století dvacátého a je tedy častým jevem, že při absolvování tohoto typu vzdělání u nás vychází student de facto nepoučen o vlastní existenci HPI a až hudební praxe mu toto pole interpretačního přístupu zprostředkuje.

Pokud se tedy v této studijní fázi vývoje mladého hudebníka tento setkává s HPI, tak převážně nesystematicky zpravidla díky:

- se studiem souběžnému počátku působení v profesionální oblasti,
- náhodným externím hudebním kurzům (viz dále kapitola 6.1.2.2.3.),
- studiu cembala, které jediné má k HPI svým zaměřením nejbližší ve smyslu použití historického nástroje, pouze však ve formě obligátního studijního předmětu,
- studiu u pedagoga, který má osobní zájem či angažovanost v HPI a vzbudí zájem i u studenta.

Tato možnost setkání se s HPI je tedy záležitostí individuální náhody související s výše zmíněnými okruhy.

Nutno dále poznamenat, že složení pedagogických sborů na jednotlivých školách se teprve pozvolna obměňuje, na konzervatořích dnes učí převážně zástupci tzv. „staré školy“ ovlivněné často v interpretačním přístupu ruskou postromantickou školou a jejími estetickými ideály, které jsou od HPI značně vzdálené. Vzhledem ke skutečnosti, že HPI se u nás až na několik výjimek věnuje dnes převážně generace narozená po roce 1970, která ještě zdaleka nemá přístup do veřejných výkonných vzdělávacích struktur, je možné pozorovat značný nesoulad mezi teoretickou přípravou mladých hudebníků během studia na konzervatoři a tím, co jim po absolutoriu přinese praktický hudební život ve smyslu informovanosti o HPI.

Na základě mých osobních zkušeností a pozorování se lze domnívat, že existuje dokonce jakýsi generačně-estetický konflikt mezi pedagogickými představiteli „staré školy“ a mladšími praktickými hudebníky, kteří měli možnost studovat po roce 1989 na zahraničních vzdělávacích institucích a mají tedy zcela pochopitelně podstatně odlišný názor na možnosti interpretace staré (i jiné) hudby.⁴²

6.1.2.2.2. Akademie múzických umění

Ani na této úrovni hudebního školství není ve srovnání se zahraničím situace v možnosti získat systematické fundované praktické vzdělání v oblasti HPI uspokojivá. Je zde sice již možnost věnovat se studiu cembala jako hlavního oboru, kdy hudební pedagogové často mají svou aktivní pozici v živé koncertní praxi HPI⁴³, případně se zde objevují specializované vypsane teoretické přednášky⁴⁴. Z hlediska praktického promítání posledních poznatků o HPI do hlavní náplně studia na těchto školách (hlavní studovaný obor) je však situace obdobná jako na konzervatořích, z důvodů shodných (skladba pedagogického sboru).

V regionálním pohledu je pak možné konstatovat, že JAMU v Brně je především díky aktivnímu propagačnímu a organizačnímu působení B. M. Willi o něco blíže evropskému pluralitnímu studijnímu standardu zejména ohledně osobní iniciativy v pořádání kursů staré hudby apod. HAMU v Praze bývá pak samotnými jejími absolventy i dalšími výkonnými hudebníky (viz výzkumná Etapa II. této práce) hodnocena jako poněkud rigidní instituce s nutností koncepčního posunu v tomto směru.

⁴² Existují však samozřejmě i výjimky – např. na Pražské konzervatoři působící pedagogové Jiří Kotouč (zpěv), Dagmar Zárubová (housle) či Jaroslav Příkrýl (cembalo) třebaže nepatří k této mladší generaci, tak se dlouhá léta věnují HPI a snaží se jí určitým způsobem promítnout i do své pedagogické činnosti, působí však v tomto směru poněkud osamocně, v některých směrech pak dokonce v kontradikci s většinovým pedagogickým přístupem.

⁴³ Zuzana Růžičková a Giedrė Lukšaitė-Mrázková na HAMU v Praze, Barbara Maria Willi na JAMU v Brně.

⁴⁴ **HAMU v Praze:** předmět *Historicky poučená interpretace 1 a 2* vyučují Ivana Bažantová a Lukáš Matoušek, předmět *Interpretační praxe barokní hudby* Vojtěch Spurný.

JAMU v Brně: předmět *Interpretace staré hudby* je součástí všech studijních oborů na JAMU.

6.1.2.2.3. Ostatní

Mimo konzervatoří a akademií hudby u nás existují dvě instituce, které lze chápat jako velmi progresivní ve snaze o zpřístupnění kvalitního vzdělání v oblasti HPI, každá z nich se však potýká se specifickými problémy pramenícími z nízké podpory a míry spolupráce s odbornými institucemi výše zmíněnými.

První z nich je *Akademie staré hudby* při ÚHV FF MU v Brně, která se jako jediná u nás snaží spojovat hlediska prakticko-hudebnická se znalostmi muzikologickými. Počátky jejího působení sahají až do roku 1991 a v současnosti na ní učí renomovaní umělci ze světa HPI u nás i zahraničí (např. Vladimír Richter zpěv, Jana Semerádová barokní příčná flétna, Eleonora Machová barokní housle, Miloslav Študent loutna, Robert Hugo orchestrální praxe ad.). Nevýhodou studia na této instituci je zřejmě distanční forma studia, kdy pro praktické hudebníky je 4 – 5 konzultací za semestr poněkud nedostačující, navíc studenti jsou často z řad hudebněvědných či pedagogických větví vysokoškolského studia a tedy jejich instrumentální zručnost má ve srovnání se studenty konzervatoří či akademií jisté rezervy. Výsledek pro praktický hudební život pak lze chápat jako ne zcela dostačující.

Druhou institucí, která má zásadní podíl na možnosti získat odborný vhled do HPI pro praktické hudebníky v Praze je *Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola*. Má statut spol. s r.o. (tedy soukromý subjekt) a již od roku 1992 spolupracuje s PedF UK v Praze při uskutečňování bakalářského studijního oboru *Sbormistrovství chrámové hudby*. Další její působení je také v oblasti vzdělávání ve výtvarném oboru *Péče o památky* formou vyššího odborného studia, jehož cílem je získání odborných praktických a teoretických znalostí v oblasti ochrany a konzervace kulturně-historických památek. Pro možnost odborného vzdělávání v oblasti HPI je nadále důležité pořádání odborných seminářů interpretace staré hudby s předními pedagogy významných evropských škol (Royal Conservatory of Hague, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, Schola Cantorum Basiliensis) nebo renomovanými výkonnými umělci z celé Evropy. Snaha této soukromé instituce o širší spolupráci s oficiálními vzdělávacími institucemi pro praktické hudebníky v Praze (Pražská konzervatoř, HAMU) však vyznívá naprázdno v podobě zamítavých oficiálních stanovisek ke konkrétním projektům. Hlavní přínos její činnosti je pak možné sledovat především v rovině zaštiťující instituce pro pořádání festivalů staré hudby (*Letní slavnosti staré hudby*) či samostatných koncertů. Pedagogická činnost má pak dosah především na individuálně zainteresované praktické hudebníky, případně studenty odborných škol hudebního i nehudebního zaměření.

Na tomto místě je dále nutné zmínit ještě jeden ucelený, avšak neuskutečněný koncept pro vzdělávání výkonných umělců i pedagogů v oblasti HPI. V roce 2004 byla na PedF UP v Olomouci předložena velmi sofistikovaná koncepce vzdělávání v bakalářském studijním programu *Hudební umění* v oboru *Interpretace a vyučování staré hudby*, která prozatím asi nejlépe spojovala požadavky kombinace prakticky-hudebního a hudebně-vědného vzdělávání v této oblasti. Projekt však nebyl schválen a tento studijní program prozatím nebude realizován.

6.1.2.3. Kurzy staré hudby

Významnou možností, jak se blíže seznámit s HPI, jednotlivými renomovanými hudebními osobnostmi z tohoto světa a možností získat alespoň omezenou praktickou studijní zkušenost, jsou letní hudební kurzy.

Za nejvýznamnější a nejrozsáhlejší lze v tomto ohledu považovat týdenní *Mezinárodní letní školu staré hudby* ve Valticích (dále jen MLSSH), která je pořádána již od roku 1989 Českou hudební společností (do r. 2006), od roku 2006 pak samostatnou *Společností pro starou hudbu* (SSH)⁴⁵. V případě MLSSH se jedná o ucelený koncept krátkého kurzového vzdělávání, kdy se u českých i zahraničních lektorů studuje nejen praktická stránka hry na nástroje, ale lze se účastnit mnoha poslechových seminářů, odborných přednášek, tanečních, sborových i orchestrálních kursů, večerních koncertů lektorů, a lze ho považovat za zcela zásadní pro celou teoretickou i praktickou stránku světa HPI u nás.

Dalším významným pravidelným kursem je čtrnáctidenní *Letní škola staré hudby* v Prachaticích. Od poloviny 90. let do roku 1998 tento interpretační kurs probíhal v Bechyni, od roku 1998 je pořádán pravidelně v Prachaticích. Jeho zaměření je převážně instrumentálně-pedagogické, kdy zvláště pozoruhodné je dlouholeté pedagogické působení členů renomovaného britského souboru HPI *Florilegium*.

Nejmladším pravidelným letním kursem věnovaným HPI je *Letní škola barokní hudby Rajnochovice*, která se pravidelně koná od roku 2003 a nese podtitul „workshop zaměřený na historicky poučenou interpretaci staré hudby“. Jeho zajímavým specifickým je zaměření na nastudování velkých vokálně-instrumentálních děl zejména období baroka v průběhu kursů, čemuž je podřízena i struktura studijního programu. Kromě orchestrálních učebních úseků je však věnována dostatečná pozornost i individuálním lekcím na jednotlivé nástroje, doplněným o mnohé odborné přednášky a diskuse s osobnostmi působícími v oblasti HPI u nás i ve světě.

⁴⁵ Společnost pro starou hudbu je sice úzce specializovaná právě na pořádání těchto kurzů, nicméně ji lze chápat jako oficiálně nejvýznamnější instituci pro oblast HPI u nás. Současné složení Rady SSH je: Michaela Freemanová (předsedkyně), Marc Niubo (místopředseda, ředitel MLSSH), Václava Cibulcová, Robert Hugo, Jiří Kotouč, Jaroslav Příkryl, Václava Smetáčková.

Tyto kurzy lze chápat jako v pravém smyslu slova místo pro setkávání komunity hudebníků HPI i celé subkultury (spříznění posluchači, nadšení hudebníci-amatéri, soubory historických tanců atd.). Zajímavou skutečností, která svědčí o vzrůstající informovanosti a zájmu praktického hudebního světa o oblast HPI, je i v posledních letech se měnící struktura návštěvníků těchto kursů. Zatímco na konci 90. let ještě často převažovali hudební amatéři-nadšenci pro starou hudbu a studentů konzervatoří či obdobných profesionálních vzdělávacích institucí bylo vesměs málo, v posledních letech se složení účastníků mění ve prospěch mladých budoucích hudebních profesionálů i praktických výkonných umělců.

6.1.3. Reakce oficiálních institucí na pronikání HPI k nám

Ve snaze popsat reakce ze strany oficiálních institucí na pronikání HPI k nám je nutné začít definováním, co rozumím pojmem *oficiální instituce*. Z mého pohledu se jedná o *instituce, které by v oblasti pedagogické, umělecky-výkonné, výzkumné a recepční měly být zainteresovány do dění kolem HPI, spoluutvářejí podmínky pro její existenci a ovlivňují její fungování*. Z tohoto pohledu se jedná především o:

- hudební konzervatoře a akademie múzických umění
- hudebně-teoretické vzdělávací a výzkumné instituce (hudební věda, hudební teorie)
- státní hudebně-výkonné instituce (Česká filharmonie, FOK)
- odborný hudební tisk

6.1.3.1. Hudební konzervatoře a akademie múzických umění

Situaci v této oblasti jsem rámcově nastínil v kapitole 6.1.2.2. Studium na odborných školách. Jako jisté zobecnění lze popsat aktuální stav jako *kontinuální rezistenci* s velmi pozvolnou tendencí k otevírání se něčemu novému (připuštění relevantnosti historicky poučeného interpretačního přístupu).

6.1.3.2. Hudebně-teoretické vzdělávací a výzkumné instituce

Zde je situace v nahlížení na problematiku HPI a pronikání tohoto způsobu interpretace k nám zcela odlišná, neboť svou vlastní povahou filosofického přístupu v HPI, který vyžaduje kritičtější vědecké přemýšlení o filosofických východiscích pro interpretaci, instituce jako katedry hudební vědy na vysokých školách nebo příslušná oddělení Akademie věd *celý tento přístup spoluutvářejí* ve své vlastní podstatě a tvoří mu tak jednu z podpůrných teoretických platforem. Dokladem toho je u nás existence zmiňované Akademie staré hudby při ÚHV FF

MU (podrobněji viz kapitola 6.1.2.2.3.), případně spolupráce jednotlivých specializovanějších muzikologů přímo s výkonnými umělci z oblasti HPI (Tomislav Volek, Michaela Freemanová, Marc Niubo, Václav Kapsa ad.). Z řad absolventů těchto vzdělávacích institucí navíc pocházejí i odborní hudební novináři či dramaturgové institucí dalších, kdy jejich případný odborný vhled do problematiky HPI je jedním z pozitivních faktorů ovlivňujících a podmiňujících další proměnu vnímání tohoto fenoménu nejširší hudební veřejností.

6.1.3.3. Státní hudebně-výkonné instituce

Přijímání fenoménu HPI tímto typem institucí lze vysledovat nejlépe z dramaturgické stavby jejich koncertního programu. Omezíme-li se přitom na hlavní reprezentanty pořadatelů koncertní hudby u nás, jakými je Česká filharmonie (dále jen ČF), FOK a mezinárodně nejvýznamnější festival Pražské jaro (detailnější pohled na celou republiku by se již vymykal možnému výzkumnému rámci této práce), které mají k dispozici nejvýznamnější státní koncertní prostory v Praze (Rudolfinum, Obecní dům, kostel Sv. Šimona a Judy), lze pozorovat následující skutečnosti:

- v sezónní dramaturgii ČF se koncerty HPI objevují pouze ojediněle, těžiště jejího zaměření lze spatřovat především v hudbě symfonické a komorní,
- programové vedení FOK má ve své stálé dramaturgii koncertní *Cyklus III. – Stará hudba*, kde je v současnosti možné pozorovat velmi dobrou koncepční práci se soubory i samostatnými umělci z oblasti HPI, a lze ji považovat za instituci v tomto směru progresivní. Jako krok zpět lze však chápat zrušení koncertního cyklu *Opera – Oratorium*, kde měli posluchači příležitost vyslechnout větší díla v nastudování HPI,
- festival Pražské jaro se v posledních letech snaží obecně rozšířit žánrový záběr (jazz, divadlo) a s tím koresponduje i odraz rostoucího zastoupení koncertů HPI v jeho programové náplni. Tento trend lze chápat jako nanejvýš příznivý signál v možnostech prezentace HPI českých i zahraničních umělců nejširšímu českému publiku na mezinárodně renomovaném hudebním festivalu.⁴⁶

Ze strany *divadelních institucí* je nutné zmínit již několik významných inscenačních událostí od roku 1999, jako např. nastudování barokních oper J. P. Rameaua *Castor et Pollux* (Národní divadlo), A. Vivaldiho *Orlando Furioso* (Státní opera Praha) českými soubory HPI (Musica Florea a Camerata Nova), kdy tato nastudování formou staggiony odrážejí otevřenost vůči HPI i v oblasti předního divadelního prostředí u nás.⁴⁷

⁴⁶ Festival Pražské jaro 2007 nabízí ve svém programu velmi reprezentativní vzorek českých i zahraničních umělců z oblasti HPI vysoké úrovně, jako např.: Monika Knoblochová, Collegium 1704, Octopus Pragensis, Capella Rudolphina, Collegium Marianum, Hespérion XXI a Jordi Savall.

⁴⁷ Pro velkou inscenační náročnost těchto uměleckých počinů se však v posledních letech u nás dává přednost spíše koncertnímu nastudování operních děl s omezenou výpravou i požadavky na realizaci.

6.1.3.4. Odborný hudební tisk

Těžiště fundované hudební kritiky reflektující aktuální hudební dění je dnes až na výjimky v odborných hudebních měsíčnících Harmonie a Hudební rozhledy, kde ve velké míře působí absolventi muzikologického směru vysokoškolského studia, kteří mají zpravidla potřebný celostní pohled na problematiku interpretace jako celku. Na základě v posledních letech vydávaných recenzí CD i koncertních událostí a dalších článků zde lze poté vysledovat dobrou orientaci v oblasti HPI, která sice prozatím v menší míře, ale přeci jen vytváří pozitivní informační základnu pro další rozvoj ve všeobecném vnímání HPI u nás. Značnou nevýhodou v tomto směru je však nízký náklad zmiňovaných hudebních periodik a tedy i jejich omezený dosah.

6.1.4. Hypotézy k dalšímu výzkumu

- 1) V pojmenovávání vlastního interpretačního přístupu samotnými hudebníky zabývajícími se HPI se již poněkud opouští od ne zcela korektního pojmu „autentická interpretace“ a používají se různé jiné, avšak nejednotné.
- 2) Nejširší posluchačská veřejnost bere stále více na vědomí existenci HPI, avšak právě pod pojmem „autentická interpretace“.
- 3) Vyhraněné skupiny „barokáři“ a „modernisti“ jsou navzájem militantní.
- 4) Hlavními hudebníky v oblasti HPI, které nejvíce ovlivňují aktivní hudební život v podobě koncertního a pedagogického působení, jsou (řazeno abecedně):
 - již po smrti:
 - Milan Munclinger (1923 – 1986)
 - Miroslav Venhoda (1915 – 1987)
 - působící v současnosti v oblasti mého badatelského zájmu:
 - Robert Hugo
 - Svatopluk Jányš
 - Pavel Klikar
 - Jiří Kotouč
 - Václav Luks
 - Václav Návrat
 - Michael Pospíšil

- Vojtěch Spurný
 - Jana Semerádová
 - Marek Štrýncl
 - Adam Viktora
 - Petr Wagner
 - Barbara Maria Willi
 - Dagmar Zárubová
 - působící v současnosti, stojící však mimo můj badatelský záběr:
 - Radan Dolejš (revival hudby kabaretní písně 1. pol. 20. stol.)
 - David Eben (vokální hudba)
 - Ondřej Havelka (swing)
 - Jaroslav Krček (folklor)
 - František Pok (renaissance)
- 5) Je možné pozorovat jasnou „generační vlnu“, která se po roce 1989 začala angažovat v oblasti HPI.
- 6) HPI je „módní vlna“ v interpretaci, která u nás vrcholila na přelomu tisíciletí. Dnes je již poněkud za svým vrcholem, ale má trvalé místo v aktivní hudební kultuře.

6.1.5. Shrnutí

Skupinu hudebníků zabývajících se HPI u nás je nejhodnější mapovat přes jednotlivce, nikoliv přes soubory HPI. Komunitní identifikace těchto hudebníků se odráží ve své specifické terminologii, která je tvořena „zevnitř“ i „zvenčí“ skupiny hudebníků HPI. Existuje jasně pozorovatelný rozpor mezi praktickým hudebním světem výkonného umění a jeho pedagogickou základnou na státních odborných hudebních školách (konzervatoře a akademie), kdy HPI jako celek se dostává do stále širšího povědomí posluchačské i prakticky-hudebnické sféry a roste její společenské renomé, možnost kvalitní koncepční výchovy praktických hudebníků v této oblasti je však ve srovnání se západní Evropou nedostatečná. Nejvýznamnější možností praktického hudebního vzdělání u nás jsou především letní kursy staré hudby (MLŠSH, letní kursy v Prachaticích a Rajnochovicích), za nejdůležitější institucionální základnu pak lze považovat *Společnost pro starou hudbu*, *Akademii staré hudby* a *Týnskou vyšší odbornou školu*.

6.2. Etapa II.

Výsledky této etapy výzkumu jsou v následujícím textu rozděleny do dvou podkapitol – první z nich je volně členěna dle tematických okruhů otázek ze struktury polostandardizovaného rozhovoru, druhá pak obsahuje hypotézy jak z Etapy I., které se potvrdily či změnily, a dále na základě vyvození obecných závěrů z uskutečněných rozhovorů zde předkládám hypotézy a teorie nové.

Pro zestručnění textu v následujícím výkladu nadále používám zkratku „HPI hudebníci“ pro výkonné umělce, kteří se HPI zabývají, a „ne-HPI hudebníci“ pro výkonné umělce HPI se zcela nevěnující.

6.2.1. Výsledky členěné dle struktury rozhovoru

6.2.1.1. Pojmenovávání HPI výkonnými hudebníky

Překvapivá je různorodost a nesjednocenost při snaze o terminologické vymezení zejména u hudebníků zabývajících se HPI. Jasný trend – snahu vyhýbat se již pojmenování „autentická interpretace“ – je však možné pozorovat v naprosté většině případů. Pojem „autentická interpretace“ je již vnímán jako problematický, nerelevantní a nevystihující podstatu interpretační snahy a filosofie umělců zabývajících se HPI. Jistě zajímavým aktuálním svědectvím může zde být souhrn všech zaznamenaných pojmenování HPI hudebníků jejich přístupu k interpretaci:

- hra na staré, historické, barokní nástroje
- stylová interpretace
- poučená v klasické hudbě, autentická v jazzu
- historicky poučená
- rituálně poučená
- hledání podstaty díla, přibližování se
- neautentická autenticita
- autentická dobová interpretace
- přirozená interpretace
- přiblížení se dobovému způsobu hry na nástroj
- hraní starým způsobem
- věrohodná interpretace

Ne-HPI hudebníci často sami pro sebe neoznačují HPI žádným přesným termínem, i zde se však bylo možné setkat s následujícími konkrétními pojmenováními:

- interpretace „jak to asi bylo“
- poučený ve smyslu ctění žánru, stylu
- dobová interpretace
- hra na barokní nástroje

6.2.1.2. Pojmenování pro HPI, která jsou dle respondentů u nás nejrozšířenější

Vnímání terminologické problematiky v nejširší hudební veřejnosti očima všech respondentů – aktivních hudebníků – je alespoň omezeným odrazem pojmového uchopování a vnímání fenoménu HPI v celé naší současné společnosti. Dle respondentů se lze u nás setkávat nejvíce s termíny:

- autentická interpretace (zjevně převažuje v nejširší společnosti)
- poučená
- dobová
- historicky poučená
- dobové provozování hudby
- historická

6.2.1.3. Úvahy nad nejrelevantnějším pojmenováním

Při snaze o nalezení filosoficky nejrelevantnějšího či nejméně konfliktního pojmenování HPI bylo možné pozorovat uvědomění si složitosti celé problematiky „poučenosti“ či „autentičnosti“ u všech respondentů. „Autentická interpretace“ je chápána jako pojem zavádějící a zpravidla zproblematizovaný dobou, kde žijeme, kdy nemáme dobového autentického posluchače, navíc sám pojem „autenticita“ je identifikován jako mnohovýznamový a výkladem neustálený. Poučenost je na druhou stranu chápána jako problém ve smyslu „do jaké míry můžeme být poučení?“. Navíc je respondenty při definování interpretačního přístupu shledáváno riziko „zaškatulkování se“, vzniku „pojmového dogmatismu“ a následného možného vyhraňování se a oddalování jednotlivých specializovaných skupin. Přes to všechno se však bylo možné setkat s následujícími úvahami nad nejrelevantnějším pojmenováním:

- poučená interpretace

- autentická (pojmenování ze strany několika HPI hudebníků)
- dobová
- inteligentní
- stylová interpretace

kdy však zřejmě nejméně konfliktními a nejkonstruktivnějšími jsou v několika případech zmíněné termíny

- historická provozovací praxe
- hra na dobové nástroje

kteřé nejlépe korespondují se zavedenou terminologií v zahraničí („historical performance practice“ a „Historische Aufführungspraxis“). Nutno předznamenat, že mnoho hudebníků zabývajících se dnes výhradně HPI mělo již příležitost studovat tento způsob interpretace v zahraničí, kde se s těmito pojmy běžně operuje.

V souvislosti s problematikou nejrelevantnějšího pojmenování tohoto přístupu k interpretaci se téměř všichni respondenti shodují na tom, že *každá interpretace musí být především přesvědčivá*, aby posluchači byli skutečně dílem zaujati a bylo jim zprostředkováno co nejlépe. Z hlediska marketingového je pak významný postřeh některých hudebníků zabývajících se HPI, že jejich způsob interpretace by přeci jen měl být nějakým způsobem pojmenován či prezentován (ať již na koncertním programu či v bookletu CD), aby bylo zřejmé, že se jedná o jiný než tradiční přístup. Tuto potřebu lze vykládat jako prozatím u nás ještě nedostatečně etablovaný úzus, který je již velmi běžný na západ od našich hranic, kdy „stará hudba“ je automaticky interpretována „poučeně“ či „na dobové nástroje“. (Podrobněji k tomuto tématu viz dále – kapitola 6.2.1.19.)

6.2.1.4. Identifikace časového a žánrového dosahu HPI

Všichni respondenti vidí neustále se rozšiřující časové hranice snah o HPI ve vážné hudbě směrem hlouběji do historie (renesance a středověk) i časově blíže do současnosti (až do 20. stol.), avšak diferenciovaně v závislosti na příslušnosti k vyhraněným polaritním skupinám HPI hudebníci / ne-HPI hudebníci:

- HPI hudebníci zpravidla pozorují snahy o HPI hudby 19. i 20. století (Dvořák, Ravel, Schönberg, Hába, dokonce i Martinů), kdy někteří z respondentů se jí přímo věnují,
- ne-HPI hudebníci vnímají pokusy o HPI zpravidla nejvýše do období klasicismu, velmi ojediněle do 19. století.

V žánrech mimo hudbu vážnou je HPI nejčastěji respondenty pozorována v hudbě raného jazzu a swingu, u nás pak především v přímém pojmenování výrazných souborů a osobností z této sféry působení *Paula Klikara*, *Ondřeje Havelky* a *Originálního pražského synkopického orchestru*.

Velmi pozoruhodným jevem při vymezení časového dosahu HPI je jakýsi *ambivalentní postoj k HPI hudby vrcholně romantické*, a to až na několik výjimek v obou skupinách HPI i ne-HPI hudebníků. Na jednu stranu je zde (zejména ze strany HPI hudebníků) kladen důraz na používání principů HPI na hudbu všech časových období, na stranu druhou je smysluplnost a výsledný efekt pro moderního posluchače chápán jako sporný a „cesta do slepé uličky“. To může být dle respondentů způsobeno následujícími skutečnostmi:

- postromantická tradice hudební interpretace je příliš živá a časově blízká, její přijímání hudebníky i samotnými posluchači je dlouhodobě navyklé a očekávané, interpreti – její nositelé – zvukných hudebnických jmen jsou stále přítomni v naší hudební kultuře a tento střet je pro mnohé nepříjemný,
- uchopení pouze technické stránky interpretace (dobové nástroje, relevantní hudební text), zatímco estetická východiska (tvoření tónu ad.) zůstávají prozatím nezužitkovaná – jsou dosud rovněž velmi ovlivněna živou tradicí, třebaže se o jejich konkrétních odlišnostech objevuje stále více relevantních poznatků, ve finále tedy může výsledek působit nepřesvědčivě,
- technicky nedostatečně kvalitní interpretace hudby 19. století, které se v historicky poučené interpretaci začaly zmocňovat soubory a hudebníci nejdříve se věnující hudbě starších období (nejvíce baroka), kdy dlouhodobě provozovaná menší technická náročnost tohoto repertoáru mohla způsobovat menší pohotovost při hře náročnějších instrumentálních partů hudby vrcholného romantismu.

6.2.1.5. Cesty HPI hudebníků k jejich způsobu interpretace

Hudebníci, kteří se dnes HPI věnují výhradně, se ke svému způsobu interpretace nejčastěji dostali díky:

- osobnímu dlouhodobému zájmu o starší hudbu s následným individuálním nalezením přesnější cesty ve vzdělání či získání praktických dovedností tímto směrem,
- setkání s významnými osobnostmi světa HPI domácími i zahraničními, kdy lze v mnoha případech vysledovat nějaký zlomový bod zaujetí, otevření nového obzoru,

- samotnému studiu nástroje, který předpokládá jistou „historickou poučenost“ (varhany, cembalo),
- praktickému uměleckému provozu, který je do světa HPI nasměroval a následně pohltit.

6.2.1.6. Motivy HPI hudebníků k jejich způsobu interpretace

Jednoznačně zajímavé je srovnání různých motivů HPI hudebníků k jejich přístupu v interpretaci ze tří pohledů:

- jaké motivy mají samotní respondenti – HPI hudebníci,
- jaké motivy pozorují respondenti – HPI hudebníci u ostatních HPI hudebníků,
- jaké motivy sledávají ne-HPI hudebníci u skupiny HPI hudebníků.

6.2.1.6.1. HPI hudebníci o sobě

Nejčastějšími motivy zpravidla jsou:

- hledání něčeho nového, jiného než všeobecný přístup,
- hledání úniku ze světa rutinního divadelního či orchestrálního provozu a možnosti zajímavějšího uměleckého uplatnění,
- snaha co nejvíce se přiblížit autorovi a podstatě díla za využití všech možných dostupných prostředků (dobové nástroje, rekonstrukce dobové estetiky, myšlení atd.), požadavek „dělat to co nejlépe, jít do největší hloubky“,
- touha po jiném způsobu práce – v HPI sledávají více hledání a více tvořivosti než u některých „moderních“ souborů, kde vidí rutinu a stereotypy,
- interpret má v HPI obrovský prostor pro tvořivost – při improvizaci ozdob ji lze uplatnit ve velké míře,
- před rokem 1989 jistá možnost skryté revolty proti stávajícímu politickému systému, která v odrazu v interpretaci a vyhranění se oproti u nás přítomné tzv. „ruské škole“ (zejména u smyččarů) mohla být demonstrována právě zcela jiným přístupem,
- pro některé jednotlivce je HPI starší hudby skutečně fyzicky a technicky méně náročná.

6.2.1.6.2. HPI hudebníci o jiných HPI hudebnících

Ve své vlastní skupině jsou HPI hudebníky pozorovány následující další motivy k výběru způsobu interpretace:

- HPI se věnují lidé, kteří jdou více do hloubky a jsou ochotní věnovat něco navíc (více studia, investice do nástroje),
- snaha jít co nejvíce k podstatě věci (hudebního díla) při zahrnutí všech možných dostupných prostředků,
- nedostatečná technická vyspělost ve hře na moderní nástroje, proto přechod k HPI,
- HPI není natolik technicky obtížná i pro dobré instrumentalisty,
- hledání očištění od velkého zvuku moderního orchestru, cesta za jiným zvukovým ideálem,
- jistá vypočítavost – ekonomické motivy,
- někdy i duchovní pohnutky – příklon ke spiritualitě a náboženství, které při ponoření se do všech duchovních souvislostí zejména hudby období baroka jsou hudebníkům blíže.

Velmi pozoruhodné zjištění v tomto bodu je skutečnost, že i sami HPI hudebníci vnímají v rámci své vlastní skupiny některé motivy (nedostatečná technická zručnost, menší náročnost repertoáru, ekonomické motivy), které byly dříve proklamovány především ze strany ne-HPI hudebníků.

Zmíněné okruhy motivů však nelze pravděpodobně vnímat v kvalitách „vyšší x nižší“ či „lepší x horší“, neboť v dnešní společnosti je *možnost individuálního svobodného výběru svého způsobu (uměleckého) uplatnění v životě* základním právem každého člověka. V tomto smyslu je to ostatně většinou chápáno i samotnými respondenty.

6.2.1.6.3. Ne-HPI hudebníci o HPI hudebnících

Přestože je ze strany ne-HPI hudebníků ještě stále možné pozorovat existující názor, že kdo není dostatečně vyspělým hráčem na moderní nástroje, přejde k HPI pro menší technickou náročnost, není již názorem na motivaci HPI hudebníků dominujícím. Pod vlivem stále více viditelných a etablovaných se českých sólových umělců i souborů HPI, kteří se svou kvalitou dnes již mohou rovnat evropskému standardu, začínají být další hlavní motivy touto skupinou shledávány takto:

- HPI hudebníky baví jejich přístup k interpretaci, je to osobní zaujetí,
- marketingový cíl – možnost lepšího prosazení se, natáčení znovu již dříve natočeného repertoáru,
- módní záležitost – interpretační trend současnosti.

6.2.1.7. Zdroje poznatků HPI hudebníků

Míra „historické poučenosti“ všech respondentů je nanejvýš individuální co do množství nastudované literatury, absolvovaných kursů či vzdělání a umělecké praxe, na tomto místě se dá tedy těžko zevšeobecňovat. Lze však nastínit některé okruhy zdrojů, které se překrývají a jejich čerpání je opět individuálně odlišné.

6.2.1.7.1. Odborná literatura

Znalost existence základní literatury pro interpretační východiska v HPI jako jsou spisy A. Dolmetsche (DOLMETSCH 1957), J. J. Quantze (QUANTZ 1990), L. Mozarta (MOZART 2000) a C. P. E. BACHA (BACH 2002) je dnes již téměř samozřejmostí, jejich nastudování je otázkou individuálního vkladu jednotlivých respondentů. Jasně zřetelný je příklon k potřebě studování dalších spisů i mimohudebních, podávajících nám svědectví o dané historické době (zde velmi často zmiňován BURNEY 1966), případně jiných „specializovaných traktátů či studií“ zabývajících se dílčími problémy (ornamentika, tempo, orchestrální praxe). U několika hudebníků (zejména vedoucích osobností souborů) se poté objevují zcela individuální hlubší znalosti další rozšiřující literatury, dostupné výhradně v cizích jazycích (její souhrn viz *Doporučená literatura* na konci této práce).

Pozitivně jsou hodnoceny zmíněné specializovanější moderní studie či „extrakty“ z historických literárních pramenů (např. NEUMANN 1978, BOYDEN 1979 ad.), které zrychlují orientaci v jednotlivých interpretačních případech, jejich znalost HPI hudebníky je však poměrně omezená.

Zde je nutné poznamenat, že při používání literárních zdrojů k HPI je nezbytná pokročilá jazyková vybavenost (zejména němčina a angličtina), kdy některými hudebníky je vnímán nedostatek překladů do českého jazyka jako limitující faktor pro svůj další rozvoj, právě díky nedostačujícím jazykovým znalostem a náročnosti historických textů.

6.2.1.7.2. Vzdělání – odborné specializované studium a kursy HPI

Odborné hudební vzdělání je bezesporu jedním z klíčových zdrojů pro fundovaný přístup k HPI. Jeho konkrétní podoby u všech respondentů jsou opět nanejvýš individuální, je však možné vysledovat následující zobecněné poznatky:

- před rokem 1989 se k odbornému vzdělání v oblasti HPI mělo možnost dostat jen několik jednotlivců, a to především v podobě náhodných návštěv specializovaných kursů v zahraničí (zejména v bývalé NDR). Těžiště vzdělávání HPI hudebníků, kteří se

narodili před rokem 1970 a lze je tedy dnes řadit ke střední (nebo starší) generaci, bylo zejména v *samostudiu a samostatném bádání* v rámci možností omezených politickým systémem. (Podrobněji o pronikání HPI k nám před rokem 1989 viz kapitolu 6.2.1.17.1. Vývoj do roku 1989.)

- Rok 1989 a otevření hranic oběma směry byl i pro možnost získávání (jakéhokoliv) vzdělání zcela zásadně pozitivní. Generace hudebníků narozená kolem roku 1970 byla právě ve věku, kdy často dokončovala své vzdělání na konzervatořích, a kromě možnosti studia na našich vysokých školách měli tedy příležitost získat (zpočátku finančně i organizačně velmi náročně) *odborné hudební vzdělání i v zahraničí*. Z této generace umělců dnes lze vysledovat mnoho hudebníků, kteří toto specializované studium v zahraničí absolvovali a přinesli tak znalosti a dovednosti posléze k nám. Z mnoha zaznamenaných vzdělávacích institucí, kterými HPI hudebníci prošli, jsou co do počtu absolventů více zastoupeny dvě: *Schola Cantorum Basiliensis* ve Švýcarsku a *Dresdener Akademie für Alte Musik* v SRN. Z řad jejich českých absolventů lze navíc upozorovat velmi zajímavé „regionální rozdělení studentů“, které koresponduje s dnes již dobře pozorovatelnými silnějšími ohnisky původu HPI hudebníků na našem území. Podrobněji se této problematice věnuji v kapitole 6.2.1.16.
- Nejrozšířenějším a nejdostupnějším odborným hudebním vzděláváním, které HPI hudebníci měli možnost získat a které zpravidla alespoň v minimální míře absolvoval téměř každý, jsou i přes jejich krátkodobou dobu trvání *specializované kursy staré hudby na území ČR*. Těch se po roce 1989 uskutečnilo mnoho jak v podobě jednorázových akcí, tak v podobě již zavedených a opakujících se komplexnějších vzdělávacích podniků (podrobněji viz Oddíl II. – kapitola 6.1.2.3.). Za porevoluční dobu se tak k nám díky těmto kursům dostalo k pedagogickému působení mnoho renomovaných zahraničních umělců (Simon Stendige, Lucy van Dael, Chiara Bianchini, Catherine MacIntosh, Jacques Ogg, Helmut Franke, Brian Wright, Nancy Hadden, členové souboru *Florilegium ad.*), jejichž pozitivní vliv na vzrůstající úroveň znalostí a dovedností našich HPI hudebníků díky přímému pedagogickému působení je neoddiskutovatelný.
- Krátkodobé studijní pobyty na *specializovaných kursech HPI v zahraničí* jsou rovněž některými respondenty uváděny jako zdroje jejich praktického vzdělání, zde však záleží na individuálních finančních a organizačních možnostech každého z nich, kdy tyto kursy jsou obecně mnohem méně (zejména finančně) dostupnější, než výše zmíněné na území ČR.

6.2.1.7.3. Praktický hudební život

Velmi významným zdrojem znalostí je podle respondentů praktický hudební život, kdy se v umělecké spolupráci mohou setkat s již renomovanými HPI hudebníky či soubory českými i zahraničními, od kterých mohou přebírat bezprostřední zvukovou a estetickou zkušenost se znějící HPI. Zejména pro HPI hudebníky, kteří nejsou vedoucími svých vlastních souborů či komorních těles ani nositeli hlavních interpretačních vizí a koncepcí a lze je považovat za „řadové hráče“ v oblasti HPI, je tato forma získávání znalostí nanejvýš přínosná – dochází tak k jakési přirozené „redistribuci poznatků“ od více znalých, erudovaných a zkušenějších hudebníků dále do širší HPI hudební veřejnosti.

Nutno zde poznamenat, že několik českých HPI hudebníků našlo po roce 1989 i díky tomuto běžnému praktickému hudebnímu provozu pole svého trvalého profesionálního působení v renomovaných zahraničních souborech jako výkonní umělci (Ensemble 415, L'Orfeo, La Cetra Barockorchester Basel, II Giardino Armonico) či jako pedagogové v oblasti HPI (Schola Cantorum Basiliensis, Conservatorio di Musica Arrigo Boito di Parma), což svědčí o srovnatelných kvalitách našich hudebníků HPI již v mezinárodním měřítku a nejsilnější konkurenci.

6.2.1.7.4. Ostatní

Inspirace poslechem hudebních nosičů byla jedním z hlavních zdrojů pro interpretaci především před rokem 1989, kdy zejména díky zahraničním cestám OPSO (v němž působili stejní hudebníci jako v souboru Musica antiqua Praha – podrobněji viz dále, kapitola 6.2.1.17.1. Vývoj do roku 1989), architekta – cembalisty Daniela Špičky a dalších se k nám dostávaly od 70. let nahrávky souborů Reinharda Goebela, Christopera Hogwooda aj. V dnešní situaci je sledování nahrávek, stejně tak jako *návštěva koncertů HPI domácích i zahraničních interpretů HPI* samotnými HPI hudebníky spíše prostředkem k informovanosti o aktuálním dění. V této souvislosti je zajímavé zjištění, že daleko silnější tendenci k inspirování se zvukovými záznamy lze stále sledovat u ne-HPI hudebníků, kteří často jejich analýzu využívají jako jeden ze stavebních kamenů svého přístupu k interpretaci.

Samostatná badatelská muzikologická činnost hudebníků HPI v podobě zkoumání archivních materiálů hudebních (dobové originály notového textu) i nehudebních (účetní knihy, matriky apod.) je spíše ojedinělá (např. Robert Hugo, Michael Pospíšil, dříve Pavel Klikar).

6.2.1.8. Hodnocení situace ve vzdělání v oblasti HPI u nás

HPI hudebníci v naprosté většině případů hodnotí situaci v možnostech HPI vzdělání u nás jako velmi špatnou, nedostatečnou, nekonceptní a málo podporovanou ze strany oficiálních pedagogických institucí. Za největší nedostatky zpravidla považují:

- v kompletním rozsahu (vysokoškolské studium) nelze u nás prozatím získat fundované HPI vzdělání srovnatelné se zahraničními možnostmi,
- kursy jsou přínosné, mají však jen krátkodobější dosah – studenti se naučí např. pouze 1 – 2 skladby, ale jejich další postup je problematický,
- Akademie staré hudby v Brně je vnímána jako dobrý začátek (v možnostech vzdělání), ale její dosah je rovněž vnímán jako nedostatečný, zejména kvůli malému počtu instrumentálních hodin výuky za semestr a většímu muzikologickému zaměření,
- s velkými rozpaky jsou HPI hudebníky přijímány zcela evidentní rozdíly v přístupu k HPI (na pedagogické úrovni) mezi Prahou a Brnem, kdy třebaže se v Praze kumuluje aktivní hudební život, otevřenější a vstřícnější přístup k HPI vzdělávání ze strany JAMU⁴⁸ a FF MU je nesrovnatelně progresivnější než např. HAMU či Pražské konzervatoře.

Ne-HPI hudebníci vnímají často možnosti vzdělávání v oblasti HPI jako prozatím uspokojivé s tím, že:

- pokud se tomuto způsobu interpretace chtějí hudebníci profesionálně věnovat, můžou vycestovat za studiem do zahraničí,
- při úvahách nad potřebami nějakého dalšího rozvoje v tomto směru často zacházejí s argumentem, že pokud bychom u nás měli další specializovanější možnost HPI vzdělávání, není jisté pro jeho absolventy uspokojivé profesionální uplatnění,
- ze strany některých pedagogických pracovníků HAMU i Pražské konzervatoře je však vnímána potřeba alespoň nějakého minimálního posunu ke zlepšení základní informovanosti studentů o existenci a principech HPI ve formě lepších seminářů apod., přetrvává však jistá opatrnost v tomto směru⁴⁹.

Kromě samotného hodnocení stávající situace byly u respondentů hledány i návrhy, co by se jednoznačně mělo v oblasti HPI vzdělávání zlepšit či nejmenšího vykonat:

⁴⁸ Na JAMU se v současnosti plánuje otevření samostatného Oddělení staré hudby, které, pokud bude schváleno v předkládané formě a rozsahu, by mohlo začít s řádnou výukou již v akademickém roce 2008 / 2009.

⁴⁹ Tu lze bezpochyby spatřovat v jakémsi „nebezpečí“ ze strany existence HPI, jejíž principy a filosofická východiska mohou „bořit“ dlouholeté pedagogické přístupy a vzorce hudebních pedagogů in general. Lze to rovněž chápat jako jakýsi generační střet „staré školy“ se současnými trendy.

- na jediné stávající oficiální státní instituci (Akademii staré hudby v Brně) alespoň zmnožit počet hodin za semestr a rozšířit vyučování na další dechové nástroje,
- již na konzervatořích by měl být alespoň nějaký specializovaný seminář HPI vedený respektovanou osobností z aktivní hudební sféry HPI,
- na HAMU i JAMU by mělo jednoznačně vzniknout samostatné oddělení pro starou hudbu, ne jen dílčí semináře a nástrojové třídy pro cembalo a varhany, které mají zcela omezený dosah. Největší nutnost „změny“ v informovanosti a možnostech vzdělávání vidí respondenti u hráčů na smyčcové nástroje a dechy,
- není nutné, aby se všichni hudebníci zabývali HPI, ale aby byla možnost alespoň základní informovanosti srovnatelné se západními vzdělávacími institucemi⁵⁰.

V obou skupinách hudebníků (HPI i ne-HPI) byly několikrát identifikovány ještě další související problémy obecného charakteru, které považují za nutné zmínit na tomto místě:

- velké rezervy jsou spatřovány v globálu v pedagogickém přístupu, který je téměř neměnný několik desítek let – vychovávají se sólisté a ne prakticky použitelní řadoví orchestrální hráči. Toto odtržení profesionálního studia od praktického hudebního života je smazáváno až během profesionálního hudebního působení v každodenní praxi. Je zde dokonce identifikována potřeba změny celkové koncepce hudebního školství, které by mělo zohledňovat následné možné uplatnění svých absolventů (sóloví umělci – komorní hráči – orchestrální hráči)⁵¹.
- Jako velký problém je vnímána změna společenského statutu studia na střední i vysoké hudební škole ve smyslu sociálním – tento druh lidské činnosti přestává být prestižním, ubývá přihlášených studentů k přijímacím zkouškám, vzniká poté nutnost přijmout ke studiu i ty, kteří by se dříve přes minimální požadavky nedostali – úroveň absolventů je tak velmi různorodá.

6.2.1.9. Používání notových materiálů

U *HPI hudebníků* je zcela jednoznačně kladen velký důraz na notový materiál, ze kterého vycházejí při interpretaci. Téměř všichni respondenti se snaží pracovat s *urtextem*, *vlastními spartacemi* dle originálních (autentických) pramenů, *faksimilemi*, či *kritickým vydáním*. Jejich orientace v moderních vědeckých poznatcích o relevantnosti výchozího hudebního

⁵⁰ Např. ve Francii a Německu je již na vysokých školách běžné, že v rámci studia moderního nástroje studenti absolvují jeden i více semestrů obligátního studia historického ekvivalentu tohoto nástroje.

⁵¹ Jedinou progresivní institucí, která začíná rozlišovat rozdílnou úroveň a budoucí zaměření studentů již během samotného studia, je u nás Gymnázium Jana Nerudy, kde jsou na určitém stupni vykonávány rozřazovací zkoušky do tříd „A“ (velmi nadaní studenti) a „B“. Další pozorovatelnou skutečností v posledních několika letech je stoupající konkurenceschopnost této vzdělávací instituce na úrovni středního školství vůči konzervatořím, kdy absolventi tohoto gymnázia nezdědka úspěšně vykonávají přijímací zkoušky na vysoké hudební školy (HAMU, JAMU, zahraničí).

textu je tedy v tomto směru velmi dobrá, jsou navíc často obeznámeni i s konkrétními jmény vydavatelů, jejichž tisky lze v tomto směru považovat za uspokojivé (např. Bärenreiter, G. Henle Verlag ad.).

I *ne-HPI hudebníci* dnes většinou již zcela upouštějí od starších „přepřacovaných vydání“ a velmi často zmiňují *urtext* jako jednu z pomůcek, díky níž si tvoří vlastní interpretační názor. Oběma skupinami je navíc vnímán obecný trend v současné hudebnické společnosti, který příkládá vědecké správnosti výchozího hudebního textu velkou důležitost⁵².

Velmi pozoruhodnou skutečností u obou skupin hudebníků, která bohužel svědčí o nedostatečné informovanosti pravděpodobně ze strany odborných muzikologických kruhů, je nanejvýš *časté zaměňování urtextu a faksimilí*. Nápravu tohoto jevu lze vidět nejspíše v kvalitní teoretické průpravě již během studia na odborných hudebních školách.

6.2.1.10. Kooperace skupin HPI a ne-HPI hudebníků

Jaké jsou vlastně možnosti této spolupráce? Vydeme-li z praktického hudebního života, lze tyto typy spolupráce rozdělit nejlépe následovně, kdy se hudebníci musejí vyrovnávat s těmito jevy:

6.2.1.10.1. Dirigenti a vedoucí souborů – „smíšení“

Tyto osobnosti českého hudebního života mají dobré renomé a respekt jak mezi praktickými hudebníky, tak i mezi širší veřejností, a třebaže jsou všeobecně považovány za „specialisty“ na HPI, jsou zváni ke spolupráci jako dirigenti či umělečtí vedoucí i k ne-HPI souborům a orchestrům. Dle výstupů z mého výzkumu jsou to např. Vojtěch Spurný, Marek Štryncl a Jiří Kotouč.

Při tomto způsobu spolupráce HPI hudebníků – dirigentů s ne-HPI soubory jsou respondenty zmiňovány nutné kompromisy, se kterými je nutné počítat při této umělecké spolupráci, neboť dlouhodobě tradicionalisticky vedený orchestr nemůže za několik málo zkoušek zcela vstřebat odlišnou estetiku a přístup, které jsou vlastní speciálně školeným HPI hudebníkům. Záleží potom na individuální aplikaci diplomacie, argumentační přesvědčivosti, vystižení vhodné míry požadavků, které na ne-HPI orchestr lze klást, a časových možnostech pro zkoušení, aby tento typ umělecké spolupráce byl ve svém výsledku hudebně přesvědčivý pro publikum a nefrustrující pro obě strany – HPI dirigenti i ne-HPI orchestr.

⁵² Zvlášť transparentním příkladem tohoto obecného trendu je např. případ, kdy na Mezinárodní hudební soutěži Pražské jaro 2003 byli již v prvním kole vyřazeni houslisté, kteří při svém interpretačním pojetí evidentně vycházeli z jiného než urtextového vydání soutěžních děl.

6.2.1.10.2. Vedoucí souborů – pouze HPI

Tito vedoucí souborů jsou již natolik vyhranění ve svém uměleckém přístupu, že spolupracují (pokud je to možné) výhradně s HPI hudebníky českými a zahraničními. Průběh této spolupráce je v porovnání s předchozím případem v mnohém snadnější, neboť zde již existují určité vžité konvence v přístupu ke studování skladby, způsobu tvoření tónu, porozumění odlišné (od tradicionalistické) estetice HPI, souhry komorního tělesa či orchestru atd., kdy výsledky této spolupráce jsou ve finále často na vysoké úrovni a plně srovnatelné se soubory zahraničními.

K takto jasně vyprofilovaným vedoucím souborů jsou respondenty řazeny osobnosti HPI Marek Štryncl, Robert Hugo, Václav Luks, Jana Semerádová, Adam Viktora, Michael Pospíšil, Petr Wagner, Václav Návrat a Barbara Maria Willi.

6.2.1.10.3. Řadoví hráči

Tato skupina hudebníků je zvláště důležitá pro jakékoliv umělecké působení souborů HPI i ne-HPI, neboť ve finále vytváří obsahovou náplň individuálního uměleckého počínu zprostředkovávající např. ideu interpretačního přístupu uměleckého vedoucího.

V tomto rámci uměleckého působení hudebníků lze pozorovat skutečnosti, že spíše jsou ne-HPI hudebníci zváni ke spolupráci s HPI hudebníky než obráceně, a to zejména z těchto důvodů:

- HPI hudebníci jsou již natolik esteticky uvyklí svému „poučenému“ přístupu k interpretaci, že jinou než tuto možnost uměleckého uplatnění nevyhledávají (pokud k výjimkám nejsou donuceni např. vnějšími ekonomickými motivy) a spolupráci s ne-HPI hudebníky či soubory trvale odmítají.
- V individuálních uměleckých počínech, které mají ve sféře HPI velmi často spíše podobu jednorázově projektovou, není možné zajistit dostatek HPI hudebníků, jsou proto tedy ke spolupráci přizváni ne-HPI hudebníci, aby byl zajištěn dostatečný počet hráčů v souboru.
- Ne-HPI hudebníci se dnes trochu „obávají“ jiných znalostí, dovedností a interpretačních názorů především na „starou hudbu“, proto se ke spolupráci s HPI hudebníky staví obezřetně.

6.2.1.10.4. Zvláštní případy

Za samostatnou zmínku na tomto místě stojí jev, který se ve světě HPI v posledních letech čas od času vyskytuje. Během běžného koncertního a uměleckého provozu, zejména však při souběhu festivalů, se časově kryjí některé umělecké počiny v oblasti HPI (někdy i u nás a v zahraničí), na nichž je zapotřebí více HPI hudebníků. Může pak vznikat i jakýsi krátkodobý nedostatek těchto hudebníků (zejména hráčů na historické dechové nástroje a sólových zpěváků), který je kompenzován právě angažováním ne-HPI hudebníků. V těchto případech zde tedy funguje jako vedlejší produkt *vzájemná informovanost* jednotlivých uměleckých vedoucích i řadových HPI hudebníků o aktuálním nebo připravovaném dění v koncertním provozu u nás, kdy vzniká nutnost této informovanosti s delším časovým výhledem dopředu, aby jednotliví vedoucí souborů HPI či hudební manažeři mohli uspokojivě obsadit celý orchestr.

6.2.1.10.5. Problémy, důsledky

Pakliže se již z jakýchkoliv příčin realizuje spolupráce mezi HPI a ne-HPI hudebníky, jsou respondenty identifikovány následující *problémy či komplikující jevy*:

- ne-HPI hudebníkům činí počáteční těžkosti hra na nižší ladění⁵³ („na 415“) a zcela odlišné tvoření tónu – bez vibrata (v nástroji či hlasu), jehož eliminace či používání pouze jako ozdoby s sebou u nich přináší i horší intonaci,
- některé zvukové a technické požadavky nelze na moderní nástroje uspokojivě realizovat (zejména u smyčcových nástrojů),
- ne-HPI hudebníci jsou často navyklí na funkci dirigenta, dle kterého realizují samotný umělecký výkon (dynamika, tempa atd.) a nemají ve zvyku hrát podle spoluhráčů či uměleckého vedoucího rovněž v souboru hrajícího (cembalista, 1. houslista). Respondenty ze skupiny HPI hudebníků je to nejčastěji reflektováno slovy „méně se poslouchají navzájem“, navíc jsou ne-HPI hudebníci často méně ochotni ke změnám svého interpretačního pohledu.

Pozitivní důsledky, které lze však díky této formě spolupráce vysledovat, jsou *postupné narušování zažitých interpretačních stereotypů ne-HPI hudebníků* pramenících z dosavadní kontinuální tradice, při kvalitním a přesvědčivém uměleckém výkonu pak také *překonávání*

⁵³ Zvlášť významný je argument ne-HPI hudebníků, že „mají absolutní sluch“ a tedy je pro ně hra na odlišné ladění téměř nemožná. Z historicky-fyziologického pohledu se tato problematika jeví jako zvlášť vhodná pro další zkoumání, neboť bezesporu i v 17. a 18. (i dalších) století žili hudebníci s absolutním sluchem, který byl v souladu s tehdy odlišnými laděními, a kdy je tedy nanejvýš vhodné argumentovat *dobovou podmíněností absolutního sluchu jako konstruktů lidského ducha* ovlivněného okolním prostředím.

rezistence k HPI ze strany „zarytých“ odpůrců tohoto přístupu k interpretaci, a tedy ve finále další rozšiřování povědomí o HPI a zlepšování jeho statutu v nejširší hudebnické veřejnosti.

6.2.1.11. Vztah skupin HPI hudebníků a ne-HPI hudebníků

Jednou z klíčových oblastí, které jsem se snažil ve svém výzkumu věnovat, byla snaha o zodpovězení otázek na současné vlastnosti skupiny HPI hudebníků jako celku a její vztah ke skupině ne-HPI hudebníků, jak vypadá tato koexistence a ovlivňování se obou skupin, zda-li je skupina HPI hudebníků nějakým způsobem uzavřená či ohraničená. Některé z těchto dílčích problémů jsou již částečně zmíněny v předchozím textu, zde je prezentován další podrobnější náhled.

6.2.1.11.1. Ohraničenost

Z odpovědí respondentů lze vyvozovat následující zjištění:

- před rokem 1989 byli HPI hudebníci jasně ohraničení a trochu vyčlenění, zejména pak hudebníci kolem Pavla Klikara a souboru Musica antiqa Praha, kteří byli považováni za velmi nonkonformní⁵⁴,
- dnes je tato ohraničenost či uzavřenost chápána členy obou skupin v širokém rozpětí názorů od „ano, velmi“ až po „ne“, kdy vnímání tohoto jevu záleží na individuální zkušenosti respondentů. V množství případů je navíc možné pozorovat názor, že jakékoliv projevy přísné uzavřenosti či ohraničenosti, případně názorového dogmatismu z obou stran, jsou v dnešní době považovány za nekonstruktivní a nepřínosné.
- Ze strany HPI hudebníků bylo však možné pozorovat v několika případech názor, že existuje jakási tendence k „samouzavírání se“ HPI hudebníků, neboť chtějí-li se své specializaci věnovat na vynikající úrovni, musí zlepšování a udržování své technické úrovně i erudovanosti věnovat množství času, kdy již na umělecké působení v „moderní“ sféře nezbyvá čas. Navíc jak jsem zmínil v kapitole 6.2.1.10.3., pokud HPI hudebníci zcela přivyknou estetickému přístupu HPI, spolupráci s ne-HPI oblastí již sami ani nevyhledávají.
- Jasně pozorovatelnou vlastností skupiny HPI hudebníků, kterou však jednoznačně nelze chápat jako ohraničenost, je již v Etapě I. tohoto výzkumu zmíněná *komunitní příslušnost* – HPI hudebníci se navzájem dobře znají, vědí o tom, kdo náleží do

⁵⁴ Pozoruhodné zjištění je, že během „legendárních“ (jak uvádějí respondenti) koncertů souboru Musica antiqua Praha v Betlémské kapli vystupovali hudebníci oblečení ve svetrech.

komunity. Je tomu často i „zvenčí“ ze strany ne-HPI hudebníků, kteří jsou schopni identifikovat, kdo do této komunity HPI hudebníků patří.

6.2.1.11.2. Vztahy a vzájemné vnímání se

- Nejvíce viditelným obecným trendem ve vztahu obou skupin je *ústup od názoru, že HPI se dnes věnují hudebníci, kteří dostatečně technicky neovládají svůj nástroj*. Ten dle respondentů jasně převažoval až do 1. pol. 90. let 20. stol., kdy nebyl dostatek potřebných informací, vzdělání a technické zručnosti HPI hudebníků, ale v současnosti, kdy je v praktickém koncertním životě u nás vidět stále více již dostatečně renomovaných a respektovaných domácích osobností i souborů HPI, je tento pohled velmi ojedinělý a považovaný za překonaný.
- *Otevřenou skupinovou rivalitu, vzájemné antipatie či militantnost*, které bylo možné dle respondentů ještě před cca 10 lety možné pozorovat *střídá vzájemný respekt obou skupin*. Nejrozšířenější názor v tomto směru je pohled, že ve skupině HPI i ne-HPI hudebníků jsou dnes zastoupeni vynikající, průměrní i špatní instrumentalisté.
- Pokud je ještě v některých individuálních případech možné se setkat s antipatiemi či skupinovou rivalitou, jde dle respondentů spíše o negativní projevy ze strany ne-HPI hudebníků.
- Jako veřejně neproklamovaná avšak latentně přítomná je pozorovatelná i jistá *závist ze strany ne-HPI hudebníků*, neboť existuje obecný pohled, že HPI hudebníci jsou za své umělecké působení lépe finančně ohodnoceni.
- Jako existující *individuální negativní jevy*, které vnímají HPI hudebníci u skupiny ne-HPI hudebníků, jsou pozorovány:
 - nezájem o zjišťování a poznávání nových (vědeckých) poznatků v oblasti interpretace,
 - přehlížení HPI přístupu a jeho vnímání jako pouhé „módní vlny“,
 - neochota k diskusi a změně v myšlení,
 - ne-HPI hudebníci si zajistí pouze historický nástroj a bez potřebné obeznámenosti s problematikou a estetickými východisky HPI se HPI věnují pouze ze zjištěných ekonomických důvodů.
- HPI hudebníci však pozorují určitá negativa i ve své vlastní skupině:
 - nedostatek vhodných historických nástrojů či jejich přesných kopií⁵⁵, kdy se při jednotlivém uměleckém počínu mohou sejít velmi různé podoby historických nástrojů, často v kompromisním řešení,

⁵⁵ Zejména u nástrojů smyčkových se často pouze zamění moderní ostrunění za střevové a moderní smyčec za historický (zejména barokní), ale již se nepřistoupí k celkové konstrukční změně nástroje (jiný úhel zasazení krku do korpusu, menší basový trámec). U nástrojů dechových je situace odlišná, neboť pro HPI se moderní nástroje nedají nijak upravit (např. odstranit klapkový systém), je zde tedy naprostou nutností opatřit si odpovídající historickou kopii na zakázku.

- vznik určitých interpretačních klišé i v samotné HPI sféře,
- technické stránce nastudování díla se nevěnuje tolik prostoru jako hudební,
- při studiu nového díla pro interpretaci se čerpá inspirace z existujících zahraničních nahrávek,
- díky nedostatku vzdělání v oblasti HPI u nás je někdy nutné i HPI hudebníkům vysvětlovat určitá estetická či technická východiska, která jsou v zahraničí považována za samozřejmost,
- ustrnutí jak v technickém udržování a zlepšování individuální nástrojové techniky, tak i v dalším teoretickém vzdělávání.

6.2.1.11.3. Terminologie

Z vývoje terminologie – pojmenovávání se obou skupin navzájem – lze bezpochyby rovněž odvozovat vzájemný vztah těchto skupin a jeho současnou podobu. Z odpovědí respondentů je možné jasně vyvozovat, že k *pojmenovávání docházelo především ze strany ne-HPI hudebníků vůči HPI hudebníkům*. V té se z počátku odrážela jinakost zvuku, použitých nástrojů, estetického přístupu a především pak negativní postoje vůči HPI hudebníkům. Od počátku pronikání HPI k nám se respondenti setkali s těmito označeními pro HPI hudebníky, často s pejorativním nádechem:

- „barokáři“
- „pazourkáři“ (staré nástroje = pazourky)
- „niřaři“ (smyčcaři hrají na střeva = nitě)
- „boulaři“ (hrají s boulemi v jednotlivých tónech)
- „niňari“ (zvuk střevových strun pojmenovávají jako „niňání“)
- „pastičkáři“ (hrají na staré nástroje – „pastičky“)
- „bzíkalové“ (zvuk střevových strun pojmenovávají jako „bzíkání“)
- „choroby“ (hrají na nástroje, které znějí nezdravě)
- „střeva“ (použité struny)
- „střevaři“
- „škrabky“ (při hře na nástroje „škrábou“)
- „autentičáci“
- „lučičtíci“ (používají staré smyčce s „lukovým“ prohnutím)

kdy za jednoznačně nejpoužívanější byly označovány termíny „barokáři“, „pazourkáři“ a „niřaři“. Dle respondentů se však dnes již od vesměs všech těchto názvů téměř upustilo, což

dávají do souvislosti s rostoucí respektovaností HPI jako celku.⁵⁶

Sami HPI hudebníci se dnes nejčastěji označují jako „hráči na historické (barokní, popřípadě klasicistní) nástroje“, skupinu ne-HPI hudebníků potom případně „modernisti“ nebo „hráči na moderní nástroje“.

6.2.1.11.4. Ovlivňování

V této kapitole jsou prezentována zjištění o míře a povaze dosavadního ovlivnění skupiny ne-HPI hudebníků existencí HPI s následujícími okruhy:

- *jak konkrétně* je skupina ne-HPI hudebníků ovlivněna existencí HPI,
- *čím* je nejvíce ovlivňována,
- *kdo* ji v největší míře ovlivňuje.

a) Konkrétní příklady

- Již v kapitole 6.2.1.9. Používání notových materiálů jsem prezentoval první poznatek, že do dnešní všeobecné hudebnické praxe přinesla existence HPI *změnu v přístupu k výchozímu notovému materiálu* – snaha pracovat s kvalitním urtextovým (či kritickým) vydáním je dnes již téměř standardem, „přepřelované edice“ jsou odkládány jako anachronismus.
- Na provádění „starší hudby“ moderními orchestry jsou ke spolupráci *zváni dirigenti z oblasti HPI* (Štryncl, Spurný, Kotouč).
- Začíná se ve značné míře *důsledně rozlišovat rozdílná stylovost v interpretačním přístupu k jednotlivým historickým obdobím* (baroko, klasicismus, 19. stol., 20. stol.), kdy mizí jakási „univerzální interpretace“ a „hutný velký zatěžkaný zvuk“ (zejména hudby barokní) v sólových nástrojích i orchestrech – i obsazení orchestru např. na skladby W. A. Mozarta bývá oproti dřívějšímu standardu zmenšováno.
- Známí sóloví interpreti (nejviditelnější v oblasti smyčcové hry – Pavel Šporcl, Václav Hudeček, Gabriela Demeterová⁵⁷) dnes reflektují a někdy i v omezené míře integrují alespoň minimálně základní principy HPI do svého přístupu k interpretaci.

⁵⁶ Zvláště kuriózně může v našem kulturním prostředí působit pojmenování HPI hudebníků, se kterým se lze setkat ve Francii, kde se této skupině specializovaných hudebníků říká „smradlavé sýry“ – „barokní“ držení houslí totiž eliminuje pevné stisknutí nástroje mezi rameno a bradu, housle jsou volně položeny na klíční kosti a hlava je odkloněna od nástroje, jako by byl tento cítit od zrajících sýrů.

⁵⁷ Gabriela Demeterová je již od roku 1998 známá svým progresivním přístupem k HPI, kdy i některé své nahrávky barokní hudby natočila v ladění a¹ = 415 Hz. Svůj interpretační přístup k barokní hudbě rovněž konzultuje s renomovanými zahraničními hudebníky HPI Catherine MacIntosh nebo Lucy van Dael.

b) Nástroje ovlivňování

- Bezesporu nejvýznamnější praktický dopad na skupinu ne-HPI hudebníků i nejširší posluchačskou veřejnost má *praktický hudební koncertní život a vydávání hudebních nosičů*. Obsahy koncertních řad FOK⁵⁸, programu Pražského jara, samostatných festivalů staré hudby i dalších festivalů, vysílacího schématu státního rozhlasu, kritik a recenzí v odborných hudebních periodikách dávají stále více prostoru pro HPI, nelze tedy existenci tohoto způsobu interpretace nadále přehlížet.
- *Zájem médií o osobnosti HPI z Česka i zahraničí*. Rozhovory s významnými HPI hudebníky v odborných hudebních periodikách tištěných i elektronicky šířených jsou rovněž důležitým nástrojem pro ovlivňování a modifikaci veřejného mínění i skupiny ne-HPI hudebníků.
- *Existence dnes již několika renomovaných pravidelných letních kursů staré hudby* (Valtice, Prachatice, Rajnochovice).
- *V omezené míře pedagogické působení několika mála pedagogů* na odborných hudebních školách, kteří mají významné postavení i v koncertním životě u nás (zejména Barbara Maria Willi, Vojtěch Spurný, Jiří Kotouč, Dagmar Zárubová, Lukáš Matoušek, Adam Viktora, Jana Semerádová).

6.2.1.12. Nejvýznamnější soubory HPI u nás

Zodpovědět takovouto otázku objektivním způsobem je na základě mého výzkumu zřejmě nerelevantní. Při pohledu „zevnitř“ (respondenti ze skupiny HPI hudebníků) je možné zkreslení dáno již samotnou jejich příslušností ke skupině, kdy mají všichni dobrý přehled o aktuálním dění na scéně HPI, navíc při kladení otázek na mínění respondentů bylo často možné vysledovat diplomatické odpovědi s ohledem na jistou (zdravou a přirozenou) konkurenci mezi těmito soubory či jejich vedoucími. Při pohledu „zvenčí“ (respondenti ze skupiny ne-HPI hudebníků) je předpokládané možné zkreslení jiného typu, a tím je samotné působení v profesionálním umělecky-výkonném světě, kdy jistá informovanost o obecném hudebním dění je nevyhnutelná. „Významnost“ navíc může i nemusí jít ruku v ruce s obecnou „známostí“, neboť možnosti prezentace jednotlivých souborů na koncertních pódiiích i v médiích jsou značně individuální a záleží velkou měrou na producentské či manažerské schopnosti zainteresovaných osob.

Za jednoznačně nejviditelnější soubor, který byl zmíněn všemi respondenty z obou skupin, je považována *Musica Florea* s uměleckým vedoucím *Markem Štrynclem*, a je chápána jako klíčové těleso mající zásluhu na tom, že celá oblast HPI se u nás v posledních

⁵⁸ V koncertní sezóně 2007 / 2008 byla do dramaturgie této státní instituce dokonce kromě řady *Stará hudba* zařazena modifikovaná řada *Varhany – cembalo – kladívkový klavír*.

letech dostala do současného povědomí. Před rokem 1989 je jako zcela průkopnický v oblasti HPI u nás chápán soubor *Musica antiqua Praha*, jejímž uměleckým vedoucím byl *Pavel Klikar*. Ten má navíc dle respondentů dalekosáhlý význam i pro rozvoj „autentického provozování“ amerického jazzu 20. let 20. století.⁵⁹

V posledních deseti letech vzniklo i mnoho nových souborů HPI, jejichž umělecké kvality jsou na velmi dobré úrovni a mají rovněž nemalý podíl na rostoucí respektovanosti HPI u nás jako celku, usuzovat na jejich význam v celém českém hudebním světě je ze strany mého výzkumu z výše zmíněných důvodů nerelevantní, proto jako hlavní výsledek v tomto směru předkládám jejich aktuální soupis v Příloze 1.

6.2.1.13. Předpoklady úspěchu souborů HPI

Za jednoznačně nejdůležitější předpoklad pro úspěšnost souboru HPI v českém i mezinárodním hudebním světě je respondenty kromě samozřejmě předpokládané *dostatečné umělecké kvality, charismatického a dostatečně erudovaného i instrumentálně schopného uměleckého vedoucího a nosné dramaturgie považován koncepční a schopný management*. Ten pak v podobě hudebního manažera či producenta, jenž má potřebné obchodní a marketingové dovednosti pro pohyb na „volném“ hudebním trhu. Jednoznačně chybějícím článkem, který naše profesionální marketingové zázemí souborů HPI dosud na rozdíl od mnoha zahraničních souborů postrádá, je dle respondentů osoba *producenta – vizionáře*, který se neomezí pouze na zprostředkování a zajištění koncertu či nahrávky, ale stojí za souborem s celkovou dlouhodobou koncepční vizí a dokáže z něho vytěžit maximum jeho uměleckého potenciálu.

6.2.1.14. Cílová skupina recipientů HPI dle respondentů

Při úvahách nad cílovou skupinou pro HPI byly respondenty zmíněny zejména tyto okruhy recipientů:

- všichni posluchači vážné hudby,
- posluchači s preferencí staré hudby,
- minoritní okruh „poučených“ posluchačů znalých problematiky,
- mladší posluchačská základna vážné hudby,
- samotní výkonní hudebníci⁶⁰

⁵⁹ Pavlu Klikarovi byla Českou hudební radou udělena 11. května 2006 *Cena České hudební rady* „za zásluhy o rozvoj historicky poučené interpretace hudby raného baroka a amerického jazzu“ u příležitosti zahájení festivalu Pražské jaro 2006.

⁶⁰ Je patrné, že se předpokládané cílové okruhy posluchačů různě překrývají, bylo zaznamenáno množství pohledů a názorů. Jedná se na tomto místě pouze o *souhrn subjektivních názorů* hudebníků HPI i ne-HPI, objektivnější pohled by bylo možné získat nejlépe např. kvantitativním sociologickým výzkumem na několika koncertech HPI.

Důležitá je mnohokrát zaznamenaná poznámka respondentů, že pokud se jedná o *přesvědčivý interpretační výkon*, tak by posluchači – laikovi mělo být jedno, zda-li se jedná o interpretaci HPI či ne-HPI. S tím související je i zaznamenaný názor, že pokud se jedná navíc o „poučeného posluchače“, bude mít z koncertu HPI ještě hlubší prožitek.

6.2.1.15. Zpětná vazba od posluchačů

Předchozí zmíněné okruhy recipientů lze zřejmě nejlépe zařadit do kategorie „obecná přání respondentů – hudebníků“ a nelze je považovat za empiricky validní výsledek. Jedním z mála platnějších výsledků v tomto směru je při využití metody rozhovorů s výkonnými hudebníky *zkoumání konkrétní zpětné vazby*, které se HPI hudebníkům dostává od posluchačů.

- Obecně je jednou z bezprostředně prvních možností odezvy publika *atmosféra během vystoupení a závěrečný potlesk, či ovace*. Zde je respondenty uváděno v naprosté většině případů „velmi kladné přijetí“ v případě přesvědčivého a kvalitního uměleckého výkonu, jde však stále o velmi málo hmatatelnou informaci, kde má velkou úlohu individuální pocit.
- Dnes velmi rozšířená *elektronická pošta* je několikrát zmíněna (především uměleckými vedoucími souborů) jako hmatatelná odezva jednoznačně velmi pozitivního a nadšeného přijetí jejich uměleckého výkonu posluchači.
- *Osobní kontakt* bezprostředně po vystoupení, případně i s delším časovým odstupem, je respondenty uveden jako vždy pozitivní a motivující pro další práci.
- *Občasné užití průvodního slova* je respondenty vnímáno jako jednoznačně přínosný nástroj pro lepší navázání kontaktu s publikem, kdy je následné přijetí „zaujatého“ posluchače vřelejší a je jím bezesporu ovlivněna výše zmíněná atmosféra vystoupení.

6.2.1.16. Centralizace HPI u nás

Evidentní centralizace HPI je respondenty vnímána jednoznačně v Praze a Brně, s následujícím detailnějším rozvrstvením a doplněním:

- Dominantní postavení Prahy jako těžiště většiny uměleckých aktivit je zřejmé (větší koncentrace prostředků, častější návštěvy zahraničních hudebníků, v oblasti HPI pravidelné cykly barokních koncertů FOK, festival staré hudby, interpretační kurzy na Týnské škole), díky jejich velkému množství je však zaplavena množstvím koncertů a představení nejrůznější úrovně, kdy lze jednoduše přehlédnout mimořádně kvalitní projekty z oblasti HPI, které by se v zahraničí pravděpodobně těšily velkému zájmu

jak veřejnosti tak i médií. V Praze lze taktéž pozorovat rezidentní ukotvení většiny HPI souborů u nás.

- Brno je charakteristické větší přehledností hudebního dění, události ve staré hudbě jsou koncentrovanější, soustředěnější, věnuje se jim v tisku a médiích větší pozornost, především se však začíná jednoznačně etablovat jako hlavní město pro studium staré hudby a HPI, kdy kromě již fungující *Akademie staré hudby* při FF MU nabídne v blízké budoucnosti i JAMU samostatné *Oddělení pro starou hudbu*.
- Dalšími důležitými centry HPI jsou dle respondentů dnes i města Valtice (MLŠSH, letní festival staré hudby), Český Krumlov (festival staré hudby), díky pořádání letních kurzů HPI pak v omezené míře i Prachatice a v posledních několika letech Rajnochovice.
- Hudební dění v oblasti HPI u nás není samozřejmě soustředěno pouze do výše zmíněných měst a je v koncertní sezoně rozprostřeno i do dalších míst, jedná se však o méně pravidelné události.

Na základě výzkumu lze vysledovat ještě jinou podobu centralizace, a to významnější lokální směry, odkud pocházejí dnes aktivní hudebníci HPI, navíc v prvních dvou případech v jedné zřetelné generační vlně:

- Soubor *Musica Florea* (jako jednolitý a od svého počátku v základním obsazení kompaktní soubor) a další HPI hudebníci působící dnes mimo něj pocházejí z *Teplic*, kde bylo dle odpovědí respondentů velmi příznivé prostředí pro výchovu pozdějších specializovaných HPI hudebníků již před rokem 1989, a to zejména díky pedagogickému působení Rudolfa Zelenky (cembalo) a Dagmar Zárubové (housle) na Teplické konzervatoři. Mnoho následně profilujících se HPI hudebníků z tohoto lokálního směru poté studovalo na *Akademie für Alte Music* v Drážďanech.
- Druhým velmi transparentním směrem je *Plzeň*, kde bylo několik věkově si velmi blízkých absolventů zdejší konzervatoře po roce 1989 nasměrováno do oblasti HPI, kterou absolventi této školy studovali ve větší míře na *Schola Cantorum* v Basileji, a dnes patří k výrazným osobnostem českého světa HPI (např. Václav Luks, Adam Viktora, v renomovaném zahraničním souboru *Ensemble 415* působící Lenka Koubková a Helena Zemanová ad.).
- *Praha* je v tomto směru zásadní jako místo vzniku a rezidence souboru *Musica antiqua Praha*, jímž prošlo několik dnes výrazných osobností HPI (např. Michael Pospíšil, Eduard Tomašík ad.), stejně tak jako nejdůležitější myšlenkovou platformu před rokem 1989 obecně.

6.2.1.17. Cesty HPI na naše území – historie, směry, inspirační zdroje, vzájemná ovlivnění

Tento prvotní výzkum svým rozsahem nemůže zdaleka pokrýt celou problematiku historického vývoje pronikání HPI k nám, hlavním úkolem bylo vývoj a cesty tohoto interpretačního přístupu na naše území v hrubých obrysech *nastítnit a vytvořit tak základní teorii* pro další možný navazující výzkum.

Jako nejvhodnější se na tomto místě jeví schematické znázornění (viz Příloha 3) zahrnující v hrubých obrysech historickou návaznost, směry, inspirační zdroje a transparentní či možná ovlivnění, která mohla formovat současný stav fenoménu HPI (v mém záběrovém vymezení) na našem území. Zahrnuta jsou do tohoto schématu všechna relevantní zjištění od respondentů, která si v tomto stadiu výzkumu nemohou klást požadavek historické úplnosti, mohou však posloužit jako základní východiska pro hlubší a detailnější historicko-sociologický výzkum.

Ke schématu v Příloze 3 náleží následující komentář:

6.2.1.17.1. Vývoj do roku 1989

Vzhledem k uzavřenosti hranic a tím i přístupu i vzájemné výměny informací se zahraničím zde v mnoha případech probíhal *souběžný samostatný vývoj* bádání v oblast HPI, kdy jeho odraz v praktickém hudebním životě měl mnoho podob co do stupně „autenticity“ či „historické poučenosti“ v porovnání s dnešním stavem vědeckého poznání. Bylo možné pozorovat různé kombinace způsobů zacházení s historickými nástroji či historickými poznatky:

a) *Pro arte antiqua*

Byl nejstarším seskupením hudebníků, kteří na našem území provozovali hru na historické smyčcové nástroje. Měl podtitul „*Musicorum antiquis violis et gambis canentium sodalitas cameralis Pragensis*“ (pražské sdružení hudebníků hrajících na violy da braccio a violy da gamba), a po *Société des instruments anciennes* od roku 1901 působící v Paříži druhé nejstarší v Evropě.

Soubor vznikl z podnětu dr. J. Branbergera, tehdejšího ředitele pražské konzervatoře, který zde v roce 1928 zavedl výuku hry na staré violy a rozmnožil konzervatorní sbírku starých nástrojů o kompletní kvintet postavený u pražského houslaře J. Hubičky podle originálů nalézajících se v zahraničí. Koncertní aktivita souboru nebyla však příliš bohatá, v jeho činnosti byly i delší přestávky, navíc často docházelo ke změnám v obsazení souboru.

Skutečně stabilní obsazení se začalo formovat až koncem 2. světové války, k výraznému vzrůstu činnosti pak došlo až koncem čtyřicátých let, kdy za nejvýraznější osobnosti souboru lze považovat Ladislava Vachulku, Františka Slámu a Jana Šimona staršího.

Úmrtím Jana Šimona st. (1974) činnost tohoto průkopnického souboru staré hudby skončila. Na tuto dlouholetou činnost navázal znovu založením souboru (1984) *Pro arte antiqua Praha* Jan Šimon ml., který získal nástrojové vybavení od bývalých členů (violy da braccio a da gamba) a doplnil je dalšími nástroji houslového typu.

Těžiště repertoáru souboru leželo v hudbě renesanční a barokní, později došlo k rozšiřování i o ukázky nejstaršího českého vícehlasu. Celý svůj repertoár však hudebníci interpretovali na jedny a tytéž nástroje, kdy byly na různé časové epochy aplikovány dobově nerelevantní nástroje, či dokonce nástroje nikdy neexistující (kvintony). Kromě koncertní činnosti u nás i v zahraničí vystupovali v rozhlasových pořadech a v televizi spolupracovali při natáčení historických filmů.

b) *Symposium musicum*

Komorní soubor, který vznikl pod vedením Miloslava Klementa v roce 1947 původně jako kvartet zobcových fléten. Svůj instrumentář postupně rozšiřoval o další dechové nástroje (rohy, pumorty, šalmaje, tichý cink, sopránový dulcian, renesanční pozoun, barokní fagot) a v roce 1953 pak do souboru přibyly historické nástroje smyčcové – sopránová a altová viola da braccio, tenorová a basová viola da gamba. Hráči na staré violy však hráli převážně moderním způsobem – drželi smyčec jako u violoncella, nepoužívali pražce a zcela jako u moderních nástrojů užívali vibrato. V instrumentáři souboru byl též portativ, loutna, z bicích nástrojů pak tamburína, bubínek aj.

c) *Ars rediviva*

Je spjatá s výraznou postavou české hudební scény 2. pol. 20. stol. Milanem Munclingerem a je bezpochyby jedním z nejvýraznějších souborů, které u nás měly vliv na formování HPI do současné podoby. Muzikologická erudice M. Munclingera (absolvoval hudební vědu, estetiku a filosofii na FF UK) byla jedním ze základních východisek pro ve své době zcela odlišný přístup k interpretaci hudby baroka (zejména pak děl J. S. Bacha), z principů HPI bylo velmi sofistikovaně používáno ornamentiky, temp bližších původním hodnotám a stylového frázování, soubor však až do konce první éry svého působení používal moderní nástroje i ladění.

Nejen bohatá koncertní a nahrávací činnost, ale i mnoho televizních a rozhlasových popularizačních pořadů, jež Munclinger ve své době zcela nekonvenčně doprovázel svým zasvěceným a vysoce příznivě přijímaným průvodním slovem, mělo zásluhu na počátcích změn v přístupu ke starší hudbě v 2. pol. 20. stol. u nás. Po smrti M. Munclingera (1986) byl

uměleckým vedoucím až do roku 1997 František Sláma, kdy soubor ukončil svou uměleckou činnost.

Od roku 2006 je formována obnovená podoba souboru Ars rediviva členy České filharmonie, jejíž celkové koncepční směřování a využívání principů HPI je prozatím ve stadiu dalších úvah.

d) Pražští Madrigalisté

Původně vokální soubor (*Noví pěvci madrigalů*, 1956) vzniklý pod vedením Miroslava Venhody, od roku 1967 jako vokálně-instrumentální soubor Pražští Madrigalisté, je jedním z průkopníků HPI zejména v oblasti hudby vokální. V instrumentální oblasti je zde možné chápat jako významný rok 1977, kdy byl ke spolupráci v souboru přizván cellista Petr Hejný, který jako první hudebník u nás začal využívat violu da gamba historicky původním způsobem (držení nástroje i smyčce, ostrunění), což mělo další pozitivní dopad na dramaturgii i nástrojové vybavení souboru. Dalším významnou událostí nejen pro soubor ale i pro celou oblast HPI u nás byl příchod uměleckého vedoucího Pavla Baxy (jako umělecký vedoucí souboru působil v letech 1987 – 1994) ze Slovenska, který přinesl ze svého původního slovenského souboru HPI *Musica Aeterna* myšlenku užívání historických podob dalších moderních smyčcových nástrojů (barokní housle a violy).

Ukončení státní dotace souboru v roce 1994 (vyvázání z pracovně-uměleckého vztahu s Českou filharmonií) znamenalo přechod souboru do soukromé sféry, kdy současnou dramaturgii a umělecké působení není již možné chápat jako kontinuální a koncepční.

Díky působení mnoha hudebníků v tomto dříve světově renomovaném souboru vznikly po roce 1989 soubory přímo navazující na jeho odkaz (*Gutta Musicae*) nebo jako samostatné projekty v oblasti HPI (*Vivaldi orchestra Praga*).

e) Camerata Nova a Collegium flauto dolce

Vokálně-instrumentální soubory založené a umělecky vedené Jiřím Kotoučem (Camerata Nova od roku 1961, Collegium flauto dolce od 1966). Oba soubory jsou již od dob svého vzniku zaměřeny na HPI za využití originálních historických nástrojů či jejich kopií (z archívu Pražské konzervatoře či kopie z dílny pražského houslaře Rafaela Tichého), kdy především Camerata Nova je až do současnosti nejvýznamnějším souborem provádějící koncertně i scénicky barokní opery a oratoria v historicky odpovídajícím nastudování a její vliv a dosah tak lze vnímat jako značný.

Collegium flauto dolce sice svou činnost oficiálně neukončilo, ale v současnosti již několik let nevystupuje.

f) *Capella Antiqua Renesex* (též *Camerata RSX*)

Byla založena roku 1977 architektem a cembalistou Danielem Špičkou s úmyslem věnovat se české světské hudbě renesance a raného baroka na dobové nástroje za využití dostupných historických pramenů. Soubor hrál v proměnlivých nástrojových seskupeních a podle vzoru renesančních hudebníků uměl každý ze členů souboru hrát na více nástrojů, aby mohli tvořit nástrojová obsazení tak, jak to vyžadoval charakter příslušné skladby. Camerata v době největšího rozmachu byla schopna utvořit smyčcový, flétnový a krumphornový soubor. Hráli také v tzv. broken consortech, které neměly pouze homogenní nástrojové obsazení. Soubor zanikl roku 1992 díky další specializaci a odchodu hráčů ve snaze o profesionalizaci v jiných souborech HPI.

g) *Musica antiqua Praha*

Tento vokálně-instrumentální soubor staré hudby pod uměleckým vedením Pavla Klikara byl po celou dobu své existence (1982 – 1997) naším největším a nejproslulejším souborem HPI, dnes lze tvrdit, že i s největší mírou vlivu na další vývoj HPI u nás. Ústřední osobnosti souboru (Zuzana Ondřejíčková, Kateřina Trnavská a Radim Sedmidubský), které v souboru hrály na barokní housle a violy, byly navíc členy Klikarova Originálního pražského synkopického orchestru, jenž se dodnes zabývá hudebním revivalismem raného amerického jazzu na vynikající úrovni.

Pro hráče souboru obstaral Pavel Klikar původní nástroje z 18. století, které do původní historicky odpovídající podoby přestavěl pražský houslař Miroslav Komár, navíc díky četným zahraničním zájezdům s OPSO k nám mohl P. Klikar dopravit např. mnoho originálních plánů historických cembal (z nichž při stavbě svých prvních nástrojů vycházeli dnes renomovaní nástrojaři Vyhnálek, Šefl a Vykoukal – ten byl dokonce P. Klikarem vyslán do Anglie na studium historických smyčců), historických smyčcových nástrojů i nahrávek tehdejších zahraničních průkopníků HPI (jm. Parrot, Goebel, Hogwood). Svou badatelskou činnost v oblasti nástrojů navíc P. Klikar doplňoval intenzivním výzkumem autentických notových pramenů, kterých shromáždil více než 7000 na mikrofilmech díky aktivní korespondenci a výměně s italskými, německými a anglickými vědeckými pracovišti i výkonnými hudebníky. V souboru pak byly zastoupeny odpovídající historické podoby barokních houslí a viol, violoncell, kontrabasů, viol da gamba, varhanního pozitivu, cembala, violonu, theorby a zobcových fléten, kdy byl kladen důraz na co největší nekompromisní historicky odpovídající způsob hry na tyto nástroje; dokonce i hudební nahrávky byly pořizovány s ohledem na maximální míru možné „autenticity“ (odpovídající prostory, užití mikrofonu).

Díky tomuto přístupu se soubor po několika málo letech stal velmi respektovaným nejen u nás, ale i v zahraničí. Jeho specifikem byla velmi úzká specializace na určitý časový výsek raného baroka a méně známé skladatele (např. Giovanni Antonio Rigatti, Alessandro

Grandi), a rovněž hudbu zámeckého archívu v Kroměříži, navíc byl soubor znám svým nonkonformním koncertním vystupováním i meditativní atmosférou koncertů, danou zejména dramaturgií a zmíněnou specializací.

Tímto souborem prošlo několik dnes výrazných osobností nejen světa HPI (např. Anna Hlavenková, Magdalena Kožená, Michael Pospíšil ad.), kdy pro můj výzkum nejvýznamnějším zjištěním je skutečnost, že v posledním personálním obsazení souboru působili současně členové tehdy mladého (v roce 1992 založeného) souboru *Musica Florea* (Marek Štryncl, Dagmar Valentová, Simona Tydlitátová, Jiřina Doubravská, Přemysl Vacek), kdy tak lze bezpochyby vysledovat významnou kontinuitu v uměleckém působení těchto dvou souborů HPI.

h) Vliv zahraničních osobností

Před rokem 1989 lze vnímat jako významné pro formování HPI u nás dvě zahraniční osobnosti – Reinharda Goebela a Christophera Hogwooda.

Christopher Hogwood, dnes celosvětově renomovaná osobnost HPI, pobýval na českém území v letech 1976 – 1977, kdy se zabýval studiem cembala u Zuzany Růžičkové a také zkoumáním historických varhan na našem území. V tomto období jsem na základě svého výzkumu zjistil intenzivní komunikaci i částečnou spolupráci mezi ním a osobami Daniela Špičky (Capella Antiqua Renesex), Pavla Klikara (Musica antiqua Praha) i Jiřího Kotouče (Camerata Nova), kdy je možné konstatovat vzájemné ovlivňování se těchto osobností a určitou myšlenkovou platformu pro další rozvoj HPI.

Reinhard Goebel (Musica Antiqua Köln) se stal významným inspirátorem i spolupracovníkem ve výměně historického notového materiálu pro Pavla Klikara, kdy i dalšími hudebníky z prvního obsazení souboru Musica antiqua Praha je pozorována jasná inspirační vazba během osobních setkání souboru a R. Goebela v Praze, jeho vliv na formování a další směřování HPI u nás je tak možné považovat za transparentní.

6.2.1.17.2. Vývoj po roce 1989

Otevření hranic po roce 1989 bylo samozřejmě zcela zásadním momentem, který u nás zasáhl nejen do vývoje HPI. Pro tuto konkrétní oblast umělecké činnosti to však znamenalo především možnost vycestovat za jiným druhem vzdělání do ciziny, prostupnost směrem dovnitř přinesla kromě importu existujících nahrávek HPI možnost zvát další umělce a soubory HPI k nám jak ke koncertní, tak především k lektorské činnosti na kursech, kdy tyto druhy vlivů měly dalekosáhlý účinek na další formování a současnou dynamiku celé HPI u nás.

Na základě mého výzkumu lze vyzorovat dokonce zřetelnou generační vlnu hudebníků, kteří se díky výše zmíněným možnostem vzdělávání rozhodli pro specializaci HPI

– ti po získání odpovídajícího potřebného vzdělání (zejména v zahraničí) dále formovali nové soubory HPI, které se dnes řadí již k renomovaným v této umělecké sféře (např. *Collegium 1704*, *Collegium Marianum*, *Ensemble Tourbillon* ad.).

Kromě těchto obecných vlivů lze však ještě vysledovat několik konkrétních větví ovlivnění dosavadním vývojem u nás, případně dalšími událostmi domácími se směry ze zahraničí:

a) Vliv domácí

- Vznik souboru *Musica Florea* jako po roce 1989 nejvlivnějšího souboru specializovaného na HPI je již v předchozích kapitolách nastíněn jako jednoznačně ovlivněný lokalitou svého vzniku (na teplické konzervatoři byla již před rokem 1989 inspirující situace v oblasti HPI), tak především působením několika jeho klíčových členů v posledním obsazení souboru *Musica antiqua Praha*.
- Další hudebníci, kteří prošli souborem *Musica antiqua Praha*, tvoří druhou velmi zřetelnou větev vývoje, kdy založení nových souborů bylo působením těchto hudebníků zde jednoznačně přímo ovlivněno (např. soubory *Ritornello* a *Societas Incognitorum*⁶¹).
- Jako další významnou linii vývoje je možné identifikovat ovlivnění a inspirace Pražskými Madrigalisty, k níž patří např. vznik souborů *Gutta Musicae* a *Vivaldi Orchestra Praha*.

b) Vliv zahraniční

- Příchod hudebních osobností *Andreas Kröpera* (občanským jménem Andreas Hoffmann) a *Barbary Marie Willi* k trvalému uměleckému působení v Česku v roce 1991 lze považovat za jednoznačně významný a posunující ve vývoji HPI ke stávající podobě u nás. Jak praktické hudební působení a spolupráce s českými hudebníky, tak i činnost pedagogická jsou významnými činiteli při dalším vývoji v této oblasti.

6.2.1.18. Důvody vzniku HPI pohledem respondentů

Jak zajímavé vlastní interpretace, tak i nová konkrétní zjištění pro důvody vzniku celého fenoménu HPI, je možné na základě rozhovorů shrnout do následujících okruhů:

⁶¹ Soubor *Societas Incognitorum* je Pavlem Klikarem považován za jediného relevantního nástupce souboru *Musica antiqua Praha*.

- *analogie vývoje ve vědě obecně*, nacházení nových poznatků a souvislostí, rekonstrukce stavebních a uměleckých děl původními technikami,
- *reakce na krizi neposlušitelnosti soudobé hudby*, návrat k dílům trvalé estetické hodnoty,
- *hledání nového výrazu již známých děl* ve snaze o očištění od exaltovaného a přebujelého zvuku moderního orchestru, kdy dosavadní kontinuální vývoj moderních nástrojů i interpretačního pojetí dosáhl svého vrcholu a bylo zapotřebí hledat nové cesty, méně vystavěné na kultu interpreta,
- *obecný příklon k revivalismu* a záliba v historismu.

6.2.1.19. Specifičnost HPI u nás oproti zahraničí

Jako nejdůležitější rozdíly, které respondenti identifikovali v současné podobě HPI u nás a v zahraničí, lze uvést:

- *celkový historický předstih ve společenské etablovanosti HPI* v zahraničí, který se projevuje jak existencí renomovaných vzdělávacích institucí pro HPI, tak poté především existencí „velkých mezinárodních jmen“ hudebníků HPI, kteří jsou zváni k umělecké spolupráci v euro-americkém kulturním prostředí (*Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Marc Minkowski, Simon Stendige* ad.),
- *„stará hudba“ se na koncertních pódiih v zahraničí provádí převážně v HPI*, na odpovídající historické nástroje (či kopie), a je to považováno za samozřejmost,
- na vysokých hudebních školách je zcela běžné, že během studia moderního nástroje patří do studijního plánu *několik semestrů obligátního studia hry na jeho historický ekvivalent* a je to tedy běžná součást dalšího hudebního života,
- i velké zavedené orchestry, pokud interpretují starší orchestrální hudbu, tak nehrají v HPI, ale alespoň *stylově poučeně*, s odlišným vkusem a ctěním stylu,
- existuje alespoň *minimální státem zajištěná organizační a finanční podpora souborů HPI*, u nás se jedná téměř výhradně o individuální počiny soukromých subjektů,
- *nedostatek kvalitních HPI hudebníků* hrajících na dechové nástroje, kdy je někdy nutné zvát ke spolupráci zahraniční umělce.

6.2.1.20. Budoucnost HPI u nás

Za jednoznačně nejdůležitější nutný posun u nás v oblasti HPI považují respondenti možnost získat kvalitní vzdělání v instrumentální a s tím spojené muzikologické oblasti, podrobněji jsem tuto problematiku zmínil již v kapitole 6.2.1.8.

Za další možnosti směrů vývoje, podněty pro zlepšení či skrytý potenciál v této oblasti jsou považovány zejména:

- nutnost lepšího propojení oblasti praktické HPI s hudební vědou a badatelskou činností muzikologů, jako konkrétní příklad byla častokrát zmíněna potřeba existence uspokojivých překladů zahraniční literatury vážící se k problematice HPI,
- existence podmínek pro uspokojivé uplatnění HPI hudebníků u nás, neboť v opačném případě budou odcházet k trvalému uměleckému působení do zahraničí,
- jako potenciál je chápáno mnoho dosud nezpracovaného repertoáru v archívech,
- v budoucnosti se začne smazávat oblast HPI a ne-HPI, i moderní orchestry a hráči začnou hrát s přihlédnutím ke stylovosti interpretace i na moderní nástroje.

6.2.1.21. Budoucnost vážné hudby jako celku u nás – současná negativa, nebezpečí, návrhy na zlepšení

Za největší negativa a nebezpečí pro oblast vážné hudby jako celku jsou respondenty nejčastěji považovány tyto jevy:

- nedostatečná podpora ze strany státu,
- „popizace“ klasické hudby, která vede k jejímu zařazení do konzumní společnosti a dalšímu zprofanování,
- naddimenzované hudební školství a orchestrální základna.

Jako nejčastější návrhy či viditelné nutné změny, které by mohly vést k lepšímu postavení vážné hudby u nás, byly zaznamenány:

- viditelná podpora a zájem o vážnou hudbu jako celek ze strany vládních činitelů a jednotlivých státních institucí,
- dostatečný prostor v médiích,
- přiblížení vážné hudby mladšímu publiku,
- vznik nových soudobých hudebních kompozic v oblasti vážné hudbě bližších dnešnímu publiku,
- přehodnocení možností pro uspokojivé uplatnění profesionálních hudebníků – restrukturalizace odborného studia a reflexe stávající společenské situace v podobě možné nutnosti redukce škol a orchestrů, ale velkého nárůstu jejich kvality.

6.2.1.22. Další zjištění

Na tomto místě uvádím ještě několik dalších významnějších zjištění, která nebylo možné zařadit do předchozích kapitol, doplňují však obraz aktuálního stavu fenoménu HPI u nás:

- existuje u nás jasně pozorovatelná nevyváženost mezi množstvím HPI hudebníků pro nástrojové skupiny smyčců a dechů, kdy častý nedostatek kvalitních hráčů na dechové nástroje (např. z důvodu jiných angažmá) vytváří nutnost kompromisních řešení – individuální umělecký počín (zejména větších rozměrů – oratoria, mše, opery) je nastudován v moderním ladění, s moderními dechovými nástroji, ale s využitím historických nástrojů smyčcových. Vzniká tak nesoulad mezi zvukovými možnostmi těchto nástrojových skupin, který má velký vliv na finální interpretační výsledek.
- Mnoho smyčců u nás dnes běžně užívaných při HPI u smyčcových nástrojů je historicky konstrukčně nerelevantních, materiál je zvolen odpovídající, konstrukce a provedení však více připomíná podobu smyčců moderních.
- Velký vliv na obraz českých HPI hudebníků směrem do zahraničí mají manželé – muzikologové *Michaela Freemanová* a *David Freeman*.
- Možnosti interpretačního vkladu hudebníků na poli HPI staré hudby v podobě improvizace jsou respondenty často uváděny jako analogie principům jazzové improvizace, kdy je tak umožněno uvolnění velkého tvůrčího potenciálu (samozřejmě ale podpořeného nutnou znalostí potřebných teoretických východisek).
- Mezi hudebníky – respondenty existuje kromě pocitu komunitní příslušnosti v rámci naší republiky i jakési vědomí „nadsárodní barokní školy“ – díky mnoha zahraničním uměleckým i studijním cestám HPI hudebníků pozorují tedy tuto komunitní příslušnost v rámci celé Evropy.

6.2.2. Hypotézy

Tato poslední část výzkumu Etapy II. obsahuje vstupní hypotézy z Etapy I., jejich hodnocení a transformace, a také další, nové hypotézy, které mají být jedním z hlavních výstupů kvalitativního sociologického výzkumu.

6.2.2.1. Hypotézy Etapy I.

- 1) V pojmenovávání vlastního interpretačního přístupu samotnými hudebníky zabývajícími se HPI se již poněkud opouští od ne zcela korektního pojmu „autentická interpretace“ a používají se různé jiné, avšak nejednotné.

- Tato hypotéza se potvrdila, označení pro svůj interpretační přístup HPI hudebníci používají mnohá, jejich seznam je uveden v kapitole 6.2.1.1. Pojmenovávání HPI výkonnými hudebníky.
- 2) Nejširší posluchačská veřejnost bere stále více na vědomí existenci HPI, avšak právě pod pojmem „autentická interpretace“.
- HPI je stále viditelnějším interpretačním přístupem, její označení jako „autentická interpretace“ v nejširší posluchačské veřejnosti stále převažuje, začínají se však etablovat i další termíny – „poučená“, „dobová“, „historicky poučená“, „historická“ interpretace, či „dobové provozování hudby“.
- 3) Vyhraněné skupiny „barokáři“ a „modernisti“ jsou navzájem militantní.
- V mém pojmenování skupin „HPI hudebníci“ / „ne-HPI hudebníci“ je patrné, že počáteční militantnost a rivalitu střídá postupně vzrůstající respekt především ze strany ne-HPI hudebníků a vzájemný vztah se nyní překlápí spíše do roviny zdravé konkurence. (Podrobněji k tomuto tématu viz kapitolu 6.2.1.11.2. Vztahy a vzájemné vnímání se.)
- 4) Hlavní HPI hudebníci, kteří nejvíce ovlivňují současný aktivní hudební život v oblasti HPI i ne-HPI (v mém záběrovém vymezení) v podobě koncertního a pedagogického působení, jsou na základě výzkumu v Etapě II.:
- Robert Hugo
 - Jiří Kotouč
 - Václav Luks
 - Michael Pospíšil
 - Vojtěch Spurný
 - Jana Semerádová
 - Marek Štryncl
 - Adam Viktora
 - Petr Wagner
 - Barbara Maria Willi
 - Dagmar Zárubová
- 5) Je možné pozorovat jasnou „generační vlnu“, která se po roce 1989 začala angažovat v oblasti HPI.

- Tuto generační vlnu lze skutečně pozorovat (viz kapitolu 6.2.1.17.2. Vývoj po roce 1989), ta je navíc v některých případech specifická lokálními směry původu vzniku (podrobněji viz kapitolu 6.2.1.16. Centralizace HPI u nás).
- 6) HPI je „módní vlna“ v interpretaci, která u nás vrcholila na přelomu tisíciletí. Dnes je již poněkud za svým vrcholem, ale má trvalé místo v aktivní hudební kultuře.
- Tuto hypotézu lze potvrdit pouze zčásti – HPI má dnes skutečně viditelné a pevné místo v naší hudební kultuře, tezi o módní vlně bude možné potvrdit pravděpodobně až s odstupem několika let.

6.2.2.2. Další hypotézy

- 7) Možnost získat odborné praktické vzdělání v oblasti hry na historické nástroje a historické provozovací praxe je ve srovnání se zahraničím nedostatečná – chybí kompletní rozsah včetně vysokoškolského studia.
- 8) Celá oblast ne-HPI byla za dobu pronikání HPI k nám ovlivněna jejími principy a východisky zejména v oblasti používání notových materiálů a stylově různého přístupu k jednotlivým historickým obdobím.
- 9) Odborná hudební pedagogická pracoviště (konzervatoře, akademie múzických umění) v Praze jsou oproti Brnu vůči HPI mnohem rezistentnější a odmítavější.
- 10) Na vývoj HPI u nás před rokem 1989 měly přímý vliv osobnosti Christophera Hogwoda a Reinharda Goebela.
- 11) Současné odborné hudební školství je ve svém celém rozsahu naddimenzované, stejně tak jako počet symfonických orchestrů.

Závěr

Zkoumání skupiny hudebníků zabývajících se v současnosti historicky poučenou interpretací a mapování aktuální podoby fenoménu HPI u nás zvolenou formou kvalitativního sociologického výzkumu se ukázalo jako nanejvýš bohatým, aktuálním a nosným tématem pro další vědecké zkoumání. Dosavadní zjištění v rámci mého výzkumu mají komplexní vypovídací hodnotu, je tedy vhodné nahlížet na ně skrze ucelený obsah Etapy I. a II. Za zvlášť významné výstupy však lze ve stručnosti označit zjištění, že celý fenomén HPI u nás prošel od roku 1989 značným vývojem, kdy se stává již respektovaným interpretačním přístupem nejen ze strany posluchačů, ale i některých oficiálních hudebně-výkonných institucí (např. FOK, Pražské jaro) a dokonce i ze strany skupiny ne-HPI hudebníků. Vzrůst povědomí o HPI a jeho sílící renomé v nejširší hudební společnosti v posledních cca 10 letech navíc ovlivnil již i dosavadní „tradiční“ větev interpretačního přístupu.

Jaké jsou další směry pro navazující vědeckou práci či zužitkování výsledků výzkumu?

1) Nabízí se zde úvaha o možnosti zveřejnění některých nejzajímavějších rozhovorů s významnými osobnostmi HPI u nás např. ve formě *Cyklu rozhovorů o HPI*. 2) Již během vyhodnocování tohoto výzkumu jsem inicioval svou *přednáškovou činnost* na Konzervatoři v Praze, kde v interpretačním semináři vyšších ročníků seznamuji v plánovaném cyklu navazujících přednášek studenty této školy s oblastí HPI. 3) Celý výzkum se jeví jako *vhodný výchozí bod pro další rozšířené vědecké bádání* (např. zahrnutí hudebního revivalu v oblasti vokální vážné hudby nebo populární hudby) přímo navazující na hlavní téma diplomové práce, případně jako inspirační podnět na zpracování drobnějších souvisejících badatelských témat uvedených v Příloze 4.

Seznam použitých zkratk:

ČF – Česká filharmonie

EÚ AV ČR – Etnologický ústav Akademie věd České republiky

FOK – Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK

HAMU – Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze

HPI – historicky poučená interpretace

JAMU – Janáčkova Akademie múzických umění v Brně

MAB – ediční řada Musica antiqua Bohemica

MLŠSH – Mezinárodní letní škola staré hudby ve Valticích

OPSO – Originální pražský synkopický orchestr

PedF UK – Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

PedF UP – Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

SSH – Společnost pro starou hudbu

ÚHV FF UK – Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

ÚHV FF MU – Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně

Použitá literatura a další zdroje:

1) autenticita

BUTT, John (Accessed 12. 2. 2007): *Authenticity*, in: MACY, L. (ed.): *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>>

DART, Thurston (1963): *The Interpretation of Music*, New York

DAVIES, Stephen – SADIE, Stanley (Accessed 13. 2. 2007): *Authenticity*, in: MACY, L. (ed.): *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>>

DOLMETCH, Arnold (1958): *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha

GOLOMB, Uri (1998): *Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in the Early Music Movement*, London

KENYON, Nicholas (1988): *Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions*, in: KENYON, N. (ed.): *Authenticity and Early Music – A symposium*, London

KLINDERA, Milan (2006): *Autenticita v interpretaci staré hudby*, seminární práce na ÚHV FF UK, Praha

KOLEKTIV AUTORŮ (Accessed 18. 2. 2007): *Lidová hudba*, in: *Wikipedie, otevřená encyklopedie*, <<http://cs.wikipedia.org>>

MCCOMB, Todd M. (1999; Accessed 10. 2. 2006): *What is Early Music?*, <www.medieval.org/emfaq>

MOZART, Leopold (2000): *Důkladná Škola na housle*, Praha

NÁVRAT, Václav (2002): *Jsmo v roce 2002*, předmluva k CD smyčcových kvartetů A. Dvořáka, Arta records, Praha

SPITZER, John (1986): *Authenticity*, in: RANDEL, Don Michael (ed.): *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, s. 60-61

SHERMAN, Bernard D. (1988): *Authenticity in Musical Performance*, in: KELLY, Michael J. (ed.): *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford

SYROVÝ, Václav (2003): *Hudební akustika*, Praha

TARUSKIN, Richard (1988): *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in: KENYON, N. (ed.): *Authenticity and Early Music – A symposium*, London

TAYLOR, Charles (2001): *Etika autenticity*, Praha

2) teorie díla, umění, estetika, skupiny, recepce

ARENDR, Hannah (1994): *Krize kultury*, Praha

DADELSEN, Georg von (2004): *Tzv. „verze poslední ruky“ v hudbě*, in: VELA, Maria Caraci (ed.): *Kritika hudebního textu*, Praha

- DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica*, Praha
- ECO, Umberto (2004): *Meze interpretace*, Praha
- GABRIELOVÁ, Jarmila (2005): *Kritika hudebního zápisu*, cyklus přednášek na ÚHV FF UK v ak. roce 2004/2005, Praha
- GADAMER, Hans Georg (1994): *Problém dějinného vědomí*, Praha
- GIDDENS, Anthony (2003): *Důsledky modernity*, Praha
- GRAHAM, Gordon (2000): *Filosofie umění*, Brno
- HEIDEGGER, Martin (1994): *Zrození uměleckého díla*, Praha
- INGARDEN, Roman (1989): *Umělecké dílo literární*, Praha
- LYOTARD, Jean Francois (1993): *O postmodernismu*, Praha
- LYOTARD, Jean Francois (1995): *Fenomenologie*, Praha
- MICHELS, Ulrich (ed.) (2000): *Encyklopedický atlas hudby*, Praha
- MOKREJŠ, Antonín (2002): *Husserl a otázka „co je normální“?*, Praha
- NAKONEČNÝ, Milan (1999): *Sociální psychologie*, Praha
- PEČMAN, Rudolf (Accessed 15. 3. 2007): *Vnímání staré hudby. Jeden z problémů dnešních návštěvníků koncertů a oper*, in: SPURNÝ, Lubomír (ed.): *Internetový časopis Acta musicologica Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity*
<<http://acta.musicologica.cz/02/02s02.html>>
- POPPER, Karl Raimund (1994): *Bída historicismu*, Praha
- SCRUTON, Roger (2002): *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*, Praha
- SCRUTON, Roger (2005): *Estetické porozumění*, Brno
- SYROVÝ, Václav (2003): *Hudební akustika*, Praha
- VIČAR, Jan – DYKAST, Roman (1988): *Hudební estetika*, Praha
- WELLMER, Albrecht (2004): *K dialektice moderny a postmoderny – kritika rozumu po Adornovi*, Praha
- ZUSKA, Vlastimil (2001): *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha

3) sociologie

- BECKER, Howard Saul (1974): *Art As Collective Action*, in: *American Sociological Review*, sv. 39, roč. 1974, č. 6, s. 767-776
- BEK, Mikuláš (1993): *Vybrané problémy hudební sociologie*, Olomouc

BEK, Mikuláš (2003): *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha

DISMAN, Miroslav (2002): *Jak se vyrábí sociologická znalost*, Praha

GIDDENS, Anthony (1999): *Sociologie*, Praha

HAVELKOVÁ, Tereza (2005): *Otázky hudební sociologie*, cyklus přednášek na ÚHV FF UK v ak. roce 2004/2005, Praha

KELLER, Jan (2004): *Úvod do sociologie*, Praha

MATĚJŮ, Martin (1989): *Sociologie kultury*, Praha

4) internet

baroknihudba.cz

cs.wikipedia.org

www.collegiummarianum.cz

www.earlymusic.at

www.early-music.cz

www.earlymusic.de

www.earlymusic.com

www.dolmetsch.com

www.google.com

www.grovemusic.com

www.musicologica.cz/slovník

www.muzikontakt.cz

www.mybox.cz/kvapil/lssh/cz/indexf-en.html

Doporučená literatura:

- ADORNO, Theodor W. (1964): *O fetišovém charakteru hudby a regresi sluchu*, in: *Divadlo*, roč. 1964, č. 1, s. 16-22, č. 2., s. 12-18
- ALAIN, Marie-Claire (1988): *Poznámky o "francouzském způsobu" interpretace hudby 16. - 18. století*, Ostrava
- ALDRICH, P. (1950): *Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works*, New York
- BACH, Carl Philippe Emanuel (2002): *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, Brno
- BADURA-SKODA, Paul – BADURA-SKODA, Eva (1957): *Mozart-Interpretation*, Wien
- BECKER, Howard S. (1982): *Art Worlds*, London
- BENJAMIN, Walter (1979): *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, s. 17-47, Praha
- BOURDIEU, Pierre (1984): *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge Mass.
- BOYDEN, David Dodge (1979): *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London
- BROWN, Howard Mayer (1973): *Sixteenth-Century Instrumentation: the Music of the Florentine Intermedii*, Dallas
- BUKOFZER, Manfred F. (1986): *Hudba v období baroka*, Bratislava
- BURNEY, Charles (1966): *Hudební cestopis 18. věku*, SHV Praha
- CAMPBELL, Margaret (1975): *Dolmetsch: the Man and his Work*, London
- COOK, Meave (1997): *Autenticita a autonomie: Taylor, Habermas a politika uznání*, Praha
- COUPERIN, Francois (1717): *L'art de toucher le clavecin*, Paris
- CZERNY, Carl (1963): *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien
- DAMMANN, Rolf (1984): *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber
- DAVIES, S. (1987): *Authenticity in Musical Performance*, in: *British Journal of Aesthetics*, xxvii (1987), s. 39-50
- DELLA CASA, Giovanni (1971): *Galateo aneb o mravích*, Praha
- DONINGTON, Robert (1982): *Style and Performance. A Handbook*, New York
- DONINGTON, Robert (1989): *Interpretation of Early Music*, London
- DOUGLAS, Jack D. (Ed.) (1971): *Understanding Everyday Life*, London

- DYKAST, Roman (2005): *Hudba věku melancholie*, Praha
- ECO, Umberto (1987): *Streit der Interpretationen*, Konstanz
- ECO, Umberto (1989): *The Open Work*, Cambridge
- ELLIS, Alexander J. (1880): *The History of Musical Pitch*, London
- FERGUSON, Howard (1: 1957, 2: 1987): *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, London
- FERRARA, Alessandro (1994): *Autenticita a projekt moderny*, Praha
- FORKEL, Johann Nicholas (1782): *Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe*, in: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Lipsko
- FRITH, Simon (1996): *Performing Rites – On the Value of Popular Music*, Cambridge Mass.
- FROTSCHER, Gothold (1971): *Aufführungspraxis alter Musik Heinrichshofen*, Wilhelmshaven
- GADAMER, Hans Georg (1990): *Pravda uměleckého díla*, in: *Scéna 15/1990*, Praha
- GASSNER, F. S. (1: 1844, 2: 1988): *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe
- GODÁR, Vladimír (1993): *Ikonoická inštrumentácia v hudbe 16. a 17. storočia*, in: *Slovenská hudba*, XXI, č. 2, s. 254-286
- HARNONCOURT, Nikolaus (1987): *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, München
- HARNONCOURT, Nikolaus (1987): *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, München
- HARNONCOURT, Nikolaus (1989): *Monteverdi, Bach and Mozart*, London and Portland
- HASKELL, Harry (1988): *The Early Music Revival: a History*, London
- HOGWOOD, Christopher (1977): *Music at Court*, Gollancz
- HOGWOOD, Christopher (2005): *Handel Water Music and Music for the Royal Fireworks*, Cambridge
- HIRSCH, Eric D. (1967): *Validity in Interpretation*, New Haven
- HOLUB, Robert C. (1984): *Reception Theory*, London
- HOPKINS E. J. (1855): *The Organ*, London
- HUNT, Edgar (1972): *The Recorder and its Music*, London
- CHRISTENSEN, Thomas – KOVALEFF BAKER, Nancy (ed.) (1995): *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, New York and Cambridge
- JODL, Miroslav (1994): *Teorie elity a problém elity*, Praha

- JUNKER, C. L. (1782): *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur
- KAZÁROVÁ, Helena (2005): *Barokní taneční formy*, AMU Praha
- KERMAN, John (1985): *Contemplating Music: Musicology in Context*, Cambridge, MA
- KIVY, Peter (1995): *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca
- KLEIN, Johann Joseph (1783): *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik*, Gera
- KLOSKOVSKÁ, Antonina (1967): *Masová kultura (kritika a obhajoba)*, Praha
- KOCH, Ch. H. (1795): *Über den Charakter der Solo- und Ripienstimme*, in: *Journal der Tonkunst, Erstes Stück 1795*
- KOCH, H. Ch. (1807): *Handwörterbuch der Musik*, Leipzig
- KRÖPER, Andreas (1999): *Jen přeslechnout aneb Autentické myšlenky o autenticitě hudební autenticity*, in: *Opus musicum*, 1/99, s. 42-43
- LAWSON, Colin – STOWELL, Robin (1999): *The Historical Performance of Music: an Introduction*, Cambridge
- LEBRECHT, Norman (1997): *Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics*, Birch Lane Press
- LEBRECHT, Norman (2003): *Mýtus jménem Maestro: velcí dirigenti v honbě za mocí*, Praha
- LEPPERT, Richard – MCCLARY, Susan (ed.) (1987): *Music and Society – The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge Mass.
- MARCELLO, Benedetto (1970): *Divadlo podle módy*, Praha
- MARPURG, Friedrich Wilhelm (1756): *Die Churfürstlich Pfälzische Capell- und Kammermusik zu Mannheim im Jahre 1756*
- MARPURG, Friedrich Wilhelm (1759): *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin
- MATTHESON, Johann (1: 1713, 2: 1993): *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg, Hildesheim
- MATTHESON, Johann (1: 1731, 2: 1994): *Grosse-Generalbass-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe II*, Hildesheim
- MATTHESON, Johann (1: 1739, 2: 1969): *Der vollkomene Capelmeister*, Kassel
- MERSENNE, Marin (1: 1636, 2: 1957, 3: 1963): *Harmonie Universelle*, Paris, Hague, Paris
- MIEHLING, Klaus (1993): *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven
- MONTECLAIRE, Michel Pignolet de (1712): *Methode facile pour aprendre ´a jouer du violon*, Paris

- MUFFAT, Georg (1992): *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*, Brno
- NEUMANN, Friderik (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton
- PEČMAN, Rudolf (1969): *Otazníky v interpretaci staré hudby*, in: *Opus Musicum VIII*, roč. 1969, č. 1, s. 7-10
- PEČMAN, Rudolf (1987): *Proměny ve vnímání hudby 17. a 18. století dnešní generací*, in: *Musica viva in schola VIII*, s. 62-73, Brno
- PEČMAN, Rudolf (1996): *Sloh a hudba 1600 – 1900. Problémy, otázky, odpovědi*, Brno
- PENNA, Lorenzo (1694): *Li primi albori musicali*, Bologna
- PETRI, J. S. (1: 1767, 2: 1782, 3: 1969): *Anleitung zur praktischen Musik*, Lauban, Leipzig, Giebing
- PHILIP, Robert (1992): *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge
- POLÁK, Pavol (1974): *Hudobnoestetické náhledy v 18. storočí*, Bratislava
- PRAETORIUS, Michael (1619): *Syntagma Musica*, Wittenburg
- PRAETORIUS, Michael (1: 1618-1619, 2: 1958-1959): *Syntagma musicum II. De organographia*, Wolfenbüttel, Kassel (in: *Documenta musicologica I/14,15,21*)
- QUANTZ, Johann Joachim (1990): *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha
- REIDEMEISTER, Peter (1988): *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
- RUF, W. (1991): *Ästhetik und Aufführungspraxis der Symphonie des 18. Jahrhunderts im Blick auf Mozart*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 44 /1991
- RUMLOVÁ, Gabriela (1981): *Historické tance XV. - XVII. století*, skriptum AMU, Praha
- RŮŽIČKOVÁ, Zuzana (1985): *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*, skriptum AMU, Praha
- SADIE, Julie Anne (Ed.) (1998): *The Companion to Baroque Music*, Oxford
- SCARAMELLI, G. (1811): *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest
- SCRUTON, Roger (1997): *The Aesthetics of Music*, Oxford
- SHERMAN, Bernard D. (1997): *Inside Early Music: Conversations with Performers*, Oxford
- SCHMITZ, H. P. (1953): *Die Tontechnik des Pére Engramelle*, Kassel und Basel
- SPÁČILOVÁ, Jana (1999): *Houslová hra v 17. a 18. století aneb Pokus o návod jak hrát na barokní housle*, Český Krumlov

- STEINFATH, Holmer (1993): *Autenticita a uznání*, Praha
- SULZER, Johann Georg (1771): *Allgemeine Theorie der Shönen Kunste*,
- SURYNEK, Alois (2002): *Metody sociologického a sociálně psychologického výzkumu*, Praha
- TARUSKIN, Richard (1995): *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York
- TÜRK, Daniel Gottlieb (1789): *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle
- VEILHAN, Jean-Claude (1982): *Die Musik des Barock und ihre Regeln für alle Instrumente nach Bach, Brossard, Couperin, Hotteterre, Monteclair, Quantz, Rameau, d'Alembert, Rousseau u.a.*, Paris
- VERACINI, F. M. (nedatováno): *Il trionfo della pratica musicale, op.3.*, Manuskript ve Florencii, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini
- WOOD, Alexander – BOWSER, J. M. (1981): *The Physics of Music*, Greenwood
- ZASLAW, Neal (1996): *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, Michigan

Seznam příloh:

Příloha 1

Seznam souborů, které se u nás věnují hudebnímu revivalismu vážné a populární hudby.

Příloha 2a

Osnova polostandardizovaného rozhovoru pro hudebníky zabývající se HPI.

Příloha 2b

Osnova polostandardizovaného rozhovoru pro hudebníky nezabývající se HPI.

Příloha 3

Nástin vývoje HPI zkoumaného vymezení u nás.

Příloha 4

Seznam témat k dalšímu možnému samostatnému bádání.

Příloha 5

CD–R s diplomovou prací v digitální podobě.

Příloha 1

Seznam souborů, které se u nás věnují hudebnímu revivalismu vážné a populární hudby.

V této příloze jsou ve výčtu, který si vzhledem k dynamice v hudebním dění u nás ani nemůže činit nárok na úplnost, uvedeny nejvýznamnější aktivní (tedy dnes umělecky fungující) soubory a skupiny, jež se hudebnímu revivalismu věnují jak v oblasti vážné hudby (tam pak formou HPI i mimo zužující časový i typový rámec pro můj výzkum – hudba baroka a klasicismu, instrumentalisté a umělečtí vedoucí souborů), tak v jednotlivých zmíněných kategoriích hudby populární. Řazení souborů je v jednotlivých kategoriích abecední a je doplněno o odkaz na internetové stránky každého tělesa.

Soubory a komorní tělesa věnující se v současnosti HPI v oblasti vážné hudby:

Ad vocem (www.sweb.cz/advocem)

Afetto – vokálně experimentální soubor (www.affetto.cz)

Ancient Consort Praga (www.rituart.cz)

Antiquarius Quartet Praga (www.rituart.cz)

Ars cameralis (www.volny.cz/cameralis)

Ars rediviva (znovuobnovený soubor, nemá internetové stránky)

Baroco Bell Arte Collegium (soubor nemá internetové stránky)

Beethoven orchestra Praha (www.rituart.cz)

Beethoven trio Praha (www.rituart.cz)

Capella Apollinis (<http://www.cema-music.com/page.php?lmut=cz&part=artists&id=13>)

Capella Regia Praha (www.capellaregia.com)

Capella Rudolphina (soubor nemá internetové stránky)

Camerata Nova (soubor nemá vlastní internetové stránky, pouze odkaz 2. řádu:

www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=1001649&printable=1&userview=)

Collegium 1704 (www.collegium1704.com)

Collegium Marianum (www.collegiummarianum.cz)

Česká komorní filharmonie (www.b-arts.cz/cz.php?ckfensem)

Ensemble Inégal (www.inegal.cz)

Ensemble Tourbillon (www.petrwagner.com/ensemble_cz.htm)

Gutta Musicae (www.janys.cz)

Hipocondria ensemble (www.hipocondria.cz)
Hofmusici (dříve Capella Academica) (www.hofmusici.cz)
Karmína (www.karmina.cz)
Kvinterna (www.kvinterna.cz)
La Gambetta (www.lagambetta.com)
Musica Divina Praga (www.rituart.cz)
Musica Florea (www.musicaflorea.cz)
Musica Vagantium (www.musicavagantium.cz)
Octopus Pragensia (soubor nemá internetové stránky)
Pražští Madrigalisté (www.praguemadrigalists.com)
Pro arte antiqua Praha (www.musica.cz/proarte)
Ritornello (web.quick.cz/ritornello)
Rožmberská kapela (www.volny.cz/rozmberska/cz)
Schola Gregoriana Pragensis (www.gregoriana.cz)
Societas incognitorum (www.societasincognitorum.cz)
Vivaldi orchestra Praga (www.rituart.cz)

Soubory a komorní tělesa věnující se HPI v oblasti vážné hudby již zaniklé:

Capella Antiqua Renesex (též jako Camerata RSX)
Collegium flauto dolce
Gioia della Musica Praha
Musica Antiqua Praha
Pro arte antiqua
Symposium Musicum

Hudební revivalisté v oblasti populární hudby 1. pol. 20 století:

Melody Makers (www.melodymakers.cz)
Originální pražský synkopický orchestr (soubor nemá internetové stránky)
Patrola alias Šlapeto Revival Band (www.patrolastaroprazska.cz)
Sestry Havelkovy (www.sestryhavelkovy.cz)
The Swings (www.swings.cz)

Hudební revivalisté v oblasti populární hudby 2. pol. 20 století:

ABBA World Revival (www.abbaworldrevival.com)
ABBA revival (www.agenturaradost.cz/abba_revival.html)
AC/DC revival (www.agenturaradost.cz/acdc.html)
The Beatles Revival (www.thebeatles.cz)
Beatles Revival – Pangea (www.beatles-revival.cz)
Beatles Revival – The Bugles (www.bugles.cz)
Beatles Revival – Brouci Band (www.brouciband.cz)
Beatles Revival Band – Generation (generation.ignum.cz)
Black Sabbath Revival (www.sanctus.cz/sabbath/index.htm)
The Cranberries Revival (revival.cranberries.cz)
Děda Mládek Illegal Band (www.dedamladek.cz)
Deep Purple Revival (www.sanctus.cz/deep_purple/index.htm)
Elvis Presley Revival Band (www.elvispresley.cz)
Iron Maiden Revival (www.ironmaidenrevival.cz)
Janis Joplin Revival (hazardous.com/tng/janis)
Jiří Schellinger Revival (web.telecom.cz/gong-olomouc/nabidka/schellinger.html)
Judas Priest Revival (www.inheadmusic.cz/judas.htm)
Kabát Revival (www.kabat-revival.com)
Karát – Kabát revival (www.karat-rock.cz)
Kiss Praha Revival Band (kisspraha.webpark.cz)
Led Zeppelin Revival (www.led-zeppelin-revival.cz)
Led Zeppelin Cover Band (www.ledzeppelin-revival.com)
Lucie Revival (www.lucierevival.com)
Metallica revival (www.metallicarevival.cz)
Ozzy Osborne Revival (ozzy.aspweb.cz)
Queen Revival – Princess (www.queenrevival-princess.com)
Rolling Stones Revival Prague (www.sweb.cz/stonesfromprague)
Rolling Stones Revival Band Olomouc (www.stouni.cz)
Team Revival (www.revival-team.com)
Tři sestry Revival Banda (www.revival.cz)
U2 Desire Revival Band (www.u2revival.com)
Waldemar Matuška Revival (www.sweb.cz/walda-gang)
ZZ Top Revival Band (www.zztop.cz)

Příloha 2a

Osnova polostandardizovaného rozhovoru pro hudebníky zabývající se HPI.

Jaký termín používáte Vy pro svůj přístup k „autentickému“ nebo „poučenému“ provozování hudby?

- ! „Autentické, poučené provozování hudby?“
- ! Jaký je podle Vás nejrozšířenější dnes u nás? (Ve světě?)
- ! Jaký je asi nejrelevantnější?

Zasahuje podle Vás dnes „poučená“ nebo „autentická interpretace“ i do jiných sfér hudby? (Do jiných hudebních žánrů? – pop, jazz)

Co Vás přivedlo k tomuto způsobu interpretace? (Jaká byla Vaše cesta k tomuto způsobu interpretace?)

- ! Lidé nebo nahrávka?
- ! Něco jiného?

Jak dlouho se hudbě profesionálně věnujete? Od kterého roku?

Kdy jste se poprvé setkal s HPI?

Proč se interpretaci vlastně věnujete takto? (Proč to děláte takto?)

Z čeho všeho jste dosud čerpal nebo čerpáte své poznatky, názory?

- ! Knihy? Jaké? Mohl byste prosím uvést nějaké konkrétní tituly?
- ! Kursy? Kde? U koho přesně prosím?
- ! Něco jiného?
- ! V čem Vás to konkrétně obohatilo? Které z těchto jmenovaných považujete za důležité?

Jaké je Vaše celkové vzdělání? Hudební i ostatní?

- ! Co v Česku a co v zahraničí?
- ! Co z toho bylo zaměřeno na poučenou interpretaci?
- ! Prosím o takový „suchý výčet“ všeho.

Jaká je podle Vás u nás situace v oblasti možnosti vzdělání v HPI?

- ! Kde se o HPI hudebníci mohou dnes něco dozvědět v rovině oficiálního studia, kursů?

Z jakých notových materiálů převážně hrajete? A proč?

- ! Z kritických edic?
- ! Z originálních spartací? (Vámi provedených?)
- ! Xeroxy? Čeho?

Jak se existence HPI promítlo do toho, z jakých not se dnes obecně hraje?

Máte nějaké zásady ohledně interpretačního přístupu, z kterých nerad slevujete?

Máte nějakou vlastní iniciativu zveřejňovat své estetické a interpretační názory (na starou hudbu) i nějak jinak, než pouze prostřednictvím koncertování samotného?

! Mám na mysli třeba rozhovory, články, skripta, pořady v rádiu či TV.

Učíte někde?

! Pokud ano, kde a co?

! A při tomto pedagogickém působení předáváte nějak cíleně myšlenku poučené interpretace dál svým žákům?

Pokud bychom rozdělili hudebníky na hrající HPI a nehrající HPI, hrajete Vy sám někdy s těmi druhými?

! Proč?

! Jak to potom vypadá?

! Dostal jste se nebo dostáváte se při takovéto spolupráci nebo někdy jindy do názorového střetu?

Je podle Vás skupina hudebníků, kteří se věnují HPI, nějak ostřeji ohraničena (v celkové skupině aktivních hudebníků)?

! Popřípadě uzavřená v nějakém smyslu? (Že se vůči ostatním vyčleňuje, vyhraňuje?)

! Mohou být nebo jsou nějakým způsobem skupiny hudebníků věnujících se HPI a „tradicionalistů“ nějakým způsobem rivalitní?

Chodíte na koncerty HPI?

! Domácích hudebníků nebo zahraničních umělců?

Posloucháte nahrávky HPI?

Mohl byste vyjmenovat osoby, které považujete v současnosti za takové ty hlavní „vedoucí osobnosti“ v oblasti HPI u nás? Ti, kteří přinášejí nové podněty, impulsy?

! Koho si tu veřejnost asi nejvíce váží?

! Myslíte, že byste mohl vyjmenovat podle Vás „nejznámější (nejrenomovanější) soubory“ HPI u nás?

! Proč si myslíte, že právě tyto soubory jsou nejznámější?

Proč myslíte, že se HPI hudebníci dnes věnují?

! Mohl byste se pokusit vyjmenovat některé různé motivy?

! Myslíte si, že se v tomto směru u nás v oblasti HPI objevily už nějaké neduhy, negativní jevy?

Dovedl byste se zamyslet nad tím, komu je tato interpretace vlastně dnes určena? Kdo je ta cílová skupina?

Jak se cítíte vnímán, přijímán posluchači? Jakou máte od nich zpětnou vazbu?

! Jak se cítíte být vnímán těmi hudebníky, kteří se HPI nevěnují?

! A jak se cítíte jako jednotlivec, sám za sebe?

! A jak si myslíte, že je vnímána celá skupina hudebníků věnujících se HPI?

Používá podle Vás hudebnická veřejnost nějaký jednotící název pro hudebníky, kteří se tomuto způsobu interpretace věnují?

! A vy sám používáte nějaký takový termín?

! Používáte nějaký termín pro „ty druhé“?

Vnímáte nějakou centralizaci HPI u nás?

! Odlišují se od sebe nějak tato centra?

Proč myslíte, že tento způsob interpretace vznikl?

- ! Kdy Vy se domníváte, že se vůbec celé HPI „vynořilo“? (Rok, dekáda?) (Ptám se na celý svět)
- ! Víte kde to bylo? Centra, směry odkud?

Máte nějakou představu o tom, jaké byly cesty tohoto způsobu interpretace k nám? Jakým způsobem „se to sem dostalo“?

- ! Jak v tomto směru vnímáte rok 1989?

Jak byla za celou dobu pronikání HPI k nám ovlivněna ta tradiční větev interpretace? Změnilo se něco?

Dovedl byste charakterizovat odlišnost nebo specifickou HPI (jako jevu) u nás ve srovnání s jinými evropskými zeměmi?

- ! Jak v oblasti interpretace,
- ! tak výzkumu,
- ! tak i v odborném školství?

Kam podle Vás celé toto úsilí v interpretaci směřuje?

- ! Jaká je její budoucnost u nás?
- ! Co by se mohlo na tomto poli u nás vykonat, co by se mohlo zlepšit?
- ! Jaké jsou možné další směry či větve vývoje?

Jaké jsou vyhlídky na pozici vážné hudby jako celku u nás? Jak byste charakterizoval dnešní situaci?

Příloha 2b

Osnova polostandardizovaného rozhovoru pro hudebníky nezabývající se HPI.

Jaký termín používáte Vy pro přístup k „autentickému“ nebo „poučenému“ provozování hudby?

- ! „Autentické, poučené provozování hudby?“
- ! Jaký je podle Vás nejrozšířenější dnes u nás? (Ve světě?)
- ! S jakým jste se doposud setkal?
- ! Jaký je asi nejrelevantnější?

Zasahuje podle Vás dnes „poučená“ nebo „autentická interpretace“ i do jiných sfér hudby? (Do jiných hudebních žánrů? – pop, jazz)

Co Vás přivedlo k Vašemu způsobu interpretace?

- ! Škola?
- ! Lidé nebo nahrávka?
- ! Něco jiného?

Jak dlouho se hudbě profesionálně věnujete? Od kterého roku?

Kdy jste se poprvé setkal s HPI?

Proč se interpretaci vlastně věnujete takto? (Proč to děláte takto?)

Z čeho všeho jste dosud čerpal nebo čerpáte své poznatky, názory?

- ! Knihy? Jaké? Mohl byste prosím uvést nějaké konkrétní tituly?
- ! Kursy? Kde? U koho přesně prosím?
- ! Něco jiného?
- ! V čem Vás to konkrétně obohatilo? Které z těchto jmenovaných považujete za důležité?

Jaké je Vaše celkové vzdělání? Hudební i ostatní?

- ! Co v Česku a co v zahraničí?
- ! Co z toho bylo zaměřeno na poučenou interpretaci?
- ! Prosím o takový „suchý výčet“ všeho.

Jaká je podle Vás u nás situace v oblasti možnosti vzdělání v HPI?

- ! Kde se o HPI hudebníci mohou dnes něco dozvědět v rovině oficiálního studia, kursů?
- ! Považujete tento stav za dostatečný?

Z jakých notových materiálů převážně hrajete? A proč?

- ! Z kritických edic?
- ! Z originálních spartací? (Vámi provedených?)
- ! Xeroxy? Čeho?

Jak se existence HPI promítlo do toho, z jakých not se dnes obecně hraje?

- ! Jak konkrétně to ovlivnilo Vás?

Máte nějaké zásady ohledně interpretačního přístupu, z kterých nerad slevujete?

Máte nějakou vlastní iniciativu zveřejňovat své estetické a interpretační názory i nějak jinak, než pouze prostřednictvím koncertování samotného?

! Mám na mysli třeba rozhovory, články, skripta, pořady v rádiu či TV.

Učíte někde?

! Pokud ano, kde a co?

! A při tomto pedagogickém působení předáváte nějak cíleně myšlenku rozdílnosti stylu svým žákům?

Pokud bychom rozdělili hudebníky na hrající HPI a nehrající HPI, hrajete Vy sám někdy s těmi druhými?

! Proč?

! Jak to potom vypadá?

! Dostal jste se nebo dostáváte se při takovéto spolupráci nebo někdy jindy do názorového střetu?

Je podle Vás skupina hudebníků, kteří se věnují HPI, nějak ostřeji ohraničena (v celkové skupině aktivních hudebníků)?

! Popřípadě uzavřená v nějakém smyslu? (Že se vůči ostatním vyčleňuje, vyhraňuje?)

! Mohou být nebo jsou nějakým způsobem skupiny hudebníků věnujících se HPI a „tradicionalistů“ nějakým způsobem rivalitní?

Chodíte na koncerty HPI?

! Domácích hudebníků nebo zahraničních umělců?

Posloucháte nahrávky HPI?

Mohl byste vyjmenovat osoby, které považujete v současnosti za takové ty hlavní „vedoucí osobnosti“ v oblasti HPI u nás? Ti, kteří přinášejí nové podněty, impulsy?

! Koho si tu veřejnost asi nejvíce váží?

! Myslíte, že byste mohl vyjmenovat podle Vás „nejznámější (nejrenomovanější) soubory“ HPI u nás?

! Proč si myslíte, že právě tyto soubory jsou nejznámější?

Proč myslíte, že se HPI hudebníci dnes věnují?

! Mohl byste se pokusit vyjmenovat některé různé motivy?

Dovedl byste se zamyslet nad tím, komu je tato interpretace vlastně dnes určena? Kdo je ta cílová skupina?

Jak se cítíte vnímán, přijímán posluchači? Jakou máte od nich zpětnou vazbu?

! Jak se cítíte být vnímán těmi hudebníky, kteří se věnují HPI?

! A jak se cítíte jako jednotlivec, sám za sebe?

! A jak si myslíte, že je jimi vnímána celá skupina hudebníků nevěnujících se HPI?

Používá podle Vás hudebnická veřejnost nějaký jednotící název pro hudebníky, kteří se historicky poučenému způsobu interpretace věnují?

! A vy sám používáte nějaký takový termín?

Vnímáte nějakou centralizaci HPI u nás?

! Odlišují se od sebe nějak tato centra?

Proč myslíte, že tento způsob interpretace vznikl?

- ! Kdy Vy se domníváte, že se vůbec celé HPI „vynořilo“? (Rok, dekáda?) (Ptám se na celý svět)
- ! Víte kde to bylo? Centra, směry odkud?

Máte nějakou představu o tom, jaké byly cesty tohoto způsobu interpretace k nám? Jakým způsobem „se to sem dostalo“?

- ! Jak v tomto směru vnímáte rok 1989?

Jak byla za celou dobu pronikání HPI k nám ovlivněna ta tradiční větev interpretace? Změnilo se něco?

- ! Jak to ovlivnilo Vás?

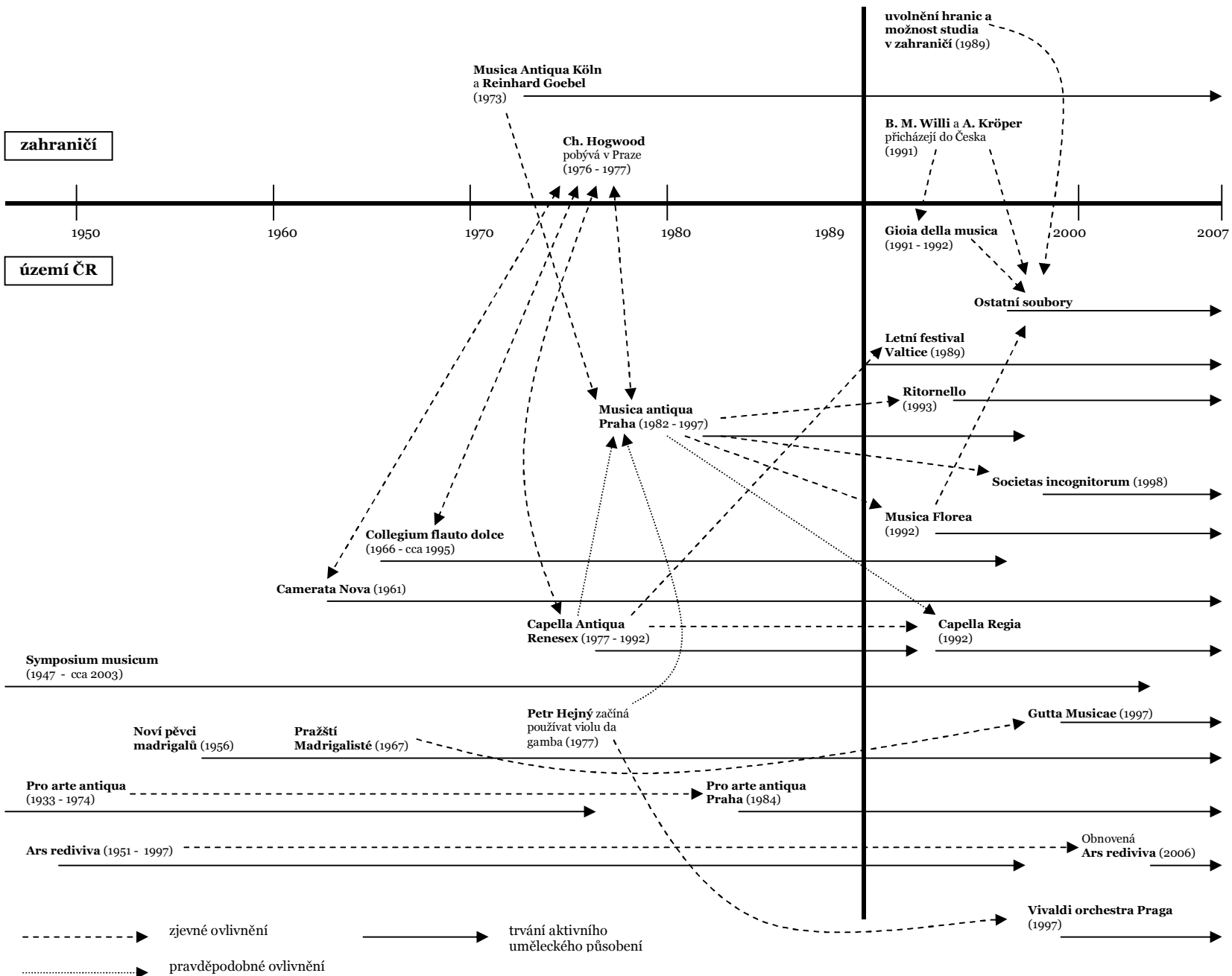
Dovedl byste charakterizovat odlišnost nebo specifičnost HPI (jako jevu) u nás ve srovnání s jinými evropskými zeměmi?

- ! Jak v oblasti interpretace,
- ! tak výzkumu,
- ! tak i v odborném školství?

Kam podle Vás celé toto úsilí v interpretaci směřuje?

- ! Jaká je její budoucnost u nás?
- ! Co by se mohlo na tomto poli u nás vykonat, co by se mohlo zlepšit?
- ! Jaké jsou možné další směry či větve vývoje?

Jaké jsou vyhlídky na pozici vážné hudby jako celku u nás? Jak byste charakterizoval dnešní situaci?



Příloha 3

Nástin vývoje HPI zkoumaného vymezení u nás.

Příloha 4

Seznam témat k dalšímu možnému samostatnému bádání – stavy bádání, seminární práce atd.

- Absolutní sluch, absolutní tónová paměť a jejich dobová podmíněnost
- Ars rediviva a Milan Munclinger
- Barokní opery v historicky poučeném nastudování v dramaturgii pražských divadelních domů po roce 1989
- Co je stará hudba?
- Český hudební fond
- Český svaz skladatelů
- Fenomén „koncertů pro turisty“ v Praze po roce 1989
- Historický vývoj ladění
- Hudební revivaly slavných hudebních skupin ve světě i v ČR
- Koncerty na schodech Národního muzea v Praze
- Mezinárodní letní škola staré hudby ve Valticích
- Meziválečné kabaretní prostředí, šantán a staročeská hospodská píseň
- Musica Antiqua Praha
- Návštěvnost koncertů historicky poučené interpretace v koncertních řadách FOK od roku 1989
- Pražští Madrigalisté (v současnosti je zpracováváno jako diplomové téma na ÚHV FF UK v rámci hlavního zaměření na osobu Miroslava Venhody)
- Prezentace vážné hudby v současných médiích
- Pro arte antiqua Praha
- Různé typy ladění v historicky poučené interpretaci (středotón, Silbermann atd.)
- Sociální a společenské postavení členů České filharmonie před rokem 1989 a v současnosti
- Systém odborného hudebního školství u nás – reflexe kvantity v poměru k počtu obyvatel
- Význam a úloha státu pro kulturu v ČSSR před rokem 1989