

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Pracoviště Orální historie - soudobé dějiny



Barokáři
Historicky poučená interpretace staré hudby
v Česku očima jejích aktérů

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Přemysl Vacek

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Petr Wohlmuth

Praha 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně. Řádně jsem citoval všechny použité prameny a literaturu. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. ledna 2020

Bc. Přemysl Vacek

Poděkování

Rád bych poděkoval všem svým narátorům za ochotu a důvěru, s níž mi předali své příběhy, vzpomínky a nezaměnitelná vidění své profesní i životní dráhy.

Velký dík patří vedoucímu této práce Mgr. et Mgr. Petru Wohlmuthovi, jehož cenné rady a podněty směřovaly moji práci k hlubšímu porozumění problematice a určovaly její konečnou podobu.

Na tomto místě děkuji všem vyučujícím oboru Orální historie – soudobé dějiny, díky kterým bylo mé studium naplněné nejen poznáváním a otevíráním nových obzorů, ale i radostí a výsostnou zábavou.

Mé poděkování patří všem, kteří mne po čas studia a vytváření diplomové práce podporovali a měli se mnou trpělivost.

Abstrakt

V této práci představuji společenství hudebníků zabývajících se specifickým přístupem k hudbě starších slohových období – historicky poučenou interpretací (HPI). Cílem práce je odpovědět na otázku, proč se tyto perspektivní klasicky vzdělaní hudebníci rozhodli opustit tradiční kariéerní cestu ve svém oboru a zvolili alternativní hudební vyjádření. Sleduji vznik a vývoj profesionální scény historicky poučené interpretace a její komunity od přelomu 80. a 90. let 20. století až do dnešních dnů. Na základě analýzy a interpretace orálně historických rozhovorů postihuji změny v tomto prostředí a jejich odraz ve vnímání profese a života aktérů. Věnuji se osobitému nahlížení autenticity a historického času barokářů, formovanému jejich působením uvnitř staré hudby.

Klíčová slova

Historicky poučená interpretace, autenticita, barokní hudba, komunita HPI, orální historie.

Abstract

In this thesis I present a community of musicians dealing with a specific approach to music of older styles – historically informed performances (HIP). The aim is to answer the question as to why these promising classically educated musicians decided to leave the traditional career path in their field and chose alternative musical expression. I follow the rise and development of the professional scene of historically informed performances and its community from the turn of the 80s and 90s of the 20th century to the present day. Based on the analysis and interpretation of oral historical interviews, I describe changes in this environment and subsequent reflection on the perception of the profession and lives of the actors. I focus on their individual perceptions of authenticity and historical time, formed by their incorporation in early music.

Key words

Historically informed performance, authenticity, baroque music, HIP community, oral history.

Obsah

1. METODOLOGIE.....	6
1.1 Literatura a prameny.....	6
1.2 Teorie a metoda orální historie.....	7
1.3 Výběr narátorů.....	9
1.4 Kontaktování a rozhovory.....	14
1.5 Vlastní pozicionalita – insider.....	16
2. CO JE HISTORICKY POUČENÁ INTERPRETACE (HPI).....	18
2.1 Stručná historie české historicky poučené interpretace.....	19
2.2 Názvosloví.....	20
3. POSTAVENÍ BAROKÁŘŮ VE SPOLEČNOSTI.....	22
3.1 Underground – alternativa – mainstream.....	24
4. VSTUP DO OBORU HISTORICKY POUČENÉ INTERPRETACE.....	28
4.1 Protest.....	29
4.2 Únik.....	32
4.3 Okouzlení.....	34
5. VNÍMÁNÍ OBORU JEHO AKTÉRY.....	38
5.1 Čistota.....	38
5.2 Svoboda, dobrodružství, objevování.....	42
5.3 Odlišnost, nonkonformista, předvoj.....	44
5.4 Autenticita – studium, vkus, instinkt.....	48
5.5 Autenticita staré hudby nebo autenticita hudby?.....	54
6. POJETÍ HISTORICKÉHO MÍSTA A ČASU U HUDEBNÍKŮ HPI.....	56
6.1 Místa paměti barokářů.....	62
7. KOMUNITA HPI.....	66
7.1 Lidé a sociální interakce.....	67
7.2 Komunita jako rodina.....	71
7.3 Nostalgie po raném období HPI.....	74
7.4 Motivace ve společenství klasických a historicky poučených hudebníků.....	76
8. SOUČASNOST HPI.....	82
9. BUDOUCNOST HPI.....	92
ZÁVĚR.....	100
BIBLIOGRAFIE.....	101

Kapitola I

METODOLOGIE

1.1 Literatura a prameny

Práce se kromě orálně historických rozhovorů opírá o rozsáhlý systém odborné literatury o hudbě starších slohových období, s nímž jsem byl konfrontován během svého předešlého studia a hudební praxe. Jedná se především o publikace zabývající se hudební historiografií, teorií¹, estetikou², organologií³ a interpretačním uměním. Zahraniční a řídce se vyskytující tuzemské odborné publikace, zaměřené na téma historicky poučené interpretace, jsou primárně cílené na problematiku teorie, provozovací praxe a historie staré hudby. Publikované rozhovory s významnými hudebníky jsou ve většině případů směřovány na konkrétní událost a zabývají se především vztahem k preferovaným skladatelům či interpretaci konkrétních opusů. Výpovědi o osobním přístupu k oboru mívají pro tento účel poněkud unifikovaný ráz a vnitřními vztahy ve společenství barokářů se zabývají jen velmi povrchně na úrovni občasných zmínek.

O skupině hudebníků historicky poučené interpretace neexistuje v českém prostředí žádná specializovaná literatura. Několik muzikologických diplomových prací se touto tematikou zabývá okrajově, anebo postihuje jen některé aspekty sebepojetí a zkušenosti jejích aktérů. Jedná se o kvalifikační práce vzniklé v posledním desetiletí, kdy se fenomén historicky poučené interpretace stal viditelným a obecněji přijímaným, a jako takový se i v Česku stává předmětem muzikologického bádání.

Diplomová práce Milana Klindery⁴ je první, která je věnována základním principům HPI včetně představení její komunity. Jedná se o počínající se tento fenomén postihnout jako celek s hloubkou přiměřenou tomuto zadání a iniciačnímu náhledu částečného insidera.

Monika Jägerová⁵ se ve své diplomové práci věnuje přístupu a cestě současného zpěváka k interpretaci hudby starších slohových období, zabývá se i subjektivním vnímáním autenticity.

¹ Např. DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: Faber and Faber, 1989. ISBN 0-571-15040-3. Zde je možné uvést například i zásadní publikaci zabývající se praktikováním bassa continua: CHRISTENSEN, Jesper Bøje. *18th century continuo playing: a historical guide to the basics*. New York: Bärenreiter, c2002

² Např. DÝKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-5-2. Kniha provází několika proudy evropského humanistického myšlení 16. století, které vedly k nalezení jednoty mezi poezií a hudbou, a měly zásadní podíl na formování hudby v počátcích baroka.

³ Např. KURFURST, Pavel. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2002. ISBN 80-902912-1-X. Z dobových organologických publikací nelze opomenout druhý díl *Syntagma Musicum: De organographia* Michaela Praetoria, podávající podrobnou zprávu o hudebních nástrojích používaných na začátku 17. století. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Wittenburg, 1619

⁴ KLINDERA, Milan. *Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

⁵ JÄGEROVÁ, Monika. *Autenticita a přirozenost jako styl: Ženský hlas v současné praxi historicky poučené interpretace barokní hudby v České republice*. Praha, 2018. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

Pozornost Moniky Novákové⁶ je napřena na subkulturu recipientů historicky poučené interpretace ohraničenou jedním z pražských festivalů staré hudby. I přes to na základě empirického výzkumu přináší řadu informací o růstu posluchačské základny HPI v Čechách v první dekádě 21. století.

Při vhledu do komunity barokářů jsem se opíral o sociologickou literaturu, zejména Giddensovu *Sociologii*⁷ nebo o principy interpretativní sociologie, jejíž počátky sahají k *Chicagské škole* (symbolický interakcionismus). Pro orientaci v oborové terminologii a souvislostech jsem se většinou spoléhal na *Úvod do sociologie* Jana Jandourka⁸. Inspiraci jsem našel v publikaci Elišky Novotné *Sociologie sociálních skupin*⁹, která je přesněji zacílená na výšeč komunitního tématu mé diplomové práce, a jejíž náplň do značné míry vyjadřuje strukturu vztahů uvnitř zkoumaného společenství.

Během odhalování přístupu barokářů k autenticitě svého provozování jsem byl kromě výpovědí aktérů hnutí historicky poučené interpretace ovlivněn ve své době kontroverzní esejí George Taruskina *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*¹⁰ a následnou diskusí, kterou vyvolala. Zde bylo třeba vzít v potaz dva odlišné názory na autenticitu HPI, dosud paralelně přetrvávající u hráčů tohoto přístupu – tedy historicky poučená interpretace jako pokus o limitní přiblížení se historické předloze, nebo jako ryze moderní přístup k interpretaci historického hudebního materiálu v souladu s dnešními zkušenostmi, potřebami a trendy. V tomto kontextu bylo podnětné i srovnání s názory zavrhuujícími historicky poučenou interpretaci jako konjunkturální a zbytečnou (jedná se například o názor Rogera Scrutona nebo facebookové diskuse mezi barokáři a jejich odpůrci).

S vnímáním autenticity je spojené i pojetí historického času a symboliky míst a předmětů, které je u hudebníků historicky poučené interpretace neoddělitelně spjaté s jejich profesí. Při zpracování těchto témat jsem se opíral především o teorie Reinhardta Kosellecka a Pierra Nory.

Pro vysvětlení a dokreslení některých závěrů a tvrzení uvádím v poznámkovém aparátu diplomové práce několik performancí historicky poučené interpretace nebo filmových či televizních dokumentárních snímků, které souvisejí s předkládanými tématy.

1.2 Teorie a metoda orální historie

V prostředí historicky poučené interpretace se pohybuji více než tři desetiletí a s jejími aktéry po tuto dobu sdílím jejich cestu profesním a často i osobním životem. Lze se proto domnívat, že jsem si kladl podobné otázky jako oni a můj pohled na naši společnou žitou skutečnost nalezne mnoho styčných ploch.

⁶ NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2001. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

⁷ GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124-4

⁸ JANDOUREK, Jan. *Úvod do sociologie*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-644-5.

⁹ NOVOTNÁ, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Praha: Grada Publishing, 2010. Sociologie. ISBN 978-80-247-2957-2

¹⁰ TARUSKIN, Richard: *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in: *Authenticity and Early Music*. ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 90–154

Již při upřesňování tématu a výběru narátorů jsem si začal uvědomovat, že důraz na tyto styčné plochy se neshoduje s cílem této práce postihnout motivace komunity historicky poučených hudebníků v co možná nejhlubším záběru. Že by bylo nežádoucí zúžit výběr, a tím i obraz tohoto mnohotvárného společenství, na úzkou zájmovou skupinu konvenující s mým vlastním viděním a názory. Sdílený zájem a cíl neznamená vždy jeho souhlasné vnímání a v případě autonomních individualit, z nichž je barokářská komunita složena, lze usuzovat na pestrou diverzitu osobních přístupů a citění ve společném prostředí.

Mým záměrem nebylo sepsat historii historicky poučené interpretace v Čechách, ale proniknout do subjektivních vnímání jejich aktérů, upínajících se k minulosti, žijících v současném okamžiku a vzhlížejících do budoucna. Vyhraněná subjektivita a originální vidění mých narátorů mne dovedly k pojetí orální historie jako metody pro získání hlubších vědomostí jiného druhu, než jsou objektivistická historická data či informace. V souladu s iniciátory orálně historického obratu v 80. letech 20. století, jako jsou Luisa Passerini či Alessandro Portelli, jsem přesvědčen, že to nejcennější, co je možné získat od ústních zdrojů během rozhovoru, nejsou statické a obecně platné vzpomínky na minulé události, ale vzpomínky proměněné vlastní životní zkušeností, okolnostmi a názory. Význam takto nahlížené prezentace spočívá v tom, že se jedná o „*způsob, jak lidé prizmatem současnosti artikuluji subjektivní zkušenost o minulosti*.“¹¹ Osobní svědectví získané rozhovorem se tak stává průnikem mezi pamětí jedince a společnosti.

Digitalizace dat na jedné straně umožňuje jejich snadnou dostupnost, na straně druhé snadnost archivace čehokoliv způsobuje jakousi posedlost zachovat vše, co se digitalizaci nevzpouzí. Shromažďování obrovského množství materiálů dokumentujících současnost na základě nejistoty, co za zachování stojí a co nikoliv, v podstatě vylučuje pravděpodobnost, že by se touto objemem odrazující sumou informací v budoucnu někdo zabýval jako kompletním pramenným materiálem. Analytické a interpretativní zpracování či selekce vybraného tématu je proto jedním z možných způsobů, jak zanechat dostupné svědectví o dnešních či nedávných událostech. Taková „zhuštěná“ forma prezentace historického motivu, pronikající do jeho podstaty a zpracovaná s ohledem na sdílnost, může poskytnout hluboký a důvěrný kontakt se světem minulosti.

Během jedné ze zkoušek, kterou jsem vykonával v rámci svého studia, jsem byl (již „mimo hru“) postaven před otázku, jíž nedávno jednoho ze zkoušejících obeslal moderátor připravované televizní debaty: „Podle čeho určuje historik rysky historické pravdivosti na jakémsi odměrném válci historie?“ Předpoklad moderátora tedy byl, že historik je tím, kdo tyto pomyslné rysky do neméně pomyslného odměrného válce vyrývá. V daném okamžiku jsem následkem zkouškového stresu nedokázal na otázku odpovědět, mimo jiné pro to, že jsem cítil její nesprávnou zacílenost. Odpovědi na podobně komplikované otázky člověka napadají, pokud vůbec, po opadnutí zkouškového napětí, tedy v okamžiku, kdy je na její jednoduchou a vystihující formulaci pozdě. V souladu s tímto obvyklým postupem jsem si o chvíli později uvědomil, že v kompetenci historika není kreslit rysky určující striktní hranici mezi pravdou a nepravdou, ale udržovat tekutinu

¹¹ ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. New York, NY: Routledge, 2010. ISBN 0-203-84903-5. s. 7.

v oné nádobě ne-li čirou, tedy alespoň transparentní. Rysky nechť si každý podle svého rozhledu, zkušeností, inteligence, vzdělání či morálních hodnot vymezí sám.

To, co orální historie dokáže poskytnout transparentnosti dějinné nádoby, je právě důvěrnost osobního prožitku a vědomí, že každý člověk události, které jej obklopují, prožívá a vnímá na pozadí dějin vlastním originálním způsobem, a že příliš mnoho referencí, které by bylo možné považovat za obecně pravdivé, neexistuje.

1.3 Výběr narátorů

Z původních přibližně pětadvaceti vytipovaných osobností, působících na české scéně historicky poučené interpretace, jich v konečném výběru zůstalo zachováno deset. Jeden potenciální respondent rozhovor odmítl s tím, že je introvert a jeho výpověď by nebyla zajímavá. S jedním jsme nenašli společný termín. Tito narátoři byli ke konci realizace rozhovorů nahrazeni jinými na základě bílých míst, která se objevila při dosavadním pořizování rozhovorů. Hlavním požadavkem byla pestrost názorového pole narátorů, zajišťující postižení klíčových problémů spojených s výzkumnou otázkou, uvedených v *Tabulce 1*. Jedná se o:

1. délku působení respondenta v komunitě. Zde jsem preferoval ty, kteří se profesionálně věnovali historicky poučené interpretaci staré hudby od (počátku) 90. let 20. století a víceméně úspěšně v ní v ní operují dodnes. Předpokládal jsem u nich reflektovanou zkušenost s proměnami jak na poli interpretace, tak v sociálním podhoubí komunity. Pravděpodobnost získání nejjobsáhlejších reprezentací, týkajících se všech tematických okruhů diplomové práce, zde byla nejvyšší. Zároveň nešlo opominout ani později přistoupení respondentů u nichž pohled na dnešní stav komunity nebyl „zkreslen“ dřívějšími zkušenostmi a očekáváními.

Zde bylo třeba narátory rozdělit podle období vstupu do světa historicky poučené interpretace. Tato scéna působí v Čechách na profesionální bázi bez výrazných výkyvů tři desetiletí a k pokusu o její periodizaci jsem přistoupil na základě vymezení patrných předělů, které akcelerovaly zásadnější změny jejího charakteru. Pojem *generace* se mi zdál pro toto vymezení nevhodný – délka trvání oborové generace není dána časovým rozmezím narození jedince a narozením jeho potomka, ale závisí na daném prostředí, jehož vlastnosti vykazují v určených časových úsecích výrazně odlišné rysy. Proto jsem pro tři přibližně desetiletá období zvolil termín *vlny*.

První vlnu HPI lze datovat od konce 80. let do roku 1997. Signifikantní je pro ni prosazování vlastních interpretačních principů v opozici k většinovému názoru, představovanému establishmentem české vážné hudby. Přetrvává vnitřní příslušnost jejích protagonistů k alternativě či v některých případech dokonce undergroundu. Společenské a politické změny po roce 1989 způsobily prudký nárůst zájmu nahrávacích společností o starou hudbu v autentické interpretaci, a s tím související vznik mnoha převážně menších souborů podobného obsazení. Stejnou příčinu mělo i otevření informačních kanálů směrem na Západ, kde se hnutí *Historically*

informed performance nacházelo v podstatně pokročilejší fázi. První zájemci o historicky poučenou interpretaci z Čech odcházejí studovat svůj obor do zahraničí. Čelným souborem první vlny je Musica antiqua Praha Pavla Klikara; ta končí činnost roku 1997 a její místo leadera zaujímá Musica florea Marka Štryncla.

Druhou vlnu HPI lze umístit mezi roky 1998 a 2008. Charakteristické je pro ni upevňování pozic v prostředí vážné hudby, dramaturgie, soustřeďující se stále více na orchestrální repertoár ve větším obsazení, rozšiřování členské základny komunity HPI a získávání dobrého jména v zahraničí. Příznivý vývoj narušila ekonomická recese nastupující u nás 2008. Její vliv se projevil především ztrátou zahraničních odbytišť a utlumením nahrávacích aktivit. Nejvýraznějším ansámblem zůstává Musica florea, která se příležitostně rozrůstá až do podoby symfonického orchestru. Ke konci dekády se výrazně prosazuje Collegium 1704 Václava Lukse, těžící z moderně koncipovaného managementu, rozsáhlých zahraničních kontaktů a promyšlené dramaturgie.

Třetí vlna české HPI má počátek kolem roku 2009 a trvá dodnes. Historicky poučená interpretace se pozvolna stává respektovanou součástí české hudební scény a její étos je inspiračním zdrojem nového nedogmatického pohledu na hudební materii napříč spektrem vážné hudby. Spolu s uznáním však HPI vplývá do středního proudu a dochází k její konvencionalizaci a komercializaci. Leadrem v tomto období zůstává Collegium 1704, které se navzdory nepříliš příznivým ekonomickým podmínkám závěru prvního desetiletí 21. století dokázalo nejlépe zorientovat na tuzemském i evropském (světovém) hudebním trhu. Svá pole působnosti si vymezilo i několik dalších intenzivně a soustavně pracujících souborů, jako jsou Musica florea, Ensemble Inégal, Collegium Marianum, Ensemble Tourbillon, Tiburtina Ensemble nebo brněnský Czech Ensemble Baroque předznamenávající vznik dalších center historicky poučené interpretace mimo hlavní město.

2. profesní vymezení. Tedy zda se jedná o instrumentalistu či zpěváka, nebo má ve společenství jiné zaměření (výroba nástrojů, produkční a organizační činnost). Zohlednil jsem i další kritéria, která nejsou v tabulce uvedena, například typ integrovanosti v komunitě (zda je respondent pevně začleněn v sociální struktuře společenství nebo je spíše solitérem), případně sólistické schopnosti či ambice (rozdělení frontman – sideman). Tato kritéria nejsou v tabulce explicitně uvedena z důvodu jejich obtížné definovatelnosti a různosti individuálního hodnocení těchto pojmů.

Zařazení loutnaře (stavitele loutnových nástrojů) Jiřího Čepeláka do konečného výběru se může zdát nadbytečným, během rozhovorů se však ukázalo, že ačkoliv není bezprostředně začleněn do hudebních aktivit společenství, jeho vnímání vlastní profese a životní zkušenosti výrobce historických hudebních nástrojů vykazuje mnoho společných významových rovin s vnímáním a životem jejich uživatelů. Zároveň poskytuje pohled zvenčí jak na komunitu, tak na dění v rámci historicky poučené interpretace.

3. funkční vymezení. Výběr narátorů má zahrnout jak řadové hráče, tak vedoucí souborů nebo ty, kteří se podílejí na organizaci a produkci. V případě organizačně, produkčně či manažersky činných osob jsem vybíral jen ty, které jsou zároveň praktizujícími hudebníky začleněnými ve společenství HPI, a disponují tedy vnitřním profesním pohledem z „obou stran“ – jako organizovaní a organizující, jako prodávaní i prodávající.

4. typ dosaženého vzdělání. Všichni respondenti mají, dá se říci, klasické vzdělání, příslušející jejich profesi. Vystudovali či studují konzervatoř nebo hudební akademii, hudební vědu nebo absolvovali střední školu se zaměřením na výrobu hudebních nástrojů. Dokončené studium hudební vědy má jedna narátorka (Barbora Kabátková) a jeden narátor studium nedokončil, ale jeho rozsáhlé teoretické i praktické zkušenosti podpořené celoživotním studiem (stejně jako tvrdošíjná nezávislost na jakémkoliv hudebním establishmentu) jej opravňují k sebeoznačení „nezávislý hudební badatel“ (Michael Pospíšil). Typické pro příslušníky komunity HPI je i to, že mnozí z nich studovali původně jiný hudební nástroj nebo hudební obor, než je ten, u kterého zakotvili a jímž se v současnosti živí.

Kritériem pro uvedení zahraničního studia bylo absolvování alespoň jednoho semestru soustavného studia staré hudby mimo hranice České republiky. Tomu ve vzorku narátorů vyhovuje jediná, violoncellistka a gambistka Hana Fleková, avšak i někteří další pobývali jistý čas v zahraničí, kde se, byť po kratší dobu, vzdělávali ve svém oboru u některého význačného pedagoga nebo kolegy.

5. místo působení. Od počátku 90. let, kdy se u nás formovala profesionální scéna HPI, bylo pro všechny její adepty nutností dojíždět nebo se trvale přemístit do Prahy. Liberálnější prostředí hlavního města poskytlo tomuto tradičním strukturám vážné hudby nepříliš vítanému hudebnímu názoru vhodnější podmínky než regiony. Stěhování za prací se tak pro některé respondenty stalo významným životním mezníkem. Těm, kteří se přesto rozhodli zůstat ve svém mimopražském bydlišti, přineslo odlišný druh přizpůsobení a specifický náhled na barokářskou komunitu.

6. genderové hledisko. Povolání hudebníka na volné noze je časově náročné, neuspořádané a do značné míry spojené s nepohodlím. Podmínkou je téměř absolutní přizpůsobení se termínům a specifikám provozu (cestování, hotely, fyzická náročnost zkoušek a koncertů apod.). Ženské a mužské prožívání oboru je odlišné a při výběru narátorů bylo třeba brát ohled i na tyto rozdíly.

Přirozeně jsem do výběru zařadil respondenty, u nichž jsem se dříve setkal s transparentním vyjádřením jejich pocitů a názorů na prostředí, v němž se pohybují, nebo jsem u nich takové vyjádření předpokládal. Nesdílnost či přehnanou zdrženlivost při projevoování postojů jsem v minulosti nezaznamenal u žádného z nich.

Kromě toho bylo třeba se vyvarovat příliš jednostranného pohledu, který by zprostředkoval výběr narátorů spadajících do okruhu jen jednoho z významných souborů české historicky poučené interpretace. Výpovědi by mohly být takovým

zúžením zorného pole zkrasleny a nepostihovaly by profesionální barokářskou komunitu v širším spektru.

	Narátor – specializace	cca 90	cca 00	cca 10	Instr.	Voc.	Výroba nástr.	Kapel.	Prod.	H.Věda	Zahr. stud.	místo působení	Ž	M
1	Filip Dvořák – cembalo, ladění, intonace		x		x		x					Praha		x
2	Václav Návrat – barokní housle	x			x			x	x			Ostrava Praha		x
3	Jiřina Štrunclová – barokní housle	x			x							Praha	x	
4	Marek Špelina – flétny	x			x							Plzeň		x
5	Jiří Čepelák – výroba hud. nástrojů	x					x					K. Vary Praha		x
6	Hana Fleková – viola da gamba, violoncello	x			x						x	Praha	x	
7	Simona Tydlitátová – barokní housle	x			x							Praha	x	
8	Barbora Kabátková – zpěv, harfa		x		x	x		x	x	x		Praha	x	
9	Michael Pospíšil – zpěv, různé nástroje	x			x	x		x	x			Praha		x
10	Jakub Kydlíček – flétny, dirigování			x	x			x	x			Plzeň Praha		x

1.4 Kontaktování, rozhovory

Většinu narátorů znám již od přelomu 80. a 90. let a setkávám nebo setkával jsem se s nimi v různých hudebních projektech, někdy i mimoprofesně. O podobných otázkách jsem s některými z nich dříve, byť ne do hloubky, hovořil, jednalo se však spíše o jakési pokoncertní debaty v kavárně nebo restauraci. Dá se tedy říci, že jsem měl předběžnou představu, kde jsou jejich silné a slabší stránky, a k jakým tématům by jejich výpověď měla přinést zásadní a hodnotné příspěvky.

Při kontaktování narátorů jsem využil své pozice insidera a většinu z nich oslovil osobně během našeho společného účinkování na hudebních produkcích, kde jsem působil jako instrumentalista, hráč *bassa continua*¹². Ostatní jsem o rozhovory požádal telefonicky. V případě zájmu (až na dvě výjimky všichni) jsem jim mailem zaslal tematické okruhy, základní informaci o orální historii a právním aspektu výzkumu.

Oslovení se ke spolupráci stavěli se zájmem a vstřícně (až na jeden případ, viz v kapitola *Výběr narátorů*). Často se zajímali, co to studuji a proč. Jeden respondent si vyžádal přepis svých rozhovorů a chtěl vědět, zda v případě publikace zůstanou v původním syrovém stavu. Po ujištění, že v případě jakéhokoliv zveřejnění bude jeho projev patřičně uhlazen, mi navrhl, že pokud bych uvažoval o knižním vydání rozhovorů, rád pomůže. Téměř všechny narátory zajímalo, s kým dalším jsem vedl nebo budu vést rozhovory. Tyto informace jsem však po čas jejich sběru uchoval v tajnosti.

Těžiště diplomové práce spočívá v pracovním životě respondentů, konkrétně v odhalení pohnutek vedoucích k opuštění tradiční vyšlapané cesty absolventů českých hudebně-vzdělávacích institucí a revoltě proti zaužívaným interpretačním normám. Rodinné prostředí a osobní životní peripetie nebylo samozřejmě možné vynechat, zároveň však bylo třeba nepřisuzovat jim klíčovou roli – pokud byla tato oblast pro narátora důležitá, tak jako tak na ni během rozhovoru přišla řeč. S postupujícím výzkumem začalo být zřejmé, že u mnoha barokářů se osobní a profesní život prolínají natolik, že je nelze reflektovat odděleně.

Většina narátorů očekávala dialog a otázky, které by pomáhaly strukturovat jejich vyprávění. Někteří hovořili spontánně a směřování příliš nepotřebovali, bylo na nich patrné profesní nadšení a radost z rozhovoru. U jiných byla znát pečlivá příprava na základě zaslaných tematických okruhů. Byli i tací, kteří se otázkami ani tématem diplomové práce nenechali vyvést z míry a říkali především to, co sami chtěli nebo co považovali za nezbytné sdělit a předat světu. Byl jsem svědkem nervozity narátora, která mu zamezila v plnohodnotné výpovědi a částečně jej paralyzovala, ačkoliv při jiných příležitostech hovořil plynule a disponoval originálním pohledem na svůj obor. Nicméně ani tento rozhovor nepostrádá výpovědní hodnotu.

¹² Basso continuo je způsob doprovodu v barokní hudbě (tedy cca 1600 až 1750). Hráč *bassa continua* realizuje svůj part z basového hlasu opatřeného čísly vyjadřujícími harmonickou strukturu skladby podle pravidel platných pro konkrétní dobu a místo vzniku hudebního díla. Realizátorovi je zároveň ponechána možnost improvizace, a tím i jistá svoboda osobitého provedení. Termínem je označována i skupina hudebníků nebo nástrojů podílejících se na doprovodu skladby (cembalo, varhany, theorba, loutna, harfa, violoncelo, viola da gamba, fagot atp).

Výsledná forma rozhovorů se blíží spíše polostrukturovanosti, přesto některé výpovědi lze považovat za životopisná vyprávění.

Formulaci otázek jsem volil odlišnou pro každého narátora podle vědomosti a předpokladu o jeho osobitých dispozicích. Důležitou roli zde hrálo období vstupu příslušného narátora do společenství. Změněné formulace otázek měly za účel nejen hovořit vlastním jazykem narátora, naladit se na koncepty a termíny jemu vlastní, ale někdy byly také výsledkem snahy o zpřesnění jeho výpovědi na základě předešlých rozhovorů s jinými narátory. V průběhu výzkumu se některé mé předpokládané tematické okruhy ukázaly pro tuto práci méně podstatnými (např. akcent na osobní život, který je u většiny narátorů natolik prorostlý s profesním, že je nelze striktně oddělit). Naopak relevance některých jiných s postupem výzkumu vzrostla (vztah k autenticitě, změny charakteru HPI v čase) a ukázalo se, že tato témata mají větší vliv na prožívání oboru i osobního života.

Je nutné uvést, že v několika případech přinesla konfrontace mých očekávání a reálného narativu velmi různorodá překvapení. Někdy v pozitivním smyslu, jindy jsem byl svědkem úporného boje narátora se sebou samým nebo jsem participoval na podobně bezvýsledné snaze o svedení hovoru k zamýšlenému tématu, případně k ukončení rozhovoru ocitnuvšího se ve slepé ulici.

Rozhovory jsem se zpočátku snažil realizovat na neutrálním území v kavárnách nebo restauracích podle osobní preference narátorů. Toto řešení se však ukázalo jako nepříliš vhodné. Ve většině podobných zařízení hraje reprodukováná hudba, která spolu s hlasitým hovorem a cirkulací ostatních hostů významně narušuje soustředění a má negativní vliv na srozumitelnost nahrávky. I relativně zapadlý a tichý podnik může být postižen rekonstrukčními pracemi nebo vpádem skupiny hlučných návštěvníků. Proto jsem se snažil poslední rozhovory umístit do klidného prostředí narátorova bytu nebo pracoviště (např. učebny hudební školy).

Domluva termínů setkání s pracovními často velmi vytíženými muzikanty, trávícími podstatnou část života na cestách, byla většinou obtížná. Několik sezení jsem musel odložit i já z důvodu náhlého pracovního závazku nebo pro nemoc. Ideální odstup mezi prvním a druhým orálně-historickým rozhovorem (14–21 dní)¹³ se v tomto případě stal nedosažitelným ideálem. Pauzy mezi rozhovory se v mnoha případech protáhly i na několik měsíců. Vzhledem k odlišné organizaci času praktických hudebníků na „volné noze“, kteří svůj časový rozvrh traktují podle délky trvání jednotlivých projektů nebo pracovních vln, tyto dlouhé odstupy výzkum (dle mého názoru) nijak nepoškodily. Narátoři si pamatovali, o čem hovořili v prvních rozhovorech a rychle se dostávali do pro ně neobvyklé role mluvčích.

¹³ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie. 2.*, přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5. str. 170

1.5 Vlastní pozicionalita – insider

Pozice insidera přináší řadu výhod i nebezpečí. Znalost prostředí vyvažuje přílišná identifikace s jeho principy, kdy může dojít k marginalizaci důležitých informací, zaujatosti či stranění. Nutný odstup je třeba nejen neustále kontrolovat, ale je možné jej upevnit kontaktem s osobami, které stojí vně komunity, případně s jejími oponenty či skeptiky. Sebekontrola pak má možnost zachytit se vyjádřeného postoje lidí, kteří nemají profesní vazby, závislosti a disponují jiným než vnitrokomunitním pohledem.

Nepotřeba sdělit samozřejmě se ovšem netýká jen tazatele. Stejně situaci je při rozhovoru s insiderem vystaven i narátor, který může považovat za zbytečné opakovat to, o čem s tazatelem již někdy v minulosti hovořil. Polem zájmu této práce je stará hudba, která je veřejnosti přístupná a v současné době široce frekventovaná, a proto je možné názory na její působení konzultovat i mimo úzké společenství jejích provozovatelů. Naštěstí narátoři chápali mou pozici, a proto o těchto „samozřejmých“ věcech hovořili spontánně, anebo se nechali ochotně nasměrovat.

Nečekaným nebezpečím pro obezřetného tazatele-hudebníka na volné noze může být i zdání změny pozicionality uvnitř komunity. Tazatel se v tu chvíli stává výzkumníkem dobývajícím se do paměti členů komunity – staví se tedy vlastně mimo ni a může být vnímán nikoliv jako kolega, s nímž bude příjemné si příště zahrát, ale jako bývalý kolega, který se profiluje v roli příslušníka jiné profese. A protože o takovém působení v komunitě vědí i ti, kteří se v něm nestali narátory (a tedy jsou méně informovaní), může mít takový postoj širokou platformu pro zakořenění. Jistě to nebude většinový názor, ale někdo to tak může cítit.

Více či méně viditelnou překážkou při výběru narátorů z pozice insidera se mohou stát i otevřené či skryté antagonismy mezi příslušníky dnes již značně diferencované komunity HPI. Snaha o maximální podstatnost, šíři a hloubku reprezentací zachycených v rozhovorech, velí tazateli k výběru nezatíženému těmito okolnostmi; odezva potenciálních narátorů však může být závislá na osobním poměru k tazateli. Prostředí barokářské komunity je ve výpovědích většiny respondentů líčeno jako převážně idylické a naplněné vzájemným respektem a úctou. Nicméně se jedná o prostředí umělecké, tedy (jak naznačují výpovědi některých narátorů) i emocionálně neklidné, ovlivňované momentálními trendy, osobními cíli a názory drobnějších zájmových skupin. Navzdory pečlivě pěstovanému přátelskému ovzduší je ve společenství patrná sice nevyostřená, ale přesto existující interpersonální, interansámblová i intergenerační konkurence. Cílem této práce není apriori mapování takovýchto krátkodobých tendencí v komunitě, natož prezentace běžně se vyskytujících náklonností či nenáklonností, je však třeba počítat s jejich vlivem ve výpovědích.

V této souvislosti je třeba se zmínit i o dalších možných zdrojích zkreslení výsledků výzkumu, jimiž jsou loajalita a korektnost narátorů vůči svým zaměstnavatelům a zájmovým skupinám. Jako v každém povolání, kde profesionální uplatnění závisí na poměru zaměstnavatel – zaměstnanec, může i zde docházet ke zdůraznění silných a pozitivních stránek, a naopak upozadění méně lichotivých okolností či vlastností zaměstnavatele nebo potenciálního

zaměstnavatele (kapelníka, produkčního...). Pozice insidera může k dešifrování těchto zkrácení významně přispět.

Jako velkou výhodou své pozice jsem vnímal porozumění oborovému jazyku staré hudby, jejíž terminologie má často jiné významy než ve vážné hudbě současné. Zásadní devizou byla znalost tuzemské i zahraniční scény provozování staré hudby s dlouhou řadou ikonických hudebníků a polozapomenutých skladatelů minulosti. Bez povědomí o jejich působení bych v mnoha případech tápal a ani vyhledáním jejich jmen a životopisných dat bych se nedostal o mnoho dál. Jako další plus se projevila znalost specifik života hudebníka na „volné noze“, kde odpadlo mé neporozumění celému systému oborových vztahů, jehož odhalování by vydalo na jednu celou další diplomovou práci. Mezi výhody patří také lepší zacílení při výběru narátorů a snad i jejich důvěra obsahující příslib otevřenějších výpovědí.

CO JE HISTORICKY POUČENÁ INTERPRETACE (HPI)

S postupujícím časem se mění společenské a kulturní prostředí a s ním se proměňuje i hudba, její tvářnost a funkce. Spolu s hudbou se transformují estetická kritéria (zvukový ideál, nástrojová technika) a provozovací aparát (hudební nástroje, podoby ansámbků a koncertních prostor). Mění se její sociální kontext a působení na posluchače. Míra závislosti fungování hudby na její interpretaci je zásadně vyšší než u jiných druhů umění. Ignorance interpretačních pravidel platných pro dobu a místo vzniku vede k neporozumění a zkreslení realizace díla, dosahující někdy až jeho znehodnocení. Prováděcí úzus funkční pro romantickou a moderní vážnou hudbu, který se ustanovil během 20. století (zejména jeho 2. poloviny), byl automaticky aplikován i na hudební díla předešlých epoch. Výsledkem byly víceméně zásadní deformace preromantické hudby a zkreslení pohledu na její kvalitu a schopnosti jejích tvůrců.

Hnutí historicky poučené interpretace si klade za cíl zavedení interpretačních praktik, podle kterých se přistupuje k provádění hudby z hlediska zvyklostí platných pro dobu a místo jejího vzniku. Při tomto procesu je přihlíženo i k historickému, estetickému, uměleckému či náboženskému kontextu, kdy je nutná spolupráce hudebníků, muzikologů, historiků nebo výrobců hudebních nástrojů schopných a ochotných vyhlédnout z úzkého pole daného současnými hledisky svého oboru. Hudba každé doby (ale i geografického kulturního centra) používá osobité vyjadřovací prostředky, jimž je třeba porozumět. Důležitý je záměr autora, který své dílo vytvářel s přesnou interpretační a zvukovou představou zakotvenou v intencích své doby. Přiblížení se původnímu smyslu a záměru autora lze podle hudebních autenticistů dosáhnout studiem primárních pramenů a jejich aplikací prostřednictvím provozovacího aparátu příslušného pro dobu a místo vzniku díla.

První praktické snahy o revizi zkreslujícího „romantizujícího“ uchopení hudby minulosti se objevily na přelomu 19. a 20. století a jsou personifikovány postavou anglického houslisty a badatele Arnolda Dolmetsche¹⁴. Skutečný boom autentického pohledu na starou hudbu však přišel v Západní Evropě až po 2. světové válce, zejména pak v 60. a 70. letech, kdy se jej chopily silné vůdčí osobnosti a hnutí se ocitlo v zenitu zájmu nahrávacích společností. Dirigenti a kapelníci jako Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, John Elliot Gardiner nebo Andrew Parrot v Anglii, bratři Kuijkenové nebo Phillipe Herreweghe v Belgii, Gustav Leonhardt v Nizozemí, William Christie ve Francii, Reinhardt Goebel v Německu, Nikolaus Harnoncourt v Rakousku (a mnoho dalších) změnili náhled na interpretaci hudby nejen předklasické, ale jejich vliv se odráží i v přístupu k provádění vážné hudby v celé její šíři.

¹⁴ Arnold Dolmetsch (1858-1940). Iniciačním dílem, které mělo Zásadní vliv na celé pozdější hnutí „autentického provozování staré hudby“, byla jeho kniha *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* vydaná roku 1915, česky pak 1958 jako *Interpretace hudby 17. a 18. století* (DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Přeložila Dana ŠETKOVÁ. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958).

2.1 Stručná historie české historicky poučené interpretace

Československá hudební scéna byla v letech po komunistickém převratu roku 1948 až po jeho pád v roce 1989 izolována od nových trendů přicházejících ze Západu, mezi něž patřila i *Historically informed performance*. Jedním z následků této izolace bylo i zpoždění nástupu tohoto hnutí u nás (o cca 20 let). Komunistický kulturní establishment prosazoval východní vzory v hudbě reprezentované tzv. *Ruskou interpretační školou*, jejíž vliv prostoupil a opanoval domácí interpretační praxi a školství vážné hudby, a postavil hráz proti „nezdravým“ vlivům zvenčí. Stará hudba byla pro tehdejší funkcionáře, rozhodující o podobě kultury, synonymem hudby duchovní, tedy něčím, co patřilo do propagandistického arzenálu nepřátelské ideologie.

Navzdory nepříznivému prostředí se stará hudba a její novodobé pojetí hlásila o slovo i na československém území. Mezi nemnoha osobnostmi a soubory, zaměřujícími se alespoň částí svého repertoáru na hudbu starších slohových období, je třeba vyzdvihnout flétnistu, dirigenta a muzikologa Milana Munclingera, který již v roce 1951 inicioval vznik souboru *Ars rediviva*, soustřeďujícího se na interpretaci barokní hudby. Roku 1956 založil sbormistr a varhaník Miroslav Venhoda komorní soubor *Noví pěvci madrigalů*, zprofesionalizovaný 1967 pod názvem *Pražští madrigalisté*. Tato sdružení a osobnosti, ačkoliv nelze hovořit o historicky poučené interpretaci v dnešním smyslu slova, měly velký vliv na prosazení a formování její pozdější profesionální scény v Čechách.

Novátorské a obrodné snahy raných průkopníků HPI narážely na nedostatek, ba absenci hudebníků a zpěváků schopných provádět starší hudbu v souladu s jejími dobovými provozovacími intencemi. Tato bariéra padla s nástupem Pavla Klikara, který 1982 založil ansámbel *Musica antiqua Praha* a spolu s několika podobně naladěnými kolegy začal úspěšně rekonstruovat převážně hudbu 17. století ve všech moderních aspektech HPI. Po pádu komunistického režimu v Československu v roce 1989 skončila mnohaletá kulturní izolace a nový názor na realizaci staré hudby se mohl dále vyvíjet bez ideologických omezení, která podvazovala jeho rozvoj v minulých více než čtyřiceti letech. Otevřenou možností volně vycestovat do zahraničí využili první hudebníci ke studiu na specializovaných evropských školách a do Čech přijížděla řada renomovaných světových interpretů staré hudby, kteří zde pořádali kurzy, koncertovali nebo místním hudebníkům pomáhali nastudovávat koncertní repertoár.

Již v první polovině 90. let vzniklo několik barokních souborů pracujících na principu autentické interpretace (HPI), jako například *Capella Regia Musicalis* varhaníka a cembalisty Roberta Huga, *Musica florea* violoncelisty a dirigenta Marka Štrýncla, *Ensemble Tourbillon* gambisty Petra Wagnera nebo *Collegium Marianum* flétnistky Jany Semerádové. První verzi svého *Collegia 1704* zformoval hornista a cembalista Václav Luks.

Rezervovaný poměr většiny zavedených klasických hudebníků a těles, považujících HPI za krátkodobou módní vlnu, která se zakrátko vyčerpá, vyvažoval zvyšující se zájem publika, koncertních pořadatelů a aktivita nahrávacích firem, pro něž se znovuobjevování staré hudby stalo vítaným zpestřením portfolia.

2.2 Názvosloví

Pro tento interpretační přístup se vžilo několik názvů. Z anglického *Historically informed performance (HIP)* vychází české označení *historicky poučená interpretace (HPI)*. Dalším často používaným termínem (zvláště v 90. letech, ale i později) je *autentická interpretace*. Obě charakteristiky mají své uživatele i odpůrce, ani jedna přesně nevystihuje podstatu tohoto přístupu k hudebnímu materiálu. Slovo *autentická* v sobě obsahuje nedosažitelnou a irelevantní metu identického znění hudby se zněním v době jejího vzniku a je v důsledku zavádějící. *Historicky poučená* je možná výstižnější, ale vágní pojem nepostihující celost vědomostí a dovedností potřebných k ovládnutí provozovacího aparátu hudby starších slohových období. Obě v současnosti převládající označení mají navíc konotace k dehonestujícím zkrácením, jako jsou *autistická interpretace* nebo *Poučení z krizového vývoje...* (viz. Václav Luks: *Stará hudba – otázky a odpovědi*)¹⁵.

V orálně-historických rozhovorech nebo jiných pramenech k této tematice se mohou vyskytovat i další charakteristiky – *dobová interpretace*, *historická interpretace*, *stylová interpretace*, *barokní interpretace* a další. Vzhledem k vysoké etablovanosti tohoto přístupu v posledních letech a v podstatě celoživotnímu působení některých hudebníků na tomto poli jsem zaznamenal i používání termínu *normální*¹⁶ ve smyslu užití historických nástrojů a dobových praktik pro provádění hudby daného historického období. Tedy naopak, než tomu bylo v minulosti, kdy slovem *normální* byly (i příslušníky barokářské komunity) označovány prostředky a postupy spojené s konvenčním provozováním vážné hudby.

Ačkoliv myšlenka „barokářské revoluce“ podle mnoha jejích protagonistů zvítězila a stala se běžnou součástí hudebního provozu, je třeba přijmout fakt, že svět moderního provádění staré hudby nedisponuje vystihujícím názvem pro sebe sama. Žádný z četných pokusů o sebepojmenování není přijímán bez zásadních výhrad, ale diskuse na toto téma není dnes mezi barokáři aktuální – spíše je očekáváno splynutí s mainstreamem vážné hudby, kdy bude provozování hudby jakéhokoliv stylového období s uplatněním příslušného vědomostního i nástrojového arzenálu zcela samozřejmé a očekávané.

Z důvodu neexistence přesnějšího označení budu tedy v diplomové práci používat dva nejfrekventovanější a zažitá termíny *historicky poučená interpretace (HPI)* nebo *interpretace autentická*. Zde bude přihlíženo k většinovému označení v období, ke kterému se bude vázat příslušný úsek textu.

Pro příslušníky hnutí HPI budu v souladu se široce zavedenou praxí užívat pojmy *barokáři*, *barokní hráči* nebo *barokářská (HPI) komunita*. Slovo *barokáři* nevkládám do uvozovek, ačkoliv sami protagonisté je dnes považují za zavádějící kvůli širšímu dramaturgickému záběru HPI, sahajícímu od pozdní renesance přes období baroka, klasicismu a romantismu až k hudbě 20. století. Nicméně se jedná o nejfrekventovanější označení příslušníků hnutí historicky poučené interpretace jak mezi jeho příznivci a odpůrci, tak mezi samotnými jeho aktéry.

¹⁵ LUKS, Václav: *Stará hudba – otázky a odpovědi*, in *Harmonie: časopis o klasické hudbě, jazzu a world music*. [Praha: Muzikus]. 4/2010

¹⁶ Viz rozhovor se Simonou Tydlítátovou vedený Přemyslem Vackem, Praha, 26. 11. 2018

Pro ne-HPI hráče budu používat termínů *klasičtí* či *konvenční hudebníci (hráči)*; stejně tak pro interpretační styl v němž se pohybují budu volit označení *klasický* nebo *konvenční*. Termíny *modernisté* nebo *moderní hráči* vyskytující se v rozhovorech nebudu v textu diplomové práce používat z důvodu jejich nevyhraněného významu. To samé platí o označení *normální interpretace*, kdy na „normálnost“ svého přístupu pohlížejí zastánci každého interpretačního proudu z hlediska svého přesvědčení.

Jakkoliv se zdá, že názvosloví spojené s historicky poučeným provozováním staré hudby je komplikované, jedná se ve všech případech o běžně používané termíny, a to nejen mezi hudebníky, ale i mezi posluchači a příznivci vážné hudby. Je třeba si uvědomit, že i zastřešující termíny, jako jsou *vážná hudba* nebo *klasická hudba*, jsou pro tento fenomén nevystihující a zavádějící. Absence relevantního názvosloví v tomto oboru má za následek společenskou dohodu, kdy základním požadavkem zůstává hovořit jednotným a všem srozumitelným jazykem. Neustávající snahy o zpřesnění názvosloví se odrážejí například v poslední době často frekventovaných termínech *západní vážná hudba* nebo *evropská vážná hudba*.

Kapitola III

POSTAVENÍ BAROKÁŘŮ VE SPOLEČNOSTI

Profesní status hudebníků. profesionálně se věnujících historicky poučené interpretaci, je určován neexistencí formální organizace, která by se na tento žánr specializovala a byla schopna poskytnout svým zaměstnancům pevný pracovní poměr. Hudebník, který si HPI zvolil za svůj způsob obživy, je tedy v rámci své specializace nezaměstnatelný ve většině tradičních oficiálních struktur (symfonické a divadelní orchestry).

V tomto ohledu se situace na „trhu práce“ pro barokáře od konce 80. let příliš nezměnila. V socialistickém Československu bylo možné získat status umělce ve svobodném povolání, a ačkoliv režim udělování této kvalifikace podstatně komplikoval, absolventům hudebních škol v oborech klasické hudby byly kladeny přece jen menší překážky, než tomu bylo u zájemců ze sféry hudby populární.¹⁷ Z rozhovorů s aktéry, kteří působili v oboru autentické interpretace před rokem 1989 vyplývá, že plná profesionalizace výhradně v rámci tohoto přístupu byla nemožná. Tehdejší scéna nebyla natolik rozvinutá, aby dokázala zabezpečit obživu jen z tohoto zdroje. Zaměříme-li se na nejvýraznější soubor HPI, jímž byla v té době *Musica antiqua Praha*, zjistíme, že se skládal z hudebníků, jejichž příjmy plynuly převážně z jiného druhu hudebního provozování. Kapelník Pavel Klikar byl paralelně vedoucím Originálního pražského synkopického orchestru, kde působil i několik dalších členů *Musicy antiquy Praha*. Někteří členové v roce 1989 dosud studovali na konzervatořích, někteří společně s hraním v tomto souboru vykonávali jiná zaměstnání (překladatelská činnost, herec, učitel na ZUŠ, strojevedoucí metra) na částečný či plný pracovní úvazek.¹⁸

V době ukončení činnosti tohoto souboru roku 1997, bylo složení ansámblu mírně pozměněné a redukované, prostředí české HPI se však změnilo. Četnost souborů a provozovacích aktivit, specializujících se na historicky poučenou interpretaci, se podstatně zvýšila a pro řadu hudebníků to znamenalo výzvu věnovat se profesionálně výhradně tomuto stylu. Taková změna situace však vyžadovala vysokou flexibilitu všech zúčastněných a zájmy hudebníků rozkročených mezi „rozjetou“ jazzovou kapelou a starou hudbou se rozešly s preferencemi ambiciózní a dynamicky akcelerující scény historicky poučené interpretace. Jakkoliv byla v té době *Musica antiqua Praha* stále leaderem na české scéně a světově proslulým souborem, její podstata i přes plně profesionální výkony jejích členů patřila svým charakteristickým nadšeneckým zápalům a undergroundovým stigmatem minulé době. Zánik souboru dokonala nemoc jeho kapelníka, a ačkoliv věhlas „Antikvy“ ještě dlouho ovlivňoval ráz tuzemské historicky poučené interpretace, ta se do budoucna vydala cestou plné specializace a profesionalizace.

¹⁷ Viz např.: VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-1870-0, s. 40–68, 369–404.

¹⁸ Atmosféra v souboru *Musica antiqua Praha* a obecně v prostředí autentického provozování staré hudby na začátku 90. let je zachycena v dokumentu České televize *Musica antiqua* režisérky Terezy Kopáčové (*Musica antiqua*, Česká televize 1994.). Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=2BToXgXogCs>

Vzhledem k nemožnosti jiné formy zaměstnanosti¹⁹ se po roce 1989 až dodnes stávají aktéři tohoto hudebního přístupu hudebníky „na volné noze“, tedy přesněji osobami samostatně výdělečně činnými (OSVČ) bez živnostenského oprávnění. Jejich činnost se řídí podle Zákona č. 455/1991 Sb. (Zákon o živnostenském podnikání) a podle Zákona č. 121/2000 Sb. (Autorský zákon). Jsou povinni být přihlášení na finančním úřadě a odvádět daň z příjmu. Postavení OSVČ je v tomto případě upraveno především Zákonem č. 586/1992 Sb., pro hudebníky je důležitý především §7, *Příjmy ze samostatné činnosti*, který určuje výšku výdajů vynaložených na dosažení, zajištění a udržení příjmu²⁰. Dále jsou povinni být registrováni na České správě sociálního zabezpečení (ČSSZ) a některé ze zdravotních pojišťoven, kterým odvádí sociální a zdravotní pojištění.

Tyto odvody jsou většinou hudebníků „na volné noze“ hodnoceny jako nutná, leč svízelná finanční zátěž, jejíž váha roste v obdobích, kdy se příliš nedaří. Pojištění a daně musejí odvádět všichni, ale u nezávislých umělců je přítomný psychologický efekt bezprostředního placení. Na rozdíl od zaměstnanců, za něž tyto odvody provádí jejich zaměstnavatel (a oni si sjednávají výši mzdy nezávisle na těchto odvodech) zde finanční prostředky fyzicky procházejí rukama poplatníků, kteří je musejí ze svého konta osobně a bezprostředně poslat příslušnému úřadu.

Barokáři se v kontaktu s mimohudebním prostředím setkávají se širokým rozptylem názorů či představ o ekonomických podmínkách jejich povolání. Ty sahají od předpokladu, že se něčím jako barokní hudbou přece nelze uživit, až po představu příslušnosti barokářů k jakémusi mytizovanému showbyznysu, kde jsou všichni „v balíku“ a žije se „na vysoké noze“. Volná noha však nebývá často zároveň vysoká a pro převládající ekonomické poměry barokářů platí výrok jednoho z narátorů:

„Prostě děláme to, že to máme rádi, jinak bysme to dělat nemohli. Pro nás, běžného barokáře, kterej není světovej Andreas Scholl, kontratenorista, tak to bude pořád trochu z ruky do huby, ale vlastně hezký z ruky do huby. Takový to, jak jsem se nedávno dozvěděl hezkej průměr, lepší veselej na kole nežli smutnej v Mercedesu. Tak já si myslím, že ten barokářskej svět je veselej na kole.“²¹

Pracovní vytíženost barokářů v průběhu kalendářního roku se řídí sezónními pravidly. S nepravidelnými příjmy je třeba počítat a přizpůsobit tomu nakládání s rozpočtem.

„Když to zprůměruju, to znáš určitě sám, jsou některý měsíce, který jsou prostě extrémně šílený, protože je toho strašně moc. A pak je třeba dva tři měsíce... To přeháním, jeden dva. Tři měsíce se to nestane, ale ty dva měsíce toho je hrozně málo,

¹⁹ Stále je možné nechat se zaměstnat v některé z mnoha hudebních škol různých stupňů; vždy to je ale spojené s omezením činnosti výkonného hudebníka. V dnešní době se lze zapojit i do některého z produkčních týmů HPI, zde ale platí totéž, co v případě učení.

²⁰ Výše paušálního odpočtu z daňového základu je u hudebníků určena na 40 %. Vzhledem k ceně např. funkční kvalitní kopie nebo repliky historického nástroje (o originálu nemluvě) se vzhledem k průměrným příjmům hudebníka HPI jedná o výši odpočtu neadekvátně nízkou.

²¹ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018

*jeden projekt, anebo já teď v únoru mám jeden koncert za celý měsíc, takže ono se to tak jako přeje a do toho daňového příznání se to potom zprůměruje.*²²

Z výpovědi narátorky vyplývá, že co se týká četnosti hraní, a tím i výše výdělku, nejslabším obdobím bývá začátek roku. Naopak období spojená s nejvyšším pracovním vytížením se váží k tradičním svátkům (Velikonoce, Vánoce) nebo k časově proměnlivému úseku po letních prázdninách. Ze zkušeností všech aktérů historicky poučené interpretace (i vlastní zkušenosti autora této práce) však vyplývá, že na pracovní průběh v tomto oboru nelze uplatnit žádný pravidelný model. Někdy si dokonce dlouhodobá nepříznivá situace vynutí vyhledání jiného zdroje příjmů, jehož trvání je zpravidla časově omezené skončením pracovního propadu v původní profesi.

*„Musíš se o všechno postarat sám a když ty kšefty potom nemáš a ty koncerty nemáš, tak jako já, když jsem je neměla dva roky, tak jsem chodila roznášet pivo v hospodě nebo nalejvat víno ve vinotéce. Protože prostě nebyla jiná možnost. Člověk se postarat nějakým způsobem musí a jsou lepší roky a jsou horší roky, a pak to musíš nějak samozřejmě... To znáš.“*²³

Lepší a horší roky se střídají a pokud je třeba překlenout špatné období, pak zpravidla volbou zaměstnání, které není na plný úvazek a umožňuje variabilní pracovní dobu a rychlé ukončení v případě, že v hudební profesi se začne zase více dařit.

Až na jednu výjimku²⁴ žádný z narátorů ve výpovědích týkajících se vlastní ekonomické situace neuvedl konkrétní výši výdělků. Z propočtů uvedené výjimky vyplývá, že při plném pracovním nasazení (narátor je jedním z nejvytíženějších řadových hráčů české HPI) se jeho příjmy pohybují na úrovni člena významnějšího institucionalizovaného symfonického tělesa.

3.1 Underground – alternativa – mainstream

V rámci této diplomové práce je nutno zabývat se také některými ne zcela vyjasněnými aspekty poměru okolí k historicky poučené interpretaci, které dotvářely a dotvářejí sociální status barokářů. Jsou to především vztah komunistické státní moci k tomuto fenoménu před rokem 1989 a postoj oficiální sféry vážné hudby před i po tomto přelomovém roku.

Vyznavači autentické interpretace byli pro předlistopadové státní kulturněpolitické činovníky poněkud nezařaditelní. Ačkoliv názory hudebních autenticistů byly vůči komunistickému režimu podobně jako u většiny obyvatelstva zpravidla kritické, otevřeně proti němu nevystupovali. Prostředí historicky poučené interpretace bylo (a dodnes je) prosté politického aktivismu. Barokáři se neodlišovali od ostatních obyvatel extravagantním chováním, oblečením, účesy nebo stylizací, která by byla adekvátní jejich zaměření (tedy například se

²² Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

²³ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

²⁴ V tomto případě jsem se rozhodl pro anonymizaci narátora.

nepohybovali na veřejnosti v historických kostýmech příslušejících době vzniku jimi pěstované hudby). Ve své podstatě se jednalo o alternativní proud integrovaný v rámci tzv. vážné hudby. Přisuzované postavení undergroundu vyskytující se opakovaně ve výpovědích narátorů je spíše projevem terminologické generalizace, která tímto slovem označovala (označuje) všechny tehdejší aktivity neshodující se s představami komunistického režimu. V tomto smyslu není vyloučená ani projekce některých příznivců autentického provozování staré hudby související s představami o vlastní idealizované rezistenci vůči státnímu či hudebnímu establishmentu.²⁵

Zatímco v celospolečenském formátu se barokáři řadili k alternativě, v kontextu vážné hudby v socialistickém Československu se jejich status skutečně blížil charakteristice undergroundu.²⁶ K ostře vyslovovaným názorům hudebních autenticistů na nevhodnost interpretace staré hudby konvenčními tělesy a muzikanty se přidalo narušení ústrojové konvence, odmítnutí obřadnosti koncertů vážné hudby²⁷ nebo používání historických nástrojů považovaných v moderním smyslu za neovladatelné, nedokonalé až méněcenné.²⁸

Hnutí historicky poučené interpretace mělo od počátku fakticky jediný cíl – změnit náhled hudebníků a posluchačů na starou hudbu ve smyslu její původní intence a začlenit ji do běžného provozu jako autonomní a emancipovaný interpretační přístup. Vždy se tedy jednalo o působení v rámci vymezení alternativní kultury, pro kterou platí, že *„je nejen vždy spojená s hlavním proudem, ona se tím hlavním proudem nakonec stává“*²⁹.

Zavádějící undergroundová evidence barokářů vycházela nejen z jejich směřování a ostrému vymezení se proti konvenčnímu interpretačnímu proudu, ale i z přirozené inklinace k duchovní hudbě, která tvořila převažující procento hudební produkce období 16. až 18. století (rozmezí stojící nejčastěji v zenitu zájmu HPI), a představovala její kvalitativní vrchol. Duchovní hudba byla režimem považována za nástroj nepřátelské ideologie a od toho se odvíjela i její podpora či spíše nepodpora. Začínající hnutí hudebních autenticistů bylo úzce propojené se sdruženými věřícími zajišťujícími hudební provoz v kostelích a modlitebnách různých vyznání.³⁰ V polovině 80. let, kdy se u nás formovaly zárodky hnutí historicky poučené interpretace, však absolutní kontrola režimu nad činností církví ochabovala a nepočteným skupinkám zabývajícím se pro státní orgány podezřelou, leč těžko pochopitelnou činností nebyly kladeny výrazné překážky. Z výpovědi narátora, jehož praxe zasahuje před rok 1989 nicméně vyplývá, že k zanedbávání dozoru ze strany státu nedocházelo:

²⁵ Viz např. Rozhovor s Markem Špelinou z 21. 8. 2018, týkající se návštěvy koncertu souboru Musica antiqua Praha v pražské Betlémské kapli v polovině 80. let: *„To byla pomalu kontrarevoluce. Pro mě to bylo skoro [...] jako na úrovni se přihlásit k Chartě 77“*.

²⁶ Hnutí historicky poučené interpretace vykazuje mnoho společných rysů s obdobnými jevy v populární hudbě. Při vymezení postavení barokářů ve společnosti a oboru mi proto byly nápomocné publikace zabývající se populární hudbou a rockem nebo alternativní kulturou.

²⁷ O tomto více v kapitole *Vnímání oboru jeho aktéry*.

²⁸ Tuto tematiku budu rozvíjet v dalších kapitolách této práce.

²⁹ ALAN, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 21.

³⁰ Viz například oba rozhovory s Michaelem Pospíšilem provedené pro tuto práci, které se zabývají i provozem HPI před rokem 1990.

„Ještě musím říct, že samozřejmě velká inspirace byla tehdy, že jsem se pohyboval po kůrech nejenom pražských, ale všude možně, dělala se muzika tak trochu poloilegálně, protože za každým z nás v neděli ráno chodil, už čekal před domem a pak chodil, nějaký agent v kostkovaný placatý čepici, který mě vyprovodil do kostela a zase z kostela ven. No, tak tak se dělala muzika.“³¹

V těchto letech nejaktuálnější nebezpečí neplynulo ze strany státních orgánů, ale paradoxně z konstelace „oficiálního“ českého světa vážné hudby. Ten se k novému pohledu na starou hudbu postavil zásadně odmítavě a jeho postoj přetrvával i v letech porevolučních. Klasičtí hráči, zástupci hudebních vzdělávacích i jiných institucí jej považovali za přechodný módní výstřelek, který zakrátko odezní a vše se vrátí do zajetých kolejí.

Historicky poučená interpretace však účinně narušovala zavedený a široce přijímaný interpretační úzus založený na evolučním předpokladu, že stávající normy jsou výsledkem dlouhodobého vývoje a směřují od méně dokonalých k dokonalejším. V očích oficiálních struktur se jednalo o deviantní jev postrádající skutečnou hodnotu a progresivní potenciál (*Deviaci můžeme definovat jako jednání, které není konformní vůči nějaké normě či soustavě norem, kterou velké množství osob v dané komunitě nebo společnosti akceptuje.*)³²

„Normální lidi byli daleko vnímavější a překvapení a žrali to. Protože najednou se s tím potkali úplně jinak, a ne v té oficiální rovině. Ono to samozřejmě trošičku smrdělo v té době, že každá taková produkce byla určitou formou protestu proti stávající totalitě. Takže byla vítaná, a to přineslo samozřejmě i některý parazitní jevy. A ta oficiální scéna se k tomu stavěla velice kriticky.“³³

Stará hudba (především gotická, renesanční a barokní), jakkoliv exponenty vážné hudby považovaná za méně kvalitní než pozdější, spadala do „pracovní náplně“ klasických hudebníků a těles a její ztráta by znamenala potenciální zúžení akčního rádiu jejich činnosti. Autentická interpretace byla odhodlána anektovat „jejich“ území a připravit je o ne příliš využívaný, ale, jak se ukazovalo, žádaný segment trhu. Posluchači, naladěni na změnu a protest proti panujícím pořádkům napříč společnostmi, však vzali přístup barokářů ke staré hudbě za svůj. I když se zpočátku jednalo o výrazně menšinový žánr s omezeným okruhem příznivců, byla tím plněna podmínka, že „o pozici příslušníka avantgardy nakonec rozhoduje sociální uznání, tedy ,hlas publika“³⁴. Životaschopnost interpretačního názoru hudebních autenticistů dnes stvrzuje široká posluchačská základna, jejíž názor odráží četné pozitivní mediální reference – tento zájem však zároveň mění její umístění v kulturním spektru z alternativy do postavení mainstreamu.

Komentáře týkající se poměru exponentů konvenční vážné hudby k historicky poučené interpretaci, jsou přítomné ve výpovědích všech narátorů. Částečně pro to, že na ně byli během rozhovorů dotazováni, někteří však o nich hovořili bez podnětu. Ještě dnes, kdy je vzájemný poměr těchto dvou odlišných

³¹ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

³² GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124-4.

³³ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

³⁴ ALAN, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 10.

přístupů, dá se říci, konsolidován, se jedná o téma aktuální, a i v průběhu této práce se často vrací (především ve výpovědích děle působících barokářů) jako součást a ohlas dřívějších křivd či traumat: „...já mám pocit, že vlastně to, co se nám stalo tou autentickou interpretací, nás úplně nebo z dost velký míry oddělilo od zbytku společnosti.“³⁵.

³⁵ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018.

VSTUP DO OBORU HISTORICKY POUČENÉ INTERPRETACE

Základní výzkumnou otázkou této práce je zjistit, proč mladí a perspektivní hudební profesionálové v určitém okamžiku svého života dali přednost nejistému angažmá v hnutí tzv. autentického provozování staré hudby. Jaké byly jejich pohnutky k opuštění tradiční a osvědčené životní dráhy absolventů českých hudebních učilišť zaručující jim relativně pohodlnou a stabilní kariéru v oboru, který vystudovali. Co je přinutilo vzepřít se zavedenému trendu a nasměrovat svůj život do služeb okrajového proudu vážné hudby, který byl dlouhá léta její oficiální sférou nejen přehlížen, ale často pohrdán. Jaké důvody je odvedly z důstojného toku mainstreamu do vírů alternativy, která v časech komunistické vlády měla spíše charakter undergroundu. Kde se bralo nadšení, s nímž se pouštěli do neznámých a dávno zapomenutých hudebních končin, a odkud pramenila jejich oddanost, díky které většina z nich vytrvala dodnes.

Šest z deseti narátorů pochází z rodinného prostředí, v němž byla aktivně pěstována hudba. Rodiče nebyli ve všech případech profesionálními hudebníky, ale své děti k muzice cíleně vedli. Impulz vycházel někdy i od sourozenců nebo jiných rodinných příslušníků. Ambice rodičů se ne vždy shodly s pozdějším směřováním svých potomků ke staré hudbě; u některých tento stav přetrval dodnes.

Všech deset narátorů prošlo středoškolským nebo vysokoškolským studiem se zaměřením na uplatnění absolventů v hudebním oboru, především v oblasti vážné hudby. Jedinou výjimkou je loutnař Jiří Čepelák, který je absolventem Střední průmyslové školy výroby hudebních nástrojů v Kraslicích. Méně tradiční je i postup zpěvačky a kapelnice Barbory Kabátkové, která po absolutoriu matematického gymnázia navázala studiem hudební vědy na pražské Univerzitě Karlově. Méně tradiční ve světě vážné hudby však v oblasti historicky poučené interpretace často znamená typické. Téměř všichni narátoři, ale i hudebníci, kteří se nestali participanty na tomto výzkumu, se dnes profesionálně věnují více či méně jinému nástroji a odlišné interpretaci od té, kterou vstřebávali na českých hudebně vzdělávacích institucích. Přístup k historickým nástrojům a interpretačním principům staré hudby byl jejich vlastní iniciativou vedenou neuspokojivým stavem v prostředí klasické hudby, specifickým osobním vkusem a instinktivní potřebou změny.

Převážná většina narátorů si cestu k historicky poučené interpretaci našla mezi lety 1989 a 2000, tedy během první vlny české HPI. V tomto období s sebou účinkování v komunitě hudebních autenticistů neslo ekonomickou nejistotu a despekt ze strany klasických hudebníků. Sociální postavení komunity a jejich uskupení se pohybovalo hluboko pod statutem symfonických a konvenčních těles vážné hudby. Solitérnost a vyhraněně alternativní prostředí barokářů nenapovídalo brzkému začlenění do tradičních struktur s jejich zavedenými mechanismy hudebního provozu.

Jaké byly předpoklady konverze mladých hudebníků na začátku kariéry k hnutí historicky poučené interpretace a v čem spočívala přitažlivost této alternativy

v jejím pionýrském období? Z výpovědí narátorů vyplývají tři základní podmínky a důvody:

- protest
- únik
- okouzlení

Tato trojice kategorií se vzájemně prolíná a spolupůsobí. Například neformálnost koncertního oblečení byla výrazem protestu proti aktéry vnímané prezentační strnulosti a okázalé důstojnosti vážné hudby, zároveň však znamenala i únik před tímto pro barokáře nepřírozeným trendem. Hudebník odmítající nesvobodu dráhy orchestrálního hráče v zavedeném orchestru uniká před tímto určením do nezávislé struktury, kterou zde představuje barokářská komunita. Vytvoření funkční alternativní struktury a vstup do soutěže se zavedenými oficiálními institucemi podobného zaměření, je vyjádřením protestu. Okouzlení spouští únik i opozici proti panujícím poměrům.

4.1 Protest

Živnou půdou protestu byla pro řadu hráčů zejména na smyčcové nástroje konzervatoř nebo akademie múzických umění. Způsob, kterým se v těchto institucích vyučovala hra na jejich nástroj a jak byla prezentována hudba různých slohových období, nemohl uspokojit jejich zvědavost.

„...my jsme měli takovou tu ruskou školu, to znamená, že se všechno hrálo stejně a musím říct, že ačkoliv jsem nevěděla vůbec nic, tak už v tomhle věku mě to vlastně štválo. Protože vůbec jsem nepochopila, proč mám Bacha hrát stejně jako Dvořáka a Mozarta stejně jako Čajkovského. A prostě má paní profesorka mi to nedokázala vysvětlit. Já jsem nevěděla, jak to mám hrát, ale rozhodně jsem to nechtěla hrát stejně.“³⁶

Systemová chyba nebo špatný pedagog? Faktem je, že s touto formou raného školního protestu je možné se v rozhovorech setkat jen u houslistů. I termín *Ruská škola* je zmiňován vícekrát a je prezentován jako problematický. Sama narátorka jej ve druhém rozhovoru vysvětluje na příkladech:

„...nucený neustálý vibrato, třeba na každý šestnáctce. [...] A když jsou to ty pomalý, tak se vlastně smyčec vůbec neodlepí ideálně od struny, takže pořád ten hlubokej ponor do té struny, takovej ten nekonečnej smyčec ve smyslu, nesmí bejt slyšet vůbec žádná výměna a všechno prostě parádně provibrovat.“³⁷

Tedy popis interpretace zaužívané v této době (přelom 80. a 90. let 20. století) pro hudbu pozdního romantismu, nikoli však vhodné a účinné pro interpretaci stylových epoch dřívějších. Pro zvědavějšího studenta vytvářejícího si

³⁶ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

³⁷ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

vlastní názor na předkládané výrazové prostředky, které by měl v profesionálním životě uplatňovat, je takovéto řešení jistě důvodem k opozici.

Jako další deficit pocítovali frekventanti českých hudebních vzdělávacích ústavů ignoraci předbachovské hudby: „... *když to hodně dobře dopadne, tak se začíná Bachem. A dělá se, že před tím vůbec nic není.*“³⁸. To se týkalo jak výuky hudebních dějin, tak i praktické výuky nástrojové či pěvecké. V případě, že studenti přišli s ranější hudbou do kontaktu, mohli ji těžko považovat za hodnotnou a zajímavou, protože na ni ve většině případů aplikovali vyučovanou interpretaci.

*„Ale každopádně tak, jak se to dělalo do té doby, tak to prostě víceméně bylo tak jako obłudný. Prostě to nefungovalo.“*³⁹

Jen málokdo si mohli (ne)účinnost principů na této hudbě ověřit srovnáním s jakoukoliv alternativou. Prakticky ovšem studentům podněty získané jinde byly v rámci školní výuky téměř k ničemu – na hodinách a závěrečných ročníkových zkouškách byli nuceni použít pedagogem vyučovaný styl, jinak by bylo jejich studium vážně ohroženo („*Samozřejmě v praxi nebo na těch zkouškách to takhle člověk předvádět nemohl*“⁴⁰).

Zde se jednalo o konzervatoř v severočeských Teplicích, ale podobnou praxi dokládá i jeden z tehdejších studentů na vrcholném (československém) hudebním učilišti, pražské Hudební akademii múzických umění. Dodnes velmi tradicionalistická a konzervativní instituce nástup nové interpretační vlny přicházející z „prohnilého Západu“ neochvějně ignorovala a žila si svým zavedeným koloběhem.

*„...třeba profesor Moravec, když jsem hrával Bacha, sonáty, tak říkal: To se musí chvět, víš, každou šestnáctinu musíš vibrovat. No tak to bylo jako kdyby člověk měl třesavku, takže to fakt bylo úplně mimo.“*⁴¹

Je přirozené, že tradiční instituce typu HAMU, která má vychovávat vrcholné symfonické hráče a sólisty, se soustřeďovala výhradně na tento segment. Student, jehož zájem přesahoval úzký akční rádius zaměření školy, se rady ani pomoci nedočkal.

Celkovou situaci na houslovém oboru pražské HAMU na konci 80. let popisuje (velmi emotivně) její absolvent jako tristní.

*„Ta atmosféra na Akademii byla taková, že to byla škola pokrytců, škola kariéristů, škola zrud, který se učily šplhat po zádech ostatním, aby se vyšplhali do Pragokonzertu a mohli jezdit do zahraničí. A profesori, kteří tam učili, to byla banda prostě skutečně až, nechci být nespravedlivěj, až na výjimky, banda skutečnějších invalidů. Hudebních.“*⁴²

³⁸ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

³⁹ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

⁴⁰ Rozhovor s Jiřinou Štrýnclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

⁴¹ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

⁴² Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

Předmětem protestu tedy nebyly jen vyučovací metody, ale i převládající poměry v pozdně socialistickém vážnohudebním establishmentu, jehož byla pražská HAMU výkladní skříní. Kulturní organizace prostoupené a svázané jediným oficiálním světonázorem byly ve vnímání narátora, tehdejšího studenta HAMU, bdělými strážkyněmi ideové čistoty a platformou pro uplatnění méně schopných, leč „kovaných“ a zasloužilých režimních exponentů. Mladým ambiciózním hudebníkům na počátku kariéry, vědomým si svých předpokladů, ale i mezi určovaných oborovou věrchuškou, se v takovém ovzduší nedýchalo snadno.

„Protože ten socialismus, ta jejich estetika, toho Svazu skladatelů, měla ten neuvěřitelný paradox, že když někdo byl dobře zapsán, a měl dobrou pozici, tak mohl dělat úplnou skutečnou sračku moderní a v podstatě mu to prošlo. Tam spíš záleželo asi na nějaký ideologický zacílení.“⁴³

Kdo byl ideologicky správně vyprofilován, měl cestu otevřenou. Profesionální erudice se stala méně důležitým kritériem a nepříliš výrazné výboje kreativity mohly být transformovány do výkonů mocenských a dohlížitelských. Poměry ve světě vážné hudby byly odrazem společensko-politické situace socialistického Československa. Takováto tvrzení se mohou zdát poněkud extrémní, ale nezapomínejme, že se jedná o pohled z pozice alternativy či v tehdejší době dokonce undergroundu.

Inklinace ke staré hudbě vycházela často z náboženského přesvědčení nebo duchovního směřování aktérů a byla reakcí na upozadování duchovní hudby jako nástroje nepřátelské ideologie. Příslušnost k předlistopadové komunitě vyznavačů autentického provozování byla často vnímána jako součást odporu proti vládnoucímu režimu.

„My jsme jezdili, já si pamatuju do dneška, jsme chodili na koncerty do Betlémský kaple. A stáli jsme tam frontu se Stivínem. To byla pomalu kontrarevoluce, žejo. Pro mě to bylo jako skoro jít na... jako že pro mě to bylo na úrovni se přihlásit k Chartě 77. Na Musicu antiquu Praha do Betlémský kaple, tam ta fronta, teď tam ty muzikanti všichni, ty lidi, který znáš z těch samizdatových časopisů, v podstatě tam chodili.“⁴⁴

Srovnání s kontrarevolucí či disentem je v tomto případě samozřejmě přemrštěné. Charakter činnosti hudebních autenticistů spíše odpovídá termínu „ostrůvek svobody“⁴⁵, na jehož území mohla nepočtená skupina alternativně založených muzikantů relativně nerušeně pěstovat hudbu, pro niž nebylo v oficiálních strukturách tehdejšího Československa místo.

Nicméně nahlédneme-li na výpověď narátora v kontextu doby a jeho postavení studenta klasické hudby na plzeňské konzervatoři, bude nám připadat jeho vidění této situace pochopitelnější. Druh hudby⁴⁶ a její interpretace, tak odlišná od toho, co mohl slyšet v rámci školní výuky a běžných koncertů, musel na dosud mladistvého adepta flétnové hry zapůsobit silně iniciačním dojmem. Účast lidí

⁴³ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

⁴⁴ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

⁴⁵ Viz VANĚK, Miroslav. *Ostrůvky svobody: kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-7220-124-7.

⁴⁶ Musica antiqua Praha se v tomto období zabývala téměř výhradně duchovní hudbou 17. století.

spojovaných s disentem a odbojem proti komunistickému režimu jen prohloubila pocit požívání zakázaného ovoce a zvýraznila jeho dobrodružnou atraktivitu.

Pramenem nespokojenosti adeptů historicky poučené interpretace nebyl jen stav hudební kompozice ve východním bloku na pomezí 80. a 90. let minulého století. Zdůvodněními a obhajobami tzv. moderní vážné hudby byly popsány stohy papíru. V průběhu 20. století se však stala natolik intelektuální záležitostí, že sama k sobě znemožnila přístup běžnému příznivci pódiově nejfrekventovanějších proudů klasiky. Adepti hudebního umění nastupovali na konzervatoře s vidinou života s Mozartem a Beethovenem, během svých učednických let však zjistili, že k jejich povinnostem bude v hojné míře patřit i účast na performancích moderních skladatelů, o jejichž existenci a „hrozbě“ jejich hudby často vůbec netušili. Představa Schönbergovy⁴⁷ absolutní nadřazenosti skladatelova záměru nad zcela nepodstatným posluchačem⁴⁸ nebo přímý kontakt s Xenakisovými⁴⁹ stochastickými kompozicemi naplňoval mnohé z nich odporem a zoufalstvím. Dalším pádným důvodem k nespokojenosti a osobní vzpouře se tak stala podoba hudební kompozice k níž západní vážná hudba dospěla během 20. století.

„Pro mě vyčerpání vážný hudby prostě, já třeba končím Schönbergem, Zjasněnou nocí.⁵⁰ [...] Většinou od té doby, co následuje dál, už pro mě není v kategorii, že bych na to šla na koncert třeba. Když to řeknu hezky. Takže pro mě už se to vyčerpalo dávno.“⁵¹

Návštěva koncertu sestaveného ze skladeb moderní či soudobé vážné hudby je pro posluchače věcí výběru. Ne tak pro řadového člena orchestru, do jehož dramaturgie je taková skladba zařazena. Hudebník symfonického orchestru je především zaměstnancem kulturní instituce, kde absolutním právem na její profilaci a chod disponuje umělecké a administrativní vedení.

„A už mě v podstatě nic jiného nezajímalo než to, že chci prožít život plodně. Že nikdo mě nikdy nedostane, abych prožil život v otroctví. Ať v nějakém orchestru nebo v nějakém... Prostě nějaký instituci. Která mi bude diktovat, co mám učit, co mám říkat, jak se mám chovat a co mám bejt.“⁵²

⁴⁷ Arnold Schönberg (1874-1951) byl rakouský skladatel a hudební teoretik. Většinu svých skladeb vytvořil na principech atonality a dodekafonie.

⁴⁸ Citát Arnolda Schönberga („Tí, čo komponujú preto, lebo chcú potešiť druhých, a myslia na poslucháčov, nie sú ozajstnymi umelcami“) komentuje Roger Scruton ve své Hudební estetice: „Akoby bol kňaz znechutený svojím hriешným spoločenstvom veriaciich a celkom sa od neho odvrátil, aby mohlo komunikovať s Bohom sám.“ Viz SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. Preklady. ISBN 978-80-89427-11-6. s. 404.

⁴⁹ Iannis Xenakis (1922-2001) byl řecký skladatel, průkopník elektronické, computerové a ambientní hudby.

⁵⁰ Zjasněná nos je smyčcový sextet Arnolda Schönberga z jeho předdodekafonického období (1899).

⁵¹ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

⁵² Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

4.2 Únik

Chtěl-li se hudebník nebo student vážné hudby nadále udržet ve svém oboru, možností úniku před „otročtvím“ ve filharmonickém nebo divadelním orchestru nebylo (a dodnes není) mnoho. Jako první volba se nabízelo vyučování na základní umělecké škole či v kulturním domě. Tato činnost se však od představy absolventa konzervatoře o provozování hudby výrazně liší.⁵³ Je třeba zohlednit i fakt, že ne každý nástroj zařazený do učebních programů konzervatoří nebo hudebních akademií nalezne uplatnění v symfonickém orchestru. Například klavíristům nebo klasickým kytaristům zbývají jen dvě únikové cesty – nabízí se učení nebo změna stylu (pomineme-li možnost divadelní či baletní korepetice pro speciálně disponované klavíristy, kde ovšem opět platí institucionální handicap).

Pádným důvodem k opuštění konvenční cesty ve stávajících hudebních institucích byla její subjektivně vnímaná bezperspektivnost. Nesouhlas s profesní dráhou pedagoga na úrovni základního školství nasměroval vystudované muzikanty k volbě zcela jiného zaměstnání mimo obor; nebo zde byla možnost etablovat se v nějakém okrajovém dosud nevyprofilovaném proudu, kde se jevila pravděpodobnost rychlého nástupu a postupu.

„...a teď další věc byla, že on: ‚Pojď, budeš s náma hrát‘. A teď najednou byla hned nějaká možnost, že někde budu hrát, že něco se bude hned dít, že to nebude zase nějaký deset let budu někde...“⁵⁴

Začít rovnou hrát. Nějak. Začlenit se do nového společenství, spolupracovat na vzniku čehosi hodnotného a naplňujícího, získat nadějnou životní perspektivu. Kouzlo zachycení oboru v jeho začátcích spočívá v krátkém vědomostním a dovednostním odstupu již působících a nově příchozích. Před těmi se, jsou-li vhodně disponováni, otevírá široký a neprobádaný prostor pro uplatnění vlastních dříve nabytých znalostí a příslib dalšího nadějného rozvoje a netušených objevů. Toto otevřené pole mělo pro některé rané barokáře až opojný rozměr („Až to byl takovej orgastickej jakoby pocit...“⁵⁵)

Barokní a všeobecně stará hudba přivádí své interprety do prostor, pro něž byla původně určená. Aktéry vnímaná krása barokní architektury, možnost v ní dlouhodobě pobývat a tvořit, proniknout na místa, kam většina ostatních lidí má zapovězený přístup. To vše působí přitažlivou silou a nabízí srovnání s převládajícím tristním stavem technických prostor, zkušeben a šaten českých operních domů, filharmonií a kulturních zařízení. Jistěže interiéry zámků, klášterů nebo jiných architektonických památek nebývají vždy ukázkově zrekonstruované a reprezentativně vybavené. Jejich rozpad však obsahuje pro aktéry čitelné symboly ducha původního stavu, které novodobí barokní hudebníci vyhledávají.

⁵³ Podle výpovědi bývalé studentky teplické konzervatoře byl poměr studentů odhodlaných hrát a nasměrovaných na učení kolem roku 1990 zhruba 1:1. (Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.). Podle výpovědi dnešního pedagoga na pražské konzervatoři je v současné době podíl uplatnění absolventů, kteří jsou odhodlaní a disponovaní k provozování hudební činnosti výrazně nižší, především z důvodu nasycení pracovního trhu. (Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.).

⁵⁴ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018

⁵⁵ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018

„Mělo to obrovský kouzlo, protože jsme v té době mohli se zcela svobodně a volně pohybovat na zámku v Českém Krumlově, kde jsme byli ubytováni ve spacácích v mincovně. Dneska už je to všechno předělaný, přestavěný a tehdy to bylo až takový velmi syrový, i když to mělo obrovský kouzlo a pan kastelán Slavko nás tam provázel jakoby neoficiálně kdekoliv v tom zámku, což bylo prostě úplně fantastický.“⁵⁶

Útěk do barokní architektury s hudbou, která s ní souzní, ve společnosti podobně smýšlejících a cítících lidí. Únik k tvůrčí svobodě, samostatnosti, smysluplné práci, neokázalosti, ke své víře, plodně a barevně prožitému životu. Volba nejistoty s příslibem objevování a dobrodružství.

4.3 Okouzlení

Desítka narátorů byla záměrně selektována tak, aby v ní byly přítomné osobnosti s rozdílným pohledem na obor, odlišnou životní i profesní zkušeností, různého věku, pohlaví, místa narození a působení. Okouzlení starou hudbou, historicky poučenou interpretací a komunitou soustředěnou kolem tohoto hnutí je společné pro všechny, byť své osobní prožívání každý z nich vyjadřuje jinými slovy a s jinou emocionální intenzitou. Míra prožitku osciluje mezi náznaky epifanického prozření a dobrým pocitem z vydařeného koncertu.

Takto popisuje svůj první kontakt se souborem *Musica antiqua Praha* v polovině 80. let jeden z narátorů, který byl tehdy studentem konzervatoře:

„Já jsem byl úplně... Mráz, hele, normálně mi leze mráz po zádech. Teď oni hráli, a to bylo jako úplně... A teď ještě, já jsem, to musím říct, vychovanej vlastně jako ateista, skoro neznaboh bych řek vlastně, a já jsem tam měl úplně pocity jako... No to bylo neskutečný.“⁵⁷

Nedoslovené věty prozrazují snahu o sdělení těžko formulovatelného silného zážitku. Vzrušení z minulosti přetrvává a dodnes je tato vzpomínka provázena pocitem mrazení. Transcendentní rozměr slyšeného dokonce otrásl narátorovým ateistickým přesvědčením a stal se epifanickým momentem, zde dokonce ve smyslu původního významu tohoto slova (zjevení božstva). Ne všichni „barokáři“ však mají za sebou takto výrazný a určující iniciační zážitek. Většina příslušníků komunity má ke svým okouzlením racionálnější postoj vyjadřovaný v několika případech opojným pocitem z mimořádně povedeného koncertu:

„...po tom koncertě jsem si naprosto jasně uvědomila, že je to něco tak mimořádného, smět být účastníkem tady týhle věci. Tam se prostě zastavil čas na tom koncertě. Že kdyby už nepřišel ani jeden koncert, tak že by to stačilo.“⁵⁸

⁵⁶ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

⁵⁷ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

⁵⁸ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 7. 11. 2018.

Narátorka zde vyjadřuje silnou emoci, která však není iniciační. Sama ve svých výpovědích uvádí, že její cesta k historicky poučené interpretaci byla přímočará a bez dramatických přechodů. Od první chvíle, kdy se v raném mládí (v 80. letech) chopila svého nástroje, našla zalíbení ve staré hudbě, a od té doby vyhledávala především hráčské příležitosti spojené s tímto žánrem.

„Ale jako to máme asi všichni muzikanti, že máme nějaký okamžiky, na který si vzpomene. To je takový to potvrzení, že to má smysl.“⁵⁹

Vyjádření příslušníka třetí vlny české HPI je již zcela prosté přesahů. Dobrý pocit z vydařeného koncertu je zážitek imanentní hodnoty, pravidelný stav provázející hudební provoz. Je potvrzením správné cesty, kterou se vydal, stvrzením smyslu jeho práce. Samozřejmě se jedná o zkušenost hudebníka, pro něhož je stará hudba v její historicky poučené interpretaci běžnou praxí, jíž je každodenně obklopen. Získání kvalitativně vybočujícího a zásadního zážitku na úrovni epifanie je ve druhém desetiletí jedenadvacátého století na tomto poli v podstatě nemožné.

Na přelomu 80. a 90. let minulého století však byla jiná situace. Starou hudbu ve stylové interpretaci nebylo možné běžně zaslechnout z rozhlasu či televize, přístup k nahrávkám zahraničních autenticistů byl velmi omezený.⁶⁰ Předmětem údivu a okouzlení se stávala i hudba samotná a její nečekané a nadčasové kvality.

„Ty proporce prostě, jo. Když jsem to poprvé zažil, když mi to vysvětlil, jak to funguje a teď to začalo, to byl normálně takovej jazz, že jsem z toho byl úplně mrtvej.“⁶¹

Jen vědět, jak na to. Pochopit proporční vztahy, odhalit, jak tato hudba funguje, jaký byl záměr autora. Bez studia pramenů to nelze. Notový zápis a aplikace vnitřních vztahů platných v současné hudební praxi takové odhalení neumožňuje. Možnost nového objevného náhledu prizmatem hudebního jazyka platného pro dobu vzniku díla je při uvědomění si rozsahu hudby minulosti odkrytím části vesmíru, jehož konce nelze dohlédnout. Svá první odhalení tajů hry na cembalo a bassa continua v polovině 90. let popisuje jeden zarátorů:

„A to byl takovej obrovskej svět zajímavěj a vlastně je to úplně něco odlišnýho, než co jsem se celou dobu v životě do té doby učil s tím klavírem. A najednou mě to přišlo takový pestrý, barevný, možnosti seberealizace, prostě bylo to... Úplně jsem tím byl osvícen.“⁶²

⁵⁹ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

⁶⁰ Nahrávky staré hudby v autentické interpretaci představovaly v 80. letech velmi specializovanou výšeč západoevropského trhu se zvukovými nosiči. Do Čech je proto přiváželi jen skuteční exponenti tohoto žánru – lektoři hudebních kurzů, případně kolegové nebo příbuzní tuzemských zájemců. O prvních kontaktech s těmito nahrávkami hovoří například Marek Špelina: Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

⁶¹ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

⁶² Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

Pokračování v tomto objevitelském úsilí tak představuje vysoce pravděpodobnou prognózu dlouhodobého uplatnění nabytých schopností spolu s bonusem „pestrosti“ a „barevnosti“ zvoleného směru.

Kompoziční hledisko a rozkrytí jeho podstaty je prvním a základním krokem k pochopení smyslu díla. Další úroveň představuje rozšířování ideální interpretace, která umožní hudbě zaznít v plné účinnosti.

„To běhal mráz po zádech, já jsem v životě nic takovýho nezažil v muzice. Protože to bylo vždycky upatlaný. Ať jsem slyšel kterýkoliv kvarteto, tak mávali rukama, vibrato a neladilo to. Jestliže muzikant zavibruje, tak už neladí. Prostě tak to je. Protože fyzikálně není možný, aby ladil s jiným tónem, kterej je rovnej.“⁶³

Problematika dobové interpretace je podstatně složitější komplex pravidel, než aby jej bylo možné zúžit na jeden neuralgický bod, kolem kterého se často soustřeďují výhrady a argumenty jejich odpůrců. Používání vibrata je dnes z hlediska historicky poučených hudebníků prvek dávno vyřešený a marginální. Jeho nepodstatnost k diskusi je dána prezentací vibrata jako jedné z mnoha ozdob s omezenou lokací v četných dobových pramenech⁶⁴, ale i narátorem uváděnou fyzikální vlastností, která je v zásadním rozporu s akcentem kladeným v dobové hudbě na nerovnoměrné systémy ladění a jejich používání.

Významným podnětem k zájmu o starou hudbu se mohlo stát i setkání s originálem nebo kopií (replikou) historického nástroje.

„A najednou tenhle ten člověk s tím takovým drobným, lehce pomalovaným, dřevem vonícím nástrojem. Prostě mě v tu chvíli úplně... Jako když nezaboh uvěří. Jako když ho osloví víra. Já jsem prostě najednou věděl, že tohle chci.“⁶⁵

Drobnost a křehkost nástroje dobře korespondují se subtilností hrané hudby. Smysl pro detail a inspirativnost atmosféry, v níž hudebník tvoří, vyjádřený elegantní výtvarnou úpravou. Vůně dřeva upomínající na tradiční materiál, budící archetypální představy o spojení s přírodou a hudebníky minulosti. To vše spolupůsobí na smysly a podílí se na rozhodnutí spojit svou příští životní dráhu s prostředím evokujícím přirozenost a lehkost při tvoření hudby zrozené v souladu s lidskými potřebami.

Narátor uvádí, že první kontakt s jeho budoucím nástrojem a objevným pohledem na hudbu starších stylových období mu zprostředkoval pokročilejší kolega. Setkání s takovýmto člověkem jako inspiračním zdrojem a průvodcem v oborovém labyrintu nahrazovalo na přelomu 80. a 90. let 20. století neexistující možnost intenzivního institucionálního vzdělávání v historicky poučené interpretaci. Přes tohoto mentora se adept historické hudby (často za plného provozu) seznamoval se zásadami interpretace, hudebním materiálem a okolnostmi jeho vzniku, ale také s komunitou a jejími vnitřními vztahy. Iniciační osobností se mohl stát charismatický vedoucí souboru nebo instrumentálně či

⁶³ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

⁶⁴ Např. teoretické traktáty, předmluvy notových tisků a rukopisů poskytující prováděcí pokyny, traktáty zabývající se hrou na určitý nástroj, dopisy mezi hudebníky, literární popisy hudebních událostí.

⁶⁵ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

vokálně pokročilejší kolega. Zásadní roli v tomto vzdělávání hrála uvolněná a přátelská atmosféra a neformální hierarchické vztahy uvnitř komunity barokářů.

„Klikar je totálně muzikální. Já musím říct, nikdy jsem se nesetkal s nikým jako je Pavel Klikar. Jako když sedne a improvizuje, je to absolutně nejlepší, co tady je. Bez jakéhokoliv srovnání. A vážím si všech. Vládi Roubala a Jardy Tůmy⁶⁶ a všech těchhle improvizátorů, ale Klikar je něco úplně mimořádného“⁶⁷

Právě ona *mimořádnost* se stávala magnetem a zdrojem okouzlení pro začínající barokáře. Mimořádnost talentu, rozsah vědomostí, charisma soustřeďující kolem sebe podobně smýšlející osobnosti, organizační nadání, vlastní originální pohled na hudbu a její provozování. Okouzlení výraznou iniciační osobností je patrné i z dalších výroků tohoto rozhovoru, stejně jako z výpovědí všech zúčastněných v tomto projektu.

Jako vůdčí osobnosti iniciačního typu uvádějí respondenti tohoto výzkumu nejčastěji vedoucí alfa-souborů⁶⁸ tří vln české historicky poučené interpretace – Pavla Klikara, Marka Štryncla a Václava Lukse. K nim je třeba přiřadit ještě varhaníka a vedoucího souboru *Capella Regia* Roberta Huga a barokní houslistku Dagmar Valentovou, které v této souvislosti zmiňuje více narátorů.

⁶⁶ Vladimír Roubal a Jaroslav Tůma jsou pražští varhaníci proslulí svými improvizacími schopnostmi.

⁶⁷ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

⁶⁸ Výraz alfa-soubor pro čelný ansámbl daného období je zvolen kvůli jeho zásadní dominanci v prostředí české HPI.

VNÍMÁNÍ OBORU JEHO AKTÉRY

Tato kapitola se bude zabývat vztahem barokářů ke svému oboru. Co od historicky poučené interpretace staré hudby očekávali, co v ní našli, proč jí zůstali dlouhá léta oddaní. Úspěšně vykonaný protest, únik ani prvotní okouzlení nezaručují dlouhodobé uspokojivé setrvání na vydobytých pozicích. Protest, aby byl účinný, musí pokračovat tvrdou a soustavnou prací pro změnu stavu. Úspěšný únik předpokládá budování fungující alternativy zaručující osobní saturaci schopnou zabránit nechtěnému návratu k výchozí situaci. Okouzlení je třeba udržovat a dodávat mu nové podněty. Cílem je změna osobního údělu ve službách změny poměrů. Ta může v ideálním případě vyústit ve změnu paradigmatu, v tomto případě interpretace staré hudby.

5. 1 Čistota

Během rozhovorů zmínili čistotu jako všeprostopující princip svého úsilí téměř všichni respondenti. Výpovědi v tomto smyslu byly přítomné zvláště v okamžicích, kdy se snažili popisovat své iniciační zážitky nebo definovat pocity a okouzlení poté, co se v zásadách historicky poučené interpretace začali lépe orientovat. Pojem čistoty pro ně na konci 80. let představoval kontrast k realitě rozpadajícího se komunistického režimu a v letech devadesátých byl osobitým vyjádřením nadějí spojených s nastupující demokracií v prostředí plném reliktních bývalých čtyřiceti let kulturní izolace. Čistota jako umělecký i životní princip má v hodnotovém žebříčku aktérů první vlny historicky poučené interpretace své místo dodnes a navzdory měnícímu se prostředí provozování staré hudby jej v sobě zpravidla uchovávají jako důležitý prvek vlastní integrity.

Prvotním záměrem hnutí HPI bylo očistit hudbu starších slohových období od interpretačních nánosů, které na ní ulpěly zejména v průběhu 20. století. Hudebně-očistný proces však odhalil mnoho různorodých vrstev usazenin a prožitek čistoty se rozšířil i do mimohudebních oblastí. Nalezení čistoty hudby se u aktérů promítalo do vnímání oboru jako celku.

„Hledáš, začneš tu muziku dělat, protože hledáš něco jiného, než co ti někdo pořád říká, že to je nějak. A ty vidíš, že to nemusí být tak. No, a tak stejně jak k tomu, začneš přistupovat i k jiným věcem. Prostě začneš jako říkat, vždyť ten svět nemusí být ABC, takhle je to napsaný, takhle to je. Ono tam může být taky D. A proč D.“⁶⁹

Objevení čistoty hudby skrz její interpretační uchopení se skládá z více složek. Kromě působení skladby jako recepce artefaktu na hráče v paralelní roli posluchače zde mohou mít vliv dílčí aspekty jako zvuková barva, kvalita tónu, ladění a jejich korespondence s intencionálním působením díla. V tomto případě se jedná o intenci v původním smyslu záměru autora a užití prostředků, které měl v době vzniku skladby k dispozici.

⁶⁹ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

Konstrukce historických nástrojů se často zásadně liší od moderních, a to i v případech, kdy navenek lze vypožorovat jen minimální rozdíly. Mistrovské housle vyrobené v 18. století se od dnešních vizuálně výrazně neliší. Totéž se dá říci o všech smyčcových nástrojích zachovaných dodnes kontinuálně v hudební praxi (viola, violoncelo, kontrabas). Při bližším ohledání však lze zjistit, že rozdíly existují. Ozvučné desky i luby jsou tenčí, basový trámec menší, liší se úhel nasazení krku do korpusu a uchycení hmatníku. Žestové nástroje postrádají mechaniky a jsou vyrobené z tenčího plechu než moderní. V cembalu je tón vytvářen zcela jiným způsobem než na jeho moderním ekvivalentu – klavíru – trsáním havraních brků⁷⁰ o struny. Menší nástroj podobného typu (virginal, spinet) je hráč schopen přemístit sám bez cizí pomoci. V běžné provozovací praxi období renesance a baroka se vyskytovaly nástroje, jejichž kontinuita byla následkem změny vkusu (většinou na pomezí epoch) v hudebním provozu přerušena. Tak během první poloviny 17. století vymizely z praxe například rodiny dřevěných dechových dvouplátkových nástrojů, v průběhu druhé poloviny století osmnáctého se vytratily kornety (cinky) nebo nástroje loutnového typu, na přelomu 18. a 19. století z hudební praxe zmizela viola da gamba. Instrumentář a složení hudebních těles se vyvíjel a měnil v souladu s momentálním vkusem a dobovými požadavky.

Společným rysem starých nástrojů oproti dnešním je jejich subtilnost, nižší hmotnost a z toho vyplývající zvukové vlastnosti odrážející se v jejich ovládní. Menší množství použitého materiálu má za následek slabší zvuk vyvažovaný rychlou tónovou odezvou a konkrétním, transparentním a barevně tvárným tónem. U smyčcových a drnkacích nástrojů má na tomto zvukovém charakteru podíl užití střevových strun. První kontakt moderního hudebníka se starým nástrojem nebo jeho kvalitní replikou či kopií dokáže zprostředkovat vjem velmi odlišný od toho, s nímž se lze běžně potkat v současném provozu klasické hudby.

„A on takhle mi ji podal, jsem ji vzal, ježíšmarjá, to je lehký (gestikuluje). A teď mi na to hrál a teď jsem zjistil, jak to má jinej ozev vlastně. Jak to je úžasně plastický, ten zvuk, takže jsem si říkal, že to je něco úplně jinýho, než co jsem si dotedka myslel. Takže to bylo pro mě velký překvapení.“⁷¹

Takto popisuje svůj první kontakt s kvalitní replikou starého nástroje během koncertu francouzského souboru *Ars antiqua de Paris* loutnař Jiří Čepelák. V době tohoto zážitku (v polovině 80. let) se už o stavbu loutnových nástrojů aktivně zajímal, neměl však dosud přístup k relevantní odborné literatuře, ani k originálním nástrojům v původním stavu (natož k práci moderních nástrojařů působících na západ od našich hranic). Lze tedy říci, že byl na první setkání s historickou loutnou do jisté míry připraven. Přesto při této příležitosti zažil šokující překvapení, které mu zcela změnilo náhled na jeho disciplínu. Setkal se s kvalitativně jiným předmětem, než předpokládal.

⁷⁰ Dnes bývá tento nedostatkový materiál zpravidla nahrazen speciálním plastem s podobnými vlastnostmi.

⁷¹ Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 5. 9. 2018.

Přístup organologů nebo moderních nástrojařů – zájemců o historické nástroje byl zatížen evolucionistickým názorem, že hudební nástroje (stejně jako hudba) se lineárně vyvíjely od méně dokonalých k dokonalejším.

„Protože do té doby ty nástrojaři k tomu přistupovali tak, dejme tomu v těch 60. letech: „No to jsou ty starý loutny. Takhle by to nefungovalo. Takhle my to dělat nebudeme. Vždyť to je všechno strašně subtilní. Vždyť ty struny by to musely rozervat. To se musí udělat prostě solidnějc a kdo ví, co se s těma nástrojema... On to určitě někdo šmirgloval nějak nebo ztenčoval, jak se to furt opravovalo v těch muzeích. Takže takhle to je špatně, my to uděláme líp.“. Když se podíváš do expozice pražského muzea, tak tam uvidíš repliky těch nástrojů, kde jsou natažený klavírní struny, ocelový, a kde to teda všecko bylo opravdu bytelně udělaný, protože oni si představovali, že to asi takhle bylo. To byla jenom nechota těch dejme tomu organologů nebo jak to nazvat, těch lidí, který se tímhle oborem zabývali, aby se tím nástrojem začali zabývat do hloubky. Aby ho začali brát vážně vlastně.“⁷²

Zde lze nalézt paralelu s přístupem většinové oficiální vážnohudební sféry ke kompozici a interpretaci hudby starších slohových období. Přijetí plnoprávnosti principů minulosti by znamenalo krok zpět, narušení vydobytých hodnot, vnímaných jako nejvyšší možné. Techniky a motivace předků jsou zapomenuty, za jejich světem se zavřela hladina historie. Je-li nalezen fragment starého artefaktu, k jeho zpracování je přistoupeno prostřednictvím naší dnešní zkušenosti, našich motivací a technik. Nejen-li výsledek uspokojujivý, jsou dílo a jeho tvůrce prohlášeny za nedokonalé a překonané. Pokud je na něm přece jen shledáno cosi pozoruhodného, je to čas od času použito jako exemplum pro demonstraci vyššího stupně vývoje, jehož bylo od té doby dosaženo.

Schopností rozeznat a přijmout zvukové a tónové kvality starých nástrojů nedisponují všichni interpreti (ani posluchači). Ale pro ty, kteří cítí potřebu změny, a jsou na ni připraveni, je to jedna z možných variant řešení profesního dilematu. Objev zvukového kouzla historické hudby patřil a dodnes patří k zásadním inspiračním zdrojům hudebních autenticistů. Výrazy jako *čistota*, *plasticita*, *jemnost*, *kouzlo*, *barevnost*, *nuance* jsou narátory často uváděné (nejen) v souvislosti se zvukovým charakterem instrumentáře historicky poučené interpretace.

„Ta čistota tónu, taková ta jemnost, taková ta nuancí schopná zvuková poloha té hudby je podle mě v tomto smyslu určující.“⁷³

K dokreslení zvukového obrazu staré hudby neodmyslitelně patří nerovnoměrná ladění. Přirozená (čistá) ladění využívají pouze tóny, jejichž výška je odvozena z čistého celočíselného poměru přirozené harmonické řady (vyšší harmonické čili alikvotní tóny⁷⁴). Intervalů mezi jednotlivými tóny v tónové řadě jsou nestejně, více či méně v souladu s přirozeným slyšením. Souzvuky v těchto laděních způsobují příjemný sluchový vjem a navozují efekt zvukového vyplnění

⁷² Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Státnice 5. 9. 2018.

⁷³ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

⁷⁴ Tóny znějící společně se základním tónem, určující vlastnosti slyšeného zvuku, jako je jeho barva, ostrost, měkkost atp.

prostoru. V průběhu harmonie ve skladbě se však funkce jednotlivých tónů v souzvucích mění (není možná enharmonická záměna)⁷⁵ a při modulaci do vzdálenějších tónin dochází k rozladění některých akordů. Proto je nutné zvolit míru a způsob nastavení intervalů podle harmonické komplikovanosti a převahy tónin ve skladbě. Temperované ladění ponechává intervaly mezi všemi tóny stejné a umožňuje v pozdnější a harmonicky složitější hudbě modulace do vzdálených tónin – děje se tak ale na úkor přirozeného ladění a lidské ucho je vnímá mimo jiné jako barevně ochuzené (o alikvotní tóny, které se v plné šíři dokáží rozvinout jen u čistých intervalů).

„Pamatuju, jak Marek Štryncel vyprávěl takovou historku o tom, proč vlastně začal dělat starý nástroje, že někde, a teď nevím kterej ansámbl, jestli to byl ten Klikar, někde že hrál, a on seděl v tom kostele a nahoře ladili. A že ho úplně jako rozkošně zaujalo to, jak ladili ty čistý intervaly. Ty čistý tercie a kvinty. Už jen při ladění těch nástrojů. A že to otevřelo jeho cestu do barokního nebe. Že prostě řekl: ‚Já už chci slyšet muziku jenom z takových čistých souzvuků lahodných‘.“⁷⁶

Temperovanému ladění jsme vystaveni během recepce většiny hudby, která se kolem nás vyskytuje (rozhlas, televize, filmy, internet, koncerty) a jsme na ně zvyklí. Je-li však citlivý sluch vystaven přirozeným poměrům tónů a jejich souzvukům, ochotně se vrátí ke své původní podstatě, a takto provozovanou hudbu vnímá jako libozvučnější a „čistší“. Vracet se ke zvykové temperaci nebo často střídát oba systémy ladění je pak obtížné, pro osoby obdařené zvláštní citlivostí dokonce nepříjemné a odpudivé.

Čistota hudebního prostředí v počátcích HPI byla pro některé mladé profesionály a studenty nespokojené s prognózou tradiční kariéry jednoznačně lákavá. Komunita podobně uvažujících lidí pěstujících a oživujících společně vzývané hodnoty nalézala naplnění svých tužeb i v jiných aspektech tohoto způsobu života a práce.

„PV: Ty používáš slovo čistý. Co to je, to čistý? To se týká jenom toho hraní? Na housle? JŠ: No, to ne. I vlastně takový to myšlení na to. Pohled. Na tu hudbu. Nebo vůbec na věci okolo, jiný.“⁷⁷

„U nás to bylo trošku jako víra. Já nevím, jak to říct. Jakoby když ses rozhodl být barokář, tak se vším všudy, ale i s tím, že tak trochu ze sebe shodíš jho toho ostatního světa.“⁷⁸

Myšlenka komplexního očišťování. Tedy nejen navrácení čistoty hudbě, které ji odhalí v plné působivosti a kráse, ale pročištění vlastního života, zbavení se prostředí a lidí představujících jho konformity, nudy, zatuhlosti, předem zodpovězených otázek, daného a neměnného osudu. Jho života bez objevování,

⁷⁵ Například tón Amoll je v akordu a primou, v akordu Fdur velkou tercií (nižší), v akordu Fismoll malou tercií (vyšší) a v akordu Ddur kvintou (čistou).

⁷⁶ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

⁷⁷ Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 10. 2018.

⁷⁸ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

dobrodružství, bez svobody. Alternativou byla neprošlápaná cesta poskytující prostor pro fantazii a seberealizaci, slibující nečekané zážitky. Cesta, po které nikdo nechodí, která je nedotčená a čistá.

5.2 Svoboda, dobrodružství, objevování

Pojmy jako čistota, svoboda, dobrodružství nebo hledání a objevování se ve výpovědích barokářů málokdy vyskytují samostatně. Jsou v jejich hierarchii významů vnímány jako propojené a na sobě závislé. Vždy obsahují složku profesní a osobní, mezi nimiž málokdy vede zřetelná hranice. Motivy svobody, dobrodružství a objevování procházejí napříč všemi kapitolami této práce jako jednotící princip vnímání profesního a často i osobního života barokářů. Podstatný prostor této tematické je věnován v kapitole *Vstup do oboru*, kde z výpovědí narátorů vyplývá, že hlavními důvody jejich protestu, úniku a okouzlení byl nedostatek čistoty, svobody, dobrodružství a objevování, který pociťovali při primárně se nabízející volbě tradiční kariérní cesty.

„A další vlastnost, kterou je k tomu potřeba, je umět překonat to, že něco se jako naučím a pak to zahraju. Že člověk musí být otevřené improvizaci a schopnosti zahrát něco úplně jinak. Že není jeden model, jak se ta věc hraje.“⁷⁹

Z výpovědi je cítit nesouhlas se způsobem výuky, kterou narátor podstoupil jako klasický klavírista, i s praxí, se kterou se později jako absolvent konzervatoře setkal – naučit se příslušnou skladbu tak, jak ji autor zkomponoval notu od noty v předepsané interpretaci, která je na škole vyučována. Citelné vybočení z interpretačního úzu je nevhodné, autor nebo pozdější editor opatřil skladbu poznámkovým aparátem, kterého je třeba se držet. Pohyblivá pravidla cembalového bassa continua se svými pevnými zákony, ale vnitřní realizační svobodou představovala pro něj rozlehlé pole, na němž mohl pěstovat svoji kreativitu, hledat a objevovat stále nové varianty provedení a zažívat dosud netušená dobrodružství.

Vznesený požadavek „umět překonat to, že se něco naučím a pak to zahraju, otevřenost improvizaci a schopnosti zahrát něco úplně jinak“ napovídá, že tato forma svobody není pro každého. Ne všichni hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací pociťují její potřebu, a ne každému je dáno ji naplnit. K tomuto specifickému druhu uvažování i druhu hudebního talentu jsou tedy nutné uvedené predispozice a teprve při jejich splnění je cesta k ideálům historicky poučené interpretace uskutečnitelná.

„V uvozovkách normální moderní vážná hudba často nevyžaduje tolik takového osobního nějakého pitavalského vzhledu do té hudby. Jo, že tam je důležitá ta technika, samozřejmě intonace a všechno, to vůbec o tom nepolemizuju, ale tady tohleto má nějakou nadstavbu, to „rejpání“ se v těch starých textech a v těch starých notách má nějakou zvláštní charismatickou hodnotu ještě, jako X Faktor nějaké nad

⁷⁹ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

*tím, kterej ty lidi sváděl. Pro mě to taky bylo takový, že najednou jsem se ocitl někde a teď to bylo takový tajuplný a výjimečný.*⁸⁰

Nadstavba, kterou představuje badatelská činnost druhu, o níž narátor hovoří, nemusí mít stejnou charismatickou hodnotu pro každého. Dobrodružná přitažlivost archivního bádání skutečně není doménou všech barokářů a mnoho z nich tuto fázi objevování přenechávají svým kolegům shledávajícím v práci se starými tisky a rukopisy onen zmiňovaný X Faktor. Ostatním zbývá fáze realizace nabízející neméně vzrušující okamžiky.

*„My jsme si zvykli odměřovat všechno od CDček, kdy pustím CDčko nebo jiný médium, a pak se ta písnička opakuje vždycky stejně. Pro člověka, našeho předka, kterej to neměl všechno na knoflíkách přístupný, právě muzika byla ta, která zněla živě a pokaždý jinak. Ne pokaždý stejně, ale pokaždý jinak. To je ta múza. Múza je vanoucí víla z jednoho místa na druhý. Jakoby biblicky pojatý je to to ruah⁸¹, vanutí čili pohyb, energie v jakýmsi pohybu. To je božský, žejo. To je to vanutí, to je to nestabilní.*⁸²

Požadavek hrát skladbu pokaždé jinak, inspirovat, reagovat na okolní podněty, nechat se vést transcendentní silou vycházející z neznámého pramene, podvolit se pohybu „vanutí“ a z nestabilní energie vytvořit novou hodnotu uměleckého díla. Cítit svobodu, objevovat, zažít dobrodružství.

Ještě širší pole pro kreativitu a formování vlastního života se nabízí v případě, kdy se hudebník rozhodne vzít svou kariéru nebo její část do vlastních rukou. Tedy založí soubor nebo se ve větší míře věnuje sólové či komorní hře, kde do jeho kompetence spadá i tvorba dramaturgie a produkce svého souboru a sebe sama. Samostatnost a nezávislost jsou klíčové podmínky k získání větší míry svobodného rozhodování.

*„Mě baví ta volnost, kterou mám. Volnost i ve volbě toho, co budu dělat. Ale je to taky tím, že mám koncerty, kde já opravdu můžu rozhodovat o tom, co chci zpívat, s kým chci zpívat a poptávky na takovýhle akce, což je skvělý a člověk se u toho realizuje i tak trošku jinak, než jenom že přijdu někam, dostanu noty a zpívám.*⁸³

Postavení kapelníka otevírá širší prostor pro realizaci badatelských, dramaturgických i provozovacích ambicí a přináší další možnosti saturovat potřebu dobrodružství, objevování a svobody. V neposlední řadě poskytuje pravděpodobnost lepší koordinace profesního a osobního života. Pozitiva jsou však v tomto případě vyvažována odpovědností za chod souboru a jeho umělecké výsledky a znamená také podstatně vyšší pracovní zatížení.

⁸⁰ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

⁸¹ Biblický pojem *ruah* má význam vítr, dech. Přeneseně Boží síla, kterou člověk neovládne, Duch svatý. V profánním smyslu také životní síla, umělecké nadání nebo povolání člověka prostřednictvím ducha Božího. Zpracováno podle PITTEROVÁ, Marie: Duch svatý v Bibli, Cesty katecheze, Revue pro katechetiku a náboženskou pedagogiku, 2012/1.

⁸² Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

⁸³ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 3. 2019.

Podobné formulace lze najít i ve výpovědi stavitele historických hudebních nástrojů⁸⁴, tedy představitele profese úzce spjaté s historicky poučenou interpretací a její komunitou:

„To je vlastně jako když muzikant někde objeví nějaký noty zapomenutý, pochopitelně musí to být trochu dobrý. Ale to je přeci to dobrodružství dnešní doby, je to taková vyloženě jak archeologie, když někdo vykope předmět, kterej nikdo, já nevím, pět set let neviděl. Takže jsou to nádherný pocity. Kolik lidí dneska takový možnosti má, aby vlastně měli pořád nějaký dobrodružství. A když se objeví nějaký nový nástroje a nový poznatky, tak to je přeci krásný. Furt mě to baví. Furt mě to baví.“⁸⁵

Promluva vedená s velkým zaujetím projevujícím se i důrazem na poslední větu, která akcentuje potřebnost stálého hledání a nalézání dodávající dobrodružný rozměr jeho práci. Představitelé profesí spolupracujících na materiálním zabezpečení chodu HPI (nástrojaři, výrobci strun, vydavatelé not a hudebních publikací atp.) mají často podobné pohnutky ke svému snažení jako hudebníci a bývají postaveni před řešení adekvátních situací a problémů. Jejich mimoinstitucionální postavení je staví do pozice, kde se stejně jako výkonní hudebníci musejí vypořádávat se specifiky života „na volné noze“ nebo řešit otázky autenticity či smyslu jejich konání v dnešním světě.⁸⁶

„To je ten důvod toho hledání, najít sebe sama. Člověk si vlastně potřebuje zjistit, proč je tady v tom světě. To může dělat na všem možném.“⁸⁷

5.3 Odlišnost, nonkonformita, předvoj

Odměnou pro barokáře v začátcích hnutí HPI mohl být pocit výlučnosti. Hrdost na originalitu vlastního konání vyvažovala nepochopení okolí a nejistotu svobodného povolání.

„Tak taky určitě mě to nadchlo, protože to bylo výjimečný. Ne každéj můj spolužák tohle dělal. Bylo to jiný. Zajímavý pro mě. Nešla jsem do orchestru nebo nešla jsem učit. A navíc, když jsme vlítli do tý Antiquy, tak to bylo vlastně v těch 90. letech, kdy rovnou najednou Londýn a Bruggy a ty nejprestižnější festivaly. Já jsem měla vrchol kariéry ve svých jedenadvaceti letech.“⁸⁸

⁸⁴ V pozici nezávislého nástrojaře (stavitele historických nástrojů) lze najít četné paralely s pozicí vedoucího souboru nebo sólisty. Oba jsou svazování poptávkou trhu, svým výběrem jej však mohou i formovat. Samostatně se rozhodují o metodách své práce – podstatně ovlivňují či určují výběr modelu nástroje, materiálů, pracovních postupů, konečnou vizuální i zvukovou podobu produktu, termín dodání, cenu. Kvalitou své práce a způsobem sebeprezentace a sebepropagace stanovují míru své úspěšnosti.

⁸⁵ Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 5. 9. 2018.

⁸⁶ Příkladem neustávajícího hledání, v tomto případě historických výrobních postupů při výrobě strun a zároveň ideálu zvuku starých nástrojů, je italský výrobce Mimmo Peruffo, který výsledky svého bádání a pokusů zevrubně popisuje na internetových stránkách své firmy Aquila: <https://aquilacorde.com/en/early-music-strings/>, především v oddílu *Early music strings*.

⁸⁷ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

⁸⁸ Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

„Já to beru že to byl takovej vlastně tehdy dost uzavřenej svět. Aspoň tady. Je zvláštní ta podvojnost toho. Že tady jsme se scházeli někde po garážích, obrazně řečeno, a zároveň jsme hráli po největších evropských festivalech.“⁸⁹

Vědomí vlastní jinakosti v prostředí českého světa vážné hudby a zároveň mimo něj. Uspokojující pocit výjimečnosti provázený uvědoměním si izolace od většinového směru klasické hudby. Prokazatelné úspěchy a doklady naplněnosti osobní cesty a na druhé straně hořké poznání příslušnosti k ignorovanému či zavrhanému spodnímu proudu v domácím prostředí, kde by uznání hrálo nejlépe. Tyto protikladné pocity provázely barokáře na přelomu 80. a 90. let (i později) a staly se běžnou součástí jejich vnímání osobního společenského statusu a postavení hudby, které se věnovali.

Proti okolnímu nechápajícímu světu, ať už se jednalo o prostředí vážné hudby, konzumní společnosti nebo rodiny (*„Ale navíc, to ještě musím doplnit, že tlak tý rodiny byl takovej, že musím se stát sólistou vážný hudby.“*⁹⁰) bylo třeba se viditelně vymezit. Odlišujícím prvkem se mohl stát nonkonformní přístup k veřejným produkcím autenticky provozované hudby, narušení performančních rituálů, okázale prezentované solitérství nebo demonstrace nezávislosti na většinovém vkusu.

„No nicméně ty barokáři měli svoje nějaký kouzlo takový svobody, volnosti, jak bych to řekl, myšlenkový svobody. A toho hledačství, i vlastně že se najednou nehrálo v oblecích, nehrálo se v kravatách, ve fracích, začali jsme používat obyčejný košile lněný, mohl si člověk nechat na pódiu i klidně čepičku, když měl nějakou jako vystajlovanou nebo tak.“⁹¹

Narušení ústrojové normy bylo vymezením se proti odtazítosti a přepjaté důstojnosti koncertů vážné hudby, zbořením ostré hranice neprodyšně oddělující interprety a publikum. Zřeknutí se koncertního fraku nebo smokingu a motýlků znamenalo ze strany hudebníků výzvu k bližšímu a méně formálnímu vztahu obou stran koncertního prostoru, představovalo signál, že „vážná hudba“ nemusí být až tolik vážná. Zároveň se tento přístup stal pozvánkou pro potenciální posluchače, které až dosud odrazovala ceremoniální atmosféra klasických koncertů nebo posluchačská nestravitelnost hudby 20. století.

Přírodní materiály (len), případně „vystajlovaná“ (často etno) pokrývka hlavy se zde staly i symbolem návratu ad fontes, k přirozenosti, prostotě, pokoře, člověku jako duchovní bytosti. Lněná tkanina má četné biblické a náboženské konotace a její použití jako součásti koncertního oblečení může naznačovat příslušnosti či sympatii k určité náboženské tradici.

V tomto kontextu je pozoruhodná výpověď jiného narátora, který vyrůstal v rodinném prostředí klasických hudebníků, jeho kariéra byla od počátku nasměrována na cestu klasického houslisty, absolvoval konzervatoř a pražskou HAMU, a s odlišným přístupem k interpretaci staré hudby se setkal až během svých

⁸⁹ Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

⁹⁰ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

⁹¹ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

vysokoškolských studií ve druhé polovině 80. let. Obvyklý oděv klasického hudebníka je pro něj nezpochybnitelnou součástí jeho pódiové prezentace.

„Pro mě je to šamanský oděv. pro mě je ten koncertní oděv, ve kterém hraju, třeba sólově, prostě rituální záležitost a já strašně nemám rád takovej pocit, že nejdu na svátek. Pro mě je ten koncert přece jen svátek. Já nejdu do práce.“⁹²

U barokářů, jejichž dosavadní činnost nebyla tak zásadně prorostlá se světem konvenční vážné hudby, je demonstrace odlišnosti komunikována s publikem intersubjektivně přímou demonstrací – explicitní změnou ústrojové normy. V případě aktéra od narození vstřebávajícího normativní systém prostředí klasické hudby zůstává jeho konání vnějškově v souladu s normou. Odstup interpret – publikum je zde zachován, stejně jako ceremoniální charakter události. Odlišnost je soustředěna v sebepojímání aktéra jako zprostředkovatele šamanského rituálu vedeného z pozice jeho originálního a kontrastního hudebního názoru. Je to vyhovění vnitřnímu požadavku na veřejnou produkci jako rituálu-svátku a je produktem spíše komunikace intrasubjektivní, kdy se v něm sváří protitlaky tradice a novátorství podporované proklamovaným solitérstvím. V raném období české HPI se zálibou mnoha tehdejších jejích protagonistů v netradičních módních doplňcích a (pseudo)historických kostýmech byl tento přístup ojedinělý.

Bariéra mezi hudebníky a posluchači byla v raných fázích historicky poučené interpretace pravidelně narušována verbálními vstupy vedoucího nebo některého člena souboru a publikum je vnímalo jako netradiční, ale obohacující a příjemné. Záměrem takových promluv k publiku bylo nejčastěji přiblížení neznámého skladatele a jeho životních peripetií, objasnění neobvyklého interpretačního stylu, případně historických hudebních nástrojů, které na našich koncertních pódiiích nebyly běžně k vidění. Projevy kooperace hudebníků s publikem měly v této době různé, dnes těžko myslitelné podoby.

„A rozložili jsme lavice a publikum si ty lavice, třeba sedm stovek chodilo lidí na koncerty tehdy, a uklidili pěkně pokorně pod to pódium potom ty lavice. Nosili. Že si potom ještě to odpracovali. To je důležitá věc, když člověk nechá v tom kousek nějaký své aktivity, tak se k té aktivitě teprve hlásí.“⁹³

Takto vzpomíná Michael Pospíšil, zpěvák souboru *Musica antiqua Praha*, na cyklus koncertů staré hudby v pražské Betlémské kapli v 80. letech. Nošení těžkých dubových lavic se stalo praktickou demonstrací vztahu ansámblu a jeho posluchačů. Projevem úcty k osamocenému snažení skupinky vizionářů, k jejich cestě mimo hlavní proud, i k hudbě, kterou znovu uváděli k životu z hlubin archivů. Přihlášením se k hodnotám, které jejich práce představovala, a také vyjádřením sdíleného spiklenectví proti režimu. Odevzdáním této práce se stali aktivními a spolupracujícími aktéry celé produkce. Odnesení lavic po skončení koncertu se tak stalo završením a stvrzením synergie hudebníků a jejich publika a zároveň i aktem dosažení čistoty – uvedením prostoru do původního stavu, úklidem a zajištěním podmínek pro pokračování projektu.

⁹² Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018.

⁹³ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

K odstraňování bariéry mezi interprety a publikem sloužily rozličné praktiky, které dnes mohou být vnímány až jako bizarní. Naladění na společnou vlnu umocňující prožitek hudby bylo možné dosáhnout i dalšími nečekanými mimohudebními způsoby. Koncert se tak stával uměleckou performancí útočící na více smyslů najednou.

„Klikar k tomu vždycky postavil nějaký model sálového letadýlka, natočil gumu a přes celou skladbu lital dokolečka místností pořád okolo lustru sálové model, takže publikum sedělo jako na jogínském cvičení, sledovalo buď plamen svíčky jediný v sále, anebo tohleto letadýlko bezhlesně kroužící vzduchem.“⁹⁴

Vztah Pavla Klikara k východním naukám, esoterii a meditaci je mezi historicky poučenými hudebníky dobře známý, a proto je narátorova jogínská poznámka v této souvislosti opodstatněná. Osamělá svíčka jako světlo v temnotě, jediný bod přitahující zrak i mysl, napomáhající soustředění a splynutí s hudbou. Jediná svíčka jako esoterický symbol očisty, ochrany, pozitivní energie a tvůrčího ohně, prostředek k dosažení relaxace, meditace a klidu. Vzduchem plující ultralehký model letounu zde působil dojmem svobody a volnosti. Subtilní objekt, vznášející se v prostoru mezi zemí a nebem, evokoval pocit lehkosti a přirozeného pohybu, a byl tak i vyjádřením vlastností znějící hudby.

Takto odlišné pojetí interpretace a prezentace hudby spolu s přesvědčením aktérů o správnosti a hodnotě jejich konání je utvrzovaly v roli vizionářů předjímajících další vývoj ve svém oboru.

„To my vytváříme kulturu právě, protože kultura je všechno, co tady vidíš. Dveře, okna, tohle světlo, to někdo musel nejdřív vymyslet. A ti lidi, kteří vymýšlejí, to je ten předvoj a za nima to jde. A oni musí najít způsob, jak to prosadit. Aby to bylo.“⁹⁵

Odhodlání bojovat za myšlenku, která se v danou chvíli zdá neprosaditelná, je vysoký cíl, jehož význam přesahuje hranice profese. Platí to zvláště v situaci, kdy nová myšlenka naráží na nepochopení a odpor establishmentu, ať již oborového nebo politického (v 80. letech, kdy stará hudba byla ztotožňována s ideologicky závadnou hudbou duchovní). Vizionářskou tendenci v sebepojetí aktérů první vlny historicky poučené interpretace posilovalo i povědomí o nebezpečích, které toto kontrakulturní snažení znamenalo pro jejich kariéru.

„To slovo underground použiju proto, že tehdy to byl takovej trošku boj proti něčemu, co bylo v tom oficiálním světě uznávaný a my jsme prostě, nebo oni a já s nimi jsem měl možnost najednou hledat nějaký jiný cesty a nějakým způsobem se jakoby oddělit. V určitý době se to opravdu jako: ‚To jsou ti barokáři a my jsme ti muzikanti‘. Nebo naopak. ‚My jsme ti barokáři a tamti muzikanti neví, o čem je baroko‘.“⁹⁶

Narátor zde používá termínu underground. Toto označení se může zdát vzhledem k rámci vážné hudby, v němž se odehrává, poněkud přehnané. Samotné

⁹⁴ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

⁹⁵ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

⁹⁶ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

provozování staré či duchovní hudby nebylo během trvání komunistického režimu v Československu kriminalizované, jeho postavení bylo dáno postojem režimu k náboženstvím jakožto projevům nepřátelské ideologie. Undergroundové období autentického provozování staré hudby, dá-li se o něčem takovém hovořit, lze ohraničit pádem komunistického režimu v listopadu 1989. Do té doby se skutečně některé (poměrně nečetné) veřejné produkce tohoto hudebního přístupu daly označit jako svého druhu demonstrace protestu proti státnímu a stranickému establishmentu.⁹⁷ V následujících letech se tento politický rozměr vytratil a z úzkého a uzavřeného společenství se rychle vyvinula vlivná alternativní linie interpretačního přístupu k hudbě starších slohových období.

Poslední uvedený výrok narátora se však vztahuje k 90. letům, kdy autentické provozování staré hudby spolu s dalšími nezávislými kulturními aktivitami ztratilo svého zastřešujícího nepřítele, který z pozice státní moci omezoval jeho výboje. Jakkoliv historicky poučenou interpretaci nelze charakterizovat jako hnutí undergroundové z hlediska státní moci, z pozice establishmentu ovládajícího oficiální instituce vážné hudby jím zůstalo – o to nebezpečnější, že státní dohled skončil a nastalo období volné soutěže. Aktéři historicky poučené interpretace se vzhledem k často velmi podrážděným reakcím klasických hudebníků mohl cítit příslušníky undergroundu po časový úsek daleko překračující listopad 1989.

Tato příslušnost souvisela i s jejich žádoucím sebepojetím protagonistů kulturního předvoje a pocitem vlastní výlučnosti a nonkonformity. Tento pocit zůstal v 90. letech zachován za podstatně příznivějších podmínek svobodné diskuse a možnosti prosazovat svůj alternativní hudební přístup bez Damoklova meče potenciálního postihu ze strany politické moci.

5.4 Autenticita⁹⁸ – studium, vkus, instinkt

Dalo by se předpokládat, že hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací jsou bez výjimky pilnými čtenáři dobových traktátů souvisejících s jejich profesí a zaměřením, pracují zásadně s primárními prameny a aktivně vyhledávají odborné články a publikace reflektující jejich činnost. Souběh teorie s praxí je při provozování hudby starších slohových období jaksí očekávaný a u interpreta usilujícího o dokonalé vystižení všech nuancí hraného opusu se automaticky předpokládá jeho hluboký vhled do teoretického aparátu příslušejícího prováděné hudbě. Komplexnost znalostí a dovedností je ve světě HPI častým, nikoliv však bezpodmínečným a nutným jevem. Ne každý hudebník je badatelský typ; v mnoha případech vítězí empatie a instinkt v souladu se specifickým vkusem nad teoretickou podložeností vlastního výkonu. Schopnost „napojit se“ na výsledky badatelských aktivit vůdčích osobností se pak stává devizou prakticky založených muzikantů, kterým je přirozenější přijmout estetický koncept kapelníka nebo koncertního mistra než se samostatně vydat cestou

⁹⁷ Jak vyplývá mimo jiné z rozhovorů vedených pro tuto práci, např. s Markem Špelinou, Václavem Návratem nebo Michaellem Pospíšilem.

⁹⁸ Pojem autenticity je dále rozvíjen v následující kapitole *Pojetí historického místa a času u hudebníků HPI*.

vlastního studia, neodpovídající jejich bytostnému založení. Uvnitř české historicky poučené interpretace nalézáme badatelsky i prakticky zaměřené hudebníky s bohatou škálou mezistupňů.

Z výpovědí narátorů vyplývá velká důvěra v umělecký, teoretickým studiem podložený interpretační názor vůdčích osobností, s nímž se v rámci příslušného souboru ochotně identifikují. Vnímání autenticity vlastního provozování je tak založené na osobním vkusu souladícím s charakterem hrané hudby, instinktivně reflektovanou stylovostí čerpanou z nahrávek a poslechu výkonů teoreticky i prakticky pokročilejších kolegů, a specifických konceptů vůdčích osobností, ke kterým se v určitém období osobní ambice prakticky založených hudebníků upínají.

„To bylo fajn, dělat s lidma, který měli hodně nastudováno. Takže já jsem jako (na) ten jazyk takovej antitalent. Díky tomu, že jsem to nemusela číst, ale jsem to nasávala od těchhle lidí, tak za to jim moc děkuju. Protože to bylo úplně nejlepší, co jsem od těch lidí mohla mít.“⁹⁹

„Je to zajímavý, jak se v tom obtiskuje osobnost těch kapelníků i těch nejbližších lidí, kteří je obklopují.“¹⁰⁰

Prvotním a původním zájmem příslušníků první vlny HPI bylo hledání autenticity skrz dosažení identického znění hudby s jejím zněním v době a místě jejího vzniku. Toto východisko se však časem stalo irelevantním.¹⁰¹ Skutečně dobová interpretace je v původním znění nedostupná – pamětníci nejsou, nahrávky neexistují a psané prováděcí pokyny a návody, případně dobová svědectví o hudbě nebo jejím účinku, poskytují povědomí o její skutečné podobě srovnatelné s literárním popisem výtvarného díla.

„Já bych řekl, že potíží je v tom, že my tady se snažíme vytvořit nějaký svět, kterej už neexistuje.“¹⁰²

Spolu s prohlubováním znalostí o historické hudbě a jejím prostředí se dostavilo vědomí nemožnosti absolutní rekonstrukce. Dnešní hudebník vytváří svůj interpretační výkon na základě vědomostí o dobovém stylu, které získal vlastním studiem a rozhodnutími, případně byla podoba tohoto výkonu podstatně formována vůdčí (kapelnickou) autoritou. Na druhé straně není možné zbavit se hudebních ani sociálních vlivů své doby a prostředí, které na něj působily a působí v průběhu celého života. Toto vymezení může být i negativní – namířené proti způsobu interpretace, se kterým hudebník nesouhlasí a považuje jej za nevhodný, nefunkční, nevkusný – a způsobuje snahu se z něj vymanit únikem k jinému vhodnějšímu, funkčnímu a odpovídajícímu jeho osobnímu vkusu. Vždy se jedná o

⁹⁹ Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 10. 2018.

¹⁰⁰ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

¹⁰¹ Základní přehled o muzikologické diskusi o autenticitě ve staré hudbě poskytuje například: MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. Fenomén autenticity v hnutí staré hudby. Muzikologické fórum. 2014, 3(1), s. 70–76.

¹⁰² Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 18. 10. 2018.

kompromis, nalezení rovnováhy mezi tlaky minulosti a současnosti, vyhovění historickým předlohám a zároveň představám dnešního hudebníka i posluchače.

„Je sice krásný číst všechny ty knihy a znát rukopisy a vědět, jak s nimi pracovat, ale ještě je taky důležitý mít nad tím nadhled. Protože přece jenom žijeme v jednadvacátém století, máme za sebou nějakou zvukovou zážitek z toho třeba, co tady hraje, a to všechno tam v té naší interpretaci musí být. Není možný se od toho oprostít.“¹⁰³

„My to bereme z té strany, že ten divák už je zvyklý na to, že to musí být hezký, nesmí to skřípat, musí tam být nějaká zvuková kultura. A my se snažíme z úhlu pohledu toho diváka se nějakým způsobem dobrat toho, abychom to sice hráli ve stylu, ale aby to bylo lahodný tomu uchu. Což vůbec třeba tak nemuselo být, mohlo to být úplně šílený.“¹⁰⁴

Většina dnešních barokářů si je vědoma nedosažitelnosti původní absolutní hodnoty rané fáze hnutí autentické interpretace staré hudby. Ačkoliv není autenticita v předešlých výpovědích narátorů explicitně vyslovena, je v nich přítomna jako vůdčí princip jejich konání. Základ jejich způsobu provozování hudby tvoří komplex pravidel, na kterých historicky poučená interpretace stojí a bez jejichž uplatnění by nebyla naplněna estetická kritéria příslušného hudebního názoru.

Touha po dokonalém výsledku lahodícím uchu publika i hráčů samotných je u výkonných umělců pochopitelná. Jedná se ovšem o lahodnost v dnešním smyslu; ta původní se i při vědomí nemožnosti ji bezprostředně poznat paradoxně stává nebezpečnou. Mohlo to být všechno jinak a příliš dogmaticky vyžadovaná autenticita hrozí narušením konstruktů, který dnešní HPI představuje.

„Kdybych přišel do 18. století a viděl, jak to tehdy hrajou? To je absolutní nula, to nemůžeme vůbec vědět, protože my žijeme dneska a máme dnešní uši a dnešní mozek, to je úplně... To bych vůbec v podstatě neřešil, protože naše biologické nastavení je poněkud jiné.¹⁰⁵ [...] A určitě co bylo jiné, je sociální kontext provozování hudby, to znamená, že my, i když dneska provozujeme jakoby starou hudbu, tak ji provozujeme typicky v jiných kontextech. A je to logický, že tím pádem si vytváříme určitý jiný přístup, děláme tu transkripci, hrajeme to na koncertním pódiu, přičemž samozřejmě víme, že většina té hudby na koncertním pódiu nikdy nebyla. To prostě bylo naprosto omezený. To znamená, že kdybychom chtěli být opravdu skalní autentici, tak vlastně jako nehrajeme.“¹⁰⁶

¹⁰³ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 16. 1. 2019.

¹⁰⁴ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

¹⁰⁵ Narátor má patrně na mysli odlišnosti typu postupné změny středověkého melodického hudebního myšlení (sledování jednotlivých hlasů v jejich horizontálním průběhu) v melodicko-harmonické charakteristické pro renesanční polyfonii (kombinace více melodických linek a současný zájem o jejich vertikální souzvuk) až po hudební slyšení a myšlení harmonické, kdy posluchač sledoval postupy akordů a ztrácel smysl pro individualitu jednotlivých hlasů. K dovršení této poslední přeměny docházelo na přelomu 16. a 17. století v době nástupu hudebního baroka. Více k tomuto tématu např. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1972, s. 102.

¹⁰⁶ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

Narátor je představitelem nejmladší třetí vlny HPI, je kapelníkem i dirigentem, aktivně se zabývá teoretickými aspekty staré hudby a jejího moderního provozování. Jeho pojetí autenticity je oproti ranějším barokářům podstatně pragmatičtější, uvědomuje si střet paradigmat, který HPI provází a tento stav přiznává a přijímá. Pro jeho pojetí interpretace je přílehavější přívlastek historizující než historická. Svým výrokem, že původní znění hudby (např. 18. století) by „*vůbec v podstatě neřešil*“ a dnešní starohudební praxi nazývá transkripcí, odkazuje k závěrům proslulé eseje *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*¹⁰⁷ anglického muzikologa Richarda Taruskina, která prezentuje HPI jako ryze moderní kulturní konstrukt. Tento názor v době svého vzniku (1988) vyvolal vzrušené diskuse o podstatě tohoto hnutí, a i po třiceti letech přetrvává ohlas jeho kontroverze. Je možné, že Taruskin vystoupil se svou teorií poněkud předčasně; alespoň pro české prostředí s jeho kulturním zpožděním to platí beze zbytku. Čeští barokáři na konci 80. let řešili zcela odlišné problémy a ideová nadstavba přístupu ke staré hudbě a vlastním životům se ubírala jinými cestami. V dnešní, o mnoho pragmatičtější fázi historicky poučené interpretace, kdy je tažení za prosazení jejích interpretačních principů vítězně vybojováno a pro mnoho hudebníků se stala úspěšným zdrojem obživy a naplněním profesního i osobního života, dochází i k hlubším reflexím podstaty vlastní hudební autenticity (viz např. kvalifikační práce Moniky Jägerové¹⁰⁸).

Klademe-li si otázku na vnímání autenticity aktérů HPI v širším rozsahu, je nutno uvést, že většina z nich se přednostně zabývá interpretačním uměním a aspekty estetiky či filosofie hudby ponechávají specializovaným teoretikům. Praktické provozování hudby a muzikologická erudice se protínají jen v ojedinělých případech. Převládající poměr výkonných muzikantů k autenticitě jejich oboru může být vyjádřen částí rozhovoru s narátorkou, která sama sebe na jiném místě definuje jako praktickou hráčku neřešící filosofický rozměr svého oboru.

„PV: Často slýchávám takovej argument ze strany moderních hráčů, že kdyby on to ten Bach nebo někdo takovej slyšel dneska, tak by se mu to určitě líbilo víc.

HF: To je samozřejmě argument, kterej nemůžeme nikomu vzít. (smích) To se dá samozřejmě říct, ale kdyby je kdyby. Ale to, co víme s jistotou je, že on to jinak neznal než (na) střevový struny a těmi smyčci a případně ty dechový nástroje, který byly značně nedokonalý. A ten zvuk byl prostě zvuk, pro kterej to psal. Takže je poctivý to předvést posluchačům v tomhle zvukovým ideálu.“¹⁰⁹

Prvotním zájmem barokářů nadále zůstává přiblížit dnešnímu posluchači hudbu minulosti v podobě inspirující se dobovými provozovacími reáliemi a postupy, které nejlépe odpovídají záměru autora. Teprve na tomto základě je

¹⁰⁷ TARUSKIN, Richard: *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in: *Authenticity and Early Music*. ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 90–154.

¹⁰⁸ JAGEROVÁ, Monika. *Autenticita a přirozenost jako styl: Ženský hlas v současné praxi historicky poučené interpretace barokní hudby v České republice*. Praha, 2018. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

¹⁰⁹ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 13. 2. 2019.

možné odhalovat a stavět teoretické konstrukce o smyslu jejich počinání. Reflexe podobných výstupů se však týkají především hudebních teoretiků; k praktickým muzikantům dospějí jen zřídka nebo zprostředkovaně.

K postupnému rozvolňování tradičního významu autenticity dochází i formováním osobních preferencí a vkusu vlivy, jakými mohou být ztotožnění se s hudebním názorem vůdčí osobnosti, funkčnost a úspěšnost určitého hudebního souboru atp. Tato identifikace spolu s reflektovaným obecným uznáním ansámblu (ansámblů) a celého uměleckého směřování, jehož je aktér součástí, může vyvolat euforický pocit, za nímž lze vytušit změnu postavení autenticity v hierarchii hodnot.

„Já si prostě myslím, a vyzní to úplně blbě, že dneska ty barokní soubory nebo ty lidi, který dělají baroko na nějaký dobrý úrovni, tak si jako myslím, že rozhodně znějí mnohem líp, než to znělo v té době.“¹¹⁰

Výrok nasvědčuje vysoké sebedůvěře narátorky a přesvědčení o míře dokonalosti, již historicky poučená interpretace – i za jejího přispění – v současné době dospěla. Zároveň je přiznáním přesunu preferencí od mety identického znění staré hudby ke znění vylepšenému ve smyslu očekávání dnešního posluchače a interpreta. Objektivistické parametry hudebního výkonu zůstávají zachovány, výsledný produkt je však zdokonalen ve smyslu aktuální potřeby a spotřeby.

V této souvislosti je zajímavé, jak se oborový pragmatický přístup odráží ve změnách požadavků instrumentalistů na flexibilitu svých nástrojů. Vynecháme-li převážně zcela anachronický instrumentář početné a viditelné skupiny českých „středověkých“ hudebníků a kapel, jejichž přístup ovšem ve většině případů nelze nazvat ani historizujícím¹¹¹, lze u mnoha hráčů HPI zaznamenat snahu o modifikace svých nástrojů ve smyslu jejich univerzálnosti a praktičnosti.

„A většinou pak jsou tam požadavky takový, aby on mohl s tím nástrojem dobře cestovat, aby ten nástroj byl, pokud možno, univerzální, aby nemusel furt někde něco přeladovat, aby tam měl tóny, který původně na těch nástrojích ani nebyly, protože dneska to dirigenti požadují, aby tam někde zahrál gis a ono tam není. Takže takovýhle věci. Dost se to unifikuje, i tohleto.“¹¹²

Výpověď stavitele historických louten Jiřího Čepeláka zní rozrušeně – zákazníci od něj vyžadují konstrukční změny, které se rozcházejí se zásadami a postupy jeho specializace. Někdy se dokonce jedná o požadavky vzhledem ke konstrukci a znělosti nástroje nerealizovatelné. Některá přání jsou, jak loutnař uvádí na jiných místech rozhovorů, výsledkem nedostatečné oborové informovanosti, nezřídka však se jedná o zakázky renomovaných a zkušených hráčů.

Nástroje loutnového typu se nalézají v jiném postavení než například tradiční nástroje smyčcové, u nichž jsou postupy i materiály po staletí dané a

¹¹⁰ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

¹¹¹ O problematice provozování „středověké“ hudby v Čechách jako formě folku viz např. Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

¹¹² Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 18. 10. 2018.

v podstatě neměnné. Stavba houslí je konstrukčně i materiálově podstatně konzervativnější než stavba drnkacích nástrojů, které si jejich zadavatelé v minulosti nechávali stavět „na tělo“ a z regionálně dostupných materiálů. Výrobní i hráčská kontinuita louten byla přerušena, pro současné použití je nutno jejich stavbu i ovládání zásadně rekonstruovat. Jedná se často o velké nástroje, mimořádně křehké s omezenou ovladatelností i použitelností. Nároky hráčů jsou při vědomí jejich značné konstrukční flexibility korigované imperativy současné provozovací praxe. Snaha přizpůsobit nedostatečnosti těchto instrumentů nárokům moderního hudebního provozu je odůvodněná a přijímaná jako nutnost, mimo jiné z důvodu udržení jejich hráčů v současném hudebním provozu.

Odhlédneme-li od požadavků samotných aktérů historicky poučené interpretace na vlastní autenticitu, které vždy obsahují oborově ostře zacílený vhled a jsou provázeny tu vyšší, tu nižší mírou dogmatismu, setkáváme se u postojů „zvenčí“ s často velmi vágním pojetím tohoto termínu. Z vlastní zkušenosti vím, jak často je milieu a autenticita hudby starších slohových období veřejností vnímána prizmatem českých (československých) filmových a televizních pohádek nebo občasných výbojů zdejších folkových¹¹³ či postfolkových¹¹⁴ bardů.

„A dokonce při natáčení nějaký jako že středověký hudby do jedny nejmenovaný počítačový hry tam přímo ve studiu vypukl takový spor, kdy majitel toho studia, ten šéf tý hry za těch x desítek milionů říkal: ‚Já to chci mít autentický‘. Jsem mu říkal: ‚No ale v tom momentě tady ti čtyři kolegové jdou pryč a tady ty skladby se nehrajou‘. A on říkal: ‚To ale musíme úplně celý vyměnit‘. A já jsem říkal: ‚Ne. Tak jenom přestaňte vyžadovat, že to chcete autentický. Protože to nepotřebujete mít autentický‘. A to byl docela zajímavý spor. Jako vlastně se projevilo, že většina lidí, kteří často touží po autenticitě, vlastně neví, co to znamená. Nebo touží po něčem jiným.“¹¹⁵

Autenticitu každý recipient hudby vnímá jinak. Odlišné požadavky v tomto směru jsou závislé na míře zanořenosti do problematiky dané hudby, osobní názorové nesmlouvavosti, ale též na následném použití produktu. Narátor v tomto případě vyhověl verzi autenticity zadavatele, cítil však potřebu vyslovit před natáčením své výhrady k jeho představě. Vymezil tak své postavení odborníka na danou problematiku, jako takový však usoudil, že názor zadavatele na autenticitu je pro tento účel (hudební podkres k počítačové hře) vhodnější z důvodu pravděpodobné kompatibility s očekáváním jeho zákazníků.

Postoj k autenticitě je stále tím, čím se barokáři odlišují nejen od svých kolegů z klasické sféry vážné hudby, ale i od zájemců z řad nehudební veřejnosti. Od znalosti vědomostního a dovednostního aparátu potřebného ke stylovému zvládnutí staré hudby se odvíjí sebevědomí barokářů. Na uplatnění těchto principů není třeba lpět za každých okolností, v případě potřeby je však devizou a zároveň věcí profesionální cti tyto schopnosti a znalosti použít.

¹¹³ Například album *Písničky z roku dva* skupiny Spirituál kvintet z roku 1973.

¹¹⁴ Zde mám na mysli především boom „středověkých“ či „keltských“ kapel (např. Krless, Bakchus, Góthien, Řemdih, Elthin, Dei Gratia a řada dalších).

¹¹⁵ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

5.5 Autenticita staré hudby nebo autenticita hudby?

Při zpracování výpovědí aktérů české historicky poučené interpretace a následkem reflexe vývoje scény vážné hudby během posledních více než třiceti let se objevuje otázka, zda barokáři ve své snaze o očistu interpretace a pověsti staré hudby, ale i prostředí vlastního života, reagovali výlučně na tuto úzkou výseč širší produkce. Zda ji v podstatě nevybudily neutěšené a petrifikované poměry v klasické hudbě jako celku. Zda to nebyl pokus o stržení hráze strnulé důstojnosti, kterou kolem vážné hudby a jejího provozovacího aparátu navršili v průběhu 20. století sami její protagonisté. Reakce na rozdílnost často nepřilíš utěšených reálných pracovních podmínek nahlížených zevnitř prostředí interpreta – a okázalé prezentace navenek.¹¹⁶ Otázka, zda zprvu neuvědomělým cílem raných hudebních autenticistů byla výhradně změna náhledu na interpretaci staré hudby, anebo změna paradigmatu vážné hudby jako celku.

„A v tento určitý moment (si) to třeba někdo uvědomil a začal to řešit. Že ta potřeba nebyla podle mě – teď budeme autentický a pojďme se podívat na to, jak to bylo v tom 18. století. Já si myslím, že to bylo jenom takový zdůvodnění. Že ten primární impuls, že se někdo začal zajímat o to, jak to hráli dřív, byl pro to, že ten stávající stav, jak se to hrálo, byl prostě neuspokojivější.“¹¹⁷

Předklasicistní hudba se pro takovýto útok jevila jako ideální platforma. Především se její interpretace nazíraná ohraničenou zkušeností současných hudebníků ukázala jako nefunkční a neakceptovatelná. I z tohoto důvodu získala pověst méně kvalitního produktu, čehosi, čím nemá smysl se vážně zabývat.

„Takže my jsme v nějaký době naskočený k týhleto muzice přiskočili, protože to byla chudá služtička někde na ocase a nikdo jí nepřikládal opravdovost. Najednou jsme přistoupili k tomu a žasli jsme, jak to je dobře vyjádřený.“¹¹⁸

Očista staré hudby pozvolna nastolila otázku, zda by podobný proces neprospěl i novějšímu repertoáru, který tvoří základní kámen tradičních symfonických a komorních těles, tedy hudbě 19. a počátku 20. století. Myšlenka před dvaceti lety v českém prostředí kacířská je dnes zcela aktuální a řada renomovaných ansámbľů s dlouhou tradicí a pevným institucionálním zakotvením se pouští do jejího ověřování.¹¹⁹

Myšlenka historicky poučené interpretace je aplikovatelná na jakoukoliv historickou hudbu. Vymezení tohoto pojmu není jednoduché a každý jej dnes může vnímat jinak.

¹¹⁶ Pracovní prostředí, jako jsou zázemí a šatny hudebníků, bylo a je v řadě divadel a kulturních zařízení zastaralé a zanedbané. S platovými podmínkami a poměry uvnitř organizace jsou institucionálně zaměstnaní hudebníci málokdy spokojeni (viz např. kapitola *Komunita*).

¹¹⁷ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

¹¹⁸ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

¹¹⁹ V této souvislosti je třeba připomenout obdobný trend v zemích Západní Evropy, který českému hnutí HPI předcházel a předznamenával její vývoj.

*„Jeden slavný muzikant, Steve Stubbs, theorbista a kytarista barokní a cembalista a dirigent, výbornej muzikant, hrozně chytrý chlap, na otázku jak on a stará hudba, odpověděl: „Já jsem se narodil v roce 1951 a pro mě je stará hudba všechno, co vzniklo před rokem 1951, tudíž jsem ji nemohl v okamžiku jejího vzniku slyšet“.*¹²⁰

Sám pojem „stará hudba“ je těžko časově ohraničitelný. Jako objekt historicky poučené interpretace však může sloužit jakákoliv hudba, jejíž interpretační specifika jsou odlišná od právě aktuálních, a kde pro dosažení stylového znění je třeba tuto stávající interpretaci změnit. Zde je možné nalézt podstatu lepší výstižnosti současně převládajícího názvu celého hnutí – *historicky poučená interpretace* – od staršího označení – *autentická interpretace staré hudby*. Zatímco starší termín je zaměřen na nedosažitelnou autenticitu časově nespécifikované staré hudby, aktuální termín přiznává inspiraci jejími interpretačními principy, bere však v potaz fakt vlivu současného paradigmatu, kde je vědomost celého dosavadního vývoje hudby i náhledů na ni nepominutelná.

*„Mě se třeba dost zamlouvá u v uvozovkách moderních hráčů, když se zamyslí nad interpretací Dvořáka nějakým způsobem a řekl bych, že ten label „historická poučenost“ lze vlastně vztáhnout úplně na každého, kdo se oprostí od toho klíše, že „takhle se to hraje“.*¹²¹

Tato výpověď již míří k budoucímu vnímání autenticity jako platformy pro nedogmatický přístup k hudebnímu materiálu ve službě jeho plnohodnotnému estetickému vyznění v souladu s potenciály, které jsou v něm obsaženy. Více než autenticita ve smyslu naplnění historických interpretačních pravidel jej zajímá uplatnění vlastního úsudku nesvázaného většinou přijímanými názory.

Možná že teprve nyní spolu s poslední třetí vlnou dospívá historicky poučená interpretace do skutečně buřičské fáze, kdy vznáší požadavek nezávislosti na zažitých principech napříč celou takzvanou vážnou hudbou. Floskule „takhle se to hraje“ se stává dehonestujícím faktorem apelujícím na permanentní uměleckou otevřenost a sebereflexi interpreta přistupujícího k realizaci jakékoliv hudby.

¹²⁰ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

¹²¹ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

Kapitola VI

POJETÍ HISTORICKÉHO MÍSTA A ČASU U HUDEBNÍKU HPI

„PV: Kdybys nebyla v Čechách a byla jsi tím, co jsi, to znamená hrála bys barokní muziku a chtěla bys hrát barokní muziku, tak kde bys chtěla být?

JŠ: V Itálii.

PV: Kvůli počasí nebo kvůli muzice?

JŠ: Kvůli té muzice. (smích) Nebo v Kroměříži?¹²² (smích) Ale ne tady. No. V Itálii. Uccellini...

PV: A kdybys nebyla houslistka, tak co bys chtěla být?

JŠ: Jako ve starý době nebo teď?

PV: Teď... Proč jsi řekla ve starý době?

JŠ: Protože jsem byla v té starý Itálii teď hlavou.¹²³

Místo a čas jsou pro ty, kdo se zabývají starou hudbou, nestálými veličinami. Jejich současným úkolem je interpretovat hudbu, která vznikala na konkrétním místě v konkrétním čase ve vzdálené minulosti a její podoba (jak zápis, tak interpretační přístup) byla těmito umístěními charakterizovaná. Hudebník musí zohlednit provozovací úzus místa a času vzniku díla. Manýra, tedy soubor prováděcích pravidel, byla v různých regionech a různých obdobích výrazně odlišná. Hudebníkovi dnešní doby nezbývá jiná možnost než se seznámit s co možná nejširším polem relevantních oborových informací z místa a doby předmětu svého zájmu. To se děje studiem původních, nejlépe primárních, pramenů, seznámením se s výstupy dnešních badatelů a v neposlední řadě praktizováním, tedy čtením, analýzou, hraním, případně opisem dobových hudebních tisků či rukopisů. Během této činnosti se hudebník pohybuje ve více časových rovinách – přinejmenším tehdy a teď. Je si vědom nemožnosti splnění požadavku identického znění, není v jeho moci takový hudební obraz ani v mysli rekonstruovat. Jeho představa je natolik ovlivněna hudbou vzniklou mezi tehdy a teď, kterou v životě slyšel či hrál, že kontaminace prožitým je nevyhnutelná – přebývá v jiném historickém kontextu, v odlišném paradigmatu. Studium vede k porozumění, to však kvůli absenci finální reprezentace z důvodu neexistence zvukového svědectví nemůže být úplné. Mnoho hudebníků zabývajících se historicky poučenou interpretací pocituje potřebu tento deficit nějakým způsobem překlenout.

„Ale já mám samozřejmě některý destinace a období, kam bych se podívala hrozně ráda. Určitě by mě to lákalo někde do Itálie v době největší slávy těch měst, jako je Florencie, Benátky, samozřejmě Řím. Takže to je pro mě hrozně lákavá věc. Třeba renesanční Benátky, to by mě teda opravdu zajímalo. Ale myslím si, že člověk může

¹²² Zde má narátorka na mysli Kroměříž v době působení arcibiskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelcornu (1624-1695), který zde inicioval vznik významné arcibiskupské kapely. Převážná část jejího repertoáru je dochovaná v tamním archivu a tvoří světově unikátní soubor notových materiálů především z druhé poloviny 17. století na našem území. Hudba z arcibiskupského archivu v Kroměříži je díky její vysoké kvalitě často zařazována do dramaturgie českých i světových ansámbľů staré hudby.

¹²³ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

*dneska cestovat někam nebo se zavřít do galerie a trošku si zacetovat jako... [...] myslí.*¹²⁴

Když to nejde reálně, půjde to v mysli. Sloučení a vzájemné doplňování skutečného a mentálního cestování považuje narátorka za běžně praktikovanou alternativu, je tedy součástí jejího nakládání s časovými rovinami v rámci své hudební představitivosti. Pobývá teď a tady v reálném čase a zároveň dokáže svou mysl přemístit do jiné časové vrstvy odehrávající se na jiném místě.

Otázkami víceúrovňové časovosti (*Multiple Temporalities*), kde historický čas není organizován výhradně lineárně, ale jeví se jako *několik vrstev času různého troání a odlišného původu, které jsou přesto přítomné a účinné zároveň*¹²⁵, se zabýval německý historik Reinhardt Koselleck. Prolínání více vrstev historického času demonstruje na příkladu výtvarného díla – olejomalby rakouského malíře Albrechta Altdorfera Alexanderschlacht zobrazující vítěznou bitvu vojsk Alexandra Velikého s armádou perského vládce¹²⁶ Dáreia III. u Issu roku 333 př. n. l. Na obraze vytvořeném roku 1529 lze vysledovat značné množství historických anachronismů – někteří bojovníci jsou oblečeni do zbroje z první poloviny 16. století, Peršanům je přisouzen oděv, který byl typický pro tureckou armádu obléhající Vídeň v roce vzniku obrazu. Na praporecích jsou uvedeny počty budoucích ztrát Alexandrových pluků, na zbroji vojevůdceva koně je vyveden nápis *Alexander Magnus*, ačkoliv v čase bitvy u Issu mu přívlastek „Veliký“ dosud nebyl přisouzen.¹²⁷ V kontextu zastavení první turecké invaze do Evropy před Vídní roku 1529 získává obraz symbolický nadčasový rozměr – dobrý proti špatnému, Západ proti Východu, křesťanství proti islámu.

Nesynchronní prvky pozdější historie použité v Altdorferově malbě i symbolická hodnota tématu překlenují období mezi samotnou bitvou a její výtvarnou reprezentací. Obě doby jsou propojeny prostřednictvím diachronického historického hnutí, jemuž dodává energii napětí mezi žitou zkušeností umělce a očekáváním plynoucím z časového umístění děje jeho zakázky. Zkušenosti z

¹²⁴ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 13. 2. 2019.

¹²⁵ KOSELLECK, Reinhardt. *Zeitschichten: Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, str. 9.

¹²⁶ Oficiální titul Dáreia III. je „velkokrál“.

¹²⁷ Obraz obsahuje i další geografické nebo náboženské paradoxy či anachronismy. Je však nutné si uvědomit, že vznikl na objednávku, kterou v těchto případech často provázelo velmi přesné zadání, co obraz musí obsahovat, aby zdůraznil osobní záměr či význam zadavatele. V této souvislosti je možné uvést podobný případ umělecké prezentace o kterém se zmiňuje ironický spis *Il teatro alla moda* vydaný roku 1720 v Benátkách: *Předepisuje-li děj antický koráb, zbuduje se ku podobě lodí současných, a síně, které mají představovat zbrojnice Xerxovy, Dariovy, Alexandrovny atd., vybaví se bombami, mušketami, houfnicemi aj.* (MARCELLO, Benedetto. *Divadlo podle módy*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 77.) Marcellův popis běžného nakládání s historickými reáliemi v prostředí opery seria začátku 18. století nepochybně Koselleckovy teorie, otevírá však další možnost pohledu na tuto praxi. Výtvarní umělci oné doby se seriózními historickými rekonstrukcemi příliš nezabývali a své artefakty vytvářeli s jednoznačným záměrem (nebo zadáním) vyhovět očekáváním dobových recipientů na danou událost tak, aby souladily s jejich paradigmatickým zakotvením. Heterochronický efekt se dostavuje jako produkt intersubjektivní, ale i intrasubjektivní komunikace, jeho výtvarný instrumentář je záměrně koncipován ve smyslu nezátížení recipienta nepřetržitými a neuspokojujícími (nebo znepokojujícími) fakty. Spíše než příkladem paralelního nepřetržování několika historických časových vrstev je tedy primárně projevem dobové „popkultury“, již bylo dvorské, šlechtické nebo operní prostředí iniciátorem.

různých vrstev minulosti se setkávají v přítomnosti a prostřednictvím umělcovy představitivosti se stávají součástí stejného historického horizontu.¹²⁸

Hudebník věnující se historicky poučené interpretaci uvádí do pohybu dávno kulturně sedimentované vrstvy historické hudby, které vzhledem ke způsobu zachování archivovaného hudebního materiálu zpravidla na volných listech papíru několik století nehybně spočívajících na sobě v regálech skutečně připomínají sedimentovanou horninu. Spolu s uvolněním tohoto potenciálu se objevuje řada otázek řešitelných studiem dalších vrstev, které s původně otevřenými souvisejí. To dynamizuje diachronní pohyb, vrstvy vycházejí na světlo a jejich historická relevance/rychlost se pro dnešní dobu zvyšuje.

Aktivizovatelnost vrstvy historického času a její zviditelnění a zpřítomnění může být v zacílení na její určitý aspekt demonstrací účinnosti *Multiple Temporalities*. Žádná vrstva nemůže být natolik sedimentovaná, aby její potenciál kdykoliv a z jakéhokoliv popudu nemohl nabýt na podstatnosti. Přítomnost každého okamžiku v mnohvrstevnaté temporalitě dějin je permanentní, a ačkoliv jeho synchronní (lineární) umístění je dané, jeho podstatnost v přítomném okamžiku je proměnná. Zpodstatnění určitého jevu/předmětu zájmu, pevně usazeného v časové posloupnosti, může zásadně proměnit dynamiku dějin tak, jak ji vnímáme v přítomném okamžiku.

Takovéto zpodstatnění nemohla přinést hudbě antikvárních časových vrstev konvenční interpretace 20. století, protože nehovořila jejich jazykem. Ke zprostředkování dnešnímu člověku zvolila jazyk nekompatibilní s vyjadřovacími prostředky doby vzniku této hudby, a proto výsledek postrádal dynamiku nutnou pro odhalení její skutečné hodnoty a významu.

Původně ojedinělé pokusy o odlišný pohled na interpretaci staré hudby, vycházející ze záměru autora a uplatnění dobových pravidel, svými výsledky přitahovaly stále větší počet zájemců. Zprvu solitérní snažení transformovalo v široké hnutí vyžadující hlubší vhled do problematiky, který zpodstatňuje zapadlá kulturně-historická témata. Vrstvy historických časů se dávají do pohybu, mísí se se současností a pronikají do naší doby, do našeho historického horizontu.

Úsilí o rehabilitaci a změnu pohledu na hudbu starších období přineslo doprovodné aktivity prohlubující její porozumění – zájem o hudební nástroje a jejich příslušenství, historický tanec, módu, migraci hudebníků a příslušníků profesí spojených s hudebním „průmyslem“, sociálním postavením a životními podmínkami lidí podílejících se na hudebním provozu v různých dobách a na různých místech. Takové „rozpohybování“ historických časových vrstev, které není pouhým vynášením antikvárních relikvií z přítomných archivů, ale představuje možnost specifického přímého emotivního zážitku, je dnes pro mnoho lidí inspirující. Intelektuální potenciál odhalování zapadlých historických artefaktů a jejich předložení dnešnímu člověku ve formě, která mu může být pochopitelná a blízká, je lákavý a při jeho dobrodružném a průkopnickém rozměru nepostrádá jistou exotickou atraktivitu – kdo by si nechtěl zacestovat časem.

¹²⁸ Zpracováno s použitím esejí Reinhardta Kosellecka (KOSELLECK, Reinhardt. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Modernity and the Planes of Historicity. Columbia University Press, 2004, s. 9–25.) a Helge Jordheima (JORDHEIM, Helge. Against periodization: Koselleck's Theory of Multiple Temporalities, *History and Theory*, 51 (2012), s. 151-171.). který zde shrnul témata víceúrovňové časovosti prolínající se celým Koselleckovým dílem.

Mentální výlet do renesančních Benátek z galerie před Belliniho¹²⁹ malbou může být provázen představou hudby jeho doby – co ale vlastně zní v hlavě narátorky?

Prostor naší zkušenosti ohraničuje zkušenost žitého života a jeho okolnosti, mezi něž v tomto případě patří i studium určitého segmentu minulosti. Pokud se jedná o reference objektivisticky vytěžitelné z písemných pramenů či ikonografie, jedná se o „běžný“ mentální výlet do jiné časové vrstvy – do prostoru k němuž se upíná horizont očekávání. Co se ale ozývá v mysli, když si uvědomíme, že na základě objektivistického poznání není možné dojít k plnému uspokojení naší potřeby, v tomto případě dopracovat se k vyřešení problému, jak interpretovat hudební dílo, aby plně odpovídalo ideálu odlišné časové vrstvy (v jejíž uchronické¹³⁰ variantě sice právě jsme, ale slyšet můžeme opět jen to, co už známe)?

Většinou historicky poučených hudebníků stačí takové mentální cestování. Jeho smyslová nedostatečnost ostatně zpravidla vyhovuje romantické či spíše romantizující výseči jejich založení, ale i konstruktivistické podstatě jejich talentu. Potřeba formovat výsledný produkt, mít nad ním kontrolu, být jeho strůjcem a obtisknout do jeho podoby vlastní osobnost, je pro ty, kdo se zabývají uměním, neodbytná. Přesto je u hudebníků historicky poučené interpretace stále přítomen imperativ autenticity včetně reflexe jeho plné nedosažitelnosti vnímané s různou mírou přijetí.

„Já ho nebudu jmenovat. Ale on je to vynikající muzikant, je to fantastickéj improvizátor, prostě sedne za nástroj a dokáže improvizovat, dokad ho nepopadnou mdloby. A tak bylo zajímavý, že jednou, když jsem se ho ptal, jak to vlastně umí, jak je možný, že to v takovýmhle rozsahu ovládá, on říkal, že za ty dva životy se to naučíš. Jako že v předešlým životě byl skladatel Benda¹³¹. Takže on věří pravděpodobně v nějakou reinkarnaci nebo jak se tomu říká. A pravděpodobně ví, teda on ví, že byl v minulým životě tento skladatel. Nevím, jak se to dozvěděl, já jsem to s ním dál už potom nerozebíral, nicméně je to zajímavý, takže jako nasbíral tolik.“¹³²

Hudební talent a schopnosti jsou transcendentní povahy, racionálně nevysvětlitelné. Lidská racionalita nicméně vysvětlení žádá, prázdný prostor vybízí k vyplnění čímsi formulovatelným s obecně srozumitelnou platností. Nenaplnitelnost takové silné individuální potřeby vede k její saturaci průměty do heterotopií a heterochronií a snahou vcítit se mimosmyslově do ducha místa a doby jejího původu. Toto nové postavení může být podpořeno i touhou po úniku ze současné žité zkušenosti, jejíž stav neodpovídá představám aktéra. I když si je

¹²⁹ Gentile Bellini (c. 1430-1507) byl benátský malíř. Vynikal především svými portréty benátských velmožů a velkoplošnými narativními obrazy zasazenými do prostředí svého města.

¹³⁰ Uchronie je termín vytvořený po vzoru utopie nahrazením řeckého *topos* (místo) výrazem *chronos* (čas). Původně pochází ze sci-fi literatury a představuje situaci, která by nastala, kdyby nedošlo k určité historické události, nebo reprezentaci alternativní přítomnosti, v níž další rozvíjení této neexistující události změnilo vesmír, jak jej známe. V orálně-historickém smyslu začal termín uchronie používat Alessandro Portelli jako jeden z výrazů narativního odmítnutí existujícího řádu, který umožní vypravěči „překonat“ neuspokojivou žitou skutečnost. Zpracováno podle: PORTELLI, Alessandro. *The death of Luigi Trastulli and other stories: form and meaning in oral history*. Albany: State University of New York Press, 1991. SUNY series in oral and public history. ISBN 0-7914-0429-3. s. 99-100, 107.

¹³¹ Jiří Antonín Benda (1722-1795)

¹³² Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

vědom nepřízně tehdejšího prostředí, vklíní se do metaprostoru vymezeného selekcí vlastních vědomostí nabytých o okolnostech a přizpůsobených tomuto účelu. Alter egem v tomto metaprostoru může být osoba obývající jeho horizont očekávání, nejlépe přímo uctíváný autor. Prestižně zacílená identifikace s vysokou autoritou zaručí nejvyšší pravděpodobnost saturace potřeby zachytit smysly zvukové vibrace vzdálené časové vrstvy – a tím dojít plného porozumění.

Reinkarnace či „přímá“ komunikace s hudebníky minulosti je mezi barokáři řídkým (byť ne ojedinělým)¹³³ jevem. Vůle účastnit se nějakým způsobem života předků, kteří měli možnost na vlastní uši slyšet hudbu, k níž se upírá pozornost dnešních barokářů, je přítomná a projevovaná různými způsoby.

„Tak já myslím, že vždycky jsme jednou nohou v nějaký takový době a jednou nohou tady. Vždycky. Vždycky tam částečně žijeme. Já jsem rád, že jsem v týchle době.“¹³⁴

Takto vyslovené povědomí o rozkročenosti mezi dobou, ze které pochází hraná hudba a současností je projevením jeho samozřejmosti a prosté nutnosti charakteristické pro rané barokáře. Rozmezí minulosti a současnosti je vyplněné kontinuitou, která je v případě hudby zapadlá v jakýchsi spodních proudech paměti, nezřetelná a na první pohled ne patrná.

„Ono se říká dneska všude, jako reklamní nálepka je genius loci. Ale to vlastně není génius, jako ten duch, ale on to původně byl genus loci. Genus znamená pokolení. Odevzdaný místu. To znamená, ten, kdo umřel, ten náš dědeček, pradědeček, ten je pohřbený na tom místě, z toho místa vyroste obilí, vyroste jablono, on ji pohnojí tím, že je pod kořenama, ty generace jsou pod kořenama. A my jíme vlastně, když to řeknu, molekuly našich předků.“¹³⁵

Jistěže se dnes předkové nepohřbívají do volné přírody, ani v minulosti, stojící v zenitu zájmu barokářů, tomu tak nebylo; návaznost na zkušenosti předků je takto symbolicky vyjádřená, jejich „pojídání“ je výrazem kontinuálně předávaného duchovního dědictví, snahou o jeho zachování ve zbytcích paměti.

Pocity vlastního hlubokého zakořenění v „posvátné půdě předků“ jsou pozorovatelné spíše u aktérů, kteří se k historicky poučené interpretaci staré hudby přihlásili během její první vlny nebo dříve: „Odtud průraznost myšlenky kořenů či „původu“, která je již světskou podobou mytologického vyprávění, přesto však přispěla k tomu, aby společnost procházející národním zesvětštěním dostala svůj smysl a svou potřebu posvátna. Čím byly kořeny vznešenější, tím větší činily nás samotné. Neboť skrze minulost

¹³³ Pravděpodobně nejdiskutovanějším v komunitě HPI je příklad kapelníka souboru Musica antiqua Praha Pavla Klikara, který svůj interpretační přístup k hudbě 17. století pravidelně konzultoval s jejími autory nebo tehdejšími interprety a řídil se podle jejich pokynů. Považuje se za reinkarnaci Francesca Turiniho (1595–1656), italského raněbarokního skladatele narozeného v Praze, který se jako zázračné dítě stal ve svých dvanácti letech dvorním varhaníkem císaře Rudolfa II.

¹³⁴ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

¹³⁵ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

*jsme uctívali sami sebe. A právě tento vztah se rozbil.*¹³⁶“ U hudebníků identifikujících se s historicky poučenou interpretací v pozdějším období tyto tendence spolu s technicistními a pragmatickými preferencemi žánru (které lze interpretovat jako *zesvětštění*) slábnou nebo tomuto propojení s minulostí není přikládána významná váha.

„PV: Myslíš, že třeba bys chtěl žít v nějaký době, která je ti hudebně blízká? Třeba v 18. století někdy někde?

JK: *No tak z dnešního pohledu samozřejmě ne. Ta představa jako taková je svým způsobem absurdní, protože se člověk nemůže pro to kvalifikovaně rozhodnout. A nemůže si to ani jakoby představit v takových konturách, abysme jako rozhodli, že to je doba, pro kterou se mentálně hodíme. protože mentální mapy už jsou, nebo ten esprit té doby je navždy ztracenej a ten už se nevrátí. Ten můžeme přibližně, velmi přibližně rekonstruovat, co si asi mysleli. Tady ta historická věda nebo historická antropologie má prostě svůj limit. Stejně jako my v té hudbě nevíme, jak to doopravdy znělo.*¹³⁷

Narátor v tomto případě dává jasně najevo, že možnost dopátrat se jakýmkoliv způsobem *espritu doby* a skutečného znění hudby minulosti je iluzorní a na tuto představu je nutno rezignovat. Kontinuita nebyla a nemohla být udržena, vizi autentického zážitku je třeba nahradit výkonem ve smyslu dnešních potřeb. Pomyslné rozkročení mezi minulostí a dneškem ztratilo rovnováhu, do antikvárních vrstev můžeme sice nahlédnout, ale ukáže se nám pouze to, co nám tato vrstva může v závislosti na našich dispozicích poskytnout. Vzdálený svět staré hudby spočívá nenávratně zaklíněn v historii, paměťové kontinuum je ztraceno, cesta k novodobé interpretaci je otevřena.

Na tento svár paměti a historie patrný v rozdílných přístupech novodobých barokářů k jejich oboru lze použít výstižnou charakteristiku francouzského historika Pierra Nory: „*Paměť je život, který vždy nesou skupiny živých, a právě proto je v neustálém vývoji, otevřena dialektice vzpomínky a zapomnění, nevědomá ohledně svých postupných deformací, vydána každému užítí a zneužití, schopna dlouhých období skrytosti a náhlých znovuoživení. Historie je vždy problematickou a neúplnou rekonstrukcí toho, co už není. Paměť je fenoménem vždy aktuálním, poutem prožívaným ve věčné přítomnosti; historie je zobrazením minulosti. Protože je citová a kouzelná, paměť se snáší pouze s těmi detaily, které jí vyhovují; živí se vzpomínkami, které jsou nejasné, rozporné, obecné nebo nestálé, konkrétní nebo symbolické, je náchylná ke všem přenosům, zastíráním, škrtáním nebo projekcím. Historie jakožto úkon intelektuální a zesvětšťující vyžaduje analýzu a kritickou rozpravu. Paměť usazuje vzpomínku v posvátnu, historie ji z něj vyháání a vždy ji převádí do prózy.*“¹³⁸

Pokusy o aktivaci ztracené paměti jsou nicméně stále aktuální a přitažlivé. Ani vysoká erudovanost a uvědomění si těžko překlenutelné časové propasti

¹³⁶ NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. Nora, Pierre. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998, s. 19.

¹³⁷ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019.

¹³⁸ NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. Nora, Pierre. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998 s. 8–9.

nemohou zabránit rozličným formám spontánní identifikace s oblíbeným skladatelem (v tomto případě skladatelkou), jehož (jejíž) hudbu současný hudebník interpretuje.

„Ale pak já čtu životopis Hildegardy z Bingenu¹³⁹, 12. století, a tam prostě popisuje, jak třeba slavili nejslavnější liturgii v tom liturgickém roce, jak se ty holky oblíkly... Nebo holky, já říkám holky, myslím jeptišky. (smích) Holky, jak se oblíkly, jak prostě se na to vyšňořily a zpívaly Hildegardinu hudbu, která je těžká jak blázen. To prostě... A je plná emocí vlastně.“¹⁴⁰

Narátkorka jakožto vedoucí ženského ansámblu cítí sounáležitost s příslušnicemi benediktinského řádu, které před mnoha staletími zpívaly (pod vedením autorky) stejnou hudbu jako dnes její svěřenkyň. Familiérní výraz „holky“ pro označení tehdejších jeptišek snad není odpovídající vzhledem k přísné řeholi řádu ani vážnosti velkého církevního svátku, napomáhá však identifikaci s prostředím i hudbou – dnešní holky přeci musí být podobné těm původním, jsou v mnoha ohledech v podobné konstelaci a zabývají se stejnou činností. Jejich snaha nespočívá v exhumaci hudební antikvity, ale v živém provedení hudby, která je atraktivní i pro dnešního posluchače, ve vybuzení podobných emocí, jako tomu bylo tehdy. Jedná se o nelehký úkol vyžadující sebejisté dvojí zakotvení – v dávné minulosti, již představuje doba Hildegardina a zároveň současnost se svými zcela odlišnými požadavky na emocionální duchovní prožitek.

Navzdory vysoké diverzitě názorů a situací, do nichž se během své objevné činnosti mohou dostávat dnešní barokáři, se dá říci, že v počátcích historicky poučené interpretace se její aktéři snažili aktivovat paměť, která by je spojila s hudbou dávné minulosti. Současní aktéři přijali nenapravitelnou ztrátu této paměti a usadili „svou“ hudbu na základě sumy v podstatě exaktních intelektuálních výkonů do příslušných vrstev historie.

Jak vyplývá z posledního uvedeného výroku narátkorky, oba pohledy se v umělecké práci dají účelně zkombinovat ve prospěch plného vyznění hudebního díla.

6.1 Místa paměti barokářů

V úryvku rozhovoru otevírajícím kapitolu o pojetí historického času a místa u hudebníků HPI je narátkorka zastižena v momentu spontánní reakce na celkem běžnou otázku směřující ke srovnání české scény HPI s prostředími, která měla příležitost poznat během svého profesního působení v zahraničí. Její reakce je sice spontánní, ale na odlišný podnět, než jí poskytla položená otázka. Jednalo se o závěrečnou fázi rozhovoru, narátkorka se necítila ve své kůži, trpěla trémou, nedařilo se jí rozhovořit, odpovídala velmi stručně (i když často výstižně) a toužebně očekávala ukončení rozhovoru. Další stres jí mohla způsobit sama otázka na její zahraniční angažmá; narátkorka na více místech rozhovorů přiznává svou

¹³⁹ Hildegard von Bingen (1098–1179) byla německá křesťanská mystička, spisovatelka a skladatelka, členka benediktinského řádu.

¹⁴⁰ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 16. 1. 2019.

celoživotní indispozici na cizí jazyky, a proto v ní vzpomínka na tato účinkování vyvolala ambivalentní pocity spojené se subjektivním vnímáním jejich atmosféry. Na jedné straně naplňující účast na tvorbě hudby s talentovanými a vstřícnými kolegy, na druhé straně omezená možnost se s nimi domluvit, způsobující diskomfort či dokonce frustraci. Narátorka v tento okamžik zvolila únik, jehož trajektorii sleduje její odpověď.

Tato eskapáda nedisponuje jen tematickou dimenzí – je zároveň únikem do jiného místa a času, do jí samou ustavené heterotopické Itálie (případně Kroměříže) a heterochronické „staré Itálie“ (nebo „staré Kroměříže“). Vzhledem k časovému upřesnění spočívajícímu v uvedení jména raně barokního italského skladatele Marca Ucceliniho¹⁴¹ lze předpokládat, že se jedná o Itálii v období raného baroka; tím je dáno i časové umístění do Kroměříže v době tamního působení Karla Liechtensteina-Castelcorna¹⁴². Podoba a fungování těchto destinací je však zcela závislá na fantazii vycházející z momentální potřeby narátorky. Jen ona si vybírá okolnosti, se kterými se potká ve svém utopickém a uchronickém azylu. Je to místo a doba, do nichž se lze uchýlit, kam je možné prchnout, kde je jistota nalezení bezpečného útočiště. Je to ideální místo a čas rezonující sladkou a expresivní Ucceliniho hudbou, měkce vystlané podporou osvětleného biskupa Liechtensteina-Castelcorna.

Prostor azylu vyplňují osoby, předměty, jevy, pojmy, významy, které narátorka důvěrně zná ze své hudební praxe, a které tvoří soustavu disponující očekávaným smyslem a účinkem.¹⁴³ S realitou tehdejšího i současného života se protíná jen zřídka. Jedná se o symbolický prostor, účelově vytvořený systém poskládaný za účelem vyhovění potřebě připomínky, sounáležitosti, sebeuvědomění a sebepojetí.

Stěny pražského příbytku jednoho ze současných světových prominentních hráčů na violu da gamba Petra Wagnera zdobí již dlouhá léta dvojice reprezentativních reprodukcí portrétů stěžejních barokních skladatelů a virtuosů jeho nástroje – Marina Maraise a Antoina Forquereho. Oběma podobiznám gambistových dávno nežijících idolů byla v každém dalším bytě, do kterého se přestěhoval, určena nepřehlédnutelná dominantní umístění umožňující (vzájemné) pozorování a komunikaci s jejich majitelem.

Podobizna ikonické osobnosti v soukromí umělce, vědce nebo intelektuála není nic neobvyklého. Z klavíru hudebního skladatele shlíží busta Beethovenova, stěnu spisovatele zdobí fotografie Hemingwaye, garsonku filosofa stráží stylizovaná hlava Platóna a stává se tak symbolem hodnot, které zobrazený představuje. Skutečná podoba je zde podružná (Platónova skutečná podoba není

¹⁴¹ Marco Uccelini (1603-1680) byl italský houslista a skladatel, jeden z průkopníků raně barokní houslové sonáty.

¹⁴² Karl Liechtenstein-Castelcorn (1624-1695) byl olomouckým biskupem mezi lety 1664 a 1695. Za jeho působení se Kroměříž, kterou si zvolil za své sídelní město, stala významným hudebním centrem.

¹⁴³ Tento prostor popisuje v již dříve zmiňovaném dokumentu České televize *Musica antiqua* její kapelník Pavel Klikar: „Fakt je, že v tom raném baroku se jedná o takový obraz nebo odraz nějakého ideálního řádu, kde všechno je v pohodě, všechno se vším souzní, nic se tam příliš nehádá a nepře, nic si tam nedělá naschvály, takže když posloucháme tu hudbu nebo ji hrajeme, tak máme pocit, že se dostáváme do jakéhosi stavu harmonie, souznění, do společnosti, kde jsou si všichni sympatičtí a navzájem si třeba pomáhají, nepřekážejí, jsou vlídní.“ (*Musica antiqua*, Česká televize 1995, 14:54).

známa), důležitá je symbolická hodnota předmětu zvýznamnělého přisouzenou identitou idolu nezávisle na tak podstatném osobnostním znaku, jakým je fyzická podoba představitele hodnot. Obraz, busta či fotografie se stávají formou domácího oltáře, místem paměti, přítomným v domácím prostředí uctíváče. Pro hudebníka se podobným symbolem/činem může stát i nastudování nebo provedení zásadního díla obdivovaného skladatele, neřkuli objevení a zpřítomnění některého jeho opusu (či dokonce někdy samotného autora)¹⁴⁴.

Nora ve své eseji vyzdvihuje nacionální rozměr míst paměti často vytvářejících připomínku národního uvědomění, měla by tedy být aktuální pro příslušníky sdílené národní identity. Klavíru německého hudebníka by proto měla dominovat busta Bachova či Beethovenova, bytu francouzského skladatele obraz Couperina nebo Berlioze a z nástrojového futrálu českého konzervatoristy by měla vypadnout pohlednice s vyobrazením Smetany či Dvořáka. Prakticky tomu tak ale nebývá. Hudba jako univerzální jazyk vytváří své internacionální ikonické osobnosti, proslulé opusy, vlastní hmotné i nehmotné památníky, svěbytnou mytologii, síť vztahů a významů, generuje svá jedinečná místa paměti napříč nacionálními identitami a zároveň nad nimi. Hudebník se tak stává příslušníkem národa spojeného jednotným jazykem, kulturní tradicí a společnou historií. Ne že by nebylo možné vytvořit si hudební místo paměti na nacionálním základě. U hudebníků z „národních“ komunit, kde se traduje silné cítění v tomto smyslu, je to obvyklé – Poláci mají svého Moniuszka či Pendereckého, Italové Verdiho – ale nejedná se zdaleka o pravidlo.

Dvojice portrétů na stěně zmiňovaného gambisty pro něj spojuje význam dvou čelných hráčů baroka na tento nástroj. Oba symbolizují dobu, v níž současně působili, úsek hudebních dějin, kdy byl jejich nástroj v historickém zenitu natolik, že je dnes nazýván zlatým věkem violy da gamba. Zvýznamňují i jeho samotného – okázalá virtuosita vtělená do notových zápisů jejich skladeb, je potvrzením jeho schopností, zároveň představují opačné interpretační póly. Forqueray byl kvůli svému drsnému až neurvalému stylu hry, kompozice i povahovým vlastnostem přirovnáván k ďáblu, Maraise naopak nazývali jeho současníci andělem. Zvládnutím obou těchto poloh prokazuje světu i sobě samému vlastní jedinečnou muzikalitu a šíří interpretačního záběru.

Předmět vstupuje do kategorie místa paměti na základě své materiální, symbolické a funkční hodnoty.¹⁴⁵ Důležitá je koexistence těchto hodnot. Dvojice portrétů polozapomenutých a zároveň nezapomenutelných virtuosů minulosti materiálně existuje, obrazy zaplňují místa na stěně, lze se jich dotknout, jsou přemístitelné. Účastní se každodenních rituálů jejich majitele, ať již hudebních či mimohudebních; jsou stálou součástí jeho životního prostředí. Symbolická hodnota je vyjádřena významem zobrazených osob v dějinách hudby i dějinách

¹⁴⁴ Četné jsou novodobé objevy dříve zapomenutých barokních skladatelů (J. S. Bach, J. D. Zelenka, J. C. F. Fischer, J. J. I. Brentner a mnoho dalších) nebo označování nově nahraných CD nosičů nálepkou „World Premiere Recording“. Charakteru prestižnosti (a vyššímu prodeji) takto označených nahrávek nasvědčuje i fakt, že jsou tak v některých případech nálepkovány i nosiče, které prokazatelně světovou premiérou nejsou a jejich interpreti i vydavatelské společnosti to vědí.

¹⁴⁵ Viz NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. Nora, Pierre. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998 s.21.

jejich specifického nástroje, vzájemnou protikladností, nakonec i zmíněnou polozapomenutostí a nezapomenutelností upomínajících na efemérní povahu hudby a slávy s ní spojené. Současně pro dnešního hudebníka zvýrazňují jeho výlučnost; na violu da gamba hraje ve 21. století statisticky jen velmi málo lidí a zdaleka ne každý s takovou brilancí, aby mohl obsáhnout celý repertoár těchto dvou skladatelů. Funkční význam obrazů spočívá v připomínce jejich umění, s nímž je třeba se konfrontovat, a v komunikační hodnotě. Když gambista cvičí, jsou stále přítomní a plní kontrolní funkci. Když si udělá přestávku, ženou ho zpět k práci. Jejich oblečení a prostředí v němž se nechali portrétovat, uvádí moderního gambistu do jejich světa. Ačkoliv neví, nakolik je jejich okolí stylizované a zda odpovídá skutečnému interiéru, může si domýšlet, zda jsou to Versailles nebo jiný prostor v němž se mohli vyskytovat v rámci své služby u dvora. Obrazy uvádějí do pohybu jeho fantazii a odhalují další potenciální místa paměti.

Sít těchto vztahů je pro nezúčastněného neviditelná. Vyznavač jiného nástroje, než je viola da gamba, nebo dokonce nehudebník, se v ní lehko ztratí. Pro subkulturu hráčů na tento nástroj je však sít významů procházející jejím universem přehledná a napomáhá v ukotvení jejich identity: *„Smysl tohoto typologického náčrtu nespočívá v jeho přesnosti nebo vyčerpávající povaze. Nespočívá dokonce ani v bohatosti, kterou může evokovat. Spočívá v tom, že je možný. Ukazuje nám, že neviditelná souvislost spojuje objekty bez zjevného vztahu... [...]Existuje zde artikulovaná sít těchto různých totožností, nevědomá organizace kolektivní paměti, kterou máme za úkol přivést k uvědomění si sebe sama.“*¹⁴⁶

¹⁴⁶ NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. Nora, Pierre. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998 s. 27.

Kapitola VII

KOMUNITA HPI

Přesnou dobu vzniku české komunity hudebních autenticistů lze určit velmi neskadno. Postupně se formovala v průběhu 80 let, kdy bylo v ansámblech specializujících se na interpretaci staré hudby běžné mísení amatérských a profesionálních muzikantů. Pestré, leč jako celek nesoudržné společenství muzicírujících intelektuálů, studentů a absolventů rozličných hudebních učilišť, zvidavějších členů symfonických těles, amatérských nadšenců pro některý z historických nástrojů, kostelních zpěváků, zapálených sboristů a rozmanitých blouznivců tvořilo podhoubí pomalu se probouzející rané scény české historicky poučené interpretace.

Aktivní a ambiciózní ansámby 80. let byly otevřené jakémukoliv personálnímu obohacení, pokud adept splňoval alespoň základní předpoklady pro hudební vyjádření charakteristické v rámci daného souboru. Účast méně zkušených a erudovaných zpěváků a instrumentalistů často způsobovala separaci ansámblů z důvodu časově náročného nacvičování repertoáru, jehož zvládnutí bylo závislé na velmi odlišných schopnostech jednotlivých členů.

Funkční starohudební formace 80. let byly spíše solitárními jednotkami, které spojovala nepravidelná účast několika disponovaných osobností působících napříč tehdejším spektrem tohoto typu provozování. Atributy komunitního společenství se neprojevovaly ani v alfa-souboru české HPI 80. a první poloviny 90. let, jímž byla *Musica antiqua Praha*. Jednotliví členové se scházeli (většinou jedenkrát týdně) na zkouškách, koncertech a nahrávacích frekvencích, ale mimo tyto aktivity se stýkali jen velmi omezeně. K prožitku vědomé komunitní interakce zde zatím nedocházelo, průkopníci autentického provozování staré hudby o sobě věděli, byli si vědomi společného zájmu, ale propojení účastí na větších hudebních produkcích přišlo až v 90. letech spolu se vznikem ansámblů nového typu, jejichž ambicí bylo uvádění velkých děl barokní éry s rozsáhlým provozovacím aparátem. Právě v této době se projevil syntetizační potenciál provádění velkých opusů hudebního baroka, který díky potřebě většího množství disponovaných hudebníků vytvořil platformu nejen pro zrod propojené profesionální scény HPI, ale i pro vznik barokářské komunity.¹⁴⁷

Ambice vůdčích osobností české HPI byly patrné již před rokem 1989, jejich rezignace na provádění personálně náročných skladeb vrcholného baroka (ale i například rané barokní opery) vycházela především z nedostatku zpěváků a instrumentalistů schopných vyhovět nárokům prosazovaného interpretačního názoru. Neodmyslitelnou roli zde sehrála i kulturní izolace československého komunistického státu. V průběhu 90. let byl tento deficit vyrovnán a došlo nejen k selekci a propojení dosud nezávisle působících skupin barokářů, ale i k významnému obohacování formujícího se společenství hudebníky z konvenční sféry (především studentů konzervatoří a hudebních akademií), kteří se, často z převážně pragmatických důvodů, chopili replik starých nástrojů a začali vstřebávat stylová specifika HPI v souladu s potřebností jejich nástrojového oboru.

¹⁴⁷ O podmínkách a prostředí provozování staré hudby v Československu 80. let blíže hovoří narátor Michael Pospíšil v obou orálně-historických rozhovorech provedených pro tuto práci.

Společná účast na těchto logisticky náročných akcích svedla dohromady kromě tuzemských hudebníků působících v různých ansámblech i cizince – specialisty na některý z nástrojových či pěveckých oborů, který zde neměl vyhovující zastoupení. Česká starohudební scéna i komunita se tak začaly otevírat a přijímat inspirativní podněty z okolních (většinou po této stránce rozvinutějších) zemí. Tito hudebníci, pokud trvale nepobývali v Čechách, samozřejmě nebyli vnímáni jako příslušníci komunity barokářů, ale kvůli jejich pravidelné přítomnosti na tuzemských produkcích se někteří z nich alespoň na omezenou dobu k širšímu okruhu komunity přiřadili.¹⁴⁸

V čem spočívala a dodnes spočívá přitažlivost tohoto společenství pro jeho příslušníky? Jak se v něm v průběhu let proměňovalo prostředí, jaké vlivy na něj působily a proč se dnes raná fáze barokářského komunitního soužití stává u mnoha jeho aktérů důvodem k nostalgii?

7.1 Lidé a sociální interakce

„V počátcích toho barokářského světa, mám pocit, že fungovalo strašně moc intenzivně, že když jsme se potkali s nějakou partou, tak jsme najednou byli jako jedno tělo, jedna duše, prostě jeden velkej mejdan, abych to řekl tak blbě jako, ale byla to obrovská radost a šlo jak o tu hudbu, tak šlo o přátelství a o společný zážitky.“¹⁴⁹

Nacvičování hudby je samo o sobě časově náročným kolektivním procesem, zvláště když hudebníci dosud nemají plně ujasněné své vědomosti, dovednosti a osobní preference v rámci oboru. Společné hudební hledání a s ním spojené dobrodružství, nutnost empatie a vzájemného „napojení“ během objevování uspokojivého uměleckého vyjádření vytvořily prostředí stmelující jeho protagonisty i v mimoprofesionálním životě. K vytvoření vlastního společenství, kde by jeho příslušníci vytvořili „jedno tělo, jednu duši“ přispívalo i vymezení proti zbytku hudebního světa představovanému zatuhlými pedagogy, ambiciózními rodiči nebo stavem zavedených hudebních institucí a poměry v interpretaci vážné hudby (viz kapitola *Vstup do oboru*).

Tvůrčí prostředí naplněné duchem svobody, objevováním nového, ale také protestem proti stávajícím poměrům ve světě klasické hudby přitahovalo osobnosti nekonvenční, svobodomyšlné a samostatné, které stmelovalo nejen snažení o změnu interpretačního pohledu na starou hudbu, ale i podobná očekávání a představy spojené s životními hodnotami.

„A lidsky jsem tam potkal fantastický spektrum lidí, který vlastně všichni z nich jsme tak trochu podivní. Nejsou tam lidi přes kopírák. Nepřítahuje to byznysmeny v tom slova smyslu hudebním.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Uvedené závěry pocházejí z výpovědí narátorů i z vlastních zkušeností autora práce.

¹⁴⁹ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

¹⁵⁰ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

Mnohobarevné spektrum lidí tvořících originální společenství spolupracujících na své představě hodnotného prožití profesního i osobního života. Narátor zde připomíná i nekomerční charakter počátků hnutí HPI a příslušné komunity.

Podivnost, odlišnost či solitérnost jsou pojmy nabízející široké spektrum variet. Soužití takto specifických osobností nebývá často jednoduché a přítomnost jednoho či více podobně traktovaných jedinců ve společenství bývá zdrojem neshod a napětí. Stejně jako je z výpovědí jednotlivých narátorů zřejmá jejich preference některých kolegů v profesním i osobním životě, z některých, byť řídkých zmínek či nonverbálních projevů lze vypožorovat, že ani toto prostředí není prosté osobních antipatií. V dodnes poměrně uzavřeném a jen pozvolna se měnícím a rozšiřujícím okruhu novodobých barokních muzikantů jsou však tyto vztahy fixované v jakémsi stadiu remise, kdy si nepříznivě naklonění kolegové vzájemné animozity řeší nespouprací a nevyhledáváním, případně potlačěním těchto nesnášenlivostí v čase trvání společného projektu. Vztahy v barokářské komunitě však narátoři hodnotí v převážné většině velmi pozitivně a jako častý důvod uvádějí absenci (nebo zanedbatelnou účast) nepřizpůsobivých jedinců.

„Nejsou tam takový ty podvratáci, není tam tenhle ten druh lidí. To znamená, že vlastně to funguje jako nějaký rybníček, nějaká komunita, která trochu se vymaňuje z toho, co se děje všude kolem a myslím si, že ty lidi se mají mezi sebou prioritně v podstatě rádi, respektují se vzájemně a převažuje se domluvit než se rozhádat. Že vlastně ve chvíli, kdy tam přijde někdo zvenčí a chtěl by v té komunitě jenom prudit, tak vesměs tady nikdy dlouho nevydrží a tu komunitu opustí. A zůstávají uvnitř lidi, který se schází mimo muziku, navštěvují se o prázdninách, jezdí spolu a tráví spolu čas, což si myslím, že není úplně (běžný) v dnešní takový té loktařský společnosti, kde každé potřebuje jenom, když to řeknu ošklivě, vyholit nebo využít, po někom se vydrat někam nahoru, to tady prostě není, myslím si, skoro vůbec.“⁵¹

Tedy uvnitř komunity převažuje vzájemný respekt a vůle k domluvě i v případě odlišnosti názorů. Lidé se mají „prioritně v podstatě rádi“ a tato náklonnost přerůstá z úzce profesní do osobní sféry, kdy spolu příslušníci komunity tráví volný čas a podnikají společné aktivity. Jsou si vědomi unikátnosti svého společenství a jeho kontrastnosti vzhledem k okolnímu světu, kde vládou podstatně pragmatičtější hodnoty. Z toho vyplývá i uvědomění si cennosti tohoto společenství a cennosti vlastní příslušnosti k němu.

Z výpovědi narátorky je zřejmá samočistící schopnost komunity. Ta je v podobných společenstvích běžná – komunita se prostřednictvím obranné aktivity vlastních členů snaží odvrátit nevítané jevy ohrožující její stabilitu. Nekompatibilita nového potenciálního člena je zhodnocena a projednána na linii hudebníci – kapelník – produkce (management) a hrozba infiltrace komunity nezapadajícím jedincem je eliminována jeho nepřizváním k další spolupráci.

Mezi projevy samočistící schopnosti „barokářské“ komunity lze počítat i signifikantní facebookovou diskusi, která proběhla roku 2016 na facebookovém profilu houslisty Václava Hudečka. Příslušníci společenství historicky poučené interpretace zde účinně brání svůj interpretační přístup a ohrazují se proti dehonestaci vlastní (zde označené jako „pazourkářské“) komunity zvenčí.

⁵¹ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

Používají věcnou argumentaci vedenou z pozice teoretických i praktických vědomostí, kterou udržují i v případě otevřených invektiv ze strany jejich odpůrců.¹⁵²

Dobré a přívětivé ovzduší komunity zdůvodňuje podobným způsobem i další narátor, který jako dlouholetý člen konvenčního divadelního orchestru a zároveň společenství HPI má bohaté zkušenosti s oběma prostředími. Ve výše uvedené facebookové diskusi vystoupil jako jeden z přispěvatelů (na straně a ve prospěch oprávněnosti a potřebnosti historické poučenosti v hudební interpretaci).

„Je fakt, že mezi těma barokářema, ted' to řeknu ošklivě, je, bych řekl, menší procento... kokotů. (smích) Když si vezmu sto procent barokářů a sto procent klasiků, tak to procento kokotů bude mezi barokářema, aspoň v Čechách, určitě menší.“¹⁵³

Takové vyjádření se může zdát radikální a neslušné, ale narátor (stejně jako předchozí narátorka) svůj silný výraz nebo tvrzení předesílá formulí „*ted' (když) to řeknu ošklivě*“, která tento výraz či tvrzení označuje jako extrémní. Oba tím dávají na vědomí výjimečnost takto radikálních výrazů, vyjadřují jimi svůj poměr k jevům ohrožujícím komunitu a zároveň odhodlání ji bránit neinvazivní a racionální argumentací založenou na ovládnutí oborového vědomostního aparátu.

K nejsilnějším okamžikům sounáležitosti s komunitou patří případy, kdy se její příslušník ocitne v krizové životní situaci. Komunita se pak stává často jediným útočištěm, kde se mu dostane podpory a pomoci.

„A potom ještě v jednom smyslu mě pomohlo barokářství v osobním životě, a to je hodně osobní už rovina, když jsem se rozvedl a prožíval jsem opravdu velkou osobní krizi, velkou jako psychicky, prostě se mi zhroutil život. A barokáři, mnozí z nich [...] mě strašně pomohli. Já jsem ztratil rodinu, ztratil jsem všechno, co se týkalo té rodiny, to se mi úplně rozbořilo, ale ti barokáři mi v tu chvíli zůstali.“¹⁵⁴

V tomto případě se jednalo o nebývale dramaticky probíhající událost, jejíž dopad byl umocněn kontrastním vzorem harmonického rodinného prostředí, z něhož narátor pochází. Vyrůstal v menším městě ve funkční a úplně evangelická rodině, jejíž soudržnost podporovalo i společné protirežimní přesvědčení a působení rodičů.

Samotná možnost zaměstnat se v době osobní krize činností přinášející uspokojení a zadostiučnění působí terapeuticky. Je-li tak činěno v kolektivu duchovně propojeném společnou volbou a směřováním, kde se momentálně handicapovanému člověku dostává psychické, avšak i zcela praktické podpory (pomoc při přípravě notového partu, ekonomická pomoc – viz stejný rozhovor), vazby na komunitu se zesilují a vědomí její cennosti vzrůstá.

Výsledek práce hudebního uskupení závisí mimo jiné na momentální kondici participujících členů. Hudební kondice jednotlivce je do značné míry (je to však individuální) závislá na jeho duševní i fyzické způsobilosti. Je-li některý ze členů

¹⁵²HUDEČEK, Václav. A je to [...]: ‚Bach should be played with vibrato‘ says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2019-10-24]. Dostupné z:

https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi

¹⁵³ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Plzeň 21. 2. 2019.

¹⁵⁴ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

souboru z důvodu jakékoliv osobní krize oslaben, společenství mu projevuje účast a poskytuje podporu. Vzájemná pomoc vytváří samoposilující zpětnou vazbu komunity, která podobně jako její samočisticí schopnost pomáhá udržovat vlastní sociální organismus funkční.

Důležitost přikládána každému jednotlivému příslušníku barokářské komunity, zvláště jedná-li se o klíčovou osobnost, je vysoká (z důvodu vysoké profesionální autority i lidských vlastností).

„Možná se dá nahradit ten člověk, protože každé je nahraditelné po hráčský stránce, to je jako v podstatě v pořádku. A po té lidský ten člověk najednou strašně, když vypadne z té komunity, tak vlastně chybí. A myslím si, že to je jedna z těch věcí, který tohleto společenství dělají jiným oproti těm ostatním.“¹⁵⁵

V případě ztráty důležitého elementu komunity, zde kvůli nemoci zabraňující v pokračování plnohodnotné hudební kariéry, je tato újma označena jako „nenahraditelná“. Nenahraditelnost konkrétní osoby však nespočívá ani tak v postu koncertního mistra houslí, instrumentální virtuositě a širokých odborných vědomostech, ale více v roli cenného člena komunity dlouhá léta spoluvytvářejícího její hudební i společenskou podobu. Ztrátu zásadní a neodmyslitelné součásti historie komunity a jednoho z činitelů zajišťujících její budoucnost.

Osobní povahové vlastnosti příslušníka společenství jsou zde shledány důležitější kvalitou než jeho profesionální dovednosti. Splnění profesionálních požadavků je samozřejmě podmínkou, zejména při prvním angažmá v souboru, další setrvání v ansámbly i komunitě však závisí na splynutí adepta s jejím sociálním prostředím.

Úroveň sociální kompetence se neprojevuje jen ve vyhrocených situacích, jako jsou osobní krize nebo ohrožení kariéry, ale během zdánlivě běžných událostí tvořících pravidelnou součást života většiny barokářů. Těmi jsou především déletrvající akce typu zájezdů a turné.

„Asi jako v každé jiné komunitě se vyskytují lidi s vyšší a nižší sociální inteligencí, tak samozřejmě ty lidi potom se v rámci nějakých zájezdů nebo přejezdů únavných dostávají do situací a podmínek, kdy taková nějaká sociální vazba nebo inteligence nebo přijetí je hrozně potřeba. Je velkou výhodou, protože občas opravdu ty lidi musí na malém prostoru vydržet dlouhou dobu a musí se nějak respektovat, musí se naučit soužití spolu, a nakonec i na tom pódiu je vlastně velká výhoda, když ty lidi se natolik dobře znají nebo natolik respektují, že vlastně si umějí dát přednost i přímo v tom koncertě, v tom hraní. To je výborná věc, že v té komorní hudbě musí člověk vědět, kdy doprovází a kdy má sólo. A tohleto si myslím, že platí i v životě.“¹⁵⁶

Dlouhodobé společné pobývání (často nepřerušeně několik týdnů) bez možnosti „úniku“ klade vysoké nároky na sociální adaptabilitu zúčastněných. Společné bydlení, časté střídání pobytu, dlouhé přejezdy, každodenní zátěž spojená se zkoušením a koncertováním, vyhrocené situace spojené s organizačními chybami a nedorozuměními a mnoho dalších drobných faktorů způsobují vzrůstající fyzickou i psychickou únavu a vedou k eskalaci napětí a osobním

¹⁵⁵ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

¹⁵⁶ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 7. 11. 2018.

antipatiím. Narátorka zde zdůrazňuje provázanost hudební a sociální interakce, které se mohou vzájemně posilovat a spolupůsobit v zájmu bezproblémového průběhu produkcí tohoto druhu.

Hudebníci z komunity české HPI samozřejmě účinkují i jako jednotlivci v zahraničních souborech nebo jsou angažováni do nově vznikajících tuzemských regionálních ansámbků. Ti jazykově disponovanější se tak mohou stát i participanty ve společenstvích soustředěných kolem souborů se kterými navázali kontakt během zahraničních studií nebo kterými byli kontaktováni v průběhu své kariéry. Zde však bývá určujícím kritériem především profesionální zdatnost, a takovýto hudebník jen zřídka kdy prochází spolu se souborem formativním obdobím, o iniciaci HPI jako interpretačního principu v dané zemi (místě) nemluvě – v Západní Evropě a většině sousedních zemí byla myšlenka historicky poučené interpretace prosazena dříve než u nás a s ranými nejistotami a protivenstvími spojenými s prosazením nového interpretačního přístupu se vypořádala společenství místních hudebníků. Z výpovědí narátorů – příslušníků první vlny HPI v Čechách vyplývá, že prostředí a společenství, kde se nezávisle na atraktivnosti okolních angažmá cítí „doma“, je to, které se v Čechách formovalo během 90. a první poloviny nultých let, a v pozvolna se proměňující formě přetrvává dodnes. Právě překonávání překážek a prosazování společného cíle patří spolu s svazbami na období studií k silně stmelujícím faktorům komunity.

„Přišli mi vždycky ty lidi víc vnímavý. Víc napojený. Ale je to taky pro to, že spousta těch lidí přišlo ze školy, na který jsem studovala, a to samozřejmě, když jsi na škole, kde je ti 14 let, tak s lidma, s kterýma tam jseš, zůstaneš spojenej na celý život.“¹⁵⁷

7.2 Komunita jako rodina

Řada narátorů v souvislosti s charakterizováním „barokářské“ komunity používá výrazu „rodina“: „Pro mě to je jako úplně zásadní rodina, všichni ty lidi kolem toho.“¹⁵⁸ Vnímání komunity jako paralelní nebo zástupné rodiny se projevuje u osob s různým rodinným zázemím a časové vymezení této role komunity se u jednotlivých narátorů liší. Někteří je spojují s raným obdobím své konverze k HPI, někteří je směřují do období osobních krizí a jiní je vnímají jako kontinuální stav.

V této souvislosti je zajímavé, jak velké množství příslušníků tohoto společenství tvoří manželské nebo společně žijící partnerské páry.¹⁵⁹ Zdá se to přirozené – společný předmět zájmu znamená lepší porozumění světu partnera, zajišťuje dostatek témat k projednávání, nabízí se společné hraní a další benefity. Z dlouhodobého pozorování však vyplývá, že většina těchto svazků, ať už posvěcených sňatkem či ne, nemívá dlouhé trvání. Podrobnější analýza by mohla být předmětem jiné kvalifikační práce; vzhledem k profesní zanícenosti příslušníků zvláště rané fáze HPI a fungování její komunity je nápovědný výrok jedné z jejích akterek, kde se zmínila o svém manželství s profesním kolegou:

¹⁵⁷ Rozhovor s Jiřinou Štrýnclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

¹⁵⁸ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

¹⁵⁹ Výsledek pozorování a zkušenosti autora této práce.

„Takže 90. léta skvělý, a to i proto, že to člověk mohl dělat od rána do večera.¹⁶⁰ Bez ohledu na cokoliv. No tak stálo nás to třeba nějaký manželství a tak, ale jsou to oběti, který jsme přinesli. No a dneska z mého pohledu to asi nebude nějak objektivní.“¹⁶¹

Zdánlivá snadnost oběti, kterou narátorka prezentuje s časovým odstupem dvaceti let, naznačuje její dnešní distanci od tohoto období, kdy „člověk mohl dělat od rána do večera bez ohledu na cokoliv“. Pocit úplné a definitivní uzavřenosti jednoho intenzivního životního cyklu způsobuje jakousi rozmlženost této rané fáze, kterou ve stejném rozhovoru na jiném místě i přiznává: „No, to už mám tak matně všechno.“¹⁶² Svůj odstup si vzhledem ke zmínce o vlastní současné neobjektivitě uvědomuje a je s touto situací smířená. Obrat k jiným životním hodnotám (rodina, děti, pozvolné omezení hudební činnosti) napovídá vytěsnění vzpomínek na toto období, které je ve druhém rozhovoru patrné i z odpovědi na přímou otázku týkající se jejího prvního manželství.

„Strašně nás to bavilo. Takže když si to dneska uvědomím, tak jsem byla hodně odtržená třeba od rodiny, od našich. Tak jako nelituju toho, ale zpětně si říkám, že se člověk mohl věnovat asi trošku jinak těm ostatním. A zase když to člověk nedělal, tak samozřejmě neměl obživu a... Takže se muselo dělat takhle. Ty nabídky byly jenom pro to, že jsi v tom jel naplno.“¹⁶³

Odpovědí na přímou otázku se zde stává jakási mantra sestavená z „povolených“ vzpomínek spojených především s bohatou a uspokojující činností pracovní. Deficit rodinného a partnerského soužití v této době transformovaných do komunitního společenství je reflektován, ale zdůvodněn oborovou zaujatostí a nutností se uživit. Zacílenější pohled na tuto situaci vyplývá z jiného výroku téže narátorky vztahující se k pozdějšímu období.

„Jsem si říkala: ‚Nemůžu dělat nic jinýho. Já chci bejt s těma lidma, já je chci vidět. Já chci dělat tu hudbu‘. No a pak ti někdo, třeba terapeut, poradí a říká: ‚Vy teď mluvíte jako závislej člověk. Jako lidi, který já léčím tady z drog a z alkoholu‘.“¹⁶⁴

„Já chci bejt s těma lidma – já chci dělat tu hudbu.“ Tato dvě paralelní rovnocenná chtění lze od sebe těžko oddělit. Ve výpovědích narátorů je někdy obtížné rozlišit, o které z obou tužeb právě hovoří. Potřeba těchto lidí, této hudby a tohoto způsobu interpretace jsou vzájemně prorostlé natolik, že je nemožné určit jejich ohraničení nebo podíl preference u jednotlivých aktérů. Komunita, její hudba a prosazovaný způsob interpretace se zobrazují v jakémisi monobloku, který se zdá být nedělitelný.

¹⁶⁰ Autorka výroku má samozřejmě na mysli činnost hudební.

¹⁶¹ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

¹⁶² Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

¹⁶³ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 10. 2018.

¹⁶⁴ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

„Kdybych neměl tuhleto možnost jednou za měsíc, dvakrát za měsíc nebo i víckrát, když na to přijde, hrát s těma barokářskýma partama, tak bych nebyl šťastnej.“¹⁶⁵

Potřeba alespoň občasného hraní a pobývání s komunitou je u narátora spojena s pocitem štěstí. Možnost častého kontaktu s hudbou, její specifickou interpretací a lidmi, kteří se kolem ní pohybují, je zde prezentována jako podmínka šťastně prožitého života.

Příznaky (většinou časově omezené) procesuální závislosti na komunitě jsou patrné i z výpovědí dalších narátorů¹⁶⁶, i když jim není přímo prisuzována intenzita adikce. Odlišný autonomní náhled na téma vnitrokomunitního partnerského soužití a představy rodinného života nezávislého na komunitě přináší jiná výpověď:

„Na zábavu v hospodě klidně můžu jít s lidma z barokního světa, protože vlastně jsou to moji přátelé. Nicméně na soukromej život, tam jsem nikdy v životě nezvolila variantu muzikanta, natož barokního. Tam je to od malička jasný, že to nebude muzikant právě pro to, že si myslím, že dva muzikanti, ještě ke všemu na volný noze... A s tím souvisí, že by to nedělalo dobrotu ani pro ten vztah, ani pro děti nebo prostě pro chod té domácnosti.“¹⁶⁷

Takovýto postoj může být výsledkem odpozorovaných špatných zkušeností (během studií a následné hudební praxe), vzhledem k použité formulaci „od malička“ má však toto přesvědčení spíše dřívější původ. Dostát tomuto požadavku v každém případě předpokládá dostatečnou motivaci a vysokou vnitřní disciplínu.

Obrat k barokářské komunitě jako funkční náhradě rodiny se projevoval (a dodnes může projevovat) v případech, kdy se narátorovi nedostávalo porozumění jeho profesnímu životu od vlastní rodiny.

„Rodinný příslušníci dodneška s tím mají problém trošku, protože jsem pro ně exot. Oni uznávají, že se tím jako užívím, ale jelikož ani o tom nástroji ani o tý práci mojí nic nevědí, tak vlastně se o to nezajímají. Tak si povídáme o kytičkách, když se sejdem a tak. Pro kamarády mojí ženy, když jsem přišel do Prahy, tak jsem byl nějakej podivín, exot, kterej jaksí... Takovou zálibu má podivnou. Tak někdo sbírá známky, někdo holt třeba...“¹⁶⁸

...někdo třeba staví repliky dávno zaniklých hudebních nástrojů nebo se snaží rekonstruovat stovky let starou hudbu tak, jak asi zněla v době svého vzniku. Společenská akceptovatelnost takových činností jako hlavního zdroje příjmů není, ani nemůže být absolutní. Představa o způsobech vydělávání peněz je u mnoha lidí stále spojena s profesní strukturou zaměstnanosti přetrvávající z doby před rokem 1989. Profese jako houslař nebo člen symfonického orchestru do této struktury zapadají – jsou spojené s představou o náplni a smyslu jejich práce i jejich zaměstnatelnosti a nároku na mzdu. Odlišný poměr okolí lze zaznamenat u profesí jako jsou loutnař nebo cembalista – ty nebývají spojené s tradičním místem

¹⁶⁵ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Plzeň 21. 2. 2019.

¹⁶⁶ Včetně osobní zkušenosti autora této práce.

¹⁶⁷ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

¹⁶⁸ Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 5. 9. 2018.

v profesní struktuře zaměstnanosti, a proto nejsou posuzovány jako plnohodnotná povolání kterým přísluší plnohodnotné finanční ohodnocení: „...*takže já mám pocit, že vlastně to, co se nám stalo tou autentickou interpretací, nás úplně nebo z dost velký míry oddělilo od zbytku společnosti*“¹⁶⁹. Už jen „přiznání“ hudebníka na „volné noze“ ke svému statusu často vybudí doplňující otázku, čím se ale živí.

Stereotypy tohoto druhu, vyskytují-li se uvnitř rodiny, tedy mezi těmi, kdo by měli patřit k nejbližším, způsobují inklinaci ke společenství, které jeho status přijímá a sdílí.

7.3 Nostalgie po raném období HPI

Současný trend některých vrcholných uskupení HPI se svým akcentem na vysokou profesionalitu a bezchybný výkon je vnímán jako výsledek kontinuálního vývoje, toto směřování však nemusí konvenovat s osobním vkusem a požadavky každého příslušníka společenství. Vzájemná provázanost sociálních a hudebních aspektů v komunitě spolu s pevnými vazbami na její minulost může v kontrastu se současností v některých případech vést až k opačným požadavkům na vlastnosti hudební události. Stejně jako se objevují jednoznačné preference kritéria profesionální hudební způsobilosti, na druhé straně se lze setkat i s preferencí sociálního aspektu.

*„A ještě zajímavá věc je, a to souvisí s těma lidma a s tím pocitem příjemným při hraní, že jsem zjistil, že možná budu radši hrát špatnej koncert s dobrým pocitem než vynikající koncert se staženou prdelí.“*¹⁷⁰

Zde je názor dominance lidské kompatibility nad hráčskou explicitně vysloven; je však třeba si uvědomit hypotetičnost takové situace. Narátor znejistuje své tvrzení výrazem „*možná*“ a celá promluva má spíše charakter povzdechu s původem v nostalgii po dobách, kdy se nad lněnými košilemi hudebníků vznášel nespoutaný duch objevování neznámých vzrušujících světů a dosud monolitická hrstka barokářů tvořila klín nahlodávající důstojný a trouchnivější kmen české vážné hudby.

Předcházející poněkud literárně koncipovaná věta v sobě nicméně obsahuje hlavní důvody barokářské nostalgie. Lněné košile, které byly jedním z výrazů návratu k přirozenosti a neokázalosti, jsou v dnešní době k reprezentaci již etablovaného interpretačního stylu nevhodné. Odklon od objevitelského úsilí je znakem počínajícího zatuhnutí a příklonu k „ověřeným hodnotám“. Omezení svobody představuje existenční nutnost navázanosti na bytníci produkční struktury s jejich pragmatickými mainstreamovými tendencemi. Nepočtená monoliticky působící skupina progresivních hudebních hledačů je nyní rozměňována novou generací příchozích, jejichž zájmem je nezřídka především sebeprosazení a dřívější hodnoty pospolitosti a vzájemnosti pro ně mnoho neznamenají. Marginalizace čistoty jakožto příliš nepraktického a abstraktního principu znamená ztrátu

¹⁶⁹ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018. Část tohoto výroku byla již uvedena dříve.

¹⁷⁰ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

„mladistvé nevinosti“ a předesílá změnu původního paradigmatu autentického provozování staré hudby.

Vyjádření pocitů nostalgie je dnes u narátorů, kteří byli účastníky první vlny HPI velmi frekventované a lze je vyzozorovat v řadě prohlášení vztahujících se k počátkům komunity i autentického provozování staré hudby vůbec.

„To bylo fantastický období. Než přišly všechny ty povodně a krize světový, tak my jsme zažili čtrnáct, možná i patnáct let naprostý boom fantastických možností. Hlavně pestrosti toho repertoáru.“¹⁷¹

„I vzhledem k tomu, že jsme tenkrát byli mladý, neměli jsme samozřejmě žádný závazky, každého ještě částečně živili rodiče, byla tam taková jakoby určitá svoboda, která dneska samozřejmě není.“¹⁷²

Euforické období devadesátých a části nultých let bylo plné svobody, čistoty a objevování, ale také bezstarostnosti spojené s věkem aktérů, většinou studentů či čerstvých absolventů hudebních učilišť, finančně podporovaných z velké části rodiči. Nostalgické pocity je v mnoha lidech schopna probudit jen samotná připomínka bezstarostného období studií a rodičovské záchranné ruky i bez bonusu hudby a spřízněného společenství.

U účastníků rané fáze HPI lze pozorovat zklamání nad směrem, kterým se tato interpretace v posledních letech ubírá. Tomu se bude blíže věnovat kapitola *Historicky poučená interpretace dnes*. Neúspěch prosazování osobních preferenčních hodnot spojených s provozováním staré hudby ve střetu s její aktuální inklinací se u některých oborově ortodoxních barokářů stává zdrojem ambivalentních pocitů. Vědomí marnosti a zároveň blahodárnosti a nezbytnosti pokračování boje o hodnoty, pod jejichž praporem před lety vyšli do boje, zde hraničí se spásitelským komplexem.

„To je taková ta historka, jak dítě jde po břehu moře, sbírá vyplavené hvězdice a hází je zpátky do vody. Jde proti němu kmet a povídá mu: ‚Proč házíš hvězdice zpátky do moře? Začal přece odliv a za chvíli budou zase na suchu. Není možné je zachránit‘. A dítě se sehne, zvedne hvězdice, hodí ji do moře a říká: ‚Tak aspoň ještě tuhle jednu‘. A to MY jsme to dítě!“¹⁷³

Snažení se o záchranu vzývaných kulturních hodnot má smysl, i když je předem odsouzeno k neúspěchu. Moře se bude pohybovat stále, každý okamžik se další a další hvězdice ocitnou na suchu. Je za těchto okolností jakýsi úspěch vůbec možný? Například za cenu přijatelných kompromisů znamenajících ale deformace původní, ve vnímání narátora krystalicky čisté myšlenky? Lpění na původních postulátech této myšlenky je zajištěním trvalé možnosti jejich prosazování a

¹⁷¹ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

¹⁷² Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

¹⁷³ Protokol rozhovoru s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019. Výpověď byla narátorem vyřčena po vypnutí nahrávacího zařízení, bezprostředně byla zapsána a poté zařazena do protokolu k rozhovoru. Tento obecně tradovaný příběh se vyskytuje ve více verzích a jeho pointa je vždy přizpůsobena aktuální potřebě.

ukotvení sebe sama v permanentní bojové pohotovosti v zájmu kulturních hodnot jako životním principu.

„Je rozdíl mezi tím dělat a udělat. Švec musí udělat boty, aby se dalo v nich chodit. Ale muzikant musí dělat muziku, ne udělat muziku. Samozřejmě že to někdy musí skončit, aby právě tam nastal otazník tý pauzy, když ten tón umře, ale kulturu děláme pro to, abychom ji dělali, ne udělali. To je to důležité. Protože cultus je obdělávání půdy. Je to obdělávání svatý půdy, kde jsou naši, je tam ten genus loci, kde jsou předkové.“¹⁷⁴

Preference nedokonavého „dělat“ nad dokonavým „udělat“ v kulturním kontextu stvrzuje narátorovo přesvědčení smysluplného nikdy nekončícího zápasu o vzdělávání transcendentních hodnot v kontinuu se stejným usilováním předešlých generací. Napojení se na zapomínané významy, jež obsahuje „svatá půda“, v níž se obrátili naši předkové a *obdělávání* této půdy – v tomto případě hudební kultury – představuje silný princip počátků hnutí historicky poučené interpretace, archetypální základnu jeho motivací a vyjadřuje prvotní touhu po přímé komunikaci s předky prostřednictvím paměti.

Rané období české HPI a formování její komunity dodnes vybujuje v účastnících těchto dějů silné emoce. Při vědomí „konce starých časů“ se stává předmětem zájmu některých zvidavějších nových tváří české HPI, které se pragmatickému imperativu současné scény přizpůsobují, ale zároveň se cítí pokračovateli tradice a tuší přitažlivost iniciačního vzepětí první vlny barokářů.¹⁷⁵

7.4 Motivace ve společenství klasických a historicky poučených hudebníků

Dlouhodobé společné pobývání s účelem realizace nějakého hudebního díla je běžné u symfonických a divadelních orchestrů. Spojující láska k hudbě je u těch, kteří se jí aktivně zabývají, jaksi předpokládaná. Přesto žádnému z narátorů není známo, že by se v nějakém konvenčním tělese spontánně vytvořila početnější skupina společného zájmu vykazující znaky umělecké či profesní komunity (příslušnost ke stejnému zaměstnavateli nelze považovat za příslušnost ke komunitě). Rozhovory k této práci se týkaly především témat souvisejících s historicky poučenou interpretací a lidmi, kteří se jí věnují. Pokud se výpověď týkala rozdílů mezi konvenční sférou vážné hudby a světem HPI, bylo k ní přistupováno s akcentem na poměry v prostředí poučených provozovatelů staré hudby. Tyto dva světy jsou však v současné době propojenější, než tomu bývalo před dvaceti či třiceti lety a většina barokářů má dnes zkušenosti s alespoň občasným účinkováním v klasických formálně organizovaných hudebních tělesech.

¹⁷⁴ Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 27. 2. 2019.

¹⁷⁵ Viz např. rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 2. 2019. Z důvodu aktivního zájmu respondenta se v tomto rozhovoru na několik minut obrátilo postavení tazatel – narátor, což vedlo ke zvýšení informativní hodnoty jeho výpovědi a zachování kontinuity rozhovoru.

Z jejich výpovědí (v rámci orálně-historických i osobních rozhovorů) vyplývá, že obě prostředí se, co se týká přístupu hudebníků ke své práci, výrazně liší.¹⁷⁶

„Protože ten přístup je naprosto odlišnej. V mnoha směrech úplně totálně a už jenom to, že jsi jako v zaměstnání, je špatný. Jako vlastně principiálně zjišťuju, že bejt někde v zaměstnání, dělat hudbu jenom jako zaměstnání, je strašně svazující a na některý lidi to má úplně destruktivní dopad. Protože ty lidi, jakmile tam chodí jako do zaměstnání, tak to je prostě jako k soustruhu. Neříkám, že všichni, rozhodně ne, ale hodně jich je takových.“¹⁷⁷

Zabývat se podstatněji motivacemi muzikantů institucionálních konvenčních hudebních těles není předmětem této práce, nicméně zde je možné nalézt jeden z klíčů k pochopení souladu a soudržnosti barokářské komunity, a konec konců i jeden z možných důvodů prosazení jejího názoru na interpretaci (staré) hudby.

V čem tkíví vlačnost, lhostejnost nebo dokonce podrážděná útočnost, již lze pozorovat u mnoha institucionalizovaných hudebníků vůči vnitřním poměrům v jejich orchestru? Autor předešlého výroku dává vinu právě oné vázané podřízenosti instituci, nutnosti chodit do práce, dělat hudbu jako zaměstnání v běžném pracovním poměru. Tento těžko pochopitelný efekt (jedná se přece o v podstatě stejnou činnost, jakou se zabývají hudebníci HPI) lze vysvětlit porovnáním motivace hudebníků v pevném pracovním poměru s důležitými motivačními kategoriemi barokářů:

Čistota je narušena vědomím závislosti na zaměstnavateli, bezpodmínečným přijetím zavedených pravidel podřízených partikulárním zájmům instituce a jejích vedoucích pracovníků, nekonzistentním lidským prostředím nebo profesionálními výhradami vůči některým kolegům, členům vedení, dirigentům atp.

Svoboda je nahrazena hierarchií instituce a nutností podřídit se rozhodnutí vyšší instance co se týká provozu i dramaturgie.

Dobrodružství je nežádoucí, podnik má pevný plán, který je třeba dodržet, hledání nových interpretačních či dramaturgických podnětů může ohrozit návštěvnost, a tím ekonomickou rovnováhu nebo dokonce samotnou existenci instituce.

Objevování je zbytečné, repertoár i způsob interpretace je ověřený výdobytek mnohaletého vývoje hudby a jejího provozu.

Rozdíl ve vnitřních vztazích organizací a sociálních skupin (společenství) je spatřován ve formálnosti těchto vztahů: *„Organizace jsou vždy formální (vztahy se odehrávají prostřednictvím aktérů mezi organizačními pozicemi a jsou tudíž odosobněné, tj. formalizované) a skupiny jsou vždy neformální (vztahy se odehrávají bezprostředně mezi aktéry, a jsou tudíž osobní, tj. neformalizované)“¹⁷⁸*. Tyto formalizované vztahy jsou pro většinu lidí v zaměstnaneckém poměru běžnou součástí jejich pracovního prostředí. Někdo se s nimi vypořádává lépe, někomu činí podřízení se vyšší autoritě potíže, ale přítomnost hierarchické organizační struktury je integrovaná v každé

¹⁷⁶ Viz např. oba rozhovory s Markem Špelinou nebo Jakubem Kydlíčkem. Jedná se i o osobní zkušenosti autora této práce s konvenčními tělesy a komunikace s jejich členy.

¹⁷⁷ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

¹⁷⁸ NOVOTNÁ, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Praha: Grada Publishing, 2010. Sociologie. ISBN 978-80-247-2957-2, str. 8.

instituci. Nutnost podřídit se výše postavené osobě (nikoli vždy zároveň autoritě) má vliv na prostředí každého pracoviště, ne všude však vyvolává tak emotivní reakce, jako je možné zaznamenat od hudebníků – zaměstnanců hudebních institucí.

Za volbou mezi organizací a sociální skupinou (společenstvím, komunitou) stojí saturace subjektivních potřeb. Rozhodovací proces však začíná dříve – tyto potřeby musí hudebník nejprve odhalit. Zde kromě osobních předpokladů (vkus, fyzické dispozice) hraje důležitou roli iniciační kontakt s příslušným druhem hudby a interpretace. Tím se může stát návštěva koncertu, poslech nahrávky, působení pedagoga, prostředí školy a v neposlední řadě náhoda, tedy například být na správném místě ve správný čas, nebo nečekaná možnost opatřit si zajímavý a neobvyklý nástroj. Subjektivní zájem se následkem bezprostřední zkušenosti může změnit v potřebu, která je posílena přitažlivostí společenství lidí soustředěných kolem tohoto zájmu. Teprve potom může dojít k rozhodování, zda se připojit k sociální skupině nebo zvolit tradiční cestu vstupu do formalizované instituce. Pravděpodobnost podobného iniciačního kontaktu je dnes vysoká, nebylo tomu tak ale vždy. I pro hudebníka, který nebyl postaven před výběr organizace/sociální skupina a jeho směřování je od počátku kariéry jasně určené volbou tradiční cesty (ať už z důvodu osobního vkusu nebo nevědomosti alternativy), může střet s formálním striktně hierarchizovaným prostředím „továrny na hudbu“¹⁷⁹ způsobit narušení jeho představ o svobodě umělecké tvorby. Toto rozčarování posiluje i uvědomění si vlastní pozice v hierarchii instituce, kde řadový člen orchestru stojí prakticky na jedné z jejích nejnižších úrovní se všemi důsledky, které z tohoto postavení vyplývají. Toto povědomí znamená pro mnoho muzikantů těžkou zkoušku jejich lásky k hudbě a pocitu vlastní důstojnosti a může vést k výrazně pocítované deprivaci potřeb projevované zpravidla rezignací nebo reptáním.

„Je to špatně pro to, že zlenivíš. Že tě to nenutí: ‚Jé, zase do práce, zase, ééé, ráno, musím tady něco zkoušet a už jsem nasranej, že musím něco zkoušet a budu hrát tyhle ty sračky a já to nechci hrát‘. A musíš, protože samozřejmě musíš. A musíš jet tamhle na ten zájezd a jedeš tam jenom za čárku¹⁸⁰, takže jseš vopruzenej. Kdežto na volnej noze je to pro tebe taky práce, ale tam už jenom ten finanční efekt je jasnej. Prostě jedeš na ten kšeft, peníze máš, nejedeš na ten kšeft, peníze nemáš.“¹⁸¹

Narátorovo parodické a ironické předvádění orchestrálního hráče je inspirováno vlastním dlouhodobým angažmá v operním orchestru. I když je

¹⁷⁹ Termín je často používaný mezi orchestrálními hráči formálních institucí.

¹⁸⁰ Hraní „za čárku“ znamená v prostředí hudebních institucí účast na zkoušce, koncertu nebo představení, které má zaměstnanec za povinnost odehrát v rámci svého pracovního závazku za který pobírá fixní plat. Jejich počet je (v lepším případě) určen kolektivní smlouvou a platí v rámci jednoho roku. Pokud by byl překročen, instituce musí hráče vyplatit za provedenou práci mimo pracovní závazek. Pracovněprávní úkon kolektivní smlouvou mezi zaměstnanci zastupovanými odborovou organizací a zaměstnavatelem má v současné době vyřešen např. orchestr Opery Národního divadla v Praze nebo operní orchestr Divadla J. K. Tyla v Plzni. Pokud kolektivní smlouva nebo jiný korektiv pracovněprávního úkonu mezi zaměstnanci a zaměstnavatelem neexistuje, nebo je koncipován pro zaměstnance nevýhodně, příslušná instituce má v mnoha provozních záležitostech (včetně počtu „čárek“) volnou ruku a zaměstnanec je povinen se podřídit rozhodnutí vedení. Hraní „za čárku“ pod kterým se může skrývat v podstatě cokoliv pak může způsobit psychologický efekt nehonorované práce.

¹⁸¹ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

vyřčeno s explicitní impertinencí, odráží reálný narativ jeho deprivovaných kolegů včetně použitých vulgarismů, jejichž eufemizace by znamenala zkreslení skutečného stavu.

Potenciálním efektem formalizovaných vztahů je odevzdání se osudu předstávanému rozhodnutími vedení, zřohodnění a zřáta profesního cíle z důvodu nabytí přesvědčení, že nikdy to nebude jinak. Stejně příčiny spolu s nepřilíš vysokým, ale pravidelným finančním příjmem zamezují radikálnímu postupu, který by předstávoval odchod z instituce a změnu směru kariéry. Po několika letech setřvání v orchestru zřatí většina hudebníků kontakty na mimoinstitucionální prostředí a zřavidla i schopnost změnit svůj zařitý způsob interpretace a přístupu k hudbě. Proč tedy něco měnit, když, navzdory všem výhradám, mohou být v podstatě účastni na tvorbě hudby, kterou mají v drtivé většině opravdu rádi.

Působení hudebníka v instituci s formalizovanými vztahy, kde jeho vliv na umělecké i organizační fungování je minimalizován, zapřičiní převážení jeho zaměstnaneckého statutu nad statutem uměleckým. Stává se tak v první řadě zaměstnancem, kolečkem v soukolí „továrny na hudbu“ a tento tlak na upozadění individuální umělecké podstaty způsobuje narušení sebevnímání, zřátu ideálů, případně vyhoření. Kolize jeho individuálního uměleckého Já a kolektivního zaměstnaneckého já pak ovlivňuje i jeho sociální interakce natolik negativně, že může „otrávit“ okolní atmosféru, zvláště nalezne-li mezi svými spolupracovníky podobně naladěné jedince.

Poměry a vztahy v hierarchiích různých hudebních institucí se samozřejmě liší. Jsou orchestry, kde vládne sociální smír a většina muzikantů je se svými pracovními podmínkami a prostředím spokojená. Důležitou roli zde hraje i typ instituce. Po této stránce se pravděpodobně největší nebezpečí deprivace potřeb objevuje u orchestrů, které jsou součástí operních divadel (zvláště v regionálních centrech). Charakteristická je zde vázanost na jedno místo předstávané budovou divadla spolu s omezenou možností vystoupit z tohoto stereotypu prostřednictvím uměleckých zájezdů (a když, tak „za čárku“). Přičteme-li k tomu periodicitu repertoáru operního divadla s přirozeným akcentem na komerčně úspěšné položky, nepatřící zřavidla mezi muzikanty k nejoblíbenějším (repertoárové stálice, operety), charakter pracovní náplně hráčů takového orchestru se skutečně blíží onomu zaměnitelnému chození do jakékoliv práce.

Při posuzování přístupu institucionálních hudebníků nelze vyloučit ani vliv zkreslení vnímání těchto jevů (sociální percepce). Opoziční nebo alespoň rezervovaný postoj k zaměstnavateli je v tomto prostředí obvyklý, vhodný a očekávaný a negativní rétorika tvoří součást běžné sociální prezentace. Může zde docházet k jinému typu nesouladu, jímž jsou negativní reference spokojeného hudebníka, který se snaží vyhovět prezentační konvenci svého prostředí.

I v českých ansámblech HPI přirozeně existuje hierarchie, kde vrchol pyramidy tvoří **kapelník** zřavidla zastávající i funkci hlavního produkčního, do jehož kompetence patří rozhodování o dramaturgii, obsazení, organizaci chodu souboru nebo produkci, a který silou své autority určuje vnitřní i vnější podobu ansámblu a jeho směřování. Není dosazeným zaměstnancem zastrešující instituce, hudební těleso vzniklo z jeho popudu a je odrazem jeho individuálních potřeb a

představ. Své spolupracovníky vybírá dle vlastního uvážení, a ti se buď ztotožní s jeho uměleckou i společenskou koncepcí a participují na souborové práci, anebo jim umělecká koncepce či společenské poměry v souboru nevyhovují a je na jejich rozhodnutí, zda spolupráci odmítnou nebo na ni přistoupí. Vedoucí postavení kapelníka je u neinstitutionalizovaných ansámbľů projevované především během umělecké práce, tedy přípravě repertoáru a jeho koncertní či nahrávací prezentaci; v mimopracovním kontaktu se status kapelníka blíží rovnoprávnému členství kolektivu, zvláště jedná-li se o setkání hudebníků účinkujících ve více ansámblech (což jsou v podstatě všichni včetně kapelníků). Situace, kdy se vůdčí role a výkon moci (to se týká i funkcí prvních hráčů nebo členů produkčních týmů) příležitostně přesouvá mezi jednotlivými aktéry, napomáhá snížení tenze ve společenství a nastoluje, přinejmenším v měřítku komunity jako celku, uvolněnější a demokratičtější prostředí.

Bohatá diverzita stylů a žánrů, se kterými se barokáři setkávají během své praxe, saturuje požadavek pestrosti a dynamičnosti jejich práce, stejně jako účinkování ve více souborech pod vedením různých kapelníků, které provází časté střídání míst zkoušení i koncertování.

„A to je vlastně to, co mě na tom hrozně baví. Že každé tejdne je něco jiného. Není to jako když sedíš v divadle a musíš hrát furt opery, sice jako se střídají, ale furt je to to stejný. Ty si prostě jednou nebo dvakrát do roka zahraješ operu. Jednou dvakrát si zahraješ komořinu, kvartet. Nebo si zahraješ úplný sóla po dvou. A pak si zahraješ oratorium. Pak zahraješ symfonii. To je úplně jedno. No, a teď se to pořád mění. A to je na tom, i když zůstáváme pořád ve výseku baroka a klasicismu, natolik pestrobarevný pro mě, že vlastně je to to, co jsem já vždycky chtěla.“¹⁸²

Pro mnoho hudebníků je stimulující i různost přístupů vůdčích osobností a výzva přizpůsobit se jejich často velmi rozdílným požadavkům. I když je česká scéna HPI někdy charakterizována jako stále stejný okruh muzikantů tvořících jednu velkou kapelu, přičemž odlišnost jednotlivých ansámbľů spočívá (kromě názvu) v tom, který z těchto muzikantů stojí v jeho čele, prakticky tomu tak není. Personální obsazení jednotlivých projektů je variabilní podle potřeby prováděné hudby, preferencí kapelníka a výrazně korigované vytížeností ostatních souborů a jejich paralelními aktivitami. Široký okruh českých barokářů se tak vyskytuje v mnoha kombinacích a situace příslušníka formální hudební instituce, kde „zasedací pořádek“ v orchestru je fixní po mnoho let, ve společenství historicky poučených hudebníků v podstatě nemůže nastat. Oživující, byť někdy méně praktickou i pohodlnou povinností některých nástrojových specializací je i nutnost střídání nástrojů podle potřeby ansámblu (housle/viola, violoncello/viola da gamba apod.) nebo podle dobového či geografického původu provozované hudby (trompeta clarina/cink, loutna/theorba/barokní kytara apod.).

Otevřená a vítaná možnost každého člena komunity realizovat vlastní projekty nebo se organizačně i jinak podílet na jejich spoluvytváření poskytuje platformu pro vlastní originální uměleckou cestu. I když se této příležitosti nechopí zdaleka každý, prostředí komunity nabízí v tomto směru mnoho lákavých inspirací. Vlastní aktivity jsou žádané i vzhledem k vytíženosti, a tím ekonomické saturaci

¹⁸² Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

hudebníků ve svobodném povolání („*Prostě jedeš na ten kšeft, peníze máš, nejedeš na ten kšeft, peníze nemáš.*“¹⁸³).

Jistě neplatí, že každý projekt scény HPI je stejně zajímavý a splňující očekávání všech zúčastněných. I zde se objevuje periodické opakování komerčně úspěšných programů a názory na spolupráci s některými subjekty nebo individuální hodnocení prováděné hudby se u různých hudebníků liší. Zároveň je třeba uvést, že umělecká prognóza mnoha konvenčních symfonických těles se jejich členům jeví jako velmi uspokojující. Přesto se dá říci, že u aktérů společenství (historicky poučené interpretace) je pohled vpřed častěji spojen s očekáváním nového, příjemného a obohacujícího zážitku, než je tomu u jejich kolegů – zaměstnanců formálních hudebních organizací.

¹⁸³ Viz již výše uvedený Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

Kapitola VIII

SOUČASNOST HPI

Zkreslujícím faktorem při určení stavu změny paradigmatu české HPI je výrazně dominantní postavení momentálního alfa-souboru, jehož mediální obraz zcela určuje a nahrazuje obraz tohoto hnutí v jeho plné šíři. Prezentace úspěchů a stavu hnutí HPI je médií nahlížena téměř výhradně prizmatem úspěchů a stavu tohoto vedoucího uskupení. Mediální reference týkající se autentického provozování staré hudby v Čechách jsou už od začátku 90. let, kdy vůdčí roli zastávala Musica antiqua Praha, směřovány především na ansámbl obývající pomyslný vrchol zdejšího historicky poučeného Parnasu. Ostatním subjektům operujícím s nezřídka srovnatelnou kvalitou a úspěchy byla určena role jakéhosi hemžení kolem nohou velikána (situace charakteristická pro první vlnu HPI) nebo je jim vymezeno postavení satelitů alfa-souboru (v pozdějším období).

Česká republika je malá země a mediální zacílenost na jeden subjekt, který je pokládán za nejúspěšnější a nejlepší (a v podstatě to odpovídá skutečnosti) je v našich podmínkách považována za dostačující. Společenská potřeba ukázkového souboru ve škatulce HPI je naplněna. Od tohoto stavu se dodnes odvíjí i styl některých mediálních referencí.

„Takže vlastně jako myslím, že principiálně ta v uvozovkách odborná veřejnost, ti kritici, ti prostě taky něco asi předpokládají a chtějí a napíšu... Sice že na Collegium 1704 nebude špatná kritika, protože i kdyby to bylo špatný, tak nebude špatná. Že už je to takhle daleko, a tudíž tenhle ten názor pro mě není absolutně relevantní.“¹⁸⁴

Skutečný obraz české scény HPI je však tímto způsobem mediální prezentace, zejména pro méně informované zájemce o tento interpretační přístup, poněkud deformován. V současné době se tento mediální obraz přece jen pozvolna mění, struktura české scény HPI dnes zahrnuje tři generace profesionálních hudebníků a oproti devadesátým letům dvacátého století i prvnímu desetiletí století následujícího je podstatně více diverzifikovaná. Za třicet let trvání si významné soubory historicky poučené interpretace vybudovaly funkční produkční mechanismy, které se svojí výkonností mohou měřit s podobnými v zemích s dlouhou provozovací tradicí tohoto stylu. Vlastní medializaci jako předpoklad úspěchu pochopilo více čelných ansámbľů staré hudby, které na svém zviditelnění systematicky pracují. To se týká nejen hudebníků a vůdčích osobností, ale také publika a odborné veřejnosti; i hudební publicisté jsou příznivci a podporovateli svých favoritních subjektů v jejichž prospěch aktivně působí. Odstup alfa-souboru od jeho ostatních „menších“ soupeřů a konkurentů není dnes tak zásadní, jako tomu bývalo dříve.

Stvrzování vůdčí role a saturace médií dnes probíhají na dramaturgicky mainstreamově založené práci za účasti velkých jmen (mezinárodních hvězd) a na účinkování v prestižních prostorách, kam stará hudba v historicky poučené interpretaci měla dříve zapovězený nebo omezený vstup.

¹⁸⁴ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

„Tady se toho spousta děje, je tady spousta lidí, který dělaj hezký projekty... Mě trošku vadí takový ty věci jako... Ale to je celosvětová záležitost, že se z toho dělá taková jako bublina. I třeba co se týče PR. Ale to vede ta společnost, kdo nemá reklamu, jako kdyby nežil. A dělají se hvězdy z lidí, který možná nejsou ani hvězdy.“¹⁸⁵

„Dneska už je to úplně jinak. Dneska se to stalo mainstreamem. V podobě kapely Václava Lukse je dneska barokní interpretace populistický produkt hozený víceméně dobře situovaným lidem, aby se prostě podívali do Rudolfiny s přítelkyní na koncert. Je to naprosto luxusně zahraná hudba, všechno perfektní, ale už je to taky byznys.“¹⁸⁶

„Když si vezmeme zhodnotitelný horizont těch deseti let, tak já tady vidím, že se formuje nějaký jakoby běžnější repertoár a že jsou určitý repertoárový okruhy nebo přístupy třeba v nastudování, v organizaci práce těch barokních těles, který jsou v podstatě nějakým způsobem standardizovaný. A že ta ritualizace se začíná podobat právě tomu, jak fungují moderní orchestry.“¹⁸⁷

Z akcí pořádaných produkčními týmy souborů HPI (ať už se jedná o koncerty, nahrávací projekty, vlastní koncertní řady, festivaly nebo výukové akce aj.)¹⁸⁸ se stávají kulturně zásadní a vysokorozpočtové události, kde je nezbytně nutné financování z veřejných zdrojů, tedy za pomoci grantů Ministerstva kultury České republiky, městských či regionálních subvencí.

„Začaly vznikat soubory, který mají sponzory, mají nabraný nějaký subvencovaný akce, který jsou už nějakým způsobem institucionalizovaný v tý starý hudbě. No ale už se blíží těm filharmonickým a těm různým orchestrům.“¹⁸⁹

K financování aktivit souborů historicky poučené interpretace z veřejných rozpočtů mají jednotliví aktéři velmi ambivalentní poměr. Většinou uznávají nutnost státní participace na počinech většího rozsahu – účast na těchto velkých projektech jim přináší často atraktivní pracovní příležitosti a možnost relativně zajištěného výdělků. Na druhou stranu mnoho z nich (zvláště příslušníků první vlny HPI) vnímá toto propojení se státními financemi jako částečnou ztrátu samostatnosti, tlak na konvencionalizaci a komercializaci jejich působení, stejně jako nebezpečné směřování k přeměně ansámbľů v instituce formálního typu se všemi důsledky, které z této transformace vyplývají.

„Že jako už je ta doba, kdy víc se hledí na tu čistou profesionalitu. Musí bejt jako naučenej, mít to připravený, zahrát a odejít. Někaký velký plácání si po zádech nebývá už tak běžný, jako bývalo tehdá. A musím říct, že tamto mě bylo milejší.“¹⁹⁰

¹⁸⁵ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 3. 2019.

¹⁸⁶ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

¹⁸⁷ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26.2. 2019.

¹⁸⁸ Kupříkladu *Hudební most Praha – Drážďany Collegia 1704, Letní slavnosti staré hudby*, které pořádá každoročně Collegium Marianum, *Hudební festival Žnojmo* brněnského souboru Czech Ensemble Baroque, *Letní škola barokní hudby Holešov* probíhající v režii téhož souboru atp.

¹⁸⁹ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

¹⁹⁰ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

Jakkoliv jsou vztahy v barokářské komunitě stále založené na přátelství a vzájemné úctě odkazující se k společnému předmětu zájmu a sdílené minulosti, dá se říci, že v současnosti „...dochází někdy v interním prostředí některých skupin k určité formalizaci vztahů. Posuzujeme pak dle kritéria struktury míru formálnosti (či neformálnosti, opět zde nalézáme vztahové kontinuum) sociální skupiny. Formalizace roste především s velikostí sociální skupiny. Formálnosti přibývá spolu s naplňováním potřeby po organizování skupinových činností a může se tak stát, že se sociální skupina rozhodne pro založení organizace. V její formální struktuře pak nejenže přetrvávají původní neformální (skupinové) struktury, ale vznikají i nové neformální procesy a vztahy (a skupiny)”¹⁹¹.

Tuto charakteristiku je možné vztáhnout především na jednotlivé soubory staré hudby; v některých je jejich přeměna ve formální organizaci v podstatě dovršena, jiné se nalézají v různých stádiích této přeměny a existují i takové, které jsou formalizační transformací nedotčené (většinou menší soubory vznikající často účelově či příležitostně s úmyslem zahrát si určitý druh hudby nebo splnit konkrétní zakázku). Postupující institucionalizace několika čelných českých souborů historicky poučené interpretace, které jsou hlavními poskytovateli pracovních příležitostí, má na atmosféru ve společenství zásadní vliv – principy jejich úspěšného fungování se stávají formujícím faktorem společenství jako celku. Ústup od alternativní skupinové organizace je většinou hudebníků HPI vnímán pragmaticky jako součást vývoje a růstu oboru.

Přes různé výhrady k tomuto trendu nejsem obeznámen s případem, kdy by hudebník odmítl pracovní nabídku z důvodu nesouhlasu s příklonem daného ansámblu k institucionalizaci nebo kvůli vztahům kontaminovaným organizační formálností. Loajalita jednotlivých aktérů k příslušným ansámbům se převážně odvíjí od stupně profesní spjatosti s nimi (od míry poskytování či neposkytování pracovních příležitostí).

Kromě projevů nostalgie barokářů po „starých časech“, spojených většinou s iniciačním obdobím v oboru a mladistvou bezstarostností této fáze jejich životů, lze zaslechnout výhrady spíše k jiným doprovodným jevům přicházející konvencionalizace:

*„Já si myslím, že základem lidskosti je kreativita. [...] Ovšem teď dochází k tomu, že lidé, kteří vystudovali starou hudbu, mají stejný přístup k té staré hudbě, jako měli ti staří fosilní systematici, a proto mě to jistým způsobem prudí. Ale samozřejmě, vůbec mě to neodrazuje, abych bojoval o tu nějakou ryzost a o projevení kreativity.“*¹⁹²

Kodifikace interpretačních principů platných pro provádění staré hudby v celém jejím spektru je vzhledem k současné hloubce vědomostí o jejím paradigmatu pochopitelným jevem. Objevná práce několika generací hudebníků a badatelů dospěla k formulaci těchto principů, které vyhovují jak nárokům na původní záměry autora, tak i dnešnímu chápání tohoto odkazu. Na tomto základě jsou v mnoha hudebně vyspělých zemích vybudovány edukační systémy fungující několik desítek let. Každý vzdělávací proces při širokém spektru interpretačních možností obsahuje a předává určité kodifikované informace, které jsou nutné a

¹⁹¹ NOVOTNÁ, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Praha: Grada Publishing, 2010. Sociologie. ISBN 978-80-247-2957-2, str. 67.

¹⁹² Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018.

očekávané. To se týká i výuky historicky poučené interpretace. Hudebníci, kteří prošli systematickou výukou tohoto oboru především na specializovaných školách v zahraničí, představují v českém prostředí autoritu nejen pro své hráčské schopnosti, ale také díky systematickosti svého vzdělání, která místním hudebníkům často schází.¹⁹³ Na druhou stranu mohou v konfrontaci s domácím prostředím působit dojmem jakési „nevhodné“ exaktnosti a počínajícího fosilnění, a tím narušovat pocit „věčného hledání“ zakořeněný v českých barokářích od přelomu 80. a 90. let minulého století.

Přítomnost prakticky i teoreticky špičkově vyškolených hudebníků historicky poučené interpretace má za následek růst relevantnosti a autority tohoto přístupu mezi hráči a příznivci konvenčního provozování vážné hudby. Mezi těmito dvěma tábory existovalo (a do jisté míry stále přetrvává) permanentní napětí.

„A ta napřenosť tam byla, a i z toho dôvodu, že kto je ‚špatnej muzikant‘, jde dělat baroko. A zase ale byla i určitá napřenosť i z druhý stany. Kdo prostě nedělá generálbas, kdo nedělá interpretaci autentickou, kdo neladí na starý ladění, kdo nepoužívá střevoový struny, to dělá špatně. Což dneska taky se stírá. Dneska už je to jinak.“¹⁹⁴

„Tím, že už to přestala být okrajová záležitost, tak vlastně chtě nechtě začala být respektovaná i u těch muzikantů klasických, co hrajou v symfonických orchestrech. I když si myslím, že tam je určitá malá část lidí, kteří pořád v tom vidí jako nějaký takový nedochůdče. I z hlediska interpretace i v té hudbě samotný. Takový lidi určitě existují, ale myslím si, že jsou dneska v menšině. Že už vlastně tahle ta autentická interpretace jako dokázala přesvědčit. Najít si své místo, přesvědčit spoustu lidí, že ta úroveň je stejná. Že technický podmínky samozřejmě jsou jiný, já teda můžu konkrétně mluvit třeba k bassu continuu, který zahrát vyžaduje jinou kvalitu než ty technický ultravyspělosti.“¹⁹⁵

Náhled konvenčních hudebníků na historicky poučenou interpretaci prochází akcelerujícími změnami. Zvláště mladší muzikanti dnes vnímají tento způsob vyjádření jako normální a očekávaný.¹⁹⁶ Zásadní odpůrce nového pohledu na starou hudbu lze nalézt spíše mezi staršími ročníky orchestrálních či komorních hráčů a sólistů, jejichž lpění na způsobu interpretace staré hudby, který se naučili od svých pedagogů většinou ještě v období před rokem 1989 se pozvolna stává anachronismem.

¹⁹³ Viz např. Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

¹⁹⁴ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

¹⁹⁵ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 13. 2. 2019.

¹⁹⁶ Zkušenost narátora je dána jeho pedagogickým působením na Pražské konzervatoři, kde vyučuje zobcové flétny a vede Barokní orchestr Pražské konzervatoře: „Pokud jde o nějaký vývoj, já vidím na konzervatoři za posledních 10 let, mě třeba fascinuje v pozitivním smyslu to, že studenti, kteří přišli na konzervatoř v době, kdy už tady třeba působil barokní orchestr nebo tady byly starohudební obory, tak už to vnímají jako něco normálního. Což dřív nebylo. A byl jsem úplně vlastně šokovaný tím, že třeba studenti prvního ročníku já nevím, saxofonu, který mám na semináři, vlastně se nepozastavili nad tím, že jim pouštím nahrávky na starý nástroje. Prostě jim to přišlo úplně normální. Přece je to jasné, je to Handel. [...] V tom já vidím velké vývoj, že je to přijímaný jako něco zcela běžného. Málokdo už se pozastaví nad tím, že je tady zobcová flétna jako hlavní obor. Kdežto když jsem začínal, studoval v Plzni, tak na nás koukali jako na ty největší úchyly.“ (Rozhovor s Jakubem Kýdličkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26.2. 2019.)

Přijetí principů HPI se odráží i v učebních plánech mnoha českých vzdělávacích institucí, které tomuto vlivu dlouho odolávaly. Poměr českého školství k historicky poučené interpretaci je mezi jejími aktéry často projednávaným tématem, které se objevuje i v jiných kapitolách této práce. Většinou se jedná o výpovědi poukazující na převládající ignoraci tohoto hudebního přístupu zdejšími hudebními školami (zvláště pražské HAMU jakožto vrcholné české vzdělávací instituce v oboru klasické hudby). Názory na přetrvávající stav však nejsou jednotné; v posledních letech jsou slyšet hlasy vyslovující přesvědčení, že vysokoškolská výuka HPI v plném rozsahu je v České republice nadbytečná – jsme malá země, zavedeným vzdělávacím institucím je tento hudební přístup vzdálený, zahraniční zkušenost je nezbytná („*Tady máme systém, když kdo se chce seznámit s barokní muzikou, má možnost, a když chce prohloubit svoje znalosti, tak ať jde ven, kde zároveň nachytá ty kontakty, který jsou potřeba. [...] Já si myslím, že role institucionálního školství se často přeceňuje.*“¹⁹⁷). Názorové střety na toto téma jsou přítomné například ve facebookové debatě na profilu muzikoložky Dity Hradecké z 30. září 2019¹⁹⁸, kde je projednávána (mimo jiné) potřebnost či nepotřebnost zavedení studia historicky poučené interpretace na pražské HAMU.

Diskurz, přesněji řečeno napětí a konflikt, které byly dříve směřovány mimo komunitu historicky poučené interpretace, se nyní přesunují i do jejího vnitřního prostředí. Různost preferencí jednotlivých kapelníků a příslušných produkčních týmů daná jejich uměleckým směřováním, inklinací k různým „školám“ HPI, ambicemi, vzájemnou konkurencí a rozdílnou úspěšností způsobují odstředivou dynamiku autonomních souborů staré hudby. Diferenciace zájmů vycházející z těchto více či méně formalizovaných jednotek působí i na soudržnost komunity historicky poučených hudebníků. Loajalita jednotlivých jejích příslušníků se upíná více k preferenčnímu poskytovateli pracovních příležitostí než ke komunitě jako takové. Vnitřní rozklad jednotného společenství HPI je tak posilován nejen demografickým zmnožováním a vzrůstající diverzitou komunity, ale i parciálními zájmy ambiciózních ansámbľů specializovaných na starou hudbu.

Rozdíl mezi malou a velkou sociální skupinou není dán přesným vymezením počtu jejích příslušníků, ale charakterem skupinových interakcí. „*Pro malou sociální skupinu jsou typické bezprostřední interakce, které mají často důvěrný charakter a většina členů skupiny je jejích aktéry. Pro velkou sociální skupinu je typický výskyt též zprostředkovaných interakcí nedůvěrného charakteru, přičemž k interakcím mezi mnohými aktéry vůbec nedochází.*“¹⁹⁹

V devadesátých letech dvacátého a nultých letech jedenadvacátého století byla barokářská komunita navzdory své relativní početnosti blízká charakteru malé sociální skupiny – všichni její aktéři se bezprostředně znali, pravidelně se potkávali a spolupodíleli se na objevování hudby a její přiměřené interpretace. Identifikovali se se svým kmenovým souborem, ale v téměř stejném obsazení účinkovali i s nemnoha existujícími ostatními. Vysoká míra identifikace byla možná se všemi.

¹⁹⁷ Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26.2. 2019.

¹⁹⁸ HRADECKÁ, Dita. Přátelé, existují u nás soubory tzv. poučené interpretace [...]. In: *Facebook* [online]. 30. září 2019 [cit. 2019-10-24]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/dita.hradecka/posts/1330479157128526>

¹⁹⁹ NOVOTNÁ, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Praha: Grada Publishing, 2010. Sociologie. ISBN 978-80-247-2957-2, str. 68-69.

Parciální zájmy jednotlivých ansámbľů se projevovaly již tehdy, díky silné sociální kohezi a společnému zájmu však nebyl nesoulad mezi soubory (a jejich členy) patrný. Nyní se barokářské společenství natolik rozšířilo, že mnoho jeho aktérů se na akcích pořádaných různými ansámbly setkává velmi zřídka, někteří se ani osobně neznají. Nyní je tedy lze považovat za velkou sociální skupinu.

Vnitřní konflikty uvnitř společenství nejsou vyhrocené, jedná se o běžné názorové rozpory, ale jejich prezentace je především zásluhou sociálních sítí podstatně viditelnější (a výbušnější), než tomu bylo dříve. Při slabší kohezi barokářské skupiny jako celku, diferenciaci vůdčích osobností a jejich zájmových skupin a téměř neomezené možnosti veřejně prosazovat své postoje se rozostřuje názorová jednota komunity.

Jedním z charakteristických znaků třetí vlny české HPI se stává zeslabení koheze a změna vnější i vnitřní komunikace společenství. Zatímco pro komunitu v první i druhé vlně bylo typické vnitřní sepětí a vnější konflikt, současný stav charakterizuje zájmová a názorová roztržitost a postupné splývání s mainstreamem konvenčně provozované vážné hudby – tedy vnitřní konflikt provázený vnějším sepětím.

Jedním z chronických jevů, o kterém se zmiňuje řada respondentů (především houslistů) je začínající nedostatek některých nástrojových specializací nezbytně potřebných pro realizaci větších produkcí HPI. Jedná se především o profesionálně zdatné a skutečně historicky poučené hráče na barokní housle. O důvodech tohoto deficitu píše např. v kapitole *Vnímání oboru aktéry*, téma však poukazuje i k jiným příčinám tohoto stavu,²⁰⁰ který se dotýká všech specializací a celého provozovacího aparátu historicky poučené interpretace. V první řadě je třeba uvážit ekonomickou motivaci hudebníků, kteří se dnes rozhodují o svém budoucím povolání.

„...že prostě ten muzikantskej život je plnej nejistoty, a že to (dnes) vidí trošku víc pragmaticky, než jsme to třeba viděli my. Taky mají možná o dost větší možnost volby, než jsme, rozhodně, nevím jak třeba před dvaceti lety, ale před třiceti my jsme se rozhodovali, tak tolik možností ještě nebylo.“²⁰¹

„A myslím si, že v dnešní době ty lidi, který jsou v tomhle věku, asi uvažujou trošku ekonomičtěji. Že si propočítávají, co se jim vyplatí, co se jim nevyplatí. Je pravda, že hudebník si musí svůj nástroj pořídít sám, musí si ho udržovat, musí ho čas od času dát k houslaři, musí si ho v případě smyčcového nástroje ostrunit, což taky není úplně levná záležitost. Tak vlastně nevím, jestli dneska to lidi, mladý lidi, trošku víc nepromýšlí. Ale to se konec konců mohlo stát i tehdy, já nejsem tenhle typ. Já nejsem typ, který by měřil ekonomickou situací to, co rád dělá nebo co by chtěl dělat.“²⁰²

Specifika života hudebníků „na volné noze“, jejichž typické zástupce představují právě barokáři, jsou popsána v kapitole zabývající se statutem a

²⁰⁰ Potřeba početního zastoupení různých nástrojů v hudební praxi je různá. Tato potřeba je nejvyšší právě v sekci houslí především při obsazování velkého barokního orchestru, a zvláště naléhavá je v případě několika souběžně pořádaných produkcí většího rozsahu.

²⁰¹ Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 13. 2. 2019.

²⁰² Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 7. 11. 2018.

samostatností aktérů HPI. Narátorka s dlouholetou zkušeností práce v tomto modu si je vědomá rozdílu mezi okolnostmi rozhodovacího procesu v devadesátých letech a dnes (zvláště v kontextu s aktuálně probíhajícím rozhodováním jejích dětí). Různorodost současné nabídky pracovního trhu a možnost uplatnit se v oboru, kde je pravidlem stálý, zajištěný a uspokojivý finanční příjem, výrazně snižuje atraktivitu volby profesní (a životní) dráhy historicky poučeného hudebníka. Dnešní tvrdší ekonomické prostředí vede mnoho mladých lidí k pragmatickému rozhodování o své kariéře, hudbě je tak častěji vymezena role záliby než hlavního povolání.

Dilema nekončí ani v případě, kdy se nadšený, odhodlaný a patřičně vzdělaný hudebník rozhodne věnovat historicky poučené interpretaci, snaží se začlenit do provozu a v souladu se svými schopnostmi a ambicemi hodlá realizovat své vlastní umělecké záměry.

„Obrovské problém jsou peníze. Nadšení by bylo, všechno prostě je, ale nejsou ty peníze. Což dneska vzhledem k tomu, že už jim není dvacet a nechodí do školy, neživí je maminkové tatínkové, je jim už třeba pětatřicet a musejí se nějak o sebe postarat, tak je to problém. A ona²⁰³ tvrdila prostě, že oni nemají absolutně šanci právě skrz to, že tady jsou už ty zavedené soubory. (Když) na těch ministerstvech nebo na městě nebo kde chtějí sehnat peníze na ty granty, tak vždycky to dostanou tyhle ty zavedené už známé soubory, a ten úplně nový nedostane vůbec nic a nemají šanci.“²⁰⁴

Prosadit vlastní nekomerční projekt je nesnadné za každého režimu a v každé době. Prostředky na financování kultury byly rozdělovány ze státního rozpočtu v socialistickém Československu i v devadesátých letech a jsou rozdělovány i nyní; liší se především forma tohoto financování. Vřadit vlastní projekt(y) do finančních toků pramenících ze státní pokladny žádalo vynalézavost, odvalu, podnikavého ducha a trpělivost v každém režimu a každé době. Zkušenost alternativních produkcí historicky poučené interpretace z posledních třiceti let tento předpoklad potvrzuje.

Nadšení, které pohánělo zastánce autentické interpretace v začátcích tohoto hnutí, vycházelo z jejich potřeby čistoty, hledání a dobrodružství. Přitažlivá síla komunity podobně smýšlejících lidí se stala ne vždy dokonale komfortním, ale přesto přívětivým životním prostorem naplňujícím jejich profesní i osobní touhy. Politicko-ekonomická změna provázející devadesátá léta dvacátého století vytvořila prostředí „neomezených možností“, které mělo vliv i na proměnu kulturní sféry. Pro aktéry zárodečné fáze autentické interpretace staré hudby s jejím nekomerčním ekonomickým základem to znamenalo spíše uvolnění rukou pro další vzdělávání jejich hudebně-očistné vize. Důležitým charakteristickým jevem této doby byl požadavek nikoliv dosaženého specializovaného vzdělání, ale nadšení pro věc, otevřenost novému a ochota se učit. Česká historicky poučená interpretace získala v této fázi silný personální základ, který si svou oborovou erudici doplňoval nejen díky otevřeným možnostem studia v zahraničí, ale především „za pochodu“ intenzivním praktickým hraním a samostudiem. Otázkou je, zda si svůj silný lidský

²⁰³ Jedná se o Veroniku Manovou, barokní houslistku, která vystudovala tento obor v holandském Haagu a v současné době se snaží mimo jiné prosadit vlastní komorní soubor.

²⁰⁴ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

potenciál dokáže udržet i v dnešní době, kdy při rozhodování o vstupu do světa barokářů dominují komerční pohnutky a uvnitř společenství se setkávají s formalizujícími se vztahy.

„A přijde mi, že z mého pohledu maličko zmizelo určitý nadšení, ale zase přicházejí noví lidi, mladší, který ho možná mají, jenom prostě ještě potřebují nějaký čas zase, aby ho mohli uplatnit.“²⁰⁵

Úbytek vstupního nadšení nových příslušníků barokářského společenství reflektuje více narátorů. Racionálnější pojmání dnešní role historicky poučeného hudebníka je v souladu s uváděnými změnami charakteru provozování a komunity. Vlastní účinkování v tomto žánru podléhá odlišným pohnutkám, než tomu bylo dříve. Preference ryze profesionálních kritérií, školou poskytovaný hotový interpretační názor spolu s úbytkem akcentu na skupinovou kohezi napovídají, že ani čas k „zažití“ prostředí nepřinese nově příchozím barokářům prolnutí s hodnotami jejich starších kolegů.

V kontextu současnosti je zajímavá změna náhledu na vlastní nadšení u aktérů první vlny HPI, kteří dnes po cca třiceti letech začínají rekapitulovat svůj život se starou hudbou.

„Nicméně zachovávám si pořád to nadšení. Primárně mě to prostě strašně baví. A jsem přesvědčená o tom, že až mě to přestane bavit, tak musím skončit. Musím přestat hrát. Vlastně že, teď řeknu něco, co by se třeba široké veřejnosti nemuselo úplně líbit, ale primárně si to potřebuju užít já.“²⁰⁶

Stará hudba se v 80. letech stala ostrůvkem svobody pro hrstku vizionářů, jimž byla únikem před dobovým marasmem do světa dávné minulosti. V 90. letech si tuto charakteristiku udržela jako území čistoty, objevování a dobrodružství v okolním světě prosyceném nepřízní stávajícího establishmentu vážné hudby a politicko-ekonomických transformačních turbulencí. Vnímání těchto svobodných území bylo časově obrácené do minulosti, k době, v níž vznikala hudba, kterou se zabývali, a zároveň se upínalo k budoucnu, kdy jejich pojetí hudební interpretace dojde uznání a etabluje se jako plnohodnotný autonomní hudební názor. Dnes narátorka hovoří o zachování si nadšení, tedy o něčem, co je třeba konzervovat z minulosti, v tomto případě nedávné – z „lepších časů“.

Zápas o prosazení historicky poučené interpretace je vítězně vybojován, její další provoz spočívá v rukách profesionálů, produkčních týmů, institucí. Tvůrčí hledačská práce s vysokým podílem osobního přínosu se samozřejmě nevytratila, ale je jí menší podíl než dříve. Pohled vpřed poskytuje prognózu ustáleného chodu lemovaného vrcholnými hudebními zážitky podmíněnými vrcholnými hudebními výkony. Vše je nalezeno a prosazeno, teď už „jenom samá pozitivita a sociální jistota“²⁰⁷.

Nostalgické pocity dokáží vybudit i podstatně horší životní období (viz ostalgie, chlapské vzpomínání na vojenskou základní službu atp.) než to, které pro barokáře v 90. letech představovalo čas objevování. Nakolik je iniciačním

²⁰⁵ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 16. 1. 2019.

²⁰⁶ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

²⁰⁷ Zlidovělé rčení pocházející z českého filmu „Jak básníkům chutná život“ (1987).

podnětem těchto pocitů vzpomínka na léta mládí nebo na umělecké tvůrčí vzepětí, je nezměřitelné. Narátorka vyslovuje možnost, že by ji hraní za současné pro ni mimořádně výhodné a nadějně situace přestalo bavit. Ačkoliv je v zenitu svých schopností²⁰⁸, do jejího zorného pole se dostává ukončení kariéry.

Kde se v člověku, který většinu své profesionální dráhy prožil prosazováním alternativního hudebního názoru a v existenční nejistotě, bere myšlenka na ukončení kariéry v okamžiku, kdy jeho dlouholeté touhy byly saturovány a nabízí se mu kariérní prognóza splňující jeho dosavadní představy? Odpovídá současný stav historicky poučené interpretace očekáváním těch, kteří ji v minulých letech iniciovali a spoluprosadili jako emancipovaný hudební přístup?

Je možné pustit se nyní do hloubkové analýzy deficitů, které barokáři 90. let pocítují. Z jejich výpovědí, zohledníme-li je v celistvosti, však vyplývá především téma únavy. Ta může mít podobu únavy fyzické i psychické, způsobené přetěžováním ve snaze dostat všem příležitostem, které se jim nabízejí i únavou ze stresu, který nastupuje, když je jich aktuálně nedostatek nebo žádné. Bývá to vyčerpanost z „kočovného života“ při touze po klidnějším pracovním režimu. Roli zde hraje i „únavu materiálu“, tedy bolest způsobená dlouhodobým enormním zatěžováním některých částí pohybového aparátu při hraní. Únavovými faktory se mohou stát i pocit vlastní nekompatibility se současnými trendy historicky poučené interpretace a rozčarování z vývoje oboru.

„Takže to můžeme skočit klidně do dnešní doby. Neuspokojuje mě to. Neuspokojuje mě to dneska tolik, i jsem asi unavená nebo třeba vyhořelá. Neuspokojuje mě to, že se už netvoří.“²⁰⁹

Únava doléhá více na ženy, na nichž se kromě fyzicky poměrně náročného koncertního provozu odráží i jejich hlavní podíl na péči o děti a rodinu. Ačkoliv jsou pro skloubení rodičovství a hudební profese schopné generovat mnohá vysoce kreativní řešení, ne vždy se nalézají v konstelaci umožňující jejich plné využití.

„Protože vždycky je to omezení i pro ostatní v kapele. Já vím, že mě to bývalo nepříjemný, když jezdily ty mimina. Takže jsem do tohohle nechtěla ani jít. A představa, že ještě budu platit nějaký cizí paní za to, že hlídá moje děti, to jsem taky nechtěla. I když by ji měly rádi²¹⁰, to o nic nešlo. A navíc mám muže, kterej taky na to úplně není. A jelikož s ním chci žít, tak člověk dělá kompromisy.“²¹¹

Kompromis je řešení situace, kdy zúčastněné strany musí slevit ze svých požadavků ve prospěch protínátořů strany druhé. Jeho výsledkem není pocit vítězství ani plného uspokojení pro žádnou ze zúčastněných stran.

Narátorka utlumením pro ni dříve výrazně preferenčních profesních aktivit a rozhodnutím přiklonit se k rodinnému životu, péči o děti a soužití s partnerem mimo komunitu HPI, zvolila jistotu předvídatelné budoucnosti a hmotného

²⁰⁸ V době vedení rozhovoru bylo narátorce 46 let. Je v současné době jednou z nejvyhledávanějších souborových hráček a působí paralelně v několika čelných ansámblech staré hudby.

²⁰⁹ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

²¹⁰ Narátorka má dva syny.

²¹¹ Rozhovor s Jiřinou Štrunclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 10. 2018.

zajištění. Rozhodnutí u ní bylo podpořené slabší tělesnou konstitucí, která v minulosti hrála důležitou roli při rozhodování o její specializaci na historicky poučenou interpretaci. Únava z fyzické bolesti, ekonomické nejistoty, života na cestách, omezené možnosti plánovat vlastní budoucnost i únava ze současného hudebního směřování společenství spolu s rozkladem tradičních hodnot komunity HPI ji přiměly ke kompromisnímu rozhodnutí, stejně jako k částečnému vytěsnění vzpomínek na období jejího největšího pracovního (a možná i životního) vzepětí.²¹²

Vzhledem k třígenerační demografické škále dnešní české historicky poučené interpretace se podobné případy dají interpretovat jako počínající generační výměna. Jakou dynamiku tento proces bude mít, se projeví během několika dalších let.

²¹² Viz oba rozhovory s Jiřinou Štrynclovou.

Kapitola IX

BUDOUCNOST HPI

Otázku na předpokládaný vývoj historicky poučené interpretace v Čechách jsem pokládal každému narátorovi ke konci rozhovoru. Budoucnost HPI je spojena s nastávající profesní i životní cestou každého příslušníka komunity a předpokládal jsem, že v odpovědi se odrazí také osobní touhy a hudební inklinace respondentů. Bylo s podivem, u jak velkého množství narátorů vzbudila tato otázka překvapení, a to přímo vyjádřené slovní reakcí, anebo naznačené delším váháním. Takováto odezva vzbuzuje otázky týkající se přemýšlení o vlastní budoucnosti barokářů vůbec. Faktem je, že život hudebníka „na volné noze“ poskytuje obtížné plánování v dlouhém výhledu, jak kvůli charakteru tohoto statusu, kdy se koncerty nebo koncertní turné vynořují či odpadají často v krátkém časovém obzoru, tak i z důvodu předešlých zkušeností, kdy se rychle a nečekaně střídala ekonomicky lepší a horší období.

Překvapení a váhání jako reakce na výzvu odhadu budoucnosti může mít původ i v momentálním stavu české historicky poučené interpretace, nalézající se ve fázi „dovršení díla“. Mety, k níž se dlouhá léta novodobí barokní hudebníci upínali, je nyní dosaženo a žádná změna k podstatně lepšímu nebo horšímu není očekávaná ani vítaná. Už jen samotné otevření této otázky může na základě dlouhodobých zkušeností vyvolat polozapomenutou nejistotu.

Často předpokládanou součástí vývoje je splývání scény klasické a staré hudby. Již nyní je znát vzájemné ovlivnění, zvyšující se vstřícnost a přejímání některých postupů na obou stranách, jako jsou nedogmatický pohled na partituru na straně klasických hudebníků nebo inklinace k všestrannosti a virtuozitě či přejímání produkčních a dramaturgických modelů na scéně staré hudby. Ostré oddělení je ze strany barokářů vnímáno jako zbytečné a umělé, jako relikty minulosti.

„Nevím, jestli to není takový umělý jako. Protože ty lidi stejně ve finále žijou vedle sebe, prostě se tam střídáme na stejném pódiu. Jeden večer hraje v Rudolfinu Filharmonie, druhý den tam hraje Collegium, třetí den tam hraje, já nevím, Válek s tím svým ansámblem brněnským. Tak co, to je jedno dřevo tam je, jedny cihly.“²¹³

Narušení interpretačního dogmatu a odstraňování nánosů z minulosti u konvenčních těles je opakovaně uváděno ve zkušenostech hudebníků HPI, kdy jsou zde pozorovatelné nejen jisté změny v přístupu k interpretaci, ale i pokusy o částečnou reflexi dobové praxe například používáním starší konstrukce smyčců (přirozeně v adekvátním repertoáru) nebo snaha zaměnit letité orchestrální party s fixovanými provozovacími poznámkami moderními kritickými edicemi.

Touha mít možnost vystudovat obor staré hudby bez nutnosti dlouhodobého opuštění místa svého přebývání je, především u příslušníků první vlny HPI, pochopitelná. Dlouholetá ignorace autentické interpretace českým školstvím zamezila méně odvážným, jazykově nepřiliš disponovaným nebo třeba

²¹³ Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 3. 2019.

rodinnými povinnostmi vázaným jedincům v plnohodnotném studiu této specializace. Proto se mezi vizemi o budoucí podobě oboru objevuje i touha po dosažitelném vzdělání na českých středních a vysokých hudebních učilištích.

Pocit dovršení díla se u příslušníků komunity HPI projevuje i touhou po získání životních jistot a obecného uznání zprostředkovatelných například vyšším stupněm institucionalizace. Status současných starohudebních těles je bez podpory tradičních (státních) hudebních institucí vnímán stále jako poněkud společensky neukotvený a zcela závislý na osobě uměleckého vedoucího (a většinou současně též prakticky hlavního producenta). Roli zde může hrát i věk protagonistů nejpočetněji zastoupených prvních dvou vln HPI, kterým je dnes většinou mezi čtyřiceti a padesáti lety, mají vlastní rodiny a děti a jejich ochota snášet dlouhodobé nepohodlí a existenční nejistotu exponenciálně klesá.

„...že prostě to školství půjde natolik dopředu, že se bude dát tady normálně studovat, že to bude úplně standardní, že se baroko a klasicismus bude hrát na normální. Že třeba aspoň doufám, že by mohlo být něco takového jako třeba aspoň jeden státní orchestr, kterej by byl jako... Já vím, že je to možná science-fiction, anebo takovej napůl nějakej, kterej by byl už pod nějakou institucí. Jasný, že to nemusí být Česká filharmonie, žejo. Ale prostě pod nějakou hlavičkou tý instituce, aby bylo jasné, že se to myslí vážně.“²¹⁴

Stejně vážně, jako narátorka a její kolegové dlouhá léta pracovali na prosazení svého oboru a vlastním profesním růstu. Nyní si vybojovali uznání i tam, kde byli dříve přehlíženi, jejich úspěch je zřejmý a čekají, že společnost jejich přínos ocení vážným činem, který jim poskytne léta odpírané životní jistoty.

Takový požadavek je v rámci jejich zkušeností jistě oprávněný, ale nahlédneme-li na trend období, kterým se zabýváme, lze pozorovat spíše tendenci velkých států podporovaných hudebních těles zbavovat se svých specializovaných komorních souborů.²¹⁵

Otázkou je, zda v případě „lámání chleba“ by se proti možnosti začlenění svých souborů pod křídla nějaké velké státní instituce nepostavilo samotné vedení a management přičleňovaných souborů. Barokáři jsou navzdory všem nejistotám zvyklí na nezávislost a svobodné rozhodování o sobě samých, jejich současné postavení je tvrdě odpracované a včlenění do většího a v podstatě cizorodého organizačního a ekonomického celku by nesporně znamenalo nutnost podřídit se zájmu takové formální instituce, a ztrátu velké části nezávislosti.

Obecně je z rozhovorů patrné, že barokáři milují svou práci, hudbu, kterou hrají i prostředí ve kterém se (v rámci této práce) pohybují. Deklarované odhodlání při ní vytrvat „do posledního dechu“ je u nich vysoké. Prognózy vyjadřující touhy jednotlivých respondentů jsou podřízeny jejich naturelu i situaci. Odpovědí na otázku po budoucnosti historicky poučené interpretaci tak přirozeně vnímají i jako vyjádření se ke své vlastní budoucnosti v tomto oboru.

²¹⁴ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

²¹⁵ Například roku 1993 Pražský symfonický orchestr FOK ukončil spolupráci se souborem Musica Bohemica, Česká filharmonie se zbavila roku 1990 Pražských madrigalistů. Ale tento trend je i na Slovensku, kde bratislavská Slovenská filharmonie roku 2005 ukončila svazek se souborem Musica Aeterna.

„A tak jsem jako si několikrát říkal, že bych hrozně rád, kdyby kolem mě šla nějaká jakákoliv příležitost, která bude k uživení a která bude zajímavá, a já bych se na všechno vykašlal a šel prostě za tou novou životní příležitostí. Jako že ti někdo tak zvaně hodí lano, cokoliv, čehokoliv, kamkoliv, hele, jedeme do Jižní Ameriky, staví se tam nová nemocnice, potřebujeme tam učitele na muziku pro malé děti, hraješ, jdeme tam a prostě pojď. Nestalo se mi to. Musel bych si to asi sám vybudovat nebo za tím jít. Ale kdyby se to stalo, tak bych to možná udělal. Tu změnu.“²¹⁶

Tímto postojem narátor vyjadřuje odhodlání vytrvat se svým nástrojem a svou hudbou, i kdyby se charakter autentické provozovací praxe nebo jeho pozice v ní v budoucnu posunuly pro něj nepříznivým směrem. Je připraven odvézt si svůj svět třeba do Jižní Ameriky nebo kamkoliv, kde jej bude moci svobodně pěstovat.

Z takové výpovědi lze odvodit i osobní touhu po zachování nebo alespoň prodloužení vlastní uspokojující identity příslušníka předvoje a objevitele nových hudebních obzorů, a to i za cenu radikálního kroku, který by narátora citelně oddělil od jeho dosavadního prostředí. Profil hudebníka první či druhé vlny HPI předpokládá dobrodružnou povahu a sklony k alternativním životním rozhodnutím. V situaci, kdy se obor, který mu dosud poskytoval naplnění těchto potřeb, začleňuje do hlavního proudu, by podobné rozhodnutí bylo očekávatelné.

Možnost řešit zachování svého dosavadního statusu odchodem do neznáma, třeba i na jiný světadíl, však nemusí mít výhradně misionářský původ. Lze předpokládat, že se na podobném rozhodnutí významnou měrou podílí i například nespokojenost se svým osobním životem nebo jiné mimoprofesionální důvody. A narátor pokračuje:

„Ale pokud se nestane, tak pravděpodobně v týhle oblasti vydržím s tím, že už jsem stejně dávno zvyklý na to, že vlastně v tom mainstreamu barokní hudby neteču v tom úplně hlavním proudu jako uprostřed, ale že jsem okrajový trošku hráč, takže s každým hraju trochu, ani jeden mě neuživí dostatečně, takže nicméně ještě s nima nějakým způsobem pořád funguju a profiluju se a na druhou stranu jsem nucen... a vlastně zjišťuju, že už to nedělám, ani že nucený, že to vlastně dělám rád, že hrávám s lidma, který nejsou barokáři, který ale chtějí cembalo. To znamená, jezdím třeba Pardubická filharmonie, Hradecká filharmonie, do Teplic, různě takovýhle jakoby věci, že se prostě dělá nějaká klasicistní hudba nebo i barokní a já tam jedu tak zvaně na kšeft s cembalem a zjišťuju, že to mám vlastně rád, protože to je taky trošku neoraný pole a jsou to lidi, který tě respektujou, který vlastně tě i obdivujou a jsou rádi, že jim tam v tom nějakým způsobem pomůžeš, aby to bylo lepší.“²¹⁷

„Neoraná pole“ lze nalézt i blíže než na jiném kontinentu. Předivo hudebního života je i v domácím prostředí husté a složité, a světlo historicky poučené interpretace dnes dopadá tam, kam dříve jeho paprsky nedosáhly. Pro soliterně založeného barokáře je tento způsob realizace vhodnou alternativou přece jen nejisté zámořské eskapády.

²¹⁶ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

²¹⁷ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

Častým předpokladem dalšího vývoje HPI je rozšiřování repertoáru směrem k hudbě romantismu nebo dokonce 20. století, kdy, zejména v jeho první polovině, byla původní interpretační a zvuková představa odlišná od současné. Komunita HPI se skládá převážně z klasicky vyškolených hudebníků v souladu s učebním rozsahem českých hudebně-vzdělávacích institucí, a proto je jejich touha či potřeba obsáhnout širší prostor vážné hudby přirozená. Jsou si vědomi své schopnosti tuto hudbu zahrát a přinést pohled odlišný od často zakonzervovaného přístupu zavedených symfonických těles. Současné vůdčí osobnosti české HPI nezřídka absolvovaly dirigentská studia (konzervatoř, HAMU, JAMU), anebo disponují dirigentskými ambicemi, které jsou úspěšně naplňovány v preromantickém repertoáru. Ostatně zde máme následovníhodný předobraz v pokročilejších scénách *Historically informed performance* na západ od našich hranic, kde se řada dirigentů a vedoucích ansámblů po získání ostruh na poli staré hudby pustila do dobývání mladšího repertoáru, který byl dříve doménou stabilních symfonických orchestrů²¹⁸.

„Myslím si obecně, že ten boom barokařiny už je za námi a že teď i ti barokáři si hledají nové cesty, jak dál se udržet i ekonomicky a všemožně, a myslím, [...] že ta specializace nebude tak úzká, že ti lidi budou dělat víc věcí najednou, že si zahrajou jak baroko, tak si zahrajou toho Griega²¹⁹.“²²⁰

Významnou vlastností a předností uváděnou často ve výpovědích barokářů je otevřenost přesahující vlastní úzký obor. Nedogmatický přístup k hudbě se projevuje nejen poslechem, výjimkou není ani přímá účast na performancích jiných žánrů či crossoverech²²¹ a jejich inklinace k tak zvané nonartificiální hudbě.²²² Touha po bezprostředním poznávání jiných hudebních světů a jazyků nebývá sice vždy prakticky uspokojena, ale je často přítomná v přáních a inspiračních zdrojích narátorů.

„Já jsem přesvědčenější, že za chvíli, což už se vlastně stalo, že barokáři začnou hrát s jazzmanama. Zatím je to tak, že hrajou půlku koncertu jazzmani a půlku barokáři na jedno téma a začnou být průniky.“²²³

Taková prognóza může být pro daného narátora možná. Přístup k hudebnímu materiálu v obou žánrech je v mnoha aspektech podobný – improvizační charakter nebo tvarování doprovodu podle bassu continua/akordických značek vykazují společné jmenovatele. Okrajovost obou žánrů zapříčiněná komplikovaností prováděcích pravidel, a ne všemi docenitelnou

²¹⁸ Jako příklad je možné uvést Johna Eliota Gardinera a jeho Orchestre Révolutionnaire et Romantique nebo Marca Minkowského, jehož dirigentská kariéra se postupem času vyvíjela od řízení specializovaných barokních ansámblů přes Mozarta, Donizettiho, Offenbacha až k Wagnerovi a tradičnímu symfonickému repertoáru v interpretaci tradičních symfonických těles.

²¹⁹ Edvard Grieg (1843-1907) byl norský hudební skladatel, jehož inspirace vycházela ze severské lidové hudby.

²²⁰ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018

²²¹ Například spolupráce Tiburtina Ensemble a David Dorůžka Trio:

<https://www.youtube.com/watch?v=edbwOoz-heM>

²²² Další nevystihující a neadekvátní termín zavedeného hudebního názvosloví.

²²³ Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

posluchačskou i hráčskou sofistikovaností, činí z obou způsobů hudebního vyjádření poněkud výlučnou záležitost pro užší publikum. Právě tato okrajovost, na niž jsou barokní hráči navyklí, znamená příslib pokračování kariéry v podobném prostředí. Výhled budoucnosti spjaté s jazzem nebo jinými modernějšími žánry je zde ovlivněn osobním směřováním narátora a jistě neplatí pro širší skupinu barokářů.

Výpověď narátora v souladu s jeho paralelní hudební náklonností napovídá odhodlání držet se hudební profese jako takové, i kdyby se dráha historicky poučené interpretace odchýlila od jeho osobního očekávání. Příklon k jinému žánru je prezentován jako prostředek k setrvání v hudebním oboru vůbec.

Pevné odhodlání vytrvat navzdory nepřízní budoucího vývoje HPI pramení zejména u barokářů první vlny i z pocitu jejich podílu na budování něčeho velkého a zásadního, tvorbě díla, které změnilo okolní svět a formovalo jejich životy. Je-li výsledkem práce obohacení světa, je pochopitelné lpět na zachování výtvarných této práce a zároveň předpokládat, že budou mít trvalou platnost, která ponese ovoce po celou dobu trvání života iniciátorů.

„Já už nikdy nebudu, že bych prodal barokní housle a šel do penze. Prostě do smrti budu to dělat, to hrát, si to poslouchat. To budou podle mě ty lidi, který tím prošli, dělat dál. Jako myslím, že jsme se účastnili zrodu něčeho jako nového vesmíru. Nebo nového satelitu Země. Tak bych to nazval. Který obohacuje právě to, co tady bylo.“²²⁴

Zde je také patrné vědomí kontinuity s hudebníky minulosti. Každý přispívá svým osobitým tahem štětce do nekonečného obrazu hudby, každý je autorem a všichni dohromady dílo společně zdokonalují. Snažení ve smyslu oživení historické hudby není vnímáno jen jako kopistická snaha o dosažení původní interpretace, ale jako současná a moderní tvůrčí činnost, která je slibným základem budoucí prosperity.

Negativní prognózy v časech konjunktury málokomu přicházejí na mysl, a pokud, bývají opatrné a překryté nepříliš transparentním lakem optimismu. Osobní zainteresovanost příslušníků komunity přináší především nadějeplné výhledy na přítomnost a budoucnost jejich oboru. Existuje-li nějaký deficit, bývá projevováno přání a víra v jeho napravení v následujících letech. Právě toto intenzivní až citové pojmání svého oboru se však zároveň stává živnou půdou obav o další vývoj české scény a společenství kolem historicky poučené interpretace. Schopnost nezaujatě pozorovat a s nadhledem hodnotit dění ve vlastním prostředí je každému dána v různé míře. Zde také může být jeden z důvodů častého překvapení z otázky na předpokládaný vývoj české HPI a barokářské komunity.

Nejčastější obavy barokářů se týkají příklonu k mainstreamu a konvencionalizace scény HPI. Obvyklou mantru, kterou slyšeli od hráčů z moderních orchestrů „takhle se to hraje“ lze dnes zaznamenat i z úst úzce specializovaných příslušníků komunity. Konvencionalizace se netýká jen fixace interpretačního úzu a dramaturgické cesty nejmenšího odporu, ale i ochlazení mezilidských vztahů uvnitř společenství. Hudebníci, kteří prošli prvními dvěma fázemi české HPI postavili svůj vztah k oboru na nadšení a téměř absolutní

²²⁴ Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018.

oddanosti věci autentické interpretace, neustálému hledání a nalézání nových neprobádaných hudebních světů, často za cenu osobních obětí. Odměnou je jim prosazení vlastní vize profesního života, jedinečné zážitky a pocit smysluplného a úspěšného naplnění svého údelu. Nyní jsou od nových adeptů HPI svědky podstatně pragmatictějšího přístupu, pro nějž mají pochopení, ale nezřídka v něm rozšifrují devaluaci vlastních hodnot, které je k historicky poučené interpretaci přivedly a jsou dosud podstatnou složkou jejich barokářské duchovní výbavy.

„To znamená, že ty se prostě musíš naučit všechno na ty moderní a pak se to na ty vysoký škole, když jdeš na barokní větev, musíš učit nějak úplně jinak, než jsi to jednou uměl. Je to takový jako trošku nepříjemný a pokud tě k tomu nikdo nedostane tak zvané od kolíčky, tak k tomu ten vztah nemáš, a tudíž si ho musíš vytvořit. Tak myslím, že to je pro ty lidi těžký a dneska v tom pohodlným světě si myslím, že zvolí tu jednodušší variantu. Navíc tohle je samozřejmě ještě navíc složitý v tom, že tady vesměs není jediný stálý zaměstnání, nemůžeš se nechat zaměstnat, všechny soubory jsou prostě volnonohařský, to znamená, že o všechno se musíš starat sám. A to se taky lidem možná tolik nechce.“²²⁵

Pád komunistického režimu v roce 1989 otevřel mnoho možností, mezi něž jistě patřily příležitost ke změně životní dráhy nebo prostor k experimentům. Otvírání nových cest, touha po objevování a dobrodružství, vůle učit se do hloubky nepoznané věci, ochota ke „skoku důvěry“, tomu všemu byl duch 90. let příznivý a v barokářské komunitě přetrval v plné síle do počátečních let 21. století. Dnešní (hudební) svět oproti tehdejšímu charakterizuje narátorka jako „pohodlný“. Vidí neochotu adeptů HPI k hlubšímu vhledu do oboru, je si vědomá dlouhodobé a nelehké investice do ovládnutí oborových praktik, i přetrvávající existenční nejistoty.

Spolu s uznáním HPI jako plnohodnotného interpretačního názoru přichází (především pro členy a participanty alfa-souboru) možnost dobrého výdělku v dlouhodobém výhledu. Tento pozitivní jev se však objevuje v ekonomicky velmi nestabilním prostředí hudebníků ve svobodném povolání, z nichž podstatná část stále pocituje finanční nejistotu závislou na mnoha faktorech (osobní sympatie či antipatie, hrozba nemoci, vyšší či nižší potřeba některých nástrojů atp). Pro mezilidské vztahy uvnitř společenství však takováto disproporce znamená vyostření konkurenční soutěže a rozrušení tradičně přívětivé a přátelské atmosféry ansámbly. Houslistka jednoho z nejúspěšnějších souborů české HPI popisuje svůj pokus včlenit do jeho struktury talentovaného a nadějného kolegu takto:

„Akorát potřebuje tu praxi a potřebuje čas. A třeba já se speciálně jemu snažím pomoci úplně nejvíc, co to jde, ho začlenit kamkoliv i přes to, že jsem už zaslechla hlasy, že to prostě není správný a že je nějaká hierarchie a takovýchle slova, který já úplně... Jsem si říkala, ježišmankote, jsem si v životě nemyslela, že by někdo v tom barokním světě smýšlel tímhle směrem, že tam je nějaká jako no... posloupnost míst a takovýchle.“²²⁶

²²⁵ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

²²⁶ Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

Z výpovědi je patrné, že v současném světě historicky poučené interpretace se objevují jevy charakteristické spíše pro prostředí tradičních symfonických těles nebo sborů – situace dříve nemyslitelné, projevy, před kterými pravověrní barokáři utekli do svého světa, který si sami vytvořili. Z charakteru promluvy je patrné pohoršení a údiv narátorky, která je si vědoma následků tohoto trendu. Uzavření společenství novým lidem může přinést jen stagnaci a „zkamenění“, tedy to, proti čemu se hnutí HPI od počátku vymezovalo.

Zde je třeba vzít na vědomí, že se jedná o skupinu smyčcových hráčů – houslistů, kteří tvoří specifickou výseč hudebníků, jejichž konzervativnost napříč interpretačními přístupy je kolegy reflektována („*A ty housle, tam je větší nedůvěra, bych řekl, k tomu.*“²²⁷). Hudebníci sami nemají pro tuto tendenci uspokojivé vysvětlení.²²⁸

Motor historicky poučené interpretace ve všech zemích včetně té naší od začátku pohánělo nadšení. Zápal pro věc, víra v cennost a prospěšnost vlastního názoru sdíleného se stejně naladěnými souputníky. Soustředěná vytrvalost nedbající překážek, umožňující prosazení a trvalou udržitelnost myšlenky aktéry vnímaného pravdivého a očištného pohledu na hudbu. Platí to pro praktického hudebníka odhodlaného oživovat historické kompozice v původních interpretačních principech, stejně jako pro stavitele hudebních nástrojů, který se rozhodl věnovat výhradně funkčním replikám polozapomenutých renesančních a barokních louten:

„Aby vytrval, musí mít vášeň. Ale to platí u všeho. Když nemáš vášeň, tak nevydržíš. Ono se tím dá, když už pak je to zaběhlý, dá se z toho docela slušně žít. Ale než se k tomu člověk dohrabe, je vždycky problém. A pokud tě to nezajímá do té míry nebo pokud se o to nezajímám do té míry, že to mám jako životní vášeň, tak to nevydržím. Protože jsou dneska přeci jenom obory nebo práce, kde se dá snadněji vydělat víc nebo... Nedokážu posoudit. Ale trochu musí tam být vždycky to nadšení. Vášeň pro věc. To je vlastně i s těma muzikantama.“²²⁹

Vášeň jako pohonná hmota všech změn, prostředek k odstranění letitých nánosů a odhalení pravdy. Jako základní podmínka prožití života v souladu se svým vnitřním ustrojením, způsob, jak duchovně obohatit sebe i ostatní. Podíl osobní vášně je zde v průběhu promluvy vyjádřen i častými přechody mezi objektivní er-formou, apelativní du-formou a identifikační ich-formou, naznačujícími narátorovu vysokou zainteresovanost a přesvědčení o důležitosti předávaného sdělení.

²²⁷ Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Plzeň 21. 2. 2019.

²²⁸ Nabízí se interpretace: Barokní houslisté, kde je tradiční, tedy nebarokní školení samozřejmostí, jsou pod silným tlakem klasických hráčů. Ti obvykle soudí, že jsou vystaveni podstatně těžší, virtuóznější, hodnotnější hudbě, než je ta barokní. Historicky poučené houslisty pak snaha obstát vede k vnitřnímu fundamentálnosti, která se může projevit jakousi převrácenou konzervativností ve prospěch vlastního názoru. Tato zvýšená bojová pohotovost pak nalezne ventil v obraně vlastního vydobytého prostoru.

²²⁹ Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Státnice 5. 9. 2018.

Česká scéna HPI udržuje vysoké obrátky, paliva je dostatek, ale zásoby se tenčí. To, co dnes postrádají barokáři prvních dvou vln na nových příchozích do společnosti, je nadšení a vášeň. Tedy ono originální palivo, které je schopné udržet původního ducha historicky poučené interpretace v chodu. Otázkou však je, zda dnes, kdy je podle mínění většiny příslušníků komunity bitva vítězně vybojována, bude tohoto paliva bezpodmínečně třeba. Zda není vhodné ubrat plyn, protože profil trati umožňuje chvíli oddechu. Nutnost setrvalé práce a neustávajícího vkladu energie je ve výpovědích aktérů stále přítomná. Po více než třicetiletém boji však na protagonistech české historicky poučené interpretace začíná být znát únava a potřeba sklízet plody své práce.

Jádro barokářské komunity si je vědomé, že bez vášně a nadšení sklouzne původní myšlenka očisty staré hudby k pouhému přehrávání not podle striktních a nezměnitelných návodů k použití lidmi, kteří nebudou mít důvod, osobnostní výbavu ani sílu vzepřít se takovému diktátu. Očištěné partitury přijmou nová dogmata a usadí se nové nánosy. Hledačství pohltí pragmatická snaha po úspěchu a všeobecném uznání, pomalý a důstojný hlavní proud ukolébá k podřimování na vydobytých pozicích.

Hudba, stará ani nová, neskončí. Za několik let ale budou muset přijít noví reformátoři, aby napravili a rozhybali neodpustitelné, leč přirozené zkamenění těch dnešních. Možnost k otevření mysli je však přístupná každému, kdo nepodlehne stereotypu, a vše nasvědčuje tomu, že prostředí české komunity historicky poučené interpretace je stále naplněné lidmi, kteří tuto schopnost mají.

„Nechci nějaké prognózy na sebe přijmout ve chvíli, kdy to všichni poznamenávají. Husiti říkali, že už (nová) generace husitů není tak jaderná a poctivá, jako generace před nimi. A to máme dneska znova. To jenom od té doby upadá, samozřejmě. [smích] Ale vždycky je potřeba vybočit ze stereotypu a hledat tu pravdivost jinak. A jinde. A znova si položit otázku, jestli to, co se děje okolo, je pravda tak, jak je prezentovaná.“²³⁰

²³⁰ Rozhovor s Michaellem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek 27. 2. 2019.

ZÁVĚR

V diplomové práci Barokáři jsem se zabýval pohnutkami profesionálních hudebníků ke vstupu do alternativního proudu vážné hudby, tak zvané historicky poučené interpretace. Na základě orálně historických rozhovorů s aktéry a jejich následné analýzy a interpretace jsem došel k závěru, že hlavními důvody jejich konverze byly:

protest proti většinovému názoru na interpretaci staré hudby a proti poměrům v oficiální sféře klasické hudby,

únik před subjektivně vnímanou bezperspektivností hudebníka – zaměstnance formální organizace a před vnucovaným rutinním pojetím umělecké práce v těchto institucích, a

okouzlení nově se otevírajícími možnostmi specializace na historicky poučenou interpretaci.

Pokusil jsem se periodizovat hnutí české profesionální historicky poučené interpretace v Čechách do tří vln a na základě jejich odlišností a specifík vymezit a charakterizovat tato období.

Zabýval jsem se i některými dalšími důvody, díky kterým, navzdory nepřízni ze strany konvenčních klasických hudebníků a establishmentu českého prostředí vážné hudby, barokáři ve svém boji o prosazení vlastního uměleckého přístupu vytrvali – touze po čistotě v hudbě i vlastním životě, pocitem výlučnosti, příslušnosti ke kulturnímu předvoji, potřebě smysluplně prožít svůj život ve společenství lidí s podobnou škálou profesních i osobních hodnot.

Věnoval jsem se změnám, které formovaly scénu a komunitu hudebníků historicky poučené interpretace od přelomu 80. a 90. let 20. století dodnes. Sledoval jsem vývoj tohoto oboru od jeho počátků spojených se statutem alternativy, hraničícím v některých případech s postavením undergroundu, přes jeho pozvolné prosazování až k dnešnímu vplouvání do širokého řečiště mainstreamu vážné hudby.

Snaha o proniknutí do vnímání autenticity vlastního provozování aktérů české HPI vedla k interpretaci jejich pojetí historického času a místa, k níž jsem využil především teorie *Multiple temporality* Reinhardta Kosellecka a konceptu *míst paměti* Pierra Nory. S pomocí dichotomie paměti a historie jsem vymezil rozdíly ve vnímání autenticity a přístupu k historické hudbě mezi barokáři první vlny HPI a hudebníky, zabývajícími se tímto přístupem v současnosti.

Na základě sociologie sociálních skupin jsem se zabýval vnitřními vztahy a kohezí v komunitě barokářů. Zdůvodnil jsem častou zástupnou funkci komunity jako rodiny a odhalil původ dnešní nostalgie po průkopnickém období autentického provozování staré hudby jako reakci na komercializaci, konvencionalizaci a institucionalizaci současné scény historicky poučené interpretace. Věnoval jsem se vlivu vůdčích osobností na utváření společenství. Popsal jsem též některé rozdíly mezi vnímáním žité skutečnosti u hudebníků integrovaných do formalizovaných organizací a jejich kolegů z neformálních skupin.

Zjistil jsem, nakolik byla splněna očekávání aktérů HPI, která vkládali do svého úsilí, a jaké prognózy přisuzují dalšímu vývoji svého oboru a vlastnímu účinkování v jeho prostředí.

BIBLIOGRAFIE

Literatura

- ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. New York, NY: Routledge, 2010. ISBN 0-203-84903-5
- ALAN, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001
- DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha, Karolinum, 2002
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: Faber and Faber, 1989. ISBN 0-571-15040-3
- DYKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-5-2
- GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124-4
- HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1972
- CHRISTENSEN, Jesper Bøje. *18th century continuo playing: a historical guide to the basics*. New York: Bärenreiter, 2002
- JANDOUREK, Jan. *Úvod do sociologie*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-644-5
- JORDHEIM, Helge. Against periodization: Koselleck`s Theory of Multiple Temporalities, *History and Theory*, 51 (2012)
- KOSELLECK, Reinhardt. *Zeitschichten: Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time. Modernity and the Planes of Historicity*. Columbia University Press, 2004
- KURFURST, Pavel. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2002. ISBN 80-902912-1-X
- LUKS, Václav: *Stará hudba – otázky a odpovědi*, in časopis Harmonie 4/2010
- NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. Nora, Pierre. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998
- MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. Fenomén autenticity v hnutí staré hudby. Muzikologické fórum. 2014, 3(1)
- NOVOTNÁ, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Praha: Grada Publishing, 2010. Sociologie. ISBN 978-80-247-2957-2

PITTEROVÁ, Marie: Duch svatý v Bibli, Cesty katecheze, Revue pro katechetiku a náboženskou pedagogiku, 2012/1

PRAETORIUS, Michael. Syntagma Musicum. Wittenburg, 1619

PORTELLI, Alessandro. *The death of Luigi Trastulli and other stories: form and meaning in oral history*. Albany: State University of New York Press, 1991. SUNY series in oral and public history. ISBN 0-7914-0429-3

SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. Preklady. ISBN 978-80-89427-11-6

TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music*. ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988

VANĚK, Miroslav. *Ostrůvky svobody: kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-7220-124-7

VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-1870-0

VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5

Kvalifikační práce

JÄGEROVÁ, Monika. *Autenticita a přirozenost jako styl: Ženský hlas v současné praxi historicky poučené interpretace barokní hudby v České republice*. Praha, 2018. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

KLINDERA, Milan. *Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2001. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

Internetové zdroje

HUDEČEK, Václav. A je to [...]: ‚Bach should be played with vibrato‘ says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2019-10-24]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi

HRADECKÁ, Dita. Přátelé, existují u nás soubory tzv. poučené interpretace [...]. In: *Facebook* [online]. 30. září 2019 [cit. 2019-10-24]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/dita.hradecka/posts/1330479157128526>

PERUFFO, Mimmo, Aquila Corde Armoniche srl. Dostupné z: <https://aquilacorde.com/en/early-music-strings/>

Dokument České televize *Musica antiqua* režisérky Terezy Kopáčové (*Musica antiqua*, Česká televize 1994.). Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2BToXgXogCs>

Tiburtina Ensemble a David Dorůžka Trio. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=edbwooz-heM>

Orálně historické rozhovory

Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Sharjah, Arabské emiráty 13. 4. 2018.

Rozhovor s Filipem Dvořákem vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 9. 2018.

Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 5. 2018.

Rozhovor s Václavem Návratem vedl Přemysl Vacek, Praha 2. 9. 2018.

Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 7. 2018.

Rozhovor s Jiřinou Štrynclovou vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 10. 2018.

Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 5. 9. 2018.

Rozhovor s Jiřím Čepelákem vedl Přemysl Vacek, Statenice 18. 10. 2018.

Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 11. 2018.

Rozhovor se Simonou Tydlitátovou vedl Přemysl Vacek, Praha 12. 2. 2019.

Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 7. 11. 2018.

Rozhovor s Hanou Flekovou vedl Přemysl Vacek, Praha 13. 2. 2019.

Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Szczawnica, Polsko 21. 8. 2018.

Rozhovor s Markem Špelinou vedl Přemysl Vacek, Plzeň 21. 2. 2019.

Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek, Praha 25. 1. 2019.

Rozhovor s Michaelem Pospíšilem vedl Přemysl Vacek 27. 2. 2019.

Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 16. 1. 2019.

Rozhovor s Barborou Kabátkovou vedl Přemysl Vacek, Praha 26. 3. 2019.

Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 26.2. 2019.

Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem vedl Přemysl Vacek, Praha 5. 4. 2019.