

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy



Bakalářská práce

Autor: Barbora Vacková

Geraldine Mucha. Sonda do života a díla skladatelky

Geraldine Mucha. A Probe into the Life and Work of a Female Composer

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková

Konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Praha 2016

Poděkování

Děkuji Mgr. Tereze Havelkové a Mgr. Vítu Zdrálkovi, Ph.D., za jejich skvělé vedení, neutuchající podporu, nové podněty a cenné rady a připomínky. Rovněž děkuji PhDr. Miroslavu Pudlákovi, CSc. za pomoc při práci se skladatelčinou pozůstalostí.

Tato práce by nikdy nevznikla bez pomoci paní Patricie Goodson a pánů Johna Muchy a Chrise Vinze, kterým srdečně děkuji za vytvoření vhodných podmínek pro bádání, poskytnuté materiály a trpělivé zodpovídání všech mých dotazů.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. června 2016

.....
Barbora Vacková

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce pojednává o skotsko-české hudební skladatelce Geraldine Muchové (1917–2012). Cílem práce je na základě dostupných pramenů kriticky zhodnotit skladatelčin přístup ke kompozici a jeho vývoj v průběhu jejího života. Hlavní důraz je kladen na analýzu kulturních a společenských faktorů, které formovaly jak samotnou kompoziční aktivitu skladatelky, tak způsob, jakým o ní hovořila. Muchovou tak představuji jako ženu konkrétní doby a kultury, která musela nalézt způsob, jak své kompoziční zájmy co nejlépe skloubit s ostatními rolemi, které chtěla či byla nucena vykonávat. Rovněž řeším, proč volila právě cestu distancování se od propagace svého díla a komponování jen nenápadně v soukromí domova. Práce je metodologicky ukotvena v literatuře problematizující psaní ženské skladatelské biografie v muzikologii. Na konkrétním případě skladatelské osobnosti, již se odborná muzikologická literatura dosud nezabývala, tak přispívám k diskusi o této problematice.

Klíčová slova: Geraldine Mucha, skladatelka, ženská biografie, gender, Československo, Británie

Abstract

This bachelor thesis is concerned with the life and work of a Scottish-Czech composer Geraldine Mucha (1917–2012). Based on existing sources, its aim is to critically analyze her approach towards composition and its development in the course of her life. An emphasis is placed on the analysis of various social and cultural factors which shaped both her compositional activities and the way in which she addressed them. I therefore present Mucha as a woman of specific era and culture who had to find a way to combine her musical interests with other roles she wished to, or was obliged to, fulfill. Moreover, I discuss why the chosen way had to include dissociating herself from any form of promotion of her work and composing inconspicuously in the privacy of her home. The thesis is methodologically anchored in literature discussing the specifics of writing a female biography in musicology. Using a specific example of a female composer not previously reflected in musicological literature I wish to contribute to the exploration of this topic.

Key words: Geraldine Mucha, female composer, female biography, gender, Czechoslovakia, Britain

Obsah

Úvod.....	7
Představení skladatelky a stav bádání	7
Cíl práce a metodologie	8
Struktura práce	10
Prameny a literatura	11
Pravopisná poznámka.....	12
1 Život a mediální obraz.....	13
1.1 Úvod.....	13
1.2 Dětství a hudební začátky	14
1.3 Doba studií a seznámení s Jiřím Muchou	17
1.4 Život v Československu	21
1.5 Skotské období.....	34
1.6 Návrat do Prahy a stáří	36
1.7 Shrnutí mediálního obrazu	39
2 Skladatelka, její pozice a identita	44
2.1 Úvod.....	44
2.2 „...neobyčejný talent, který se prý nedal přehlédnout...“	47
2.3 Skladatelkou v Británii 20. století.....	49
2.4 Sama v boji.....	51
2.5 Ve stínu géniů	54
2.6 Realita a jak z ní uniknout.....	59
3 Geraldine Muchová a její hudba.....	63
3.1 Úvod.....	63
3.2 Stav archívu jako odraz skladatelčina přístupu ke komponování	63

3.3	„Člověk píše, jak musí,“ aneb hudební druhy, styl a estetická východiska	66
3.4	Seznam skladeb	74
3.4.1	Skladby s vokální složkou	75
3.4.2	Orchestrální skladby	79
3.4.3	Komorní skladby.....	82
3.4.4	Klavírní skladby.....	87
3.4.5	Didaktické skladby	88
	Závěr	90
	Seznam literatury	94

Úvod

Představení skladatelky a stav bádání

Geraldine Muchová (5. července 1917, Londýn – 12. října 2012, Praha) byla ženou, která po celý svůj život aktivně komponovala a zanechala za sebou něco přes sedmdesát orchestrálních, komorních i vokálních skladeb. Její dílo ovšem zůstává dodnes jak široké, tak i odborné hudební a muzikologické veřejnosti téměř zcela neznámé. To je způsobeno především tím, že se skladatelka během svého života nesnažila svou hudbu jakýmkoliv způsobem propagovat, neusilovala o vydávání svých skladeb a nevyhledávala příležitosti pro jejich koncertní provozování.

Skutečnost, že tato hudba až na několik málo výjimek neopustila privátní sféru skladatelčina domova, měla za následek, že nikdy nevzbudila mnoho pozornosti a dodnes tak o Muchové neexistuje prakticky žádná literatura. Hesla o Muchové se sice nachází v *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*¹ a v databázi *Women in Czech Music*² vytvořené kanadskou hudební společností The Kapralova Society, obě ovšem obsahují pouze základní biografická data a selektivní seznam skladatelčiny skladeb.

Další okruh textů, které jsou o Muchové k dispozici, naráží na skutečnost, že Muchová byla sice veřejně relativně známou osobou, ale spíše z jiných kontextů – konkrétně kvůli rodině, do které se provdala. Jejím manželem se stal v roce 1942 spisovatel Jiří Mucha, syn Alfonse Muchy, jednoho z mezinárodně nejproslulejších českých malířů. V některých mainstreamových médiích tak byly uveřejněny rozhovory se skladatelkou – či případně s někým jiným o ní – ale zájem těchto článků či rozhlasových pořadů byl soustředěn téměř výhradně na historii této v mnoha ohledech jedinečné rodiny. Muchová v nich tak nevystupuje primárně jako skladatelka, ale spíše jako manželka spisovatele a snacha malíře, která je dotazována téměř výhradně na témata spojená se známějšími rodinnými příslušníky a nikoliv své vlastní aktivity či životní názory.

Tato práce je tak vůbec prvním rozsáhlejším textem, který o skladatelce do této doby vznikl. Jejím cílem je kromě vytvoření faktografické platformy o životě a uměleckých

¹ Milner, Margot Leigh. "Mucha, Geraldine." *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Eds. Julie Anne Sadie a Rhian Samuel. New York: W. W. Norton & Company, 1995. Tiskem.

² Hartl, Karla. "Geraldine Mucha." Kapralova Society, *Women in Czech Music*. Web. 25 června 2016.

aktivitách Muchové i odhalení jak soukromých, tak společensko-kulturních vlivů, které je formovaly. Nešlo mi tedy pouze o shrnutí informací, které jsou v současné době o skladatelce dostupné, ale především o pochopení pohnutek, které Muchovou vedly k tomu, aby především ve vztahu ke svému dílu jednala a projevovala se právě tak, jak tomu v daných situacích bylo.

Cíl práce a metodologie

Základním metodologickým východiskem byl pro mě článek “Changing the Subject“ americké muzikoložky Ruth A. Solie, ve kterém se autorka zabývá specifiky psaní ženské skladatelské biografie v muzikologii. Její argumentace, že při psaní o ženách věnujících se kompozici je nutné používat odlišného metodologického aparátu než v tradičních „objemných [mužských skladatelských] biografiích s otisknutou korespondencí, tematickými katalogy a monumentálními edicemi souborného díla sloužícími jako potvrzení skladatelovy velikosti“³, je založena na zohlednění odlišné historické zkušenosti žen v hudbě a veřejném životě obecně, na základě které byly minimálně do poloviny dvacátého století ženy-skladatelky jen výjimečným úkazem. Stručně řečeno, ambice komponovat u žen obecně nesouzní s rolí, jakou od ní společnost historicky očekávala. Solie tak tvrdí, že spojení žena-skladatelka je tak dodnes fenoménem nutně v sobě zahrnujícím určitou míru vzdoru, kterou daná žena musela – více či méně vědomě – vyvinout, aby se mohla alespoň nějak realizovat v této oblasti tradičně považované výhradně za doménu mužů⁴. Spíše než ono „potvrzování velikosti“ je podle ní úkolem feministické kritiky zkoumat, jak se tyto konkrétní ženy „plavily po nebezpečných vodách“⁵, tedy jak si hledaly svou pozici a pole působnosti v panujícím genderovém řádu, do kterého svými zájmy ne zcela zapadaly.

Solie své úvahy shrnuje takto: „[...] if there do need to be methodological differences in the writing of men’s and women’s lives, it is not because of the essential differences between them or their works. Rather, it is because of the ways in which women’s life experiences have necessarily been radically different from men’s just in order for them to get to the same place.“⁶ Jako příklady těchto rozdílných zkušeností uvádí autorka například míru vlivu, jakou na tvůrčí činnost žen obvykle má uzavření manželství či rodičovství. Jedná se o jevy vyplývající z

³ Solie, Ruth A. “Changing the Subject.” *Current Musicology* 53 (1993): 55–65. *ProQuest*. Web. 27. června 2016. Str. 58.

⁴ tamtéž, 57

⁵ tamtéž, 58

⁶ tamtéž, 62

kulturní definice „ženy“ v konkrétním čase a prostředí, ve kterém se daná skladatelka pohybovala.⁷

Solie tak tvrdí, že subjekt je vždy vytvářený kulturou, jíž je součástí.⁸ Otázka, co je to subjektivita a jak ji chápat, je předmětem mnoha teoretických prací v řadě oborů, kterými se v kontextu této práce není nutné příliš podrobně zabývat. Považuji ovšem za nutné poznamenat, že mé pochopení subjektivity se opírá především o pojetí kulturní antropoložky Sherry Ortner. Ta jej ve svém článku “Subjectivity and Cultural Critique“ staví na poznacích různých proudů tzv. teorie jednání tak, jak se tato oblast uvažování rozvinula v oborech sociologie, antropologie a historie zejména v 70. až 90. letech 20. století. V návaznosti na tyto autory Ortner chápe subjekt konstruktivisticky, jako kulturně a společensky podmíněný, ale zároveň schopný reflexe a z ní vyplývajícího relativně samostatného jednání.⁹

Muchovou tak představuji jako subjekt pohybující se relativně autonomně v rámci určitých struktur, jichž je ale zároveň do značné míry produktem. Tím má tendence jednat, činit rozhodnutí a dokonce pociťovat emoce právě v souladu s limity těchto struktur. I v této souvislosti je pro mě pojetí Ortner zvlášť důležité; umožňuje totiž hovořit o kulturních a sociálních strukturách emocí a dalších vnitřních hnutích člověka, jež jsou obvykle vnímány jako autonomní. Zároveň ovšem skladatelce neupírám schopnost si svou podmíněnost uvědomovat a podrobovat ji kritické reflexi, čímž získává možnost se proti daným strukturám vymezit.

Jako příklad lze uvést skladatelčino odsuzování poměrů na Královské hudební akademii v době jejího studia, kterému se věnuji v obou prvních kapitolách. Fakt, že Muchová kritizuje prostředí, které vnímá jako vůči studentkám-ženám nepřátelské a předpojaté, a zároveň se rozhoduje svou pílí a zápalem se panujícím strukturám nepodvolit, tj. dále usilovat o co nejlepší výsledky a studia dokončit, dokazuje její schopnost vědomě se rozhodnout jít jinou cestou, než, jak si uvědomuje, by od ní většina společnosti očekávala. Na druhé straně se nelze domnívat, že dlouhodobý kontakt se spolužačkami, které školou procházely spíše s vyhlídkami na sňatek než na kariéru, aniž by od toho byly odrazovány svými vyučujícími, a nedostatek ženských

⁷ tamtéž, 63

⁸ tamtéž, 60

⁹ Ortner, Sherry B. “Subjectivity and Cultural Critique.” *Anthropological Theory* 5.1 (2005): 31–52. SAGE Journals. Web. 27. června 2016. Str. 31.

vzorů, ke kterým by se mohla vztáhnout, na ni nijak nezapůsobily. Lze předpokládat, že kdyby bývala byla po dlouhých osm let studia obklopena sebevědomými ženami s vysokými kariérními ambicemi, opouštěla by Akademii s poněkud jinou představou o obvyklých vlastnostech a životních cílech žen, než tomu v dané situaci bylo, což by mohlo ovlivnit i její přístup k vlastní budoucí hudební kariéře.

Má interpretace jednotlivých životních rozhodnutí, názorů a postojů Muchové je tak neustále opřena o dotazování se, jakým způsobem se na nich mohla podepsat kulturní, společenská i soukromá prostředí, ve kterých se pohybovala. Práce je tak v důsledku spíše problematizující; i vzhledem k tomu, že se jedná o první odborný text, který o skladatelce vznikl, nebylo jeho záměrem postulovat jednoznačné odpovědi, ale spíše skladatelčin život problematizovat a soustředit do několika témat a tím tak zároveň naznačit otázky pro další výzkum. Svým uvažováním tak na konkrétním příkladu přispívám k problematice psaní ženské skladatelské biografie v muzikologii obecně a české zejména.

Struktura práce

Práce je členěna do tří kapitol. První obsahuje chronologicky řazenou rekonstrukci průběhu skladatelčina života, ve které popisují, jakými činnostmi se v jednotlivých etapách zabývala a v jakých podmínkách. Touto rekonstrukcí se zároveň vymezují vůči skladatelčině mediálnímu obrazu a poukazují na jeho problematičnost, především co se týká vnímání skladatelky pouze jako příslušnice slavné rodiny Muchových. Zároveň si všímám, jak o jednotlivých momentech hovoří ona sama a zmiňují některé charakteristické vlastnosti jejího narativu. V textu tak soustavně uvádím, kolik informací a jaké povahy jsou v současné době o různých tématech týkajících se skladatelčina života k dispozici, analyzuji příčiny právě tohoto stavu a uvádím, jakým nejasnostem a otázkám jsem kvůli němu jako badatelka musela čelit.

Druhá kapitola se zabývá vztahem Muchové ke komponování. Na základě jejího vlastního vyprávění v ní řeším, jakou roli hrála kompozice v jejím životě, s jakým se jí věnovala záměrem či zda si kladla nějaké profesní cíle. Sleduji, zda se její přístup nějak měnil v průběhu života a pokud ano, tak pod vlivem jakých okolností. V neposlední řadě si pak všímám, v jakých bodech je její situace typická a odpovídající jevům popsáním v literatuře o historické pozici žen v hudbě.

Ve třetí kapitole se pak můj zájem přesouvá přímo ke skladatelčinu dílu. V její první části na základě zkoumání skladatelčiny pozůstalosti řeším, jak se její přístup k vlastní tvorbě a podmínky, ve kterých komponovala, podepsaly na množství a povaze skladeb, které vytvořila. V druhé části pak dílo obecně charakterizují jak z hlediska druhů, které psala, tak ve vztahu k jejím inspiračním zdrojům a otázce hudebního stylu a řeším, jak o těchto tématech hovoří sama skladatelka. Třetí část pak obsahuje dosud nejobsáhlejší a nejúplnější soupis skladatelčiny skladeb s informacemi o jejich obsazení, pravděpodobné době vzniku a případných koncertních uváděních.

Prameny a literatura

Ve svém výzkumu jsem vycházela ze tří hlavních okruhů pramenů. Tím prvním byly publicistické texty, tedy články a rozhlasové a televizní pořady o Muchové, případně rozhovory s ní. Jak již bylo uvedeno, všechny vznikly pouze pro média určené široké veřejnosti, což pro badatele představuje různé problémy, kterými se podrobněji zabývám v první kapitole. Několik kratších článků bylo Muchové věnováno i ve *Věstníku Klubu Za starou Prahu*, jehož byla Muchová členkou; v tomto periodiku byly otisknuty i dvě skladatelčiny přednášky, které vedla na akcích Klubu.

Druhým okruhem pramenů byly nahrávky soukromých rozhovorů, které s Muchovou vedl mezi lety 2003–2007 jeden z jejích blízkých přátel, Chris Vinz, jako záznam vzpomínek pro rodinný archív Muchových. Jedná se téměř o 24 hodin materiálu, kde skladatelka hovoří o různých tématech týkajících se jejího života a vzpomíná na rozličné události nebo lidi, se kterými se setkala. Přínos takového zdroje nejen pro tuto práci snad ani nelze dostatečně docenit. Okruh rozhovorů jsem pak sama doplnila interview se skladatelčiny synem Johnem Muchou.

Třetím typem pramenů je pak skladatelčina hudební pozůstalost, uložená v jejím domě na Hradčanském náměstí v Praze. Jedná se o notové zápisy jejích skladeb, v převážné míře autografy. Vzhledem k tomu, že si skladatelka za svého života žádný archív nevedla, ovšem nelze zatím pozůstalost považovat za kompletní; podle slov rodiny se množství pramenů nachází ještě jinde, především ve Skotsku.

Myšlenkový a teoretický rámec pro interpretaci jednotlivých jevů a problémů mi pak poskytla odborná literatura převážně z pole feministické muzikologie týkající se problematiky psaní o ženách v hudbě, genderu jako analytické kategorii a historickém vývoji pozice ženskyladatelek v západní kultuře. Vzhledem k neexistenci literatury zabývající se těmito tématy v kontextu českého prostředí se jedná především o monografie a sborníky z anglosaských a německy mluvících zemí.

Pravopisná poznámka

Závěrem bych chtěla ozřejmit tvar jména „Muchová“, který jsem se v práci rozhodla používat. Skladatelka sama používala formu bez typické české přípony -ová, tedy „Geraldine Mucha“¹⁰, kterou je podepsána i většina jejích skladeb. Především v pramenech oficiální povahy (partitury, koncertní programy, úřední dokumenty) je pak užíváno tvaru „Thomsen-Muchová“ či „Thomsen Muchová“. Tvar „Muchová“ jsem zvolila kvůli jeho stručnosti a zároveň možnosti skloňování, které v češtině přeci jen stále zní syntakticky přirozeněji. Zároveň tak eliminuji nebezpečí zmatení s mužskými nositeli jména Mucha – synem Johnem, manželem Jiřím a tchánem Alfonsem –, jejichž jména se v práci objevují na mnoha místech. Tvar „Mucha“ je pak jako výraz úcty ke skladatelčiným preferencím použit v názvu celé práce.

¹⁰ Turková, Helga. „Geraldine Mucha: Rozloučení s dlouholetou členkou Klubu Za starou Prahu.“ *Za starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu* 3 (2014): 36-39. Tiskem. Str. 36.

1 Život a mediální obraz

1.1 Úvod

Cílem této kapitoly je podat nástin hlavních událostí v životě Geraldine Muchové. Za důležité považuji především popsat, jakým činnostem se v rozličných etapách svého dlouhého života věnovala, a identifikovat vlivy a okolnosti, které tato jednání zapříčinily. Životní události a rozhodnutí Muchové byly podmíněny jak politickou, tak rodinnou situací, tudíž se v textu zabývám oběma těmito sférami. Její subjektivitu tak chápu – v kulturně antropologickém smyslu, jak o ní píše Sherry Ortner – jako podmíněnou specifickými kulturami konkrétních prostředí, v nichž se v průběhu života pohybovala.¹¹

Při rekonstrukci životních osudů skladatelky pro mě tedy bylo hlavním cílem kromě vytvoření chronologicky řazeného přehledu „tvrdých“ biografických dat vyzdvihnout právě ty momenty a témata, která se z mého výzkumu jeví jako pro formování její subjektivity podstatná a určující. Tento úkol nebyl vzhledem k povaze pramenů, které jsou v současné době k dispozici, právě snadný. Přestože toho totiž v časopisových článcích, rozhovorech a televizních pořadech bylo o životě Muchové napsáno a řečeno poměrně dost – tedy ve srovnání s jejím hudebním dílem – je ve středu zájmu značné části těchto pramenů spíše doplnění údajů o historii rodiny Muchových, případně snaha poskytnout pohled Muchové právě na tuto rodinu. Důsledkem tohoto způsobu nazírání na Muchovou coby primárně příslušnici slavné rodiny, do které se vdala, je, že o určitých okamžicích života Muchové, zvláště těch spjatých s osudy ostatních, především slavných příbuzných či s rodinným majetkem, existují poměrně četné údaje, zatímco o jiných, týkajících se právě jen jí a oblastí jejího života s rodinou bezprostředně nesvázaných, jich bylo uveřejněno nepoměrně méně.

Při sestavování biografie Muchové bylo mým záměrem vyhnout se opakování tohoto jednostranného a omezujícího pojetí, které v pramenech tak často zaznívá. K tomu mi zásadně napomohl přístup k rozsáhlému souboru dosud nikde neuveřejněných a nereflektovaných nahrávek rozhovorů se skladatelkou a rovněž kontakt s jejím synem a přáteli. Ty mi umožnily jednak doplnit některá bílá místa v jejím životopise, tedy momenty, období a témata, kterým v pramenech nebyla věnována žádná či jen velmi okrajová pozornost, a jednak poskytly vhled do způsobu, jak se vnímala a jak o sobě, svém životě a tvorbě Muchová hovořila mimo rámec

¹¹ Ortner, 31

dotazů médií. U těchto mediálních pramenů jsem zkoumala, jak jsou konstruovány, kterým tématům a aspektům života Muchové je věnována přednostní pozornost a jaký mediální obraz o ní tak vytváří.

Mnohé z těchto reflexí, shrnutých v závěru kapitoly, jsou obsaženy již v samotném mnou sestaveném biografickém přehledu životních dat Muchové, stejně tak jako pasáže zabývající se otázkou, zda a do jaké míry se na vytváření tohoto mediálního obrazu podílí i sama skladatelka. V textu dále rozebírám některé charakteristické vlastnosti jejího narativu v soukromých rozhovorech s Vinzem, komentuji, jakým způsobem se vyjadřuje k jednotlivým tématům, a porovnávám tento narativ se způsobem, jakým o svém životě hovoří pro média. Přestože tedy obsah následující kapitoly je do značné míry ovlivněn tím, jaké informace v souvislosti se skladatelkou nejčastěji zaznívají a jaké i ona sama o sobě udává, mým cílem bylo tyto výpovědi kriticky uchopit a soustavně poukazovat na to, z jakých zdrojů pocházejí a jaké motivace a zájmy mohly přimět pisatele či řečníka vyjádřit se právě tak, jak tomu v dané situaci bylo. Touto analýzou tak na konkrétním příkladu přispívám ke studiu problematiky konstruování ženské skladatelské biografie a zkoumání veřejného obrazu ženy skladatelky vůbec.

1.2 Dětství a hudební začátky

Geraldine Muchová se narodila jako Geraldine Thomsen 5. července 1917 v Londýně do hudebně založené skotské rodiny. Její otec, Marcus Thomsen, byl profesionálním barytonistou a vyučujícím zpěvu na londýnské Royal Academy of Music¹², zatímco matka, původem Skotka, která se ovšem narodila v novozélandském Aucklandu¹³, se živila jako operetní zpěvačka. Rovněž množství předků Muchové se věnovalo umění, například J. J. Stevenson, významný architekt pozdně viktoriánské éry, či Frank Newbould¹⁴, známý tvůrce plakátů. Rodina – matka, otec a jejich jediné dítě Geraldine – bydlela, společně se služkou, v blízkosti londýnské čtvrti Hampstead¹⁵, kterou v té době obývala londýnská umělecká a intelektuální elita. Muchová tak odmala žila velice kulturním životem plným uměleckých podnětů. Neustále kolem sebe slýchávala hudbu, její matka jí často brala na koncerty, na balet a do divadla.

¹² Hartl

¹³ John Mucha, 9. února 2015

¹⁴ Muchová, G1

¹⁵ Daniel, Lesley. "Past Student Inquiry." Zpráva pro Chrise Vinze. 17. července 2015. Informace z registru studentů Royal Academy of Music.

Kultivované rodinné zázemí dalo Muchové podmínky k rozvíjení jejího talentu od velmi útlého věku. Již v předškolním věku začala hrát na klavír a na housle. Z této doby pocházejí i její první pokusy o improvizaci, což je moment, který Muchová zřejmě chápala jako zcela určující pro její další rozvoj, jako jakýsi mezník, kdy se ukázalo, že skladatelský talent jí byl přirozeně vlastní. Vzpomínku na to, kterak si otec záhy povšimnul, že při hře na klavír improvizuje, a co více, že ony improvizace nepostrádají myšlenku a strukturu a že jednotlivá témata i s několikadenním odstupem opakuje, aby následně, potěšen invencí své dcery, začal zapisovat její hudební nápady do not a krátce na to naučil notovému zápisu ji samotnou¹⁶, díky čemuž Muchová uměla noty dříve, než číst a psát¹⁷, vypráví skladatelka v rozhovorech s jinak nebývalou dávkou hrdosti a rozhodnosti v hlase. Zdá se, že ji chápala jako jakési potvrzení toho, že, jak uvádí v rozhovoru pro Týdeník Rozhlas, „se u ní projevil neobyčejný talent, který se prý nedal přehlédnout“¹⁸, tedy toho, že disponuje předpoklady stát se skladatelkou – jakkoliv byla tato životní dráha v té době pro dívku neobvyklá.

Již v raném dětství nabytá zběhlost ve čtení a vytváření notového zápisu, díky které, jak uvádí, jako dítě „zcela myslela hudbou“¹⁹, kontrastuje s její nejistotou v projevu psaném, která, jak jsem se přesvědčila, se částečně projevuje i v občasných pravopisných nepřesnostech v rukopisných dokumentech. „I never learnt to spell – you can't help it, it's terribly inconvenient, I don't bother with my friends, but when you're writing a business letter, you have to look up everything [...] I simply can't remember it from one look-up, I always think I will and I don't.“²⁰ Muchová si tento deficit vysvětluje dlouhou absencí ve školní docházce v první třídě kvůli v té době velmi nebezpečnému zápalu plic.²¹ Opodstatněností tohoto dohadu se nemá v této práci příliš smysl zabývat, důležité ovšem je, že tyto zábrany v psaném projevu dokazují, že ačkoliv byla později v životě nucena zabývat se jako překladatelka i prací s textem, nevnímala tuto činnost jako přijatelnou, příjemnou alternativu svého povolání – v pramenech se o ní koneckonců nikdy nevyjádřila se zalíbením – a své poslání viděla vždy a jen v kompozici. Na druhou stranu se skladatelka pyšnila svým širokým rozhledem v oblasti literatury, který, jak vzpomíná, jí pomáhala rozvíjet chůva předčítáním děl autorů jako Joseph

¹⁶ “Geraldine Mucha: still composing and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history.” Režie Patricia Goodson a David Vaughan. 5. července 2005. Radio Praha.

¹⁷ Muchová, I

¹⁸ Sršeň, Pavel. “Dějiny se nedají zastavit.“ *Týdeník Rozhlas* 45 (2012): 12-14. Tiskem. Str. 12.

¹⁹ tamtéž, 13

²⁰ Muchová, E1

²¹ Muchová, I

Conrad, Robert Stevenson či Jane Austen již během prvních tříd základní školy.²² Četnými literárními inspiracemi je v každém případě prostoupeno i Muchové hudební dílo.

Muchová navštěvovala základní školu v části Frognall londýnského Hampsteadu²³, na kterou vzpomíná ráda, především pak na zkoušky školního orchestru, kde hrála ve skupině druhých houslí.²⁴ Jejími spolužáky byly především děti divadelníků; blízkou kamarádkou jí byla např. Virginia, dcera Violy Tree, úspěšné herečky, zpěvačky a scénáristky; rovněž se stýkala s okruhem lidí kolem spisovatelky a scénáristky Daphne du Maurier.²⁵ Muchová se tak jako školačka dobře obeznámila s londýnskou divadelní komunitou, kromě představení byla často přítomna i na zkouškách a diskusích herců o plánovaném repertoáru či rozpočtu²⁶. Důvěrná znalost divadelního prostředí je v nahrávkách Chrise Vinze dobře patrná; Muchová si vybavuje jména spousty herců i představení z 20. a 30. let a mluví o nich se značným zápalem. Vzpomíná, že ačkoliv rodiče nebyli z této společnosti své dcery příliš nadšení, divadelní známosti jí nezakazovali.²⁷

Kromě na kulturní zážitky tehdy tak bohatého života v Londýně, poznamenaného rovněž množstvím večírků, kde se Thomsenovi setkávali se spřátelenými rodinami, a které dívka milovala („I got so excited that I got sick“²⁸), a kde, jak vzpomíná, velmi ochotně předváděla své rozvíjející se klavírní dovednosti²⁹, bylo dětství Muchové vyplněno i pobyty na venkově. Kromě návštěv domu ve skotském Aberdeenu, kde měli oba její rodiče kořeny³⁰, to byly především návštěvy panství High Beeches v Sussexu patřícího blízkým příbuzným Thomsenových. Četnost, s jakou Muchová o tomto domě, postaveném z bývalého kláštera a obklopeném 27 akry zahrad, v rozhovorech s Chrisem Vinzem hovoří, svědčí o tom, že zde Muchová opravdu strávila mnoho šťastných chvil.³¹ Kromě venkovních radovánek Muchová několikrát zdůrazňuje obdivuhodný vkus a styl, se kterým přestavbu kláštera na obytný dům a podobu pozemků navrhla ještě v 19. století jeho majitelka, matka J. J. Stevensonova: „If she had been of a later generation, she would certainly be an architect.“³² „Tetička Dina“, po které byla

²² Muchová, I1

²³ „Geraldine Mucha: Timeline.” *geraldinemucha.org*. Web. 27. června 2016.

²⁴ Muchová, E1

²⁵ Muchová, E1; rovněž John Mucha, 9. února 2015

²⁶ Muchová, E1

²⁷ Muchová, Q2

²⁸ Muchová, I1

²⁹ tamtéž

³⁰ Muchová, G1

³¹ tamtéž

³² tamtéž

i Geraldine pojmenována³³, tak byla pravděpodobně jedním ze vzorů, které Muchové ukázaly, že ženy mohou být výrazně nadány i v oblastech, které jsou společností tradičně chápány jako mužské. Pobyty ve Skotsku je rovněž nutno chápat v širším kontextu jako prohlubující a utvrzující skladatelčinu identitu coby Skotky, za kterou se celý život hrdě považovala.³⁴ Ve Skotsku se později ve svém životě i na dlouhou dobu usadila. O jejím hlubokém vztahu k této krajině hovoří i četné přímé inspirace skotskou lidovou hudbou a tancem v mnoha jejích skladbách a rovněž neopominutelný fakt, že právě tam je na její přání pohřbena polovina popela z jejího těla.³⁵

V šestnácti letech dokončila skladatelka základní školu a čekal ji rok volna před nástupem na Royal Academy of Music. V té době již chodila na soukromé hodiny harmonie a kontrapunktu k Benjaminu Daleovi³⁶ (1885–1943), skladateli, který na Akademii vyučoval a zároveň blízkému příteli Marcuse Thomsena. Muchová o své životní dráze vůbec nepochybovala: „I was determined to be a composer. It was quite clear, I think, that that was what I was going to do.”³⁷ Jak dokládá zpráva z Akademie, Muchová na školu nastoupila na podzim roku 1935, aby zde studovala hru na klavír a kompozici právě u Dalea.³⁸ Fakt, že pocházela z hudební rodiny, která měla na Akademii vazby, tak skladatelce výrazně pomohl v následování kompoziční kariéry; lze si představit, že v opačném případě by byla její cesta na Akademii výrazně složitější, ne-li zcela uzavřená.

1.3 Doba studií a seznámení s Jiřím Muchou

Studia u Benjaminu Dalea označovala skladatelka za zcela zásadní vliv na její hudební rozvoj. „He was a marvellous teacher. [...] Everything I know, I know from him.”³⁹ Skladatel ovšem v roce 1943 zemřel, proto Muchová dokončila svá studia u Alana Bushe, který jí nicméně nevyhovoval tolik: „That was very interesting, but I didn't learn anything from Alan Bush, compared to Benjamin Dale.”⁴⁰ Rovněž navštěvovala hodiny kompozice u skladatelů

³³ Muchová, G1

³⁴ Sršeň, 14

³⁵ John Mucha, 9. února 2015

³⁶ Hartl

³⁷ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

³⁸ Daniel, 17. července 2015

³⁹ Muchová, I2

⁴⁰ tamtéž

Williamu Alwynu a Harryho Farjeona.⁴¹ Z vyprávění Muchové je patrné, že si hluboce zakládá na tom, že studovala velice svědomitě, přestože v té době již byla ve věku, kdy začínala opatrně navazovat poměry se svými prvními chlapci⁴² a kdy, jak s nápadnou dávkou nadřazenosti vzpomíná, většina jejích spolužaček pomýšlela spíše na svatbu.⁴³ Opodstatněnost jejích slov o studijním zápalu může doložit i množství ocenění, která za dobu svého studia za hru na klavír i kompozici získala.⁴⁴

Že svá studia brala velice vážně, dokazuje i fakt, že jich nezanechala s příchodem druhé světové války v roce 1939. Akademie zůstala otevřená po celou dobu jejího trvání, přestože, jak Muchová vzpomíná, velké množství studentů Londýn, v určitých obdobích denně bombardovaný německými letadly, postupně opustilo.⁴⁵ Muchová zůstala; jinou alternativu dle svých slov ani nezvažovala také proto, že její otec byl odhodlaný zůstat a dál vyučovat.⁴⁶ V Londýně prožila celou válku. Většina lidí ve válečných časech vykonávala dobrovolnickou činnost a pomáhali s tím, co bylo potřeba; Muchová při studiu pracovala jako telefonistka v ústředně⁴⁷. V rozhovorech s Chrisem Vinzem rovněž několikrát zmiňuje, že se registrovala u vojenské služby, ale povolávací rozkaz nikdy nedostala.⁴⁸ Svůj převládající pocit v té době označuje jako „must-do-something about fascism“⁴⁹ Napsala hudbu k antifašistické hře⁵⁰, jejímž autorem byl pravděpodobně spisovatel a dramatik Charles Williams⁵¹, a rovněž pro BBC dělala aranže lidových písní⁵², včetně českých, které rádio za války vysílalo. Muchová vzpomíná, jak lidé žili v neustálém strachu ze smrti, až si na něj zvykli; často jako příklad uvádí své časté návštěvy kina, kdy bylo v půlce představení oznámeno, že je nálet, ovšem promítalo

⁴¹ Daniel, 17. července 2015

⁴² Muchová, Q1

⁴³ Muchová, B1

⁴⁴ Seznam ocenění, která skladatelka za svá studia získala, jak je Chrisovi Vinzovi poskytla Lesley Daniel z registru studentů Royal Academy of Music:

1936: Bronze medal, Musical Composition and Piano

1937: Cuthbert Nunn Prize ; Silver medal, Composition and Piano ; Bronze medal, Aural and Transcription

1938: Charles Lucas Silver Medal ; Certificate, Piano

1939: Oliveria Prescott Gift ; Certificate, Composition ; Silver, Aural and Transcription ; Cranz Prize

1940: Josiah Parker Prize

1941: Certificate, Aural and Transcription ; RAM Club Prize

⁴⁵ Muchová, J2

⁴⁶ tamtéž

⁴⁷ Hartl

⁴⁸ Muchová, J2

⁴⁹ Muchová, E1

⁵⁰ Hartl

⁵¹ Muchová, K1

⁵² Hartl, rovněž Terian, Gregory. “Geraldine Mucha passed away on 12 October in Prague.” *martinu.cz*. 12. října 2012. Web. 27. června 2016.

se dál a většina lidí v sále zůstala.⁵³ Skutečnost, že Muchová ve velmi mladém věku tak zblízka viděla důsledky války často označované za nejstrašnější v dějinách, je důležitá i pro pochopení událostí mnohem pozdějších, jak je pojednáno v následujících kapitolách.

Během války, na jaře roku 1941 se Muchová seznámila se svým budoucím manželem, českým spisovatelem Jiřím Muchou (1915–1991), který byl v té době v Anglii jako člen de Gaullovy francouzské armády. Jejich zcela náhodné setkání se odehrálo v noci v zatemněných ulicích města Leamington Spa ve střední Anglii, kam přijela Muchová navštívit své dvě staré tety. S Jiřím Muchou na sebe narazili náhodou v noci na ulici, když oba mířili na stejný večírek, jehož místo ovšem nemohli kvůli povinnému zatemnění najít.⁵⁴ Vzali se na podzim téhož roku, šest měsíců po seznámení. Na svatbu Muchová nevzpomíná s žádným romantickým patosem, označuje ji za typicky válečnou krátkou ceremonii v oddací síni pouze s jejími rodiči jako svědky, kde si navlékla někým narychlo obstaraný prsten, zatímco Jiří Mucha si nechal svůj z prvního manželství se skladatelkou Vítězslavou Kaprálovou, načež se všichni opět rozešli do práce.⁵⁵ „Nobody bothered about weddings. [...] Everything was so uncertain, everybody so busy...“⁵⁶ Jediný rozdíl, jak Muchová vypráví, byl ten, že po práci nešla k sobě domů, ale do bytu svého manžela. Uvádí, že rodiče byli velice nesví z toho, že si jejich dcera bere jim zcela neznámého vojáka a navíc cizince. Slyšeli sice o secesním malíři Alfonsovi Muchovi, jeho otci, ale Jiří Mucha jim připadal příliš mladý, než aby byl jeho synem.⁵⁷ Muchová ve svých vzpomínkách hovoří o tom, že díky společenské a komunikativní povaze se Jiří Mucha postupně velmi spřátelil s její matkou⁵⁸; o vztahu Jiřího Muchy s Marcusem Thomsenem mlčí. Okolí a „vyjevení“⁵⁹ rodinní příslušníci podle Muchové převážně nechápali, jak mohli rodiče Muchové sňatek dovolit⁶⁰. Sama skladatelka si jejich svolení vysvětluje velmi prozaicky: „[...] rodiče usoudili, že on, pilot, tu válku stejně nejspíš nepřežije, navíc Londýn skoro každou noc bombardovali. Takže řekli, ať se teda klidně vezmeme.“⁶¹

⁵³ Muchová, L2

⁵⁴ Např. Goodson a Vaughan, „Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in the Czech history“

⁵⁵ Muchová, Geraldine. „Můj život s Jiřím Muchou.“ Přednáška na Hovorech o Praze dne 13. dubna 1992. *Zprávy Klubu Za starou Prahu* 2 (1997): 44–52. Tiskem. Str. 45.

⁵⁶ Muchová, J2

⁵⁷ tamtéž

⁵⁸ tamtéž

⁵⁹ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 45

⁶⁰ Muchová, J2

⁶¹ Plavcová, Alena. *Slasti a neřesti. 33 rozhovorů Aleny Plavcové*. Praha: Nakladatelství Paseka s. r. o., 2013. Tiskem. Str. 383.

Muchová se za manželem nastěhovala do malého bytu za Marble Arch, kde bydlel společně s barytonistou Otakarem Krausem a jeho ženou Máňou.⁶² O prvních letech jejich společného soužití Muchová příliš nehovoří, vzpomíná spíše na množství lidí, které díky společenské povaze jejího muže bytem procházelo, či dokonce, vinou nedostatku jiných možností zapříčiněným probíhajícím válečným konfliktem, přespávalo. Muchová často vzpomíná, že jako mnoho jejich sousedů nechávali dveře bytu jednoduše otevřené, takže jejich známí, nebo i neznámí, mohli kdykoliv vejít a zařídít se dle libosti.⁶³ Jiří Mucha krátce po svatbě začal pracovat jako válečný korespondent, takže se s Muchovou často dlouho neviděli, aniž by, kvůli omezeným možnostem předávání zpráv, tušila, kde je.⁶⁴ Mezitím pokračovala ve svých studiích; Akademii dokončila v létě 1943.⁶⁵

V tomto momentě je třeba zdůraznit, že způsob, jakým jak v médiích, tak v nahrávkách rozhovorů s Chrisem Vinzem hovoří o svém soužití s manželem, poskytuje jen velmi málo informací o tom, co si o jejich tehdejších i následujícím životním uspořádání myslela ona sama. Je třeba vzít v úvahu, že tyto prameny pocházejí téměř výhradně z posledních deseti let jejího života, kdy už byl Jiří Mucha několik let po smrti a že z ní tedy do značné míry může mluvit klidné smíření, ve kterém ke stáru v Praze žila, což by se ovšem dalo potvrdit jedině porovnáním s prameny staršími, které ovšem k dispozici nejsou, neboť s příslušnici rodiny považované v socialistickém Československu za buržoazní do Sametové revoluce nikdo rozhovory nevedl a skladatelčina korespondence zatím není k dispozici. Její narativ z pozdních let života se každopádně vyhýbá jakémukoli kritickému uchopení událostí z jejího manželství, skladatelka nehovoří o žádných neshodách či konfrontacích způsobených odlišnými názory. Nemáme žádné přímé důkazy pro předpoklad, že výše zmíněné, poněkud dobrodružné soužití ve válečném Londýně považovala za problematické či že prsten po první manželce na ruce jejího muže nesla s větší nelibostí, než její nedbalý tón naznačuje. Vezmeme-li ovšem v úvahu, že v žádném z pramenů neprojevila nelibost ani nad skutečnostmi takové povahy, jaké lidé obvykle pocítují jako velmi bolestné – manželovy četné nevěry, nemanželská dcera, hrozící rozvod, dlouhá období odloučení – musí se badatel/ka nutně zamyslet nad tím, nakolik její vyprávění odráží skutečné rozpoložení, v jakém se v daných obdobích nacházela.

⁶² Muchová, "Můj život s Jiřím Muchou", 44

⁶³ Muchová, J2

⁶⁴ Muchová, K1

⁶⁵ Daniel, 17. července 2015

Vzhledem k tomu, že události ze svého života skladatelka popisuje konzistentně, neprotiřečí si, při ověřování si i pro tuto práci okrajových faktů se mi pravdivost jejich slov a spolehlivost její paměti téměř vždy potvrdily a popis průběhu událostí souhlasí i s daleko kritičtější interpretací jejího syna, se jako nejlepší způsob přístupu k tomuto typu pramene jeví – spíše než jako hluboké pochybnosti o pravdivosti obsahu a domýšlení se nějakých utajovaných scén – neustálá ostražitost. Je třeba si uvědomovat, že ať už pod vlivem výchovy, konzervativních představ o manželské instituci, hluboké lásky k Jiřímu Muchovi, neochotě přiznat (okolí či sama sobě) i stinné stránky jejich soužití či jednoduše, především co se týče rozhovorů pro média, pochopitelné nechuti svěřovat se se svými intimními záležitostmi na veřejnosti, zůstává v jejím vyprávění velmi mnoho z jejího vnitřního světa skryto. Bezvýhradné přijetí každého manželova rozhodnutí ohledně jejich společného života jak v době, kdy se odehrávaly, tak o mnoho let později, kdy na ně vzpomínala, a neustálá chvála na jeho adresu v sobě může ukrývat i notnou dávku nevyřčeného a množství utajované bolesti, což konečně potvrzují o desítky let později i vzpomínky jejich syna.⁶⁶

1.4 Život v Československu

V roce 1945 Muchová opustila Anglii, aby se natrvalo usídlila se svým manželem v Československu. V té době již hovořila poměrně dobře česky; jak uvádí v rozhovoru s Alenou Plavcovou, češtinu ji po seznámení s Jiřím učili především čeští letci.⁶⁷ Manželé se přestěhovali do rodinné vily Muchových v Bubenci, kde v té době žila Jiřího matka Marie Muchová a starší sestra Jaroslava.⁶⁸ Její první dojmy z Prahy popisuje skladatelka jako euforické:

„Ráda vzpomínám na svoje první dojmy z Prahy, hlavně protože ta poválečná atmosféra byla tak báječná. V Praze se hemžili vojáci všech spojenců. Ruští a američtí vojáci byli spolu na ulicích. Pražanky si vytáhly kroje, které měly celou válku schované a v neděli je nosily na procházku. Začala jsem poznávat všechny Jirkovy kamarády, mezi nimi byl Kubelík a Firkušný, který hrál na Pražském jaru. A vůbec to první jaro v Praze, to bylo v roce 1946, bylo moc hezké.“⁶⁹

⁶⁶ John Mucha, 9. února 2015

⁶⁷ Plavcová, 381

⁶⁸ “Geraldine Mucha.” *The Times*. 5. listopadu 2012. Web. 27. června 2016.

⁶⁹ Muchová, “Můj život s Jiřím Muchou“, 46

Na prvních ročnících festivalu sama vypomáhala a pořádala v bubenečské vile pro vystupující umělce.⁷⁰ Euforie z konce války se spojila s okouzlením městem, poznáváním se s hudebníky z té samé kultury, z níž pocházeli jí již před seznámením se s manželem dobře známí Smetana, Dvořák i Janáček⁷¹, a rovněž s radostí, že jejího muže lidé vnímali jako válečného hrdinu.⁷²

Přesun z Londýna do Prahy, kde nikoho neznala, opuštění anglických a skotských známých, a začátek života v jí neznámé zemi se ze vzpomínek Muchové nejeví být pomalým procesem, kdy si pozvolna zvykala na nové životní podmínky, ale spíše radikálním řezem, kdy jako by od počátku plně a bez výhrad přijala své nové postavení. Kromě často vyjadřované lásky a zájmu o Skotsko Muchová ani jednou nezmiňuje stesk po domově, rodině, známých či i jen malých věcech jako třeba jídle nebo počasí, a rovněž nikdy nezauvažuje o tom, jakým směrem se její život mohl ubírat, kdyby se s Jiřím Muchou neseznámila či zůstala v Anglii. Je třeba říci, že nápadným rysem Muchové vzpomínek je právě tato absence jakýchkoliv alternativních scénářů; skladatelka nikdy neuvažuje o tom, co by se mohlo dít, kdyby se okolnosti odvíjely trochu jinak, než tomu v dané situaci bylo. Navíc, nehovoříme-li přímo o nereálných spekulacích, i ty skutečné události z jejího života prezentuje tak, jako kdyby neexistovalo jakékoliv jiné možné řešení, jako kdyby všechna rozhodnutí, která museli s Jiřím Muchou učinit – z nichž, jak je nížeji vylíčeno, byla mnohá opravdu taková, jaká zásadně ovlivnila běh jejich života i na mnoho let dopředu – nebyla ani předcházena, ani následována úvahami o tom, jestli je dané řešení situace skutečně právě to nejlepší. Badatel/ka pak nemá příliš šanci zjistit, zda a jak spolu manželé takové úvahy vedli a jak probíhala jejich komunikace obecně i v jednotlivých situacích. Dojem o této komunikaci, který Muchová vytváří jak v médiích, tak v soukromí s Chrisem Vinzem, je převážně takový, že Jiří Mucha o něčem rozhodl a „that’s how it was“. Nutno dodat, že Muchová to neříká s žádnou známkou trpkosti či uraženosti v hlase, ale spíše jako by jí jakékoliv další pochybování připadalo zbytečné a pošetilé. „That’s how it was“ bylo, vrátím-li se zpět k absenci spekulování v jejím narativu, i obvyklou reakcí na pokusy Chrise Vinze získat od ní jak nějakou úvahu nad hypotetickými situacemi, tak kritické zhodnocení těch reálných.

Při sestavování té části skladatelčiny biografie od okamžiku přesunu do Československa se tedy mnoho aspektů stává nesnadno interpretovatelnými. Přestože ve středu zájmu článků a

⁷⁰ “Geraldine Mucha: Biography.” *Geraldinemucha.org*. 2015. Web. 27. června 2016.

⁷¹ Plavcová, 383

⁷² Muchová, H2

rozhovorů s Muchovou stojí právě události z tohoto období, způsob, jakým Muchová odpovídá či, jako například v přednášce “Můj život s Jiřím Muchou“ sama hovoří, jako by nechával její individuální pohled zcela stranou a ona sama se stylizovala do role divačky, která je vděčná za příležitost pozorovat zajímavější rodinné členy a všemožnými prostředky se jim snažit napomáhat k dosažení jejich vlastních cílů – ať již vytvářením zázemí manželovi, tak šířením díla tchána. To, jak hluboké lidské rozdíly vnímala mezi sebou a těmito muži a za jak nepodstatnou považovala svou uměleckou činnost oproti té jejich, je podrobněji analyzováno ve druhé kapitole. Pro pochopení problematičnosti Muchové narativu je pak nezbytné nejprve popsat události z jejího života od příjezdu do Prahy až po smrt zde o 67 let později. Při tomto popisu jsem se soustředila jen na ty události a momenty z bezesporu fascinující historie v mnoha ohledech výjimečné rodiny, jakou Muchovi byli, které měly bezprostřední dopad na skladatelčin život jak v praktickém smyslu, tedy s ohledem na její z nich vyplývající lokaci a činnost, tak v tom navenek skrytém, vnitřním světě jejich myšlenek a emocí. Tyto momenty pak doplňuji reflexí způsobu, jak se o nich Muchová později vyjádřila.

Muchová se tedy, jak již bylo řečeno, po svém příjezdu nastěhovala do bubenečské vily, kde se seznámila se svou tchyní a švagrovou. Zatímco s tchyní vycházela dobře a ve vzpomínkách se o ní vyjadřovala velmi uctivě – mimo jiné proto, že právě její zásluhou zůstala celá sbírka artefaktů po v roce 1939 zesnulém Alfonsi Muchovi pohromadě a vdova se ani za válečných časů neuchýlila k jejímu rozprodávání za účelem obživy –, s o sedm let starší sestrou Jiřího Muchy, která se věnovala malířství, žádný blízký vztah nenavázaly. Je pravděpodobné, že rezervovaný vztah ke své švagrové pramenil u Muchové mimo jiné z přesvědčení, že Jaroslava neměla svého bratra ráda a v dětství ho šikanovala („If ever he was afraid of anything, he was afraid of her, or he had been,“⁷³), a že mu posléze všemožně ztrpčovala život⁷⁴. Skladatelka byla například nezlomně přesvědčena, že právě švagrová byla autorkou a šířitelkou mnoha pomluv, které později o Jiřím Muchovi Prahou kolovaly.⁷⁵ Jaroslava byla jedinou osobou – s výjimkou Johna Muchy – o které kdy Muchová v rozhovorech s Vinzem uvedla, že by neměla k Jiřím Muchovi vynikající vztah; jinak s oblibou zdůrazňuje, jak byl oblíbený, šarmantní a všichni bez výjimky ho měli rádi.

⁷³ Muchová, C1

⁷⁴ Muchová, N

⁷⁵ Muchová, U1

V rámci poválečného osídlování pohraničí byla manželům na požádání přidělena chalupa v Železné Rudě⁷⁶, kde od té doby Muchová trávila mnoho času. O podrobnostech života na venkově hovoří s velkým nadšením. Jejich sousedy bylo množství dalších pražských umělců – rodina Rafaela Kubelíka, herec a režisér Zdeněk Štěpánek⁷⁷ či houslista Alexander Plocek⁷⁸ –, a radost jí rovněž dělalo zahradničení a množství zvířat, které na chalupě mohli chovat. Muchová s velkým zápalem hovoří nejen o jejich mopslovi, ale i o koze, slepicích a kachnách a možnosti získávat od nich čerstvé mléko a vejce⁷⁹. Obživa byla tématem, kterým se notně zabírala i později, když měla dítě. Možnost větší kontroly nad získáváním potravin pro ni i jejího syna často uvádí jako jeden z hlavních důvodů, proč ji venkov i později, kdy už o chalupu v Železné Rudě přišli, tolik lákal. Kromě toho na Šumavě byla i hudebně aktivní – hrávala na varhany na bohoslužbách vedených místním knězem⁸⁰ – a rovněž, ač to v pramenech určených veřejnosti nezmiňuje, v soukromí chalupy i komponovala.⁸¹ Často tam pobývala i sama, zatímco Jiří Mucha „was coming and going“⁸², tedy trávil čas jinak, například několikaměsíčním cestováním po Indii⁸³, aniž by si Muchová vybavovala, že by byli v písemném kontaktu.⁸⁴

Právě v Železné Rudě trávila rodina i většinu času, když za Muchovou přijeli v létě 1947 poprvé a zároveň naposledy její rodiče. Na toto léto Muchová vzpomíná jako na šťastné období, během kterého po šesti letech manželství přišla do jiného stavu.⁸⁵ Muchová uvádí, že její rodiče byli „reasonably impressed with her new life“⁸⁶, ovšem ohledně jejich možných návštěvy i v budoucnosti, jakkoliv mohly být zkomplikované novou politickou situací, uvádí, že „father was not that interested“⁸⁷ a že „there was no point“⁸⁸. Jak již bylo zmíněno, anglická minulost s lidmi, kteří do ní patřili, byla něco, čemu Muchová ve svých vzpomínkách nepřikládala mnoho významu; i role rodičů v jejím životě jako by momentem její dospělosti a odchodu do Československa ztratila na důležitosti. Jak je uvedeno níže, byla s nimi nadále v písemném

⁷⁶ Muchová, H2

⁷⁷ Muchová, U

⁷⁸ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 47

⁷⁹ tamtéž, 47-48

⁸⁰ Muchová, H2

⁸¹ Muchová, V1

⁸² Muchová, C2

⁸³ Šopovová, Jolana. *Jiří Mucha*. Praha: J. Šopovová, 2012. Tiskem. Str. 109.

⁸⁴ Muchová, V1

⁸⁵ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 48

⁸⁶ Muchová, U1

⁸⁷ Muchová, M2

⁸⁸ tamtéž

kontaktu, ale lze předpokládat, že si nevyměňovali informace nějaké zásadní důležitosti – jak proto, že v nesvobodném Československu to bylo riskantní, tak proto, že Muchová, jak říká v jednom s rozhovorů s Vinzem, pochází z generace, kdy se s rodiči o intimních záležitostech nehovořilo.⁸⁹

Způsob, jakým Muchová vzpomíná na komunistický puč v únoru roku 1948, dobře ilustruje, jak, abych znovu citovala Solie, „an individual subject’s positioning (woman/wife/mother) [...] crucially conditions her personal choices“⁹⁰. V případě Muchové to znamená, jak zásadní je při vytváření její biografie fakt, že byla manželkou a nikoliv zcela nezávisle jednajícím subjektem. O tom, do jak pasívní role se staví *ve svém vyprávění*, jsem již hovořila a tento jev můžeme pozorovat i ve vzpomínkách na rok 1948. Například v přednášce „Můj život s Jiřím Muchou“ z roku 1992 je první větou následující po zmínce o nástupu komunismu „Jirka vlastně nevěděl, na začátku, jak na to reagovat,“⁹¹ v rozhovoru s Alenou Plavcovou o patnáct let později zase skladatelka uvádí, že to, že rodina nebude emigrovat, „rozhodl Jirka už v osmačtyřicátém.“⁹² Jak ovšem vyplývá z jednoho z rozhovorů s Vinzem, hypotéza, že Muchová se ve skutečnosti podílela na rozhodování o svém osudu vyšší měrou, než její narativ naznačuje, se jeví jako příliš radikální. Na Vinzův dotaz, zda *ona sama* po Vítězném únoru neuvažovala o emigraci, dává skladatelka okamžitou – skočí dokonce Vinzovi do řeči – a rezolutní odpověď: „If he stayed, why, I stay. [...] No, only afterwards I realized how everybody was surprised but it never occurred to me. Why should I go, if he stayed?“⁹³ Tato reakce jasně dokazuje, že středobodem Muchové světa byl již dávno Jiří Mucha a hlavním faktorem při posuzování téměř jakékoliv záležitosti byl právě on a jeho spokojenost, kterou mu mohla zaručit v tomto případě tím, že mu bude se synem nablízku, zatímco o dvě desítky let později, jak je pojednáno níže, naopak tím, že odjede ze země pryč. Lze tedy dále tvrdit, že Muchové narativ vynechává množství skladatelčiných myšlenek, pocitů a reflexí života, jaký vedla, ovšem domnívat, že ve skutečnosti se projevovala a zasazovala o své zájmy výrazně aktivněji, než dává najevo, by bylo v tomto stavu výzkumu zcela nepodložené.

Podobným nezajímavým způsobem, jako by rozhodování za svůj osud ráda s plnou důvěrou přenechala ostatním, se Muchová vyjadřuje i o svém odjezdu do Anglie krátce

⁸⁹ Muchová, D1

⁹⁰ Solie, 60

⁹¹ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 48

⁹² Plavcová, 385

⁹³ Muchová, P1

po těchto událostech: „Můj bratranec mě přemlouval, abych jela porodit do Anglie, a Jirka říkal, že v té době, jak budu v Anglii, on bude předělávat horní část té vily na samostatný byt pro nás. A to se skutečně stalo.“⁹⁴ John Mucha se narodil 20. května 1948 v Londýně, díky čemuž získal anglické občanství⁹⁵, a Muchová se s ním na podzim vrátila do Československa, kde trávila většinu času se synem v Železné Rudě: „There was so much more food in the country and I really preferred to be in the country with John. [...] It was very nice. And Jiří used to come and go, you see.“⁹⁶

Právě v Železné Rudě obdrželi manželé na jaře roku 1950 zprávu o příkazu vystěhovat bubenečskou vilu, která byla zabavena státem, a přesunout se jinam. Podrobnosti toho, jak se Jiřímu Muchovi podařilo díky mistrně sehrané scéně zabránit odvezení předmětů z odkazu Alfonse Muchy, jsou Muchovou i jinými popsány na mnoha jiných místech⁹⁷ a nemá smysl je zde proto opakovat; v souvislosti se skladatelkou, která ostatně celou dobu pouze čekala na Šumavě na výsledek⁹⁸, je jen třeba zmínit, že toto byl pravděpodobně jeden z nejdramatičtějších momentů – a nesoucích nejdalekosáhlejší následky – se kterými se celá rodina musela vypořádat, a ke kterému se ve svých vzpomínkách Muchová často vrací. Na tomto místě považují za důležité zmínit další aspekt skladatelčiných vzpomínek, na který jsem při výzkumu často narážela, a kterým je vysoká míra repetitivnosti v jejím vyprávění. Události skladatelkou tak mnohokrát popisované jako tato jsou ve všech pramenech vyličený v podstatě zcela stejnými slovy. Tím, že byla tolikrát požádána, aby popsala jejich průběh, čemuž se nevyhýbala, se Muchová naučila jakýsi „příběh“, který jednoduše vždy zopakovala, a to nejen v médiích, ale i v rozhovorech s Vinzem, ve kterých by si byla mohla dovolit říci více. Přestože tedy tyto rozhovory poskytují mnoho nového, týká se to spíše oblastí a událostí, kterým v médiích pozornost věnována nebyla nebo Muchová nepovažovala za vhodné či zajímavé o nich hovořit. Slovo „zajímavé“ zde používám záměrně v narážce v její časté dotazování „I don't know, is it interesting?“ v jejich průběhu. Jakmile se řeč stočila na témata jako právě vystěhování, na která díky jejich atraktivitě způsobené bezpochyby do značné míry tím, že souvisí s historií Alfonsova díla, byla v minulosti již tolikrát dotazována, sáhla Muchová jednoduše po příslušném příběhu a nic nového již nedodala. To je nicméně pochopitelné

⁹⁴ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 48

⁹⁵ „13. Komnata Johna Muchy.“ Režie Kamila Vondrová. Česká televize. 21. ledna 2011. Televize.

⁹⁶ Muchová, C2

⁹⁷ Např. Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 49; Plavcová, 384; Muchová, Geraldine. „Vzpomínky na Jiřího Muchu.“ *Za Starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu* 1 (2011): 49-50. Tiskem. Str. 49

⁹⁸ Muchová, „Vzpomínky na Jiřího Muchu“, 49

vzhledem k v tomto případě například téměř padesátiletému časovému odstupu, se kterým na události vzpomínala; že se ve svých devadesáti letech nepouští do nových objevných interpretací událostí tak dávných a tolikrát vyprávěných, nelze považovat za příliš překvapivé.

Muchová s manželem a tchyní – již bez švagrové – se tedy v roce 1950 přestěhovali do bytu v domě na Hradčanském náměstí č. 6. O jedinečné atmosféře domu z 15. století naplněného starobyklým mobiliářem po Alfonsovi Muchovi včetně originálů jeho plakátů, harmonia, na které hrával Paul Gauguin či Geraldininy a Jiřího manželské postele z pozůstalosti Emy Destinové, na které byl údajně zavražděn Albrecht z Valdštejna, se v médiích píše dodnes. Rovněž mnohé z rozhovorů s Muchovou pojímají tento byt jako výchozí bod, skrz který představují jeho obyvatelku. Například Alena Plavcová v rozhovoru s Muchovou z roku 2012, nazvaném ostatně „Ve jménu Muchy – na návštěvě v pitoreskním domě staré dámy“, nejprve na celých dvanácti řádcích popisuje „surrealistický sen“⁹⁹ či „něco mezi zámeckou obrazárnou, depozitářem, vetešnictvím a kabinetem kuriozit“¹⁰⁰, než se dostane k představení dotazované: „Dnes tu mezi knihami svého muže Jiřího Muchy a malbami svého tchána Alfonse Muchy žije drobná žena [...]“¹⁰¹ Tento úvod vytváří o Muchové dojem, jako by ona sama byla ztělesněním ducha tohoto místa, organickou součástí mobiliáře nebo vzpomínkou na „staré dobré časy“¹⁰², jak své asociace s tímto místem popsal ve velmi podobně laděné předmluvě Pavel Sršeň.

Muchová samotná v médiích uvádí, jak je „velmi šťastná, že bydlí mezi takovými předměty“¹⁰³, o čemž, vzhledem k opravdu nevšední kráse místa, o které jsem se měla možnost přesvědčit, nelze příliš pochybovat. Z pramenů ovšem nevyplývá, že by během prvních měsíců po nastěhování prožívala nějakou euforii. V rozhovorech s Vinzem hovoří spíše o tom, jak se nemohla zbavit dojmu, že v domě straší¹⁰⁴ a stěžuje si na nedostatek soukromí způsobený extrémní blízkostí Pražského hradu, ze kterého byly dům, balkon i zahrada neustále pod dohledem.¹⁰⁵ Navíc ji pravděpodobně zaměstnávaly jiné úvahy. 21. července 1950 se narodila Jarmila Plocková, nemanželská dcera Jiřího Muchy a jeho milenky Vlasty Plockové, jejichž vztah dle autorky Muchovy biografie Jolany Šopovové trval již od roku 1945.¹⁰⁶ Z mediálního hmbuku vyvolaného v 90. letech soudním sporem, ve kterém Jarmila Plocková usilovala o

⁹⁹ Plavcová, 381

¹⁰⁰ tamtéž, 381

¹⁰¹ tamtéž, 381

¹⁰² Sršeň, 12

¹⁰³ Plavcová, 392

¹⁰⁴ Muchová, F2

¹⁰⁵ Muchová, P1

¹⁰⁶ Šopovová, 106

získání exkluzivních práv na navrhování a výrobu předmětů inspirovaných dílem jejího dědečka Alfonse Muchy, vyplývá, že Muchová o nemanželském dítěti věděla¹⁰⁷, jméno Vlasty Plockové však v jejím vyprávění neexistuje, stejně tak jakákoliv zmínka o manželově nevěře a jejích důsledcích.

I z tohoto domu Muchová dále odjížděla do Železné Rudy. O tom, že v té době, pokud někdy předtím, již opravdu neměla nad manželovými skutky přílišnou kontrolu, svědčí její vlastní popis událostí z roku 1951, kdy byl Jiří Mucha zatčen a odsouzen k šesti letům vězení pro údajnou špionáž.¹⁰⁸ Vzpomíná, že když měsíc nebo dva o manželovi neslyšela, předpokládala prostě, že někam odcestoval.¹⁰⁹ Po tom, co „někoho z Prahy napadlo mi to říct“¹¹⁰, odjela se synem do Prahy. Tam se jí za pomoci britského velvyslance ještě podařilo zdánlivě neskutečné – zachránění veškerého rodinného majetku před exekutory prohlášením, že všechno patří jí a ona je pod ochranou anglického krále. Muchová se o této okolnosti nikde příliš nezmiňuje, ovšem vysokou záslužnost jejího činu si uvědomuje její syn, který ji naopak v médiích i jinde často zdůrazňuje; rovněž v rozhovoru se mnou uvedl, že „kdyby nebylo matky, tak tady dnes neseďme.“¹¹¹

Pro Muchovou manželovým zatčením začalo velmi těžké období. V již několikrát citované přednášce přehledně uvádí hlavní důvody: „Hlavní starostí bylo sehnat peníze, abych já mohla krmit to dítě. Byla měnová reforma a babička měla co dělat, aby se stačila postarat o sebe. A mně vzali nějaký měsíční příděl, který jsem dostala na dítě, protože můj muž je prý špionem. Také kluk neměl nárok na školku ze stejného důvodu.“¹¹² Vysvobozením pro ni bylo umístění v té době již podvyživeného syna do školky na Pohořelci,¹¹³ kde ředitelka brala všechny děti bez výhrad, i potomky šlechtických rodů, díky čemuž dostával „alespoň jedno pořádné jídlo denně.“¹¹⁴ Náhlou dlouhodobou nepřítomností otce mu Muchová vysvětloval smyšlenkou o tom, že je příliš zaměstnán prací v továrně, než aby mohl přijít domů.¹¹⁵

¹⁰⁷ iDNES.cz, a ČTK. „Výtvarnice Plocková je vnučkou Alfonse Muchy.“ *iDnes.cz* 31. října 2002. Web. 27. června 2016.

¹⁰⁸ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 49

¹⁰⁹ *tamtéž*, 49

¹¹⁰ *tamtéž*, 49

¹¹¹ John Mucha, 9. února 2015

¹¹² Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 49

¹¹³ *tamtéž*, 50

¹¹⁴ *tamtéž*, 50

¹¹⁵ Plavcová, 384

Muchovou tedy v první polovině 50. let zaměstnávalo především získávání obživy. Je třeba dodat, že v té době již byla členkou Svazu československých skladatelů¹¹⁶, což bylo bráno jako zaměstnání, tudíž jí v tomto ohledu nehrozil postih od státu, ovšem potřebovala finanční zdroj. Situace byla o to komplikovanější, že se s ní v té době spousta lidí bála stýkat¹¹⁷, což uvádí v televizním dokumentu „13. komnata Johna Muchy“ i její syn: „A to bylo zajímavý, protože v tom okamžiku, kdy ho [otce] zatkli, najednou všichni, mimo možná dva, tři absolutně solidní lidi, který teda ještě furt byli s matkou, na nás zapomněli.“¹¹⁸ Muchová nakonec získala díky známosti s tehdejším ředitelem hudebního oddělení nakladatelství Melantrich Karlem Šebánkem práci korektorky notových partitur pro vydavatelství Melantrich¹¹⁹, jak s typickým shazováním sebe sama uvádí, „only because they were desperate for people who could read the score“, kterou mohla vykonávat i v Železné Rudě.¹²⁰ S tímto nakladatelstvím Muchová spolupracovala již dříve na překladech textů k partiturám do angličtiny; podílela se například na vydání písňových cyklů Bohuslava Martinů *Nový špalíček*¹²¹, *Písničky na jednu stránku*¹²² a *Písničky na dvě stránky*¹²³ z roku 1948. Že skladatelka v době Muchova uvěznění skutečně pocítila břímě finanční zodpovědnosti, dokládá i skutečnost, že si vybavuje i detaily jako prodávání oblečení, ze kterého syn vyrostl, po známých¹²⁴. Na omezený přístup k dobrým potravinám v komunistickém Československu vzpomíná velice často v různých souvislostech, nejenom s manželovým vězněním; mnohokrát si stěžuje, že „best of everything went to the Soviet Union“¹²⁵ a že „you had to queue up for everything“¹²⁶. Toto byl pravděpodobně jeden z rozdílů oproti životu v předválečné Anglii, které pocítovala nejintenzivněji.

Kromě toho soustavně bojovala za osvobození svého muže, který byl odsouzen k šesti letům vězení.¹²⁷ Nakonec díky Zápotockého amnestii byl propuštěn po pobytu v tzv.

¹¹⁶ Králová, Lenka, a Milena Němečková. *Archiv Svazu československých skladatelů a Svazu českých skladatelů a koncertních umělců*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. Tiskem. Str. 39.

¹¹⁷ Plavcová, 385

¹¹⁸ „13. Komnata Johna Muchy“

¹¹⁹ Plavcová, 384

¹²⁰ Muchová, U1

¹²¹ Martinů, Bohuslav. *Nový špalíček: Cyklus písní na texty moravské lidové poezie pro zpěv a llavír*. Praha: Melantrich, 1948. Tiskem.

¹²² Martinů, Bohuslav. *Písničky na jednu stránku: Cyklus písní na texty moravské lidové poezie pro zpěv a klavír*. Praha: Melantrich, 1948. Tiskem.

¹²³ Martinů, Bohuslav. *Písničky na dvě stránky: cyklus písní na texty moravské lidové poezie pro zpěv a klavír*. Praha: Melantrich, 1948. Tiskem.

¹²⁴ Muchová, U1

¹²⁵ Muchová, C2

¹²⁶ Muchová, D1

¹²⁷ „13. Komnata Johna Muchy“

hradčanském Domečku, Vinařicích u Kladna, v uranových dolech v Jáchymově a ve Valdicích v červenci roku 1954.¹²⁸ Muchová mezitím přišla o chalupu v Železné Rudě, která se stala v roce 1951 součástí hraničního vojenského pásma¹²⁹, ovšem podařilo se jí získat chalupu v Horním Jiřetíně v Krušných horách.¹³⁰ Tam, jak uvádí, se živila především překlady¹³¹, ovšem čeho přesně a v jakém rozsahu se jí zatím nepodařilo přesně zjistit. Jisté je, že v roce 1962 vydalo nakladatelství Artia v jejím anglickém překladu Janáčkovu biografii Jaroslava Vogla *Leoš Janáček: a Biography*¹³², o čtyři roky později pak biografii *Alphonse Mucha: the Master of Art Nouveau*, jejímž autorem je Jiří Mucha¹³³; je možné, že již v té době pracovala na nich. Muchová o své překladatelské práci příliš nemluví, a když, tak, jak už bylo zmíněno výše, bez jakéhokoliv nadšení či dokonce znechuceně: „I can't bear translating!“¹³⁴ S podobným despektem se vyjadřuje i o provádění notových korektur, které označuje za „most awful chore“¹³⁵. Co se těch týče, Muchová uvádí, že v polovině padesátých let pracovala především na korekturách v té době připravovaného – do dnešního dne nedokončeného – souborného vydání děl Antonína Dvořáka.¹³⁶

Právě v Jiřetíně, kde trávila většinu času, a kde posléze John Mucha vychodil i celou první třídu základní školy¹³⁷, se poprvé setkala s manželem po jeho propuštění.¹³⁸ Spíše než na jejich shledání vzpomíná na to mezi manželem a jejich synem: „Když se vrátil z vězení, setkal se s šestiletým ušatým klukem a byl zklamný, že nemá talentované dítě. Myslím, že se za něj trochu styděl.“¹³⁹ John, když povyroستl, zase prudce odsuzoval situaci, jaká panovala v jejich domě, která je popsána v následujících odstavcích. Špatné vztahy mezi Jiřím a Johnem Muchou jsou v současnosti do značné míry i medializovaným „veřejným tajemstvím“ a Muchová i její syn o nich hovoří otevřeně. Zda a jak se Muchová ovšem tehdy pokoušela situaci urovnat a jak se s ní vypořádávala sama, již nezmiňuje. Vzpomíná ovšem, že když pak posléze „this Marta person“¹⁴⁰, tedy Kadlečíková, naznačovala, že otcem dítěte je někdo jiný, Mucha „never did

¹²⁸ Šopovová 135

¹²⁹ Giňa, Roman, Lidmila Kováčsová, Zdeňka Řezníčková. „Historie Železné Rudy.“ *ŠumavaNet.cz*. Web. 19. května 2016.

¹³⁰ John Mucha, 9. února 2015

¹³¹ Muchová, D1

¹³² Vogel, Jaroslav. *Leoš Janáček: His Life and Works*. Praha: Artia, 1962. Tiskem.

¹³³ Mucha, Jiří. *Alphonse Mucha: The Master of Art Nouveau*. Praha: Artia, 1966. Tiskem.

¹³⁴ Muchová, D1

¹³⁵ tamtéž

¹³⁶ Muchová, D1; Plavcová, 384

¹³⁷ John Mucha, 9. února 2015

¹³⁸ Muchová, D1

¹³⁹ Plavcová, 387

¹⁴⁰ Muchová, P1

anything to contradict it.“¹⁴¹ Praktickým důsledkem tohoto vzájemného neporozumění bylo, že i po manželově propuštění převážná část péče o dítě ležela právě na ni. Muchová rovněž neuvádí, zda plánovali s manželem ještě další potomky, pouze zmiňuje, že si vždycky přála mít velkou rodinu, ale dítěte se dočkala pouze jednoho.¹⁴²

Následující výčet rodinných událostí a považuji za nutný pro pochopení podmínek, ve kterých Muchová komponovala a pohnutek, které ji k tomu vedly, jimiž se hlouběji zabývám ve druhé kapitole. O skutečnosti, že z iniciativy jejího manžela málem došlo k rozvodu, skladatelka nikdy nehovoří, vím o ní až z rozhovoru se synem. Ten uvádí, že manželé dokonce stanuli před rozvodovým soudem, ovšem po Muchové nevěli k rozvodu svolit a následném přemluvení manžela, aby si situaci rozmyslel, k rozdělení nakonec nedošlo.¹⁴³ Jisté je, že ačkoliv manželství zůstalo zachováno, Jiří Mucha již jednal na manželce velmi nezávisle. V té době již sice skončil jeho dlouholetý vztah s Vlastou Plockovou¹⁴⁴, ovšem v jeho životě se objevila Marta Kadlečíková (*1935).¹⁴⁵ O ženě, kterou Jiří Mucha zaměstnal jako písáčku, aby potom v domě zůstala bydlet až do roku 1990, Muchová na rozdíl od Plockové hovoří často a s krajní nelibostí. Dává jí vzhledem ke svému jinak velmi uhlazenému projevu výrazně citově zabarvená jména jako například „wretched girl“¹⁴⁶ či „pathetic creature“¹⁴⁷ a evidentně bere její rychlé zabydlení se jako zradu, a to především proto, že nápad nechat ji tam přespávat, aby ji Mucha, který tvořil především po večerech, nemusel v noci vozit domů přes celou Prahu, měla ona sama: „It was my idea that she should have a bed here when they are working like that and that was how she gradually put herself in here, you see, and at the end we couldn't get rid of her.“¹⁴⁸ Je typické, jak Muchová ze všeho viní pouze Kadlečíkovou a nikoliv svého manžela, jako kdyby milostná aféra mezi nimi a z ní vyplývající stav věci byl pouze její iniciativou: „She fell in love with Jiří, of course, well, she wasn't the only one, I mean, he just accepted that, you see, you couldn't avoid it.“¹⁴⁹

¹⁴¹ Muchová, P1

¹⁴² Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: Still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history”

¹⁴³ John Mucha, 9. února 2015

¹⁴⁴ Šoprová, 157

¹⁴⁵ tamtéž, 155

¹⁴⁶ Muchová, D2

¹⁴⁷ Muchová, C2

¹⁴⁸ Muchová, D2

¹⁴⁹ tamtéž

Samotná nevěra byla pro Muchovou zřejmě méně bolestná než fakt, že místo občasně nocležnice, jejíž hlavní náplní měla být pomoc s prací jejího manžela, se z Kadlečkové stala v podstatě paní domu, která řídila celé jeho dění. Kromě toho se v bytě začalo objevovat čím dál tím více lidí. Muchová často vzpomíná na mladé páry, které Mucha zval, aby si mohli užívat své lásky v soukromí jejich domu¹⁵⁰, což muselo zákonitě znamenat daleko menší soukromí pro ni a dítě, stejně tak jako množství večírků, které se v bytě začaly odehrávat. Muchová, která se jich ze začátku sama účastnila a díky své společenské povaze si poznávání tolika nových lidí i užívala¹⁵¹, vzpomíná, že situace v domě postupem času doháněla k vzteku především Johna, ale že ona sama se s ním smířila. V rozhovoru s Vinzem uvádí, že hlavní pro ni bylo vyhnout se rozporům a že pokud se jí něco nelíbilo, tak to prostě ignorovala a šla raději komponovat.¹⁵² Kadlečkovou ovšem nemohla vystát celý život; obviňuje ji mimo jiné z toho, že pustila do domu lidi, kteří tam nainstalovali odposlouchávací zařízení¹⁵³ či z šíření pomluv, že Johnovým otcem není Jiří Mucha.¹⁵⁴ Rovněž smrt Marie Muchové-Chytilové v roce 1959, péče o niž do té doby patřila k dalším z jejich úkolů¹⁵⁵, vnímala jako rozšíření pravomocí Kadlečkové v jejich domácnosti.

V souvislosti s odposlouchávacími štěnicemi je třeba zmínit ještě jeden aspekt života Muchové na konci 50. let, totiž nejistotu tváří v tvář politickému režimu. Otázkou morální integrity Jiřího Muchy a spekulacemi nad důsledky jeho podepsání spolupráce s StB se zabývali mnozí, ovšem že by nějakému tlaku mohla čelit i Muchová jako by nikoho vůbec nenapadlo. Že ovšem i ona, coby manželka muže trestaného za špionáž a dál považovaného za režimu nebezpečného, byla pod dohledem státu, je nepopiratelné. V Ústavu pro studium totalitních režimů se nachází její vyšetřovací spis. Samotná Muchová na toto téma krátce hovoří v jednom z rozhovorů s Vinzem, ovšem neudává nic konkrétního. Zmiňuje, že jí jednou byla nabídnuta spolupráce a oplátkou za to slíbeno, že z ní bude „národní umělkyně“¹⁵⁶ a že i k ní do domu jednou či dvakrát přišel někdo, pravděpodobně tajná policie, klást podezřelé dotazy.¹⁵⁷ Jak se vypořádávala s těmito lidmi, Muchová částečně vysvětluje – vzpomíná, že vždycky začala

¹⁵⁰ Muchová, P1

¹⁵¹ “13. komnata Johna Muchy“

¹⁵² Muchová, P1

¹⁵³ Muchová, P2

¹⁵⁴ Muchová, P1

¹⁵⁵ Turková, Helga. “Hommage à Geraldina Muchová.“ *Za starou Prahu: věstník Klubu za Starou Prahu* 2-3 (2007): 62-63. Tiskem. Str. 63.

¹⁵⁶ Muchová, P2

¹⁵⁷ tamtéž

vyprávět něco o hudbě, až si o ní pomysleli, že je „just trapped in her musical world, no use for anything“¹⁵⁸ Zda při nabídce spolupráce použila stejnou strategii, zůstává nezodpovězeno, i přes Vinzovu snahu dozvědět se více uzavře skladatelka téma s nedbalým „the thing was not to be scared.“¹⁵⁹ Kvůli již zmiňované skvělé paměti skladatelky i v pokročilém věku se nezdá pravděpodobné, že by si na víc již nepamatovala, tím méně, že by si příběh vymyslela; spíš lze předpokládat, že i v tomto momentě se projevuje její typická vlastnost, maskovaná za lehkovážnost, za žádných okolností nedat najevo nic, co by na ni mohlo vrhat dobré světlo. Mlčení o vlastní odvaze a na druhou stranu nadšená chvála jejího muže za tu samou vlastnost by ostatně tvořilo paralelu k tomu, jak hovoří o jejich umělecké činnosti, kdy cokoli z pera a hlavy Jiřího Muchy označuje za skvělé, zatímco o své tvorbě mluví minimálně, a když, tak s despektem. Hypotézu o nedostatku paměti rovněž vyvrací skutečnost, že na rysy všedního života v té době si vzpomíná poměrně jasně. Vypráví, jak vždy byla opatrná při telefonních rozhovorech a nikdy v nich nemluvila o ničem důležitém¹⁶⁰, jak se pečlivě kontrolovala při psaní dopisů svým rodičům i jak měla stále pocit, že musí být opatrná jak na sebe, tak na ostatní a nikoho nezkompromitovat.¹⁶¹

Uvolnění poměrů, ke kterému došlo v šedesátých letech, Muchová demonstruje téměř výhradně na vzpomínkách na otevření nových možností propagace jména Alfonse Muchy v zahraničí a pořádáním výstav jeho díla, kterým se začal v té době intenzivně zabírat její muž. Z přednášek „Můj život s Jiřím Muchou“ (1992) a „Vzpomínky na Jiřího Muchu“ (2010) i z rozhovorů pro Vinze je patrné, že o této manželově činnosti Muchová věděla hodně a ráda o ní mluvila – rozhodně je to téma, o kterém v souvislosti s 60. lety hovoří zdaleka nejvíce. To, že ona sama v té době dosáhla možná nejvýraznějšího úspěchu ve své skladatelské kariéře, když v listopadu roku 1961 zahrála její *Koncert pro klavír a orchestr* v Rudolfinu, tehdy nazývaném Dům umělců, Česká filharmonie¹⁶², naopak nezmiňuje nikde, pouze Vinzovi vysvětluje, že to bylo proto, že hudebníci za uvádění nových děl dostávali finanční bonus¹⁶³. Jako jedinou významnější událost do roku 1968 uvádí emigraci syna Johna v roce 1966, okamžitě po dosažení dospělosti, do Anglie, kde začal studovat ekonomii.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Muchová, P2

¹⁵⁹ tamtéž

¹⁶⁰ tamtéž

¹⁶¹ Muchová, U1

¹⁶² *Symfonický koncert nové tvorby*. Česká filharmonie, 10. listopadu 1961. Tiskem.

¹⁶³ Goodson a Vaughan, „Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

¹⁶⁴ tamtéž

Muchová vzpomíná, že léto 1968 trávila ve Skotsku, kde se také dozvěděla o vpádu vojsk Varšavské smlouvy.¹⁶⁵ Po analýze její reakce na komunistický puč o 20 let dříve se nelze příliš podívat její reakcí na tuto do jisté míry analogickou situaci, kdy se Muchová, jak uvádí, bez rozmýšlení vrátila za manželem do Prahy.¹⁶⁶ Atmosféru v zemi shledávala „terribly depressing“¹⁶⁷, ovšem nebylo jí souzeno, aby zde zůstala dlouho. Nový režim totiž Jiřímu Muchovi zamezil v dalším podnikání zahraničních cest za účelem pořádání výstav Alfonsových děl, což mu předtím díky „tvrdé měně“, kterou státu jeho cesty přinášely, bylo tolerováno.¹⁶⁸ Pokud poté, co Muchovým někdo poradil, že Mucha výjezdní doložku získá, bude-li mu ze zahraničí posílat zvací dopisy jeho manželka¹⁶⁹, objevilo nějaké váhání či zvažování následků tohoto nového uspořádání, pak o něm v pramenech nikdo neinformuje. Zdá se ovšem, že situace byla jasná; odjezdem Muchové získá Mucha opět zahraniční mobilitu a svobodu jednat, jak uzná za vhodné, zatímco Muchová mu tak prokáže pomoc, což, jak z mého výzkumu vyplývá, bylo pro oba něco jako prázakladní stavební jednotka jejich existence a společného svazku.

1.5 Skotské období

S odjezdem Muchové do Skotska na začátku 70. let začíná období, o kterém je v pramenech zdaleka nejméně informací. Jak již bylo uvedeno, rozhovory s Muchovou a články o ní se často točí spíše kolem jejich názorů na genialitu Alfonse a záslužné skutky Jiřího; v momentě jejího odjezdu jako by se stala jednoduše tou, která se v cizině šlechetně obětovává ve jménu šíření a propagace rodinného umění, aby se pak po roce 1989 mohla opět vrátit a přiložit ruku ke společnému dílu. Nikoho jako by ani nenapadlo zeptat se, co tam celých těch devatenáct let dělala. Muchová, která, jak bylo již mnohokrát zmíněno, raději vyprávěla o svém muži než o sobě samé, i v tomto případě vzpomíná v rozhovorech s Vinzem převážně na momenty, které se nějak týkaly jeho či jejich společného kontaktu v té době.

Skladatelka se nastěhovala do domu patřícího její matce, který se nachází nedaleko vesnice Ballater ve skotském Aberdeenshire¹⁷⁰, odkud psala manželovi zvací dopisy sloužící

¹⁶⁵ Muchová, M1

¹⁶⁶ tamtéž

¹⁶⁷ tamtéž

¹⁶⁸ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

¹⁶⁹ tamtéž

¹⁷⁰ Gomez, Jill. “Lives remembered: Geraldine Mucha.” *The Times*. 12. listopadu 2012. Web. 27. června 2016.

jako záminka pro jeho vycestování. Uvádí, že on za ní až na výjimky „přirozeně“ nejezdil¹⁷¹ a místo toho pozvání využíval k cestám za účelem propagace díla svého otce. Manželé se někdy setkali na jiných místech; Muchová vzpomíná na Paříž, Londýn¹⁷² a Japonsko¹⁷³, John Mucha pak zmiňuje dokonce prázdniny v Guatemale a Thajsku.¹⁷⁴ Rovněž uvádí, že spolu jeho rodiče byli v pravidelném telefonním spojení¹⁷⁵; Muchová si v rozhovorech s Vinzem každopádně vybavuje spoustu detailů ohledně výstav, jejich pořadatelů či záležitostí autorských práv.¹⁷⁶ Tendence Muchové i Muchy nejmladšího, jehož vztah k otci, jak přiznal v rozhovoru se mnou, se v té době začal zlepšovat¹⁷⁷, je zdůrazňovat jakousi stálou virtuální přítomnost Jiřího Muchy i ve skladatelčině životě v klidu skotských Highlands, přestože ani jeden neměl iluze o tom, co zatím dělá doma v Praze. Večírky, které u Muchů začaly v polovině 50. let a na kterých se jako v „přístavu pro lidi obklopené hnusným režimem“¹⁷⁸ scházela celá pražská bohéma, dostaly v 70. letech výrazně erotický ráz. Jejich atmosféra, zvěčněná například v divadelní hře *Strop v arcibiskupském paláci* Arthura Millera (1977), novele *Pražské orgie* Philipa Rotha (1985) či nejnověji v minulý rok vydaných vzpomínkách jedné z jejich pravidelných účastnic Venuše Samešové¹⁷⁹ nepřestává fascinovat mnoho lidí dodnes. V kontextu této práce není třeba zabíhat do větších detailů, které ostatně není těžké dohledat. Za zmínku stojí snad jen fakt, že Muchová o nich podle všeho i v té době dobře věděla, ačkoliv o nich hovoří minimálně a spíše jako o Kadlečikové „living it up with all her friends“¹⁸⁰, a rovněž skutečnost, že John Mucha, který jinak mnoho řečí ohledně života Muchových – především ty týkající se domnělé neexistence kontaktu mezi svými rodiči – označuje za fámy a mýty, díla Millera i Rotha často na různých místech a v různých souvislostech doporučuje a pravdivost mediálního obrazu těchto akcí mi v rozhovoru sám několika – nelze použít jiného výrazu – peprnými vzpomínkami ze svých občasných návštěv domova také potvrdil.

¹⁷¹ Goodson a Vaughan, „Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

¹⁷² Muchová, U2

¹⁷³ Plavcová, 388

¹⁷⁴ John Mucha, 9. února 2015

¹⁷⁵ tamtéž

¹⁷⁶ Muchová, D2

¹⁷⁷ John Mucha, 9. února 2015

¹⁷⁸ „13. Komnata Johna Muchy“

¹⁷⁹ Samešová, Venuše. *Venuše Samešová*. Jarošov nad Nežárkou: Nakladatelství Pejdlůva Rosička, s.r.o.: 2015. Tiskem.

¹⁸⁰ Muchová, D2

O svých aktivitách a myšlenkách mimo sféru Jiřího Muchy skladatelka hovoří málo. Uvádí, že žila z renty po své matce, která zemřela v roce 1970¹⁸¹ a vzpomíná na to, jak se starala o dům a o zahradu.¹⁸² Z lásky, s jakou v rozhovorech s Vinzem často vypráví o skotské lidové kultuře, zvycích a mytologii, se lze domnívat, že tam byla spokojená. Jako idylický popisuje její život na skotském venkově v nekrologu Muchové její blízká přítelkyně Jill Gomez, která vzpomíná na léta plná „gardening, walking in the Cairngorms, plunging spontaneously into icy mountain streams, collecting wild mushrooms and, most importantly, writing music“¹⁸³. Není ovšem úplně jasné, zda vzpomíná na období, kdy tam skladatelka bydlela, či až na dobu po revoluci, kdy tam jezdila na prázdniny. Rovněž John Mucha uvádí, že i ve Skotsku dál pilně komponovala.¹⁸⁴ Ten dále hovoří také o tom, že Muchová coby dobrá řidička často jezdila i do Londýna, ovšem že i ve Skotsku byla zcela soběstačná a dokázala se dobře zabavit.¹⁸⁵ Snad byla činná i v tamním kulturním životě; podle Muchy měla i nějaký post čestné předsedkyně ve výboru pořádajícím Braemar Gathering¹⁸⁶, slavné závody v tradičních skotských disciplínách, kterých se pravidelně účastní i anglická královna. Nad rámec těchto víceméně anekdotických informací skutečně žádné další nejsou v současné době dostupné.

1.6 Návrat do Prahy a stáří

Po Sametové revoluci se Muchová vrátila do Prahy zcela bez váhání.¹⁸⁷ Zda se v domě na Hradčanském náměstí ještě setkala s Kadlečikovou, o níž uvádí, že ji Jiří Mucha vyhodil z domu až rok před svou smrtí¹⁸⁸, není zcela jasné. Mucha zemřel v Praze v dubnu roku 1991 krátce po svých 76. narozeninách. Muchová na okamžik vzpomíná smířeně a s úlevou, že jeho smrt byla nečekaná a rychlá.¹⁸⁹ Při příležitosti ukládání urny s jeho ostatky na Vyšehradě 16. května 1992 byla provedena její skladba *Epitaph: in Memoriam Jiří Mucha*.

Po manželově smrti se hlavním těžištěm činnosti čtyřiasedmdesátileté Muchové stala péče o odkaz jejího tchána, které se věnovala společně se svým synem Johnem. Po počátečním váhání, jak s celou obrovskou sbírkou naložit, se oba rozhodli, především kvůli odhodlání ji za

¹⁸¹ Muchová, U2

¹⁸² Muchová, T2

¹⁸³ Gomez

¹⁸⁴ John Mucha, 9. února 2015

¹⁸⁵ tamtéž

¹⁸⁶ tamtéž

¹⁸⁷ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

¹⁸⁸ Muchová, D2

¹⁸⁹ tamtéž

každou cenu udržet pohromadě, vzít záležitost zcela do vlastních rukou. V roce 1992 založili nadaci Mucha Foundation¹⁹⁰, která o šest let později otevřela Muchovo muzeum v Panské ulici na Praze 1. Osud sbírky byl dlouho ohrožen již zmiňovanými soudními spory s Jiřího nemanželskou dcerou Jarmilou Plockovou, které Muchovou během podzimu jejího života velmi trápily.¹⁹¹ To dokazuje i způsob, jakým se o ní v rozhovorech s Vinzem vyjadřuje – označuje ji za „illegitimate creature“¹⁹² a přirovnává ji k další ženě, která dle jejího názoru Jiřímu a potažmo celé rodině celý život škodila, své švagrové: „uncanny, Jarča all over, never looked you in the eye“¹⁹³. Není nutné zacházet do detailů rodinných majetkových sporů, jejich existenci je ovšem nutno alespoň částečně reflektovat, neboť právě jimi se Muchová v pozdním věku byla nucena zabývat či, vzhledem k tomu že hlavním aktérem byl coby ředitel nadace její syn, jim přihlížet. Její velký zájem o osud sbírky je patrný v závěru několikrát citované přednášky „Můj život s Jiřím Muchou“ z roku 1992, kde jako by posluchače a potažmo celý národ ujišťovala o tom, že dílo jednoho z jeho nejslavnějších umělců je v dobrých rukou:

„Ale chci Vám říct, že všechnu tu obrovskou práci, kterou se [Jiří Mucha] zabýval, nenecháme zapadnout, naopak. Syn zakládá nadaci, bude to Muchova nadace, která se bude zabývat vším, co se týká Alfonse a Jiřího Muchových. To znamená, že ty velké sbírky a všechny ty skvosty, které Alfons Mucha sbíral, a které Jirka doplnil, zůstanou pohromadě. Nic se nebude prodávat, nic rozdávat, vše bude pro tu Nadaci, Výstavy budou pokračovat a v budoucnosti veškerý ten velký archív bude k dispozici pro všechny, kteří o to projeví zájem.“¹⁹⁴

Tuto přednášku Muchová pronesla na takzvaných Hovorech o Praze pořádaných Klubem Za Starou Prahu, sdružením věnujícím se ochraně pražských památek.¹⁹⁵ V něm byla dlouholetou a váženou členkou a řada pramenů, které jsem o Muchové našla, pochází právě z jeho *Věstníku*. Rovněž byla členkou Společnosti přátel Národní galerie v Praze¹⁹⁶ či Společnosti Josefa Suka.¹⁹⁷ Sbírkou, jejíž osud jí i jejímu synovi tolik ležel na srdci, tedy opravdu zůstala založením nadace pohromadě, když se Johnu Muchovi podařilo získat dost peněz, aby

¹⁹⁰ „Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague.“ Režie Masha Volynsky. 16. října 2012. Radio Praha.

¹⁹¹ John Mucha, 9. února 2015

¹⁹² Muchová, O

¹⁹³ tamtéž

¹⁹⁴ Muchová, „Můj život s Jiřím Muchou“, 52

¹⁹⁵ „O klubu.“ *Klub Za starou Prahu*. Web. 27. června 2016.

¹⁹⁶ Zíková, Eva. „Geraldine Muchová.“ Zpráva pro Barboru Vackovou. 20. dubna 2016. Potvrzení o členství Geraldine Muchové ve Společnosti přátel Národní galerie od její místopředsedkyně.

¹⁹⁷ „Členská základna.“ Společnost Josefa Suka. Web. 5. května 2016.

Plocková, která si činila nárok na třetinu majetku, byla vyplacena. V posledních letech nadace řeší i spor ohledně Slovanské epopeje, o němž Muchová v rozhovorech rovněž často mluví.

V domě na Hradčanském náměstí Muchová žila až do své smrti v roce 2012, tedy více než 21 let ode dne, kdy zemřel její manžel. Její syn trávil v Praze kvůli své práci pro nadaci téměř dva týdny z každého měsíce, rovněž jeho anglická manželka a děti Muchovou často navštěvovaly. I jinak žila Muchová velmi bohatým kulturním a společenským životem, v roce 1996 se dokonce setkala s anglickou královnou při její návštěvě Prahy.¹⁹⁸ Pravidelně každé léto jezdila „do mého Skotska“¹⁹⁹ a i doma přes pokročilý věk všechno zastala, jejími slovy „držela pevnost“²⁰⁰. V devadesáti letech vypráví Vinzovi o svém stáří a skutečnosti, že je pomalejší, než bývala, velmi smířeně: „Things take longer time, so what.“²⁰¹ I v klidu stáří se ovšem musela občas vypořádávat s nepříjemnostmi, mezi poslední z nichž se řadí vydání knihy *The Social Agent: A True Intrigue of Sex, Lies and Heartbreak Behind the Iron Curtain* Charlese Laurence²⁰², která líčí Muchové rodinu, především manžela, ve velmi nelichotivém světle a která, jak se domnívá John Mucha „uspíšila její smrt.“²⁰³

26. září 2012 uspořádali přátelé Muchové jako dárek k jejím 95. narozeninám gratulační koncert v novém koncertním sále Pražské konzervatoře, na kterém Filharmonie Hradec Králové zahrála některá z jejích děl.²⁰⁴ O šestnáct dní později její syn s manželkou uspořádali u Muchové doma pro tyto přátele včetně dirigenta koncertu Andreamu Sebastiana Weisera večeři jako poděkování za tento zážitek, během které Muchová, obklopena svými blízkými, znenadání tiše a nenápadně zemřela – jak výstižně poznamenává David Vaughan v rozhovoru s jednou z přítomných „almost as if she had written the score herself“²⁰⁵

¹⁹⁸ Plavcová, 389

¹⁹⁹ Sršeň, 14

²⁰⁰ „Krásný ztráty.“ Česká televize. 2005. Televize.

²⁰¹ Muchová, W

²⁰² Laurence, Charles. *The Social Agent: A True Intrigue of Sex, Lies and Heartbreak Behind the Iron Curtain*. Ivan R. Dee, 2010. Tiskem.

²⁰³ „Jiří Mucha, to nebyly jen večírky, říká jeho syn John Mucha.“ Režie Miroslav Krupička. 16. března 2015. Radio Praha.

²⁰⁴ „Remembering Geraldine Mucha: a Scottish composer in Prague whose work and wpirit will live on.“ Režie David Vaughan. 27. října 2012. Radio Praha.

²⁰⁵ tamtéž

Poslední rozloučení se skladatelkou se konalo 22. října ve Strašnicích²⁰⁶, popel z jejího těla, jak již bylo zmíněno, byl na její přání rozdělen a uložen na dvě místa, která pro ni v životě tolik znamenala – po bok Jiřího Muchy na Vyšehrad a na zahradu jejího skotského obydlí.²⁰⁷

1.7 Shrnutí mediálního obrazu

V počátečních fázích svého výzkumu jsem se hodně zabývala myšlenkou, že mediální články a rozhovory s Muchovou vytváří o skladatelce obraz zkreslený omezeností témat, kterým je v nich věnována pozornost. Studovala jsem okruh těchto témat a pravidelně mi vycházel téměř identický vzorec, z nějž jednoznačně vyplývá, že skladatelka je vnímána především jako žena, která se provdala za Jiřího Muchu, jehož otcem byl slavný malíř Alfons Mucha. Drtivá většina dotazů se soustředila především na život Muchové po jeho boku, od momentu seznámení, přes pocity při jeho zatčení až po převzetí péče o Alfonsovo dílo po jeho smrti. Po seznámení se s nahrávkami rozhovorů s Vinzem jsem se ovšem přesvědčila, že – jakkoliv i nadále považuji tyto mediální zdroje za ve svém pojetí omezující ve smyslu odsouvající stranou skladatelku samotnou a prezentující ji výhradně jako členku své slavné rodiny – už ze samotné povahy skladatelčina vyprávění o sobě samé vyplývá, že je za toto pojetí do značné míry spoluodpovědná a nic nenaznačuje tomu, že by měla, nebo mohla mít potřebu se proti němu vymezovat.

Rovněž je nutno vzít v potaz, že všechna periodika či rozhlasové stanice, v jejichž rámci byly tyto prameny uveřejněny, jsou mainstreamovými médii určenými široké veřejnosti, ať již jde o časopis *Týdeník rozhlas* či anglicky vysílané Radio Praha, obě spadající pod Český rozhlas. Rovněž *Věstník Klubu Za starou Prahu*, jakkoliv jej čte pouze určitá skupina lidí spojená stejným zájmem, rozhodně není odborným periodikem. Odborným textem není ani kniha novinářky Aleny Plavcové, ve které jsou otištěny její rozhovory pro *Lidové noviny* s lidmi z velmi rozličných oblastí českého kulturního života. Fakt, že většina z těchto pramenů pravidelně začíná zasazením Muchové do kontextu její české rodiny, je proto třeba vnímat spíše jako vcelku pochopitelnou snahu umožnit čtenáři rychlou orientaci v předkládaném tématu a zaujmout jeho pozornost. Rovněž skutečnost, že hlavní zřetel není kladen na skladatelčinu tvorbu, nýbrž na její životní osudy, se nedá považovat za překvapivý; o pohádkovém domě a manželovi v uranových dolech si většinový čtenář přečte bezesporu s větším zájmem než o

²⁰⁶ Volynsky, “Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague“

²⁰⁷ John Mucha, 9. února 2015

skladatelčiných oblíbených hudebních formách. Spíše než tedy jako kritiku přístupu těchto médií, která by byla na místě v případě otištění podobně orientovaného rozhovoru v některém z odborných muzikologických periodik, následující text koncipuji jako ilustraci problémů způsobených povahou a zaměřením těchto pramenů, kterým jsem při svém výzkumu musela čelit.

Tím hlavním je samozřejmě skutečnost, že tyto zdroje neposkytují téměř žádné informace o skladatelčině hudebním dílu. Zatímco v případě historiografických údajů a hudebně-estetických soudů snad nelze ani mnoho čekat, bylo pro mě zklamáním, že ani některým obecnějším rysům přístupu Muchové ke skladatelské činnosti se nikdo příliš nezabýval. V rozhovoru Aleny Plavcové, jehož přepis má celých jedenáct stran, například dojde na téma komponování až při předposlední otázce po zevrubném vyzpovídání, jak se Muchová seznámila s manželem, co kdy slyšela o svém tchánovi, jak se jí s bohémským Jiřím žilo a jaký má vztah k uměleckým předmětům, kterými je obklopena. Tato předposlední otázka, která zní: „Jste hudební skladatelka. Komponujete ještě?“,²⁰⁸ jako by tvořila již jen jakýsi závěr, což je umocněno faktem, že po Muchové odpovědi následuje již jen coda o skladatelčině receptu na zachování si životního optimismu.

Určitou snahu dozvědět se více má v posledním rozhovoru před skladatelčinou smrtí Pavel Sršeň z *Týdeníku rozhlas*. Toho evidentně zaujala atypičnost spojení žena a kompozice a vyptává se Muchové na míru neobvyklosti životní dráhy, kterou si v Anglii ve 30. letech zvolila. Rovněž se zajímá o to, proč si Muchová neváží svého díla, a jak si vysvětluje skutečnost, že kompozici se věnuje „málo žen“²⁰⁹. Tyto dotazy pokládám za vhodně zvolené; to, čím článek z pohledu zájemce o Muchové názory na komponování trpí, je skutečnost, že Sršeň, kterému se ve skladatelčiných odpovědích dostane několika velmi zajímavých momentů, na ně nereaguje a drží se předem připraveného scénáře, ve kterém je nutno nechat si dostatek prostoru na situaci ohledně Slovanské epopeje. Toto lze ilustrovat například ve chvíli, kdy skladatelka začne hovořit o tom, že za nízkým počtem skladatelek stojí pravděpodobně skutečnost, že ke komponování je potřeba velké koncentrace. Tento pro feministicky orientovaného muzikologa klíčový moment Sršeň vůbec dál nekomentuje; neptá se, zda nedostatkem koncentrace Muchová rozumí nedostatek možností, který ženy mají, věnovat se v klidu a naplno umělecké činnosti – ve stylu „Vlastního pokoje“ Virginie Woolf – nebo zda se domnívá, že ženy velké

²⁰⁸ Plavcová, 392

²⁰⁹ Sršeň, 13

koncentrace biologicky nejsou schopny. Sršeň jako by považoval téma za uzavřené a jeho reakcí je, že pak je to velká náhoda, že první manželkou Muchy byla rovněž skladatelka, na což se mu dostane pouze již i mnohokrát jinde uveřejněné vzpomínky na to, že Muchová Kaprálovou viděla dirigovat ještě předtím, než poznala svého muže.

Scénářem kladoucím si za cíl vylíčit především skladatelčin životní příběh po boku rodiny Muchů z mého pohledu utrpěl i rozhovor, který s Muchovou vedla její blízká přítelkyně a propagátorka, klavíristka Patricia Goodson²¹⁰. Ta několika dobře mířenými dotazy naznačí, že studium kompozice bylo v době skladatelčina mládí neobvyklé a že se mohla setkat s nedostatečnou podporou, ovšem podobně jako Sršeň brzy uteče k Muchově kolekci. Obecně lze říci, že vzhledem k minimálnímu prostoru, které mu je věnováno, tvoří skladatelčino hudební nadání ve všech těchto pramenech spíše jakýsi romantizující prvek v rozhovoru, který je o něčem jiném, a nikoliv základní úhel pohledu, pod kterým je Muchová nazírána a definována.

Na druhou stranu je třeba vzít v úvahu, že za konečnou podobu rozhovorů nese zodpovědnost i sama dotazovaná a kdyby měla zájem, jistě by našla způsob jak stočit tazatelův zájem více na sebe. Ze způsobu, jakým sama vypráví nejen v přednáškách “Můj život s Jiřím Muchou“ a “Vzpomínky na Jiřího Muchu“, ale i v rozhovorech s Vinzem, je ovšem patrné, že jí držení se zpět a mluvení spíše o svém muži a tchánovi docela dobře vyhovuje. Rovněž je jasné, že tazatelé při formulování svých otázek vycházeli z toho, co o Muchové věděli, a tudíž k ní přistupovali v souladu s tím, jak i ona se celý život prezentovala. Tyto zdroje tedy nelze vinit přímo ze záměrného bagatelizování významu její hudební tvorby ve srovnání s díly Jiřího a Alfonse, ale spíše z nevyužití příležitosti dozvědět se o dotazované skladatelce něco více.

Jiným problémem, se kterým jsem se setkala, je stálé opakování několika momentů, již dříve někde uveřejněných, bez jakékoliv kritické reflexe. Za příklad zde může sloužit článek “Kde bydlel Jiří Mucha“²¹¹ Marie Kuliževičové v *Xantypě*. Je zřejmé, že autorka jednoduše sebrala dohromady všechno, co kdy o Muchových četla a slyšela, a z toho vytvořila článek, kde tyto informace předkládá jako fakta. Pasáže věnované Muchové jsou jen kompilátem skladatelkou a lidmi kolem ní pravděpodobně často vyprávěných historek o tom, jak se

²¹⁰ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

²¹¹ Kuliževičová, Marie. “Kde bydlel Jiří Mucha.” *Bydlení.cz*. 27. dubna 2005. Web. 27. června 2016.

Muchová naučila česky nejprve sprostá slova a, samozřejmě, „jak svého muže sebrala na ulici“²¹², aniž by autorka uváděla, kde k těmto informacím přišla a nějak dále je interpretovala.

Posledním bodem, který chci zmínit, je problém mytizování Muchové jako romantické hrdinky. I tomuto tématu se věnuje Ruth Solie v článku “Changing the Subject“, kde analyzuje způsoby, jakými jsou často životy žen autory a autorkami jejich biografii interpretovány tak, aby zapadaly do zavedených kulturních vzorců. Pokud pak Helga Turková v článku pro *Věstník* označuje život Muchové za „téměř románový životní příběh“²¹³, sahá pak po konceptu, který Solie označuje jako „lived happily ever after“²¹⁴. Vytváří tak dojem, že všechny události ve skladatelčině životě jsou jakýmsi romantickým dobrodružstvím, kdy je hrdinka za svou poddajnost a loajálnost k princimu/muži soustavně odměňována jeho láskou a zdroji. Tento způsob interpretování Muchové života je patrný i v již zmiňovaném častém představování její osoby skrze dům, ve kterém žila, jako by byl jejím pohádkovým zámekem, což, navzdory velmi nápadné vnější podobnosti, není vzhledem k výše zmíněné historii dění v domě ani vzdáleně odpovídající přirovnání.

Hlavním problémem tohoto způsobu psaní o Muchové je to, že události z jejího života jsou tak prezentovány v určitém světle, které se nedá považovat za věrný obraz reality. Turková jiný příspěvek pro *Věstník*, “Blahopřání Klubu Za starou Prahu paní Geraldině Muchové“, například uvádí slovy „Osudové seznámení s Jiřím Muchou [...] je přivedlo k válečnému sňatku.“²¹⁵ Tím, a následujícím líčením společných zážitků manželů, pak vytváří zdání dokonalé symbiózy mezi nimi, který pak stojí v ostrém kontrastu s tím, jak ten samý vztah je líčen v jiných pramenech – například v biografii Jiřího Muchy Jolany Šopové či v článku pro *Reflex* “Mucha girls: Bujaré večírky s nahými dívkami v komunistické Praze“ Dana Hrubého, kde je manželství označováno za „formální“²¹⁶. Spíše než jako další spekulování o manželském soužití Muchových jsem tento kontrast považovala za nutný zmínit jako ilustraci toho, že při bádání o osobě tak nedávno zemřelé jsou téměř všechny dostupné texty osobně motivované a ovlivněné tím, jaký vztah měl autor či autorka k těm, o kterých píše. Přátelství a náklonnost, kterou k Muchové chovaly Turková či Goodson, pak podává o životě skladatelky zcela jiný

²¹² Kulijevičová

²¹³ Turková, “Homage à Geraldina Muchová“, 62

²¹⁴ Solie, 56

²¹⁵ Turková, Helga. “Blahopřání Klubu Za starou Prahu paní Geraldině Muchové.“ *Za starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu* 1 (2011): 51. Tiskem. Str. 51.

²¹⁶ Šopová, 155; Hrubý, Dan. “Mucha girls: Bujaré večírky s nahými dívkami v komunistické Praze.” *Reflex*. Reflex.cz, 14. března 2015. Web. 27. června 2016.

obraz než fascinace maskulinitou jejich známého Jiřího Muchy, která je patrná v textech Šopovové či Hrubého.

2 Skladatelka, její pozice a identita

2.1 Úvod

V této kapitole se zabývám vztahem Muchové ke komponování. V popředí mého zájmu stojí otázky, jakou roli hrála hudba v jejím životě a s jakým záměrem se jí věnovala. Jak bylo pojednáno v kapitole první, z pramenů, které jsou v současné době k dispozici, vyplývá, že kompozice byla v jejím životě něco druhotného. Články a rozhovory s ní ji představují spíše jako manželku a snachu dvou velkých mužů české kultury, Jiřího a Alfonse Muchy, rovněž tak ona sama o ní hovoří v porovnání s jinými tématy málo. Muchová není známou skladatelkou, a pokud její jméno někdo zná, pak je to spíše z jiných kontextů, zatímco bližší povědomí o jejím hudebním díle, z něhož většina zatím nebyla vydána, zůstává doménou její rodiny a okruhu přátel a známých.

Uchopeno obecnějšími teoretickými pojmy, hudba Muchové nepronikla do takzvaného hudebního kánonu ve smyslu „standardního repertoáru“²¹⁷, který pojmem kánon rozumí Marcia Citron v článku „Gender, Professionalism and the Musical Canon“ z roku 1990. Nesplnila tedy – alespoň za svého života – kritéria, které Citron uvádí jako nutná pro to, aby se určité dílo skladatele či skladatelky stalo jeho součástí. Mezi tato kritéria autorka řadí úspěšné dokončení dané kompozice, její publikování, premiéru a pravidelné opakování, které je značnou měrou podmíněno pozitivními ohlasy v tisku.²¹⁸ Hlavní těžiště článku Citron pak leží v prozkoumávání překážek, které ženským skladatelkám v historii neumožňovaly, či podstatným způsobem komplikovaly splnění těchto jednotlivých kroků. Uvažujeme-li ovšem o Muchové, je nutné se ptát spíše na to, měla-li skladatelka vůbec zájem tyto kroky učinit, a pokud ne, což se z pramenů na první pohled jeví jako jednoznačné, proč tomu tak bylo. Rovněž je třeba zkoumat, odkud tento zdánlivý nezájem o získání uznání pro své hudební dílo pochází, čím a kým byl formován, do jaké míry se proměnily skladatelčiny ambice v průběhu života a pod jakými vlivy.

Vzhledem k tomu, že, jak bylo popsáno v předchozí kapitole, v člancích a pořadech o Muchové v médiích je otázkám jejího komponování věnováno minimum prostoru, vycházela

²¹⁷Citron, Marcia J. „Gender, Professionalism and the Musical Canon.” *The Journal of Musicology* 1 (1990): 102–117. *JSTOR*. Web. 21. června 2016. Str. 102

²¹⁸ tamtéž, 104

jsem při zodpovídání výše uvedených otázek především z nahrávek skladatelčiných rozhovorů s Chrisem Vinzem. Je ovšem třeba zmínit, že jakkoliv cenný zdroj to pro můj výzkum byl, nejedná se o rozhovory vytvářené s jasným badatelským záměrem, ale o volně strukturovaný záznam vzpomínek pro rodinný archív. Stručně řečeno, Vinz si neklade stejné otázky jako já a nesnaží se Muchovou přimět k jejich zodpovězení. Často se sice pokouší dozvědět se více o skladatelčině tvorbě, a to jak o jednotlivých skladbách, tak o jejích uměleckých inspiracích a kompozičním stylu, ovšem, jak sám uvádí, většinou spíše marně. Pokud narazí na téma, o kterém skladatelka nechce dál hovořit – což je v drtivé většině případů právě její vlastní hudba –, nesnaží se z jejího zamlouvání a rozpačitého smíchu dostat něco více, a coby blízký, navíc o mnoho let mladší přítel zdvořile přejde k tématu jinému, aniž by se k tomu původnímu někdy později záměrně vracel; skladatelka tak nikdy není nucena opustit svou komfortní zónu a zamýšlet se nad otázkami, na které nemá po ruce okamžitou odpověď či historku. Co se tedy jednotlivých skladeb týče, Muchová toho příliš neuvádí, což může pramenit z její skepse vůči popisování toho, co hudba znamená, jazykovými prostředky. Dle jejího syna její postoj na toto téma často vyjadřovala slovy „hudba je na poslouchání, ne, aby se o ní kecalo“²¹⁹. Problematice toho, jak skladatelka o své hudbě hovořila, se důkladněji věnuji v kapitole následující. Při zkoumání obecnějších rysů Muchové identity jako skladatelky se ovšem nabízí otázka, z jakého důvodu o ní nechce hovořit, obzvlášť když, navzdory výše uvedenému citátu, o hudbě jiných skladatelů – a tvorbě jiných umělců – jakkoliv většinou nezachází do podrobností, jí evidentně takový problém mluvit nečiní. Bohužel to jsou právě ty momenty, kdy rozhovory zůstávají na povrchu věci a nedojde v nich na zkoumání příčin a důsledků určitých jevů. Z rozhovorů tedy například vyplývá, že skladatelka o svém díle hovořit nechce, ale řeč se již nestočí na téma *proč*. Podobně když Muchová vypráví o diskriminaci, které jako žena byla vystavena na Royal Academy of Music, Vinz se již neptá, zda ji to *v důsledku* demotivovalo, nebo naopak povzbudilo k dosažení o to lepších výsledků. Ve stručnosti se tyto rozhovory dají označit za kriticky neuchopený záznam skladatelčiných vzpomínek, ve kterém více vzhledu do jejího vztahu ke kompozici nenabízí ani tak to, co říká, ale spíše to, co neříká či to, co říká o jiných věcech. Velkou pomocí mi v této souvislosti byl rozhovor s Johnem Muchou, který mi nabídl kromě vzpomínek na to, jak se skladatelka o hudbě vyjadřovala za svého života, především nový úhel pohledu na její pozici ženy-skladatelky ve specifických rodinných podmínkách.

²¹⁹ John Mucha, 9. února 2015

Mnoho témat, která mi z analýzy pramenů vyvstávala, korespondovalo s jevy popsány v literatuře zabývající se pozicí žen-skladatelek v průběhu dějin. Jako nedostatek jsem ovšem pocítovala fakt, že všechny tyto monografie a sborníky pocházejí ze západních zemí, především Spojených států, Velké Británie a Německa, kde je genderově zaměřený výzkum v současné době již muzikologickým mainstreamem, a zabývají se reáliemi právě těchto prostředí. V České republice dosud neexistuje ani jedna seriózní studie o historické pozici skladatelek na našem území, natož pak o specifických podmínkách, ve kterých skladatelky působily během čtyř desítek let socialismu. Stejně tak nebyly dosud vydány žádné biografie českých skladatelek, ve kterých bych mohla nalézt paralely ke zkušenostem Muchové. Jakkoliv mi tedy zahraniční literatura byla významnou pomocí a inspirací při interpretování skladatelčiných zkušeností, je zřejmé, že především ve 2. polovině 20. století byla kulturní pozice skladatelek na demokratickém západě od té v zemích východního bloku odlišná a neexistence příslušné literatury mi neumožnila dostatečně tyto odlišnosti reflektovat. Je třeba dodat, že Muchová je navíc zcela specifickým případem, neboť tím, se během života pohybovala mezi Británií a Československem, tedy dvěma rozdílnými kulturními a sociálními prostředími, ji nelze považovat za typickou představitelku ani jednoho z nich.

Hlavní body, které v souvislosti s komponováním Muchové nejčastěji zaznívají, tj. ty, která ona sama zmiňuje, jsou, že není ambiciózní²²⁰, že si svého díla neváží²²¹ a že skládání je pro ni především prostředkem zachování si duševního zdraví.²²² Zároveň ovšem způsob, jakým o kompozici hovoří, v mnoha ohledech naznačuje, že jako úplná diletantka také působit nechtěla. Především téměř v každém z rozhovorů zdůrazňuje již v první kapitole zmiňovanou skutečnost, že se noty naučila ještě dříve než písmena. Rovněž si dává záležet na tom, aby bylo jasné, že komponuje soustavně celý život; v rozhovorech s Vinzem několikrát došlo k téměř identickému momentu, kdy na jeho otázku, zda v některém z právě probíraných životních období stále skládala, Muchová okamžitě a velmi rozhodným hlasem odpoví, že ano. Za velmi důležité pak rovněž považují zdůraznit, že Muchová se opravdu považovala za hudební skladatelku; minimálně se proti tomuto označení nikdy neohradila. Uvádí sice na různých místech, že se nikdy nechtěla prosadit a že jí je jedno, jestli se její skladby někomu líbí²²³, ale nikdy nepoznamená nic ve smyslu, že opravdovou skladatelkou není, že ji komponování neživí

²²⁰ Např. Goodson a Vaughan, "Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history"

²²¹ Např. Sršeň, 12

²²² Např. Sršeň, 12

²²³ Např. Sršeň, 12

či že je pouze jejím koníčkem, kterému se věnuje ve volném čase. V následujících odstavcích zkoumám, zda se její přístup ke kompozici v průběhu života měnil a jak se na něm mohly podepsat vlivy okolí a podmínky, které ke tvoření měla.

2.2 „...neobyčejný talent, který se prý nedal přehlédnout...“²²⁴

Muchová v jednom z rozhovorů uvádí, že „vyrostla v době, kdy se holčičky nevychovávaly k tomu, aby měly svá povolání“²²⁵ a že proto i ona „byla vychovávána především pro domácnost“²²⁶. Již zmiňovaný moment, kdy se Muchová naučila velmi rychle v předškolním věku noty, a který, jak již bylo uvedeno v první kapitole, pro Muchovou jako by potvrzoval její talent, je popsán mnohokrát napříč prameny. Stal se z něj údaj, který v souvislosti s Muchové komponováním zaznívá zdaleka nejčastěji, jakýsi mýtus zázračného dítěte, kterému nemohla být díky jeho nevšednímu talentu upírána životní dráha v té době nepříliš obvyklá pro osoby jeho pohlaví. Pozoruhodné je, že tento fakt je v podstatě tím jediným, co na adresu skladatelčina talentu zaznívá. V rozhovorech s Vinzem skladatelka nikdy neuvede žádný jiný příklad toho, kdy se projevil, kdy byla někým pochválena či kdy se jí něco povedlo, což, vzhledem k tomu že obsah nahrávek do značné míry koresponduje s tím, jak se o různých věcech vyjadřovala i v jiných pramenech, naznačuje, že ani svým známým a rodině během svého života žádné jiné důkazy svého nadání nepodávala. Kvůli tomu pak příběh nadané dcery u klavíru po Muchové téměř slovo od slova opakují i její syn a autoři článků, aniž by se dál jeho významem zabývali; zdá se, že nikoho nenapadlo se zeptat, proč si na tomto momentu skladatelka tak zakládá. Není tak jasné, zda jej Muchová chápala jako potvrzení dostatečného talentu na to, aby se i *jako dívka* také mohla začít v kompozici vzdělávat a nakonec ji i jít studovat na vysoké škole, či jestli svůj „neobyčejný talent“²²⁷ považovala za výjimečný i oproti svým chlapeckým vrstevníkům. Tím pádem tedy není jasné, jak si jej vysvětlovali její rodiče, od kterých Muchová konečně historii zná; je zřejmé, že detaily událostí ze svých pěti let si může sama pamatovat pouze těžko, tím méně to, jak si je v té době interpretovali její otec s matkou.

Zdá se každopádně, že rodiče Muchovou plně podporovali, ačkoliv z jejich vzpomínek není jasné, zda si přáli pouze rozvíjet její přirozené nadání, nebo zda očekávali, že se jejich dcera stane skutečnou profesionální skladatelkou. Z Muchové narativu vyplývá, že v rámci

²²⁴ Sršeň, 12

²²⁵ tamtéž, 12

²²⁶ tamtéž, 12

²²⁷ tamtéž, 12

širšího příbuzenského okruhu panoval poměrně vstřícný názor na ženské vzdělávání, ovšem žen, které by se po vystudování naplno věnovaly určitému povolání, bylo minimálně. Skladatelka vzpomíná, že již zmiňovaný J. J. Stevenson (1831–1908) „believed that women should be educated, so that if need be, they could take care of themselves“²²⁸, a i některým z jeho dcer se dostalo univerzitního vzdělání. Vzhledem k tomu, že vzpomínka na Stevensonův názor je jediným momentem, kdy skladatelka přímo zmiňuje něco týkající se ženského práva na vzdělání, je nutné podívat se na ni trochu blíže. (Budeme přitom předpokládat, že Muchová si vzpomíná dobře; v této práci koneckonců nejde o názory jejího pra-prastrýce, ale o její vlastní.) Stevenson věří, že ženy by měly získat vzdělání, aby se mohly o sebe postarat, „kdyby bylo potřeba“, což nemůže znamenat nic jiného, než „kdyby se o ni nemohl postarat muž“; jde tedy spíše o pro první vlnu feminismu typickou otázku ženského existenčního zabezpečení. Z toho, co Muchová vypráví, vyplývá, že tento model se odráží i ve zkušenostech Stevensonových dcer; nejstarší Mildred studovat vůbec nešla, jelikož „to nepotřebovala“²²⁹, zatímco jedna z mladších, Hope, která z finančních důvodů začala s dámským krejčovstvím, toho po svatbě nechala a věnovala se mu pouze příležitostně.²³⁰

Muchová uvádí, že ona sama byla v mládí „determined to be a composer“²³¹, ovšem zároveň že plánovala se vdát a mít rodinu: „It never occurred to me that I would do anything else but write music. Yes, I think I thought I would get married and have lots of children, that was my dream. But that didn't seem to me as though it was going to interrupt writing music.“²³² Jejím cílem tedy od začátku bylo kombinovat kompozici s péčí o rodinu. V citátu skladatelka nehovoří o konkrétních představách a kariérních cílech, jaké v mládí měla, ale pouze o „writing music“, které už svým průběžným tvarem vytváří obraz spíše procesu neimplikujícího konkrétní výstupy, téměř jako psaní deníku, zkrátka milované činnosti, které, jak předpokládala, se bude moci věnovat i jako manželka a matka. Zda si kombinování profesního a rodinného života v mládí představovala jinak, než jak nakonec vypadalo, a zda snila o úspěších a uznání, již skladatelka ani v tomto rozhovoru, ani na jiných místech nerozvádí.

²²⁸ Muchová, G1

²²⁹ tamtéž

²³⁰ tamtéž

²³¹ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

²³² tamtéž

2.3 Skladatelkou v Británii 20. století

Je třeba poznamenat, že v době, kdy Muchová nastupovala na Královskou hudební akademii, tedy v polovině 30. let dvacátého století, již nebyla v Anglii žena věnující se profesionálně hudbě zcela novým fenoménem. Již v průběhu devatenáctého století přibývalo žen, které se rozhodly následovat hudební kariéru a to nejen jako učitelky, ale i jako interpretky a skladatelky.²³³ Posledních patnáct let devatenáctého století pak bývá v literatuře označováno za renesanci²³⁴ či explozi skladatelek, kterým se otvíraly nové možnosti nejen v čistě hudební, ale i veřejné sféře díky v té době probíhajícím bojům za rovnoprávnost a ženské volební právo.²³⁵ V roce 1911 byla založena zpěvačkou a skladatelkou Lizou Lehmann založena Society of Women Musicians, která tvořila jakousi platformu, kde se mohly interpretky a skladatelky scházet, diskutovat a radit si a podporovat se v profesních záležitostech²³⁶, o jedenáct let později byl pak založen British Women's Symphony Orchestra²³⁷ (do London Symphony Orchestra ženy s výjimkou harfistek nesměly až do roku 1980²³⁸). Za celoevropský feministický triumf pak bývá označováno vítězství Lili Boulanger v prestižní skladatelské soutěži Prix de Rome v roce 1913.²³⁹

Obecným rysem literatury popisující dějiny žen v hudbě, kterou jsem měla k dispozici, je, že po detailním vylíčení všech dílčích úspěchů, kterých ženy především v 19. století dosáhly, se s příchodem zhruba 20. let 20. století pozornost obrátí z pole vážné hudby na problematiku jejich pronikání do nonartificiální sféry, jako by pro klasicky školenou hudebnici byla její cesta od hudební diletantky přes slušně vychovanou dívku učící se v rámci zvyšování svého sňatkového kapitálu klavír po vysokoškolsky vzdělanou, zaměstnanou profesionálku dokonána a boj dobojován. Tato literatura se tedy zaměřuje z velké části na popisování především úspěšných příkladů pronikání žen do veřejného hudebního života a dostatečně nereflektuje, že se jednalo o často ojedinělé kroky, které nebyly schopné změnit většinový názor živený předsudky tradovanými po staletí. Tohoto problému si všímá i Jane A. Bernstein v závěru své

²³³ Fuller, Sophie. *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and The United States 1629 – Present*. Londýn: Pandora, 1994. Tiskem. Str. 16.

²³⁴ Graham-Jones, Ian. *The Life and Music of Alice Mary Smith (1839-1884), a Woman Composer of the Victorian Era*. Lewiston: Mellen, 2010. Tiskem. Str. 8.

²³⁵ Fuller, 19

²³⁶ tamtéž, 23

²³⁷ tamtéž, 25

²³⁸ tamtéž, 25

²³⁹ Harris, Amanda. "A Prickly Alliance: Women Composers, the Press and Feminism at the Turn of the Twentieth Century." *History / Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Eds. Annette Kreutziger-Herr and Katrin Losleben. Köln: Böhlau, 2009. 375–388. Tiskem. Str. 375.

eseje “‘Shout, Shout, Up With Your Song!’ Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer“. Poté, co popíše dosud nevídané hudební úspěchy této skladatelky a bojovnice za ženská práva, uvádí: „Unfortunately these distinguished musicians were too few to change the general societal view of the woman as amateur.“²⁴⁰ Bernstein sice hovoří především o 19. století, ovšem na základě toho, co vypráví Muchová, se zdá, že i v 1. polovině 20. století byly úspěšné skladatelky spíše ojedinělými úkazy a že předsudky proti nim přetrvávaly.

Catherine Roma v eseji “Contemporary British Composers“ uvádí, že generace britských skladatelek narozených na počátku 20. století pocítovala nedostatek příležitostí pro uvádění svých děl a proto se snažila sdružovat se, mimo jiné ve výše zmiňované Society of Music, aby si tyto příležitosti vytvořila; podle autorky ovšem žádná z těchto žen nepocítovala diskriminaci na vysokoškolské půdě.²⁴¹ Zkušenost Muchové na Royal Academy of Music, jak ji v rozhovorech s Vinzem popisuje, byla ovšem odlišná. Akademie, od jejího založení v roce 1822 přístupná i ženským studentkám²⁴², se z jejího vyprávění jeví jako vůči ženám, alespoň těm studujícím kompozici, velmi předpojaté prostředí. Několikrát zmiňuje, že ještě předchozí generace studentek se setkávala s hlasitými projevy nelibosti, když se jim podařilo získat stipendium, což mnozí považovali za vyhazování peněz²⁴³, přičemž tuto okolnost udává jako ilustraci přístupu ke studentkám v době, kdy studovala ona. Muchová vzpomíná například na to, že po koncertním uvedení jedné z jejích skladeb se s ní chtěl setkat skladatel a dirigent Constant Lambert; nikoliv ovšem proto, aby jí pogratuloval, ale aby se jí zeptal na „some stupid question about orchestration“²⁴⁴, čímž se dle Muchové chtěl patrně přesvědčit o tom, že autorkou skladby je skutečně ona.²⁴⁵ Panující pochybnosti o skladatelských schopnostech žen a smysluplnosti toho, aby následovaly profesionální hudební kariéru, pak měly i své praktické důsledky. Muchová vypráví, že jedna z jejích školních skladeb byla vybrána na koncert v prestižní Wigmore Hall, což obvykle předznamenávalo její vydání tiskem. V případě Muchové ovšem navzdory očekávání k vydání nedošlo; skladatelka uvádí, že její otec posléze

²⁴⁰ Bernstein, Jane A. “‘Shout, Shout, Up with Your Song!’ Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer.” *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Eds. Jane M. Bowers a Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. Tiskem. Str. 307.

²⁴¹ Roma, Catherine. “Contemporary British Composers.” *Women & Music: A History*. Ed. Karin Pendle. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Tiskem. Str. 227.

²⁴² Bowers, Jane M., a Judith Tick. “Introduction.” *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Eds. Jane M. Bowers a Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. 3–14. Tiskem. Str. 7.

²⁴³ Muchová, B1, E1

²⁴⁴ Muchová, V1

²⁴⁵ tamtéž

zjistil, že zástupce známého hudebního nakladatelství Boosey & Hawkes rozhodnutí skladbu nakonec nevydat vysvětlil slovy „that girl will get married and never write another note“²⁴⁶.

Muchová tyto události vypráví smířlivým hlasem, který v sobě ovšem nezapře dávku pohrdání naznačující, že jí projevovaná nedůvěra v její talent a odhodlání přišla absurdní. Je třeba dodat, že se jí v obou jí uváděných případech dočkala od lidí „z venku“ a není si vědoma toho, že by existovaly nějaké rozdíly mezi tím, jak její profesori přistupovali k ní a jak ke spolužákům-mužům; i když, jak dodává, „no chance to test that“²⁴⁷. Její zkušenosti z Akademie jsou prvním a zároveň posledním momentem, v souvislosti s kterým skladatelka hovoří o diskriminaci, kterou zakusila na základě svého pohlaví. Zároveň je to ovšem poslední období, ve kterém se snažila v kompozici něčeho dosáhnout; po skončení studia, sňatku a příjezdu do Československa komponovala již výhradně sama pro sebe a zdá se, že nikdy neučinila žádný pokus svá díla publikovat ani dosáhnout jejich koncertního provádění.²⁴⁸ Zda se na tom nějak podepsaly její zkušenosti z dob studií, skladatelka neuvádí a nikdo se jí na to v rozhovorech neptá.

2.4 Sama v boji

V souvislosti se skladatelčinými studii je nutno dodat, že se nezdá, že by na Akademii měla okruh spolužaček, se kterými by se podporovaly a povzbuzovaly k větším úspěchům v patriarchálním prostředí. Muchová se dokonce proti nim silně vymezuje a označuje je za „nice young ladies who were fairly musical and who were just filling in time between school and marriage“²⁴⁹ a uvádí, že „few of them aspired to be professional“²⁵⁰. V rozhovorech s Vinzem často zdůrazňuje, že ona jednou z těchto dívek nebyla; označuje se za výjimku²⁵¹ a svůj opravdový zájem o kompozici dokazuje tím, že, jak bylo uvedeno v první kapitole, na rozdíl od mnohých ostatních během druhé světové války školu neopustila.²⁵²

Zdá se, že Muchová tak neměla žádné ženské skladatelské vzory, se kterými by se mohla identifikovat. Dnes pravděpodobně nejznámější anglická skladatelka v dějinách, Ethel Smyth, která již na přelomu 19. a 20. století dokázala, že i ženy jsou schopny vytvářet velké hudební

²⁴⁶ Muchová, K2

²⁴⁷ Muchová, B1

²⁴⁸ Sršeň, 12

²⁴⁹ Muchová, B1

²⁵⁰ Muchová, J2

²⁵¹ Muchová, B1

²⁵² Muchová, J2

druhy jako oratorium či opera²⁵³, ovšem která byla zároveň lesbickou sufražetkou, byla podle Muchové „always regarded as a bit of a joke“²⁵⁴, což pronáší tónem, který naznačuje, že v tomto bodě se s veřejným míněním příliš nerozcházela. Žádné jiné skladatelky nezmiňuje, což se nedá přičítat špatné paměti, neboť o hudebnících-mužích, se kterými měla co do činění během studia, hovoří často a podrobně; spíše to znamená, že se za celou dobu života v Anglii nesetkala s jinou komponující ženou, ať již spolužačkou, vyučující či veřejnou osobností hudebního života, která by ji inspirovala natolik, aby měla důvod na ni vzpomínat. Vliv, jaký má na životní – kariérní i soukromé – volby jedince (ne)přítomnost dostupných vzorů, se kterými by se mohl identifikovat a následovat jejich kroky, což jsou v případě Muchové ženy, kterým se podařilo úspěšně skloubit uměleckou kariéru s péčí o rodinu, tematizoval mimo jiné i Pierre Bourdieu v jeho známé studii *Nadvláda mužů*. Ve vztahu přímo ke skladatelkám tento problém pak výstižně vyjádřila německá komponistka Philippine Schick ve své eseji „Die Frau als Komponistin“ z roku 1943:

„Solange habe ich aber gebraucht, um den förmlichen Komplex loszuwerden, daß eine Frau es ja doch nie in der Komposition sehr weit bringe. Ich glaube, *diese* Konflikte kennt der männliche Komponist, jedenfalls in der Jugend, nicht. Er weiß, daß Männer auf kompositorischem Gebiet Großes geleistet haben, ihm steht also nicht sein *Geschlecht* im Wege! Wohl aber der Frau, die weiß, daß es noch nie eine Komponistin von ganz großer Bedeutung gegeben hat. Und warum sollte *sie* die erste sein?“²⁵⁵

Schick tak na základě své vlastní zkušenosti poukazuje na problém obtížnosti představit si sama sebe jako úspěšnou skladatelku, když o žádné takové zatím neslyšela.

Ani s příchodem do Československa se situace ohledně dostupných ženských vzorů, ke kterým by se Muchová mohla vztáhnout, příliš nezlepšila. Jediná česká skladatelka, o které hovoří, je Vítězslava Kaprálová, a to spíše okrajově nebo když je na ni tázána. Je zřejmé, že se s nejslavnější českou skladatelkou nijak neztotožňuje, což je pochopitelné i vzhledem k tomu, že se jedná o první manželku jejího muže. V rozhovoru pro Týdeník Rozhlas uvádí, že „kromě

²⁵³ Roster, Danielle. *Die großen Komponistinnen: Lebensberichte*. Frankfurt am Main: Insel, 1998. Tiskem. Str. 254.

²⁵⁴ Muchová, B1

²⁵⁵ Schick, Philippine. „Die Frau als Komponistin.“ *Frau und Musik*. Ed. Eva Rieger. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Tiskem. Str. 197.

Jiřího a komponování neměly nic společného²⁵⁶, čímž myslí především to, že na rozdíl od „velmi ambiciózní“²⁵⁷ Kaprálové ona sama žádné ambice neměla. Ani o jiných skladatelkách se nezmiňuje. V jednom momentě rozhovoru s Vinzem zmíní, že i na schůzích Svazu československých skladatelů byla jedinou ženou s výjimkou jedné starší dámy (na základě hrubého nástinu jejího životopisu pravděpodobně Slávy Vorlové), o jejíž kariéře uvádí, že „obviously, as she got older, she'd just given up“²⁵⁸, ovšem pak se k ní zase vrátila. Co míní tím „obviously“ Muchová nevysvětluje a začne mluvit o něčem jiném, rovněž aniž by jakkoliv upřesnila, jak se jako jediná mladá žena ve svazu cítila a zda její pohlaví nějak ovlivnilo způsob, jakým byla vnímána a přijímána ostatními.

Toto s bohorovným klidem pronesené „obviously“ nicméně naznačuje, že Muchová nepovažovala skladatelky či jiné umělkyně, které se v průběhu života z rozličných důvodů vzdaly kariéry, za neobvyklý úkaz. Ani v jednom z pramenů ovšem nenabízí žádný názor ani zamyšlení nad ženským údělem v době, kdy žila. To, že vnímala určité rozdíly mezi rolí ženy a muže ve společnosti, se dá částečně vysledovat ze způsobu, jakým hovoří o různých tématech, a, jak bylo pojednáno v první kapitole, z jejího přístupu k vlastnímu životu, ale cíleně tyto rozdíly nijak netematizuje a nepojmenovává, natož aby potom vyslovila nějaký jednoznačný názor. Na jedné straně si tedy nikdy ani zmíenkou nestěžuje na omezené možnosti, které ženám patriarchální společnost nabízí, na straně druhé ovšem zase nikdy nepronese nic, co by naznačovalo její ztotožňování se s představou ženy jako primárně manželky a matky, jejímž úkolem je péče o rodinný krb. O otázce postavení ženy pravděpodobně nehovořila ani s blízkými; alespoň její syn si při rozhovoru se mnou nebyl schopen žádný takový okamžik vybavit. Badatelským zklamáním pro mě zůstává, že se jí na něco takového nezeptal ani nikdo z lidí, kteří s ní vedli rozhovory, obzvlášť pak, pokud se předtím dotkli tématu neobvyklosti volby jejího oboru pro anglickou dívku v meziválečném období. Uvědomuje-li si dotazující se, že skladbu v té době mnoho žen nestudovalo, zdá se zarážející, že už se nesnaží zjistit, jaká byla její následná zkušenost v profesním poli. Tato skutečnost opět dobře ilustruje jev popsáný v první kapitole, totiž že rozhovory s Muchovou jsou spíše o jejím životě po boku Jiřího Muchy, než o ní samotné.

²⁵⁶ Sršeň, 13

²⁵⁷ tamtéž, 13

²⁵⁸ Muchová, R1

2.5 Ve stínu géniů

Faktem zůstává, že s příjezdem do Československa se Muchová místního hudebního života účastnila téměř výhradně jako divačka či hostitelka. „Nikdy jsem nemyslela na to, jestli se moje věci budou někomu líbit, protože jsem je nepsala s úmyslem prosadit se jako skladatelka,“ uvádí v jednom z rozhovorů. „Neměla jsem dokonce ani ambice, aby někdo mé skladby hrál.“²⁵⁹ Tento citát je typickou ukázkou toho, jak se skladatelka o své hudbě vyjadřovala. Je třeba říci, že i líčení výše uvedených křivd z dob studií obvykle prokládala zlehčujícími komentáři o nízkých kvalitách příslušné skladby, ovšem činila to způsobem podobným tomu, jak se o svých začátcích vyjadřuje i mnoho jiných – s jakousi nadneseností zralého umělce vzpomínajícího na mladistvé tápání – a celkový ráz jejích vzpomínek rozhodně nevytváří dojem dívky, které je úplně jedno, jak a co zkomponuje a co se s její hudbou pak stane. O lidech, kteří ji podceňovali, hovoří tónem naznačujícím, že se mýlili, vdavekchtivým spolužačkám se vysmívá, zakládá si na tom, že školu navzdory světové válce dokončila, její vyznamenání svědčí o tom, že studovala svědomitě; zdá se mi velmi nepravděpodobné, že by se v momentě dokončení studií stala tak flegmatickou, jak se z dochovaných pramenů na první pohled jeví.

V médiích byla několikrát zmíněna její neobyčejná skromnost²⁶⁰, jako kdyby tento jeden domnělý charakterový rys zcela uspokojivě vysvětloval, proč se Muchová téměř celý život kompozici věnovala tak nenápadně, s nedůvěrou ve své schopnosti a prosta jakékoliv snahy nějakým způsobem se prosadit. Tato teorie o jakési přirozené skromnosti se mi po důvěrném seznámení s prameny jeví jako do značné míry zjednodušená a vyžadující jistá doplnění, mimo jiné proto, že „skromnost“ konečně není synonymem pro naprostý nezájem o získání uznání. V následujících odstavcích se zabývám otázkou, zda a do jaké míry mohl být skladatelčin přístup ke kompozici i produktem prostředí, ve kterém se pohybovala, a zda měla vůbec šanci projevit se jinak, než právě „skromně“, a prostor k tomu zabývat se svými vlastními ambicemi.

To, že Muchová nikdy nepocítila žádný impuls dát průchod své dravosti, se nicméně zdá jednoznačné. Je to dáno i vlivem rodičů; Muchová vzpomíná na to, co jí říkával otec: „There is no point in being terribly ambitious. [...] Do it [music] as well as you can, don't hanker after

²⁵⁹ Sršeň, 12

²⁶⁰ Např. Gomez; rovněž Volynsky, “Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague“

fame.²⁶¹ Zdá se, že s otcovým rezervovaným názorem na usilování o slávu („The price of fame is too high,²⁶²) se zcela ztotožňuje. Uvádí, jak je svým rodičům vděčná, že ji nikdy do ničeho nenutili a dopřáli jí klidné a šťastné dětství²⁶³; její nedůvěra ve smysl přílišné soutěživosti je patrná i v jejím vyprávění o klavíristovi Terenci Juddovi, který ve dvaadvaceti letech spáchal sebevraždu skokem ze skály, což podle Muchové „just shows the pressure these kids are under“²⁶⁴. Rodiče Muchové si pravděpodobně dobře uvědomovali pomíjivost úspěchu; Marcus Thomsen musel sám s pěveckou kariérou přestat poté, co se nadýchal za první války jedovatého plynu²⁶⁵ a zdá se, že ač byli oba rodiče hudebníky, netoužili po slávě a proslulosti, což, jak Muchová uvádí, po nich zdědila: „I am like them, I have no ambition and they had none either, really...“²⁶⁶.

Spíše neprůbojný přístup rodiny Thomsenových, jak ho Muchová líčí, pak stojí v ostrém protikladu k rodině Muchových, do které se provdala. S Alfonsem Muchou, který zemřel v roce 1939, se nikdy osobně nesetkala, ovšem jeho duch byl podle všeho v domě stále přítomen, jak v jeho dílech, tak ve vzpomínkách vdovy Marie Muchové, její manžel Jiří byl pak také umělcem. Přestože Muchová v pramenech nikdy přímo neřekla, že jejich dílo je lepší či důležitější, než to její, způsob, jakým o těchto dvou mužích a jejich díle hovoří, jasně ukazuje, že si to myslela, či naučila se myslet. Alfons Mucha v jejím vyprávění tvoří jakýsi mytický prototyp umělce, který byl „geniální“²⁶⁷, měl „dar od Boha“²⁶⁸, a sám to říkal²⁶⁹, a který nedělal nic jiného, než že tvořil.²⁷⁰ Z jejích rozhovorů s Vinzem vyplývá, že Muchová věřila v koncept geniality, v to, že někteří lidé jsou génii a je to zcela nepopiratelné a nevyvratitelné; z hudebního světa za takové označuje Johannese Brahmsa a Richarda Wagnera: „It’s the work of a genius, that’s all you can say. Whether you like it or not is another matter. Brahms, Wagner, all those people, they *are great geniuses* and that’s that.“²⁷¹ Jiřího Muchu jako Alfonsova syna pak Muchová musela vnímat jako produkt tohoto génia, obdařený navíc notnou dávkou rebelství, divokosti, touhou po dobrodružství a nezávislosti. Muchová často hovoří o jeho vůli „žít tak,

²⁶¹ Muchová, B1

²⁶² tamtéž

²⁶³ tamtéž

²⁶⁴ Muchová, L2

²⁶⁵ „Geraldine Mucha.” *Scottish Composers. The Land With Music*. Scottish Composers, 3. srpna 2013. Web. 27. června 2016.

²⁶⁶ Muchová, B1

²⁶⁷ Sršeň, 13

²⁶⁸ tamtéž, 14

²⁶⁹ tamtéž, 14

²⁷⁰ Muchová, P2

²⁷¹ Muchová, L1 (kurzíva naznačuje důrazy ve skladatelčině dikci)

jak chtěl²⁷², uvádí, že „že nevěděl, co je strach“²⁷³ a chtěl za každou cenu prožívat dobrodružství²⁷⁴. „The main thing about Jiří,“ uvádí, „is that he *achieved* what he set out to do.“²⁷⁵

To, že samotný koncept „génia“ je sociálním konstruktem konotujícím téměř výhradně vlastnosti tradičně chápané jako maskulinní²⁷⁶, bylo popsáno již v mnoha studiích, stejně tak jako to, co Marcia J. Citron nazývá „pervasive philosophical bias against women as creators“²⁷⁷, tedy stereotypní představy, že ženy biologicky nejsou schopny vytvářet umění, ale pouze ho reprodukovat. Přestože Muchová, jak je patrné z jejího vyprávění o letech na Akademii, již tento způsob myšlení typický pro předchozí století nesdílela, přeci jen pro ni muselo být jednodušší představovat si jako velkého umělce průbojného, společenského muže, jak svého manžela líčí, než samu sebe. To je jev, se kterým se musela vypořádávat například i pravděpodobně nejúspěšnější skladatelka současnosti, Kaija Saariaho (*1952), která, jak uvádí autorka její biografie Pirkko Moisala, se dlouho potýkala s tím, že si připadala příliš vzdálená obrazu umělce, kterého si představovala jako „overwhelmingly extroverted creative person“²⁷⁸ než aby věřila, že se jím může stát i ona.²⁷⁹

Zatímco – nutno dodat, že podstatně mladší – Saariaho tyto představy, které ji držely zpátky, postupně překonávala a nakonec překonala, u Muchové se zdá, že od momentu seznámení svého manžela automaticky pokládala za toho, kdo je předurčen, aby tvořil a tedy jednal zcela svobodně, tak, jak sám uzná za vhodné, a sebe za tu, která mu v tom nebude bránit – například bezvýhradným akceptováním jeho cestovatelských výprav zmíněných v první kapitole či nezatěžováním ho péčí o společného potomka – a bude ho podporovat – například bojem za jeho propuštění z vězení či odjezdem do Skotska, aby nemusel přerušovat činnost, které se věnuje. V jejích očích si navíc manžel jako umělec a válečný hrdina zasloužil plnou autonomii i v soukromém životě. Na otázku Aleny Plavcové, zda někdy neměla chuť dát se s bonvivánským manželem rozvést, odpovídá: „Moje stanovisko bylo, že člověku, který byl

²⁷² Muchová, „Vzpomínky na Jiřího Muchu“, 49

²⁷³ Muchová, D1

²⁷⁴ Muchová, N

²⁷⁵ Muchová, B2

²⁷⁶ Müller-Oberhäuser, Christoph. „Die Maske Des Genies.“ *History / Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Eds. Annette Kreuziger-Herr a Katrin Losleben. Köln: Böhlau, 2009. 105–124. Tiskem. Str. 114.

²⁷⁷ Citron, 110

²⁷⁸ Moisala, Pirkko. „Gender Negotiations of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject.“ *Music and Gender*. Eds. Pirkko Moisala a Beverley Diamond. Urbana: University of Illinois Press, 2000. 166–188. Tiskem. Str. 169.

²⁷⁹ tamtéž, 168-9

ochoten dát svůj život, když to bylo zapotřebí, a kterého za to pak zavřeli do žaláře, a ještě do jakého, [...] nikdo nemá právo říkat, jak má žít.“²⁸⁰ Je třeba říci, že se nejedná o pouhou vyhybavou odpověď novináře vyptávající se na choulostivé téma; téměř identicky líčí Muchové postoj i její syn, když popisuje průběh rozvodového stání po otcově návratu z vězení, kdy již byla na světě jeho nemanželská dcera:

„... a ten soudce se zeptal maminky, co ona na to a matka prostě rozjela něco ve smyslu, že tedy Jiří je spisovatel a že byl připraven obětovat svůj život ve jménu války, což by mnoho lidí tady neudělalo, člověk nemůže měřit umělce v měřítku společnosti, a prostě v tomto smyslu, říkala, že tvoření je absolutně základní...“²⁸¹

Muchové pohled na manžela jako osobu zcela nezávislou, která si zaslouží jednat, zcela jak uzná pro sebe a své umění za vhodné, pak stojí v ostrém protikladu k roli, kterou plnila ona a která spočívala v bezvýhradném přijetí jeho autority, všudypřítomné podpoře a neutuchající chvále. Její umění se tak pro ni stalo druhotnou činností, které se věnovala ve volných chvílích a které nepříslušelo, aby jakkoliv omezovala chod domácnosti či její členy. Tento historicky nijak neobvyklý jev popisuje i Judith Tick v esejí “Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life 1870-1900“, kde uvádí:

„Women have been too much taken with helping and encouraging men to place a proper value on their own talent, which they are prone to underestimate and to think not worth making the most of. Their whole training from time immemorial has tended to make them take an intense interest in the work of men and to stimulate them to their best efforts. Ruskin was quite right when he so patronizingly said that ‘Woman’s chief function is to praise.’ She has praised and kept herself in abeyance.“²⁸²

Když Tick hovoří o průpravě na roli podporovatelky jakéhosi hlavního mužského hrdiny „from time immemorial“, myslí tím způsob, jakým bylo na ženskou úlohu soustavně nazíráno v průběhu dějin. V souvislosti s Muchovou je pak ještě nutno dodat, že i dva z jí nejdostupnějších příkladů soužití uměleckého manželského páru rovněž do větší či menší míry tento model následovaly. O vztahu svých rodičů nemluví skladatelka příliš do detailu, nicméně

²⁸⁰ Plavcová, 388

²⁸¹ John Mucha, 9. února 2015

²⁸² Tick, Judith. “Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900.“ *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Ed. Jane M. Bowers a Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. Tiskem. Str. 335.

při vzpomínkách na život za války uvádí, že zatímco ona i její otec chodili do práce, matka, která v té době již nevystupovala, protože, podobně jako výše zmiňované Stevensonovy dcery, dle Muchové vystupovat nepotřebovala²⁸³, „was queueing up [...], providing, she just kept the home fire burning“²⁸⁴, což včetně detailu o frontách na potraviny je v podstatě identické s tím, jak žila ona sama v Československu. Snad ještě nápadnějším příkladem je pak manželství Alfonse a Marie Muchových, kde on „nic jiného nedělal, jen kreslil a maloval“²⁸⁵, zatímco ona se starala o vše ostatní včetně jeho účtů a zakázek.²⁸⁶ Navíc ze způsobu, jakým Muchová o své tchyni, hovoří, je patrné, že nejvíc si na ní cenila právě její péče o dílo jejího muže a to i po jeho smrti: „...that’s where my mother-in-law was wonderful. She just refused to sell anything. [...] She kept it all,“²⁸⁷. Jak bylo pojednáno v první kapitole, v posledních dvaceti letech jejího života pak na sebe úkol udržet dílo pohromadě na sebe vzala právě ona. Muchová tak v údělu dlouhých generací žen starajících se především o tvorbu jejich mužů, jak ho popisuje Tick, přijala i konkrétní vzorce chování, které viděla u své matky a tchyně – péči o rodinný krb a opatrování díla mužů z rodu Muchů po jejich odchodu.

Ať už skladatelka své nové postavení přijala s jakoukoliv mírou ochoty, je třeba dodat, že se nezdá, že by vůbec měla na výběr. Její syn na adresu Jiřího Muchy uvádí: „Já myslím, že otec byl ohromně kultivovaný člověk a fantastická společnost... jako v tomto smyslu absolutně fajn, ale když se to týkalo absolutně osobních styků, tak, v angličtině se vždycky říká ‘He wanted to have an upper hand...‘²⁸⁸ Důležité je, že John Mucha tuto větu pronesl na můj dotaz, zdali jeho otec svou ženu v její tvorbě podporoval; z této odpovědi pak jasně vyplývá, že spíše naopak. Při rozvádění tohoto tématu mi pak ještě sdělil, že si myslí, „že otci došlo, že [matka] je ještě větší umělec než on“, což se nezdá být něčím, co by Jiří Mucha se svou touhou mít vždy navrch, o které Mucha mladší hovoří, měl zájem rozvíjet a podporovat. I sama Muchová během rozhovorů s Vinzem, které celkově trvají téměř dvacet čtyři hodin a ve kterých toho skladatelka napovídá spoustu, ani jednou slovem nezmíní, že by se jí od manžela někdy dostalo nějaké podpory či pochvaly; lze říci, že její vyprávění – kromě vzpomínky, že se manžel postaral o to, aby se stala členkou Svazu československých skladatelů – nijak nenaznačuje, že by její muž o

²⁸³ Muchová, S1

²⁸⁴ Muchová, J2

²⁸⁵ Sršeň, 13

²⁸⁶ Jirků, Irena. „Alfons Mucha byl rodu ženského.“ *Sanquis* 72 (2009). Web. 24. června 2016.

²⁸⁷ Goodson a Vaughan, “Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

²⁸⁸ John Mucha, 9. února 2015

její hudbě vůbec věděl. Vrátil-li se pak zpět k naprosté svobodě v osobním životě, kterou Muchová svému manželovi dopřávala, zdá se, že i v tomto bodě měli každý z manželů velmi odlišnou pozici; John Mucha vzpomíná, že jednou, když jeho otec pochopil, že je do jeho ženy zamilovaný někdo jiný, okamžitě známosti učinil přítrž.²⁸⁹ Zda si sama Muchová někdy dovolila uvažovat o paralelním vztahu, jako to běžně provozoval její manžel, nelze z jejích vzpomínek vyčíst; takto choulostivých témat se ani rozhovory s Vinzem nedotýkají.

2.6 Realita a jak z ní uniknout

Pokud si po příjezdu do Prahy Muchová, přicházející z prostředí, kde se ženy většinou toužily především provdat a pracovaly pouze, když musely, zatímco těm, které měly nadání a ambice, byla systematicky prokazována nedůvěra, zachovávala nějaké zbytky skladatelského sebevědomí, neexistence podpory a ze všeho dýchající proslulost jejího tchána s manželem je musely zcela zničit, nebo alespoň trvale utlumit. Události z následujících let pak navíc zapříčinily, že Muchová na komponování neměla ani – míněno doslovně – čas a prostor. Když bylo její dítě ve věku, kdy mohlo jít do školky, tak se Muchové časově nijak neulevilo, naopak se kvůli zatčení svého muže stala samoživitelkou a komponování se, jak je výstižně uvedeno v jejím nekrologu uveřejněném v anglických *The Times*, měla šanci věnovat pouze „in her spare time“²⁹⁰ mezi notovými korekturami a sháněním obživy.²⁹¹ Ani po manželově propuštění se podmínky příliš nezlepšily. Jak bylo pojednáno v první kapitole, manžel jí s dítětem pomáhal minimálně. Sama Muchová uvádí, že se, rovněž díky odlišnému dennímu režimu, kdy Jiří Mucha začal pracovat odpoledne a skončil pozdě v noci, načež pak ráno tvrdě spal a nebyl přítomen snídani a vypravování dítěte do školy, příliš často neviděli.²⁹² Z důvodů uvedených v první kapitole vypývá, že manžel pravděpodobně pokládal péči o dítě za čistě její vlastní starost.

Další omezení pro možnost soustředěné tvorby pak představoval nedostatek prostor, kde by Muchová mohla nikým nerušená skládat. Problematické bylo především rozložení hradčanského bytu, který, jak uvádí i Muchové synovec Václav Chytil, „je neobyvatelný pro rodinu s dítětem, protože je průchozí a člověk tady nemůže mít moc soukromí...“²⁹³ Navíc, jak

²⁸⁹ John Mucha, 9. února 2015

²⁹⁰ „Geraldine Mucha.” *The Times*. June 2012. Web. 27. června 2016.

²⁹¹ tamtéž

²⁹² Muchová, M1

²⁹³ „13. komnata Johna Muchy“

už bylo řečeno v předchozí kapitole, Muchová často vzpomíná, že bytem procházelo čím dál tím větší množství lidí, („constant coming and going“²⁹⁴), z nichž mnozí zůstávali až do pozdních nočních hodin. Vliv nedostatku vhodných prostor na ženskou tvorbu tematizovala v roce 1929 Virginia Woolf ve své slavné eseji “A Room of One’s Own“, v souvislosti se skladatelkami ho pak popisuje i již citovaná Philippine Schick:

„Um schöpferisch zu arbeiten ist doch ein ziemliches Maß von *Einsamkeit* nötig, in die man sich [...] ab und zu zurückziehen kann, in der man das Getriebe und die ewig wechselnden, ablenkenden Sinneseindrücke des Tages loswird, um zu einer inneren Einkehr und Beschau zu gelangen. Das kann aber eine Frau, die in normalen Verhältnissen lebt, nie! Es fällt auf, daß die ersten Komponistinnen lauter Fürstlichkeiten waren. Kein Wunder, die hatten ja Zeit und Geld, sich Personal zu halten, das den Haushalt und die Kinderpflege besorgte...“²⁹⁵

Skladatelky jsou tak podle Schick často svými závazky vyplývajícími z domácích povinností odsouzeny k uměleckým kompromisům. Jako obzvláště problematickou vidí skutečnost, že k soustředěné tvůrčí činnosti je třeba mít možnost se na nějakou dobu zcela izolovat od okolního světa a nenechat se ničím a nikým rozptylovat, což je ovšem pro ženu zodpovědnou za hladký chod domácnosti a zaopatření dětí jen velmi obtížně proveditelné.

Vlivem všech těchto okolností se pro Muchovou komponování stalo nikoliv systematickou tvůrčí činností, kterou chtěla dosáhnout konkrétních cílů, ale spíše formou terapie, útekem z reality do světa, kam za ní nikdo nemohl a kde mohla dát volný průchod svým pocitům, steskům a frustracím. Ačkoliv Muchová ve svých vzpomínkách nemluví o tom, že ji někdy něco ohledně její rodinné situace trápilo, nelze se domnívat, že by byla emočně otrlá či k situaci, v jaké žila, lhostejná. I její syn uvádí, že dle jeho názoru skladatelka „paid a very high price, emotionally“. Skladatelka nebyla nijak nábožensky založená²⁹⁶; místo víry, jak rovněž uvádí její syn, jí přinášela útěchu právě hudba: „Sedla si a psala. [...] Vždycky říkala, že to je úplně na nic, ale myslím, že v tom okamžiku, kdy to opravdu píšete, tak ta energie, je vlastně pozitivní. Pak když někdo skončí, sedne si, řekne si „to je na prd, tohle...“²⁹⁷ Muchová pak o chvílích komponování v rozhovoru s Vinzem hovoří velmi podobně: „I don’t know how I would go on without writing music. [...] It’s concentration... and then you *have* something. In

²⁹⁴ Muchová, C2

²⁹⁵ Schick, 196-7

²⁹⁶ John Mucha, 9. února 2015

²⁹⁷ tamtéž

a week or two you may throw it away, maybe, but at least you *have* something, something tangible...“²⁹⁸ Hudební nápad se tak pro Muchovou stal jakýmsi pevným bodem v jejím životě, něčím, jak říká, „hmatatelným“, do čeho se mohla plně ponořit, a zapomenout na čas na všechna vězení, nevěry, milenky a nemanželské děti. Lze říci, že její manžel, který, jak bylo uvedeno, podle všeho neměl zájem na tom posunout Muchovou v oblasti skladatelské kariéry někam dál, se nevědomky stal její hlavní uměleckou inspirací a motivací, což jednoznačně potvrzuje způsob, jakým skladatelka hovoří o svém komponování po jeho smrti: „Since he’s gone, I don’t have the same urge. I do notice it, I must say. *I do notice it. Definitely.*“

Z předchozího odstavce se zdá, že pro Muchovou byl o mnoho důležitější proces komponování než jeho výsledek. Tento postoj sama skladatelka mnohokrát potvrzuje i v médiích; o své hudbě hovoří jako o prostředku „zachování si duševního zdraví“²⁹⁹, k jehož výsledkům je velmi kritická.³⁰⁰ I John Mucha uvádí, že „nebyla nikdy spokojená s výsledkem“³⁰¹ a že „si myslela, že je to na prd, a to jako doopravdy“³⁰². Na druhou stranu je těžké si představit, že by, vědomá si toho, že tvoření nevěnuje zdaleka tolik času jako jiní, a že dům je plný lidí přilákaných uměleckou auroou jejího manžela, si mohla svobodně vykračovat bytem plných Alfonsových uměleckých artefaktů a označovat své skladby za skvělá umělecká díla. Zdrženlivost a pokora, kterou v ní společnost všemožnými způsoby pěstovala, mohly sice závažně poškodit její sebevědomí a víru v to, že někdy svou hudbou něčeho dosáhne, ale nezdá se pravděpodobné, že by dokázaly její umělecké ego zcela utlumit a vyvolat naprostou lhostejnost ke kvalitě své hudby, ať už z pohledu ostatních či jejího vlastního. Způsob, jakým o svém díle hovoří pejorativně („wretched flute piece“³⁰³) a jakým naznačuje, že není hodné pozornosti („oh, that’s nothing“³⁰⁴), pak může být považován spíše za jakýsi obranný mechanismus, kdy demonstrováním, že jsou pro ni její skladby druhořadé, jako by raději předem souhlasila s případnými kritiky. Její potřeba ukázat, že je skutečnou skladatelkou, se každopádně projevuje v rozhovorech s Vinzem v častém zdůrazňování, že v jednotlivých životních etapách a na všech místech, ať již v Praze, na venkově či ve Skotsku, pořád komponovala. Její radost z úspěchu pak zase například na videozáznamu v předchozí kapitole

²⁹⁸ Muchová, L2

²⁹⁹ Sršeň, 12

³⁰⁰ tamtéž, 14

³⁰¹ John Mucha, 9. února 2015

³⁰² tamtéž

³⁰³ Muchová, L2

³⁰⁴ Gomez

zmiňovaného koncertu Filharmonie Hradec Králové. Skladatelčino dojetí nad skutečností, že někteří lidé si opravdu dali tu práci, aby koncert zorganizovali, další byli ochotni její věci „senzačně“³⁰⁵ zahrát a jiní pak si koncert přijít poslechnout, popisuje návštěvník akce, reportér David Vaughan: „I was at the concert, which was just a couple of weeks before she died, and it was a very moving occasion. So much of her music hadn't been played for a long time, and here it was, coming to life. You could see that she was positively glowing!“³⁰⁶

I tím, jak se tyto společenské vlivy, podoba rodinného uspořádání a podmínky, ve kterých Muchová komponovala, podepsaly na množství a charakteru jejího díla, se zabývá kapitola následující.

³⁰⁵ Sršeň, 14

³⁰⁶ Vaughan, “Remembering Geraldine Mucha: a Scottish composer in Prague whose work and spirit will live on“

3 Geraldine Muchová a její hudba

3.1 Úvod

Tato kapitola je věnována hudebnímu dílu Muchové. Hned na začátku je třeba uvést, že se až doposud jednalo o pole zcela neprobádané. To je dáno především tím, že až na výjimky nebyly její skladby vydány tiskem, neexistují jejich nahrávky a i koncertně jsou zatím uváděny spíše ojediněle, čímž zůstávalo skladatelčino umění nejen široké, ale i odborné veřejnosti víceméně zcela skryto. Nikdy nebyl vytvořen ani kompletní soupis skladatelčina díla; bez přehánění lze říci, že ve chvíli, kdy jsem svůj výzkum zahájila, si nebyla ani nejbližší rodina jistá tím, co všechno Muchová za svůj život napsala.

Vzhledem k těmto okolnostem nebylo mým cílem dílo „popsat“ a analyzovat, na což by bylo zapotřebí výzkumu spíše v oblasti pramenné faktografie a hudební analýzy. K dílu i nadále přistupuji ze své specifické interpretativní pozice, kdy jednotlivá témata týkající se skladatelčiny hudby a pozůstalosti problematizují a dávám do souvislosti s jevy popsány v předchozích kapitolách.

Kapitola je rozdělena do tří částí. První popisuje stav, ve kterém se v současnosti skladatelčin archiv nachází a řeší příčiny právě této podoby v souvislosti se způsobem, jakým na svých skladbách Muchová pracovala a jak ke své tvorbě přistupovala. Druhá část se zabývá formálními, stylovými a estetickými aspekty skladatelčina díla, přičemž důraz je kladen na analýzu způsobu, jakým se o nich vyjadřovala sama skladatelka. Právě tuto část lze považovat za vyvrcholení celé práce, za pomyslný klíč k rozluštění enigmy Geraldine Muchové, který nabízí odpověď na otázky, co si skladatelka o svém díle skutečně myslela, proč o něm nechtěla hovořit, a co ji vedlo k – zde i v jiných pramenech tolikrát zmiňovanému – stáhnutí se z veřejného života. Těžištěm části třetí je pak doposud nejobsáhlejší, ač z níže popsaných důvodů nečinící si nárok na úplnost, soupis skladatelčina díla, který jsem vytvořila na základě zkoumání její pozůstalosti.

3.2 Stav archívu jako odraz skladatelčina přístupu ke komponování

Stav skladatelčiny hudební pozůstalosti v momentě, kdy jsem k ní získala přístup, dával poměrně jasně najevo, že se Muchová za svého života nesnažila vytvářet systematický archiv svých skladeb, ve kterém by, utříděné a nadepsané, byly připraveny k provádění. Nepřehledná změť autografů, jejich kopií, různých prepisů a skic, partitur i jednotlivých partů, z nichž mnohé

nebyly nijak označeny, vytvářela spíše dojem, že si skladatelka příliš nelámala hlavu s tím, že by se mohlo něco ztratit. Je třeba dodat, že velmi nedbalý přístup k osudu jejích skladeb je patrný i z rozhovorů s Vinzem, kdy skladatelka mnohokrát zmiňuje, že netuší, kde se jednotlivé kompozice nacházejí³⁰⁷, či odhaduje, že jsou pravděpodobně někde ve Skotsku³⁰⁸. To vše říká velmi lehkovážným tónem naznačujícím, že ji tato situace vůbec netrápí. Na Vinzem vyslovovanou naději, že snad i tato nezvěstná či bůhvídkde založená díla někdy spatří světlo světa, reaguje smíchem vytvářejícím dojem, že ona se v tom angažovat nehodlá.

Je nutno dodat, že dle slov skladatelčina syna se ani před, ani po její smrti notami nikdo neprobíral, tedy nikdo je neměl příležitost ani utřídit, ani v nich udělat nepořádek. Některé partitury přivezl do Prahy právě John Mucha z domu ve Skotsku, ovšem nelze předpokládat, že tím je v domě na Hradčanském náměstí uloženo vše; i těsně před odevzdáním této práce jsem byla informována, že byly – rovněž ve Skotsku – nalezeny nové notové prameny, o kterých předtím nikdo nevěděl. S těmito prameny jsem se vzhledem k pozdnímu datu obdržení informace již nestačila seznámit a v práci tak nejsou reflektovány. O tom, že pozůstalost není kompletní sbírkou skladatelčina díla, svědčí i fakt, že se v ní nenacházejí skladby zmiňované v jiných pramenech, například *Sonnets from Shakespeare, for speaker, flute, and harp*³⁰⁹, *Song of Songs, for speaker, flute, and harp*³¹⁰ či *Sea Scenes*³¹¹.

Na druhou stranu přestože mezi skladatelčinými notami panoval výše zmiňovaný chaos, přece jen se jich v domě nacházelo značné množství. Stejně tak neexistují žádné důkazy, že by Muchová své dílo úmyslně ničila, jako se k tomu někdy skladatelé, považující některou ze svých skladeb za nehodnou uchování, uchylují. Lze říci, že skladatelčin přístup k fyzickému stavu archívu jejích skladeb tak v podstatě reflektuje její celkový vztah k vlastnímu dílu. Stejně jako nevybíravý způsob, jakým se o své hudbě vyjadřuje, ledabylost v otázce jejího uchování dokazuje, že skladatelka se – pod vlivem jevů popsaných v předchozí kapitole – uchýlila k jakémusi ostentativnímu dokazování, že jí samotné na její hudbě příliš nezáleží, a že ji nepovažuje za hodnou propagování a šíření. Pokud si ovšem někdo dal tu práci, aby některé její dílo našel, uvedl a ještě se o něm třeba pochvalně vyjádřil, skladatelku to – jak ukazuje příklad s koncertem v závěru druhé kapitoly – velmi těšilo a nesnažila se těmto momentům zabránit.

³⁰⁷ Např. Muchová, L2

³⁰⁸ Muchová, J1

³⁰⁹ Hartl

³¹⁰ Hartl

³¹¹ Milner, 339

Ona sama ovšem s žádnými konkrétními vyhlídkami na uvádění či publikování netvořila, což mi v rozhovorech potvrdili jak její syn John Mucha³¹², tak Chris Vinz³¹³. Tato skutečnost pak zásadně ovlivnila i způsob její práce. Absence jakýchkoliv termínů ji nemotivovala k tomu, aby jednotlivé skladby v jasně daných lhůtách dokončovala, takže si mohla dovolit psát, jak sama uvádí, i velmi krátký kus celé měsíce.³¹⁴ To, že nebyla časově omezena, pak rovněž způsobilo, že své skladby mohla stále znovu předělávat, což skutečně dělala, a to i poté, co příslušná kompozice byla provedena.³¹⁵ Jako příklad velmi dlouhých časových rozestupů, v nichž se Muchová k jednotlivým skladbám vracela, může sloužit například *Druhý smyčcový kvartet*, jehož některé skicy mají nadepsaný rok vzniku 1970, zatímco verze skladatelkou označená jako finální je označená rokem 1988.

Často se navíc zdá, že skladatelka považovala za obtížné označit nějakou skladbu skutečně za hotovou. Například ke kompozici *Naše cesta* pro flétnu a klavír v pozůstalosti existuje verze označená jako “final version“ (rok 2007) a zároveň jiná, nadepsaná “improved final version“, vytvořená o rok později. Že skladatelka vlivem komponování především sama pro sebe, kdy nebyla omezena žádnými termíny a lhůtami, svou práci vnímala jako nikdy nekončící proces vracení se, upravování a zdokonalování, potvrzuje i její syn. Ten její úzkost vyplývající z neustálého pocitu, že na jejích skladbách je vždy co zlepšovat a nedají se tak považovat za hotové, demonstuje vzpomínkou na její zálibu v činnostech s jasně viditelným výsledkem:

„A proto bych pověděl jedno slovo, skoro že je to jako *trest*, jo, protože člověk si prostě nikdy nemůže sednout a říct ‘fine‘. Zajímavá věc, možná – Sarah třeba, jako moje žena, jí řekla: ‘Ježiš, Geraldino, prosím tě, ty vždycky umejváš nádobí,‘ a ona: ‘To je super. To se mi líbí. Protože já začnu, udělám to, a je to skončený.’“³¹⁶

I skutečnost, že Muchová uvádí, že nejlépe (by) se jí pravděpodobně tvořilo v nějakém časovém omezení³¹⁷, dokazuje, že svoboda, kterou díky psaní bez vyhlídky na provádění³¹⁸ nabyla, ji spíše svazovala a nenabízela jí motivaci v podobě blížícího se data odevzdání a následného koncertu.

³¹² John Mucha, 9. února 2015

³¹³ Chris Vinz, 16. dubna 2015

³¹⁴ Muchová, L2

³¹⁵ tamtéž

³¹⁶ John Mucha, 9. února 2015

³¹⁷ Muchová, L2

³¹⁸ tamtéž

3.3 „Člověk píše, jak musí,“ aneb hudební druhy, styl a estetická východiska

Jádro skladatelčina díla tkví především v komorní instrumentální hudbě. Největší část její tvorby tvoří kompozice pro dva až devět hráčů, ve kterých jsou hojně zastoupeny dřevěné dechové nástroje, jejichž zvuk skladatelka měla, jak uvádí v rozhovorech s Vinzem rovnou na několika místech, zdaleka nejraději.³¹⁹ Kromě toho vytvořila několik orchestrálních skladeb. Vokální hudba je v jejím díle zastoupena několika písňovými cykly a jednotlivými písněmi a sbory, ovšem ta instrumentální jí vždy byla blíží; skladatelka na jednom místě dokonce uvádí, že zpěváky nesnášela.³²⁰ Tento rezervovaný vztah se týkal především pěvců operních, jejichž způsob hlasového projevu Muchová považovala za nepřírozený; zmiňuje dokonce, že z operního zpěvu měla často pocit, že si interpreti ničí hlasy.³²¹ Upřednostňovala tedy písňovou tvorbu, kde se zpěv oproti opeře tradičně vyhýbá extrémním polohám a technicky náročným pasážím a dává vyniknout textové předloze. Písně ostatně hojně psala již jako dítě pro své rodiče³²².

I z těchto důvodů skladatelka pravděpodobně nikdy neuvažovala o vytvoření opery; v pramenech alespoň nikdy podobnou aspiraci nezmiňuje. To, že ji tento žánr nelákal, pak potvrzuje i skutečnost, že v rozhovorech s Vinzem o opeře v porovnání s instrumentální hudbou hovoří velmi zřídka a bez většího zaujetí.

V souvislosti s operou je pak nutné zmínit další aspekt skladatelčina díla, a to fakt, že se jedná především o kratší formy, které až na několik málo výjimek (*Suita z baletu Macbeth*, *Klavírní koncert*) nepřekračují délku dvaceti minut. Podle Vinze skladatelka „didn't believe in making pieces longer than necessary, longer than what she had to say“³²³, což podle něj odráží i její charakter, který netíhnul k excesům žádného druhu.³²⁴ Přestože prameny nenaznačují, že o skladatelčiných preferencích pro stručné hudební vyjádření namísto rozsáhlých opusů by bylo na místě nějak hlouběji pochybovat, je přeci jen nutné zmínit, že kulturní asociace žen s menšími hudebními formami, především pak písněmi a klavírními a komorními skladbami, je na poli feministické muzikologie často popisovaným fenoménem. V průběhu 19. století byla schopnost žen vytvářet velké hudební formy často zpochybňována³²⁵ a skladatelkami, které se

³¹⁹ Muchová, I2, J1, V1

³²⁰ Muchová, E2

³²¹ Muchová, I2

³²² Muchová E1, I1

³²³ Vinz, 16. dubna 2015

³²⁴ tamtéž

³²⁵ Bowers a Tick, 3

o ně pokoušely, bylo nezřídka opovrhováno³²⁶, což způsobilo, že dodnes je žena komponující opery a symfonie spíše neobvyklým úkazem, který nezapadá do vžitých kulturních představ o činnostech považovaných pro ženy za přirozené.

Přiléhavě to vyjádřila například skladatelka Grace Williams (1906–1977), která v roce 1949 v dopise přítelkyni píše, že představa padesátileté ženy komponující symfonii jí připadá jako „something revolting – and perhaps a bit pathetic“³²⁷. Nakolik podobně situaci viděla Muchová a zda bylo její rozhodnutí věnovat se spíše menším formám těmito stereotypy nějak ovlivněno, se v této chvíli můžeme pouze domnívat. Jisté je, že i kdyby o složení rozsáhlého operního či symfonického díla zájem měla, vzhledem k omezeným časovým možnostem a nevyhovujícím podmínkám popsaným v druhé kapitole by je měla jen těžko možnost realizovat. V neposlední řadě se lze domnívat, že vzhledem k tomu, že skladatelka nepsala s konkrétními vyhlídkami na provádění, mohla se jí pochopitelně přičít představa věnovat drahocenný čas u klavíru vytváření čtyřvětých symfonií, u kterých by viděla jen velmi malou šanci, že budou někdy hrány. Soustředění se na formy pro nevelká nástrojová obsazení tak mohlo být motivováno i vědomím, že právě ty mohou zaznít, ať již na veřejnosti či během společenských setkání doma – jako tomu byla navyklá ze svého mládí v Anglii, kdy prováděla s rodiči své písně během návštěv³²⁸ – v podání jejích známých bez nutnosti vyššího institucionálního organizačního zabezpečení.

V této práci již bylo zmíněno mnoho důvodů, proč se Muchová ke své skladatelské kariéře stavěla tak zdrženlivě. Dalším, který v této kapitole nemůže nezaznít, je skutečnost, že skladatelka považovala svou hudbu za zastaralou a nedržící krok s vývojem ve 20. století. Je třeba říci, že v době, kdy skladatelka studovala, byli v Anglii za moderní považováni impresionisté jako Debussy a Ravel³²⁹, inovátoři z Druhé vídeňské školy zůstávali povětšinou nepochopeni³³⁰ a jejich hudba nebyla v Londýně často k slyšení³³¹; o Stravinského *Svěcení jara* panovaly podle skladatelky ve veřejnosti pochyby, zda něco takového je vůbec určeno k provozování.³³² Sám profesor Muchové, Benjamin Dale, také nebyl žádným inovátorem; Lewis Foreman v *Grove Music Online* jeho hudbu označuje za typicky romantickou, do které

³²⁶ Graham-Jones, 1

³²⁷ Fuller, 27

³²⁸ Muchová, I1

³²⁹ Muchová, L1

³³⁰ tamtéž

³³¹ tamtéž

³³² Muchová, I2

v posledních dvaceti letech svého života začal skladatel vnášet impresionistické prvky.³³³ Hudba Muchové – tedy alespoň to, co jsem z ní měla možnost slyšet – nezní nepodobně, především pak v lyrických částech. Romantický idiom byl nicméně oslaben neoklasicistním vlivem projevujícím se ve zvukové přehlednosti a neokázalosti a v důrazu na rytmičnost. Rozšířená tonalita rovněž nese známky modalit, kterou skladatelka znala jak ze skotské lidové hudby, tak od renesančních skladatelů. Moment, kdy se díky Williamu Alwynovi na univerzitě seznámila s hudbou Claudia Monteverdiho, označuje skladatelka za „revelation“³³⁴ a i nadále často zmiňuje hudebníky zabývající se interpretací staré hudby či výrobce dobových nástrojů.³³⁵ Tato hudba tak mohla ve skladatelce rovněž podnítit zájem o polyfonní vedení hlasů, který je v její hudbě rovněž patrný.

Lze prohlásit, že hudba Muchové zůstala stylově ukotvena v hudebním jazyce první poloviny 20. století a to ještě bez experimentů s narušením tonality či se vkomponováváním jazzových či industriálních a jiných nehudebních prvků typickým například pro skladatele Pařížské šestky, jež se v té době objevovaly. Z jejího vyprávění vyplývá, že se Muchová vždy živě zajímala o hudební dění a během studií často navštěvovala koncerty či veřejné zkoušky londýnských orchestrů³³⁶, ovšem, jak uvádí i Miroslav Pudlák v článku „Nová jednoduchost – Nová složitost“, britské hudební ovzduší bylo až do šedesátých let dvacátého století velmi konzervativní, opanované neoklasicismem Benjamina Brittena a bez přítomnosti výrazných avantgardních hnutí.³³⁷ O tom svědčí i skladatelé, na provádění jejichž děl skladatelka v souvislosti s životem v Anglii nejčastěji vzpomíná; kromě Brittena³³⁸ jsou to Sergej Rachmaninov³³⁹, Jean Sibelius³⁴⁰ či komponující houslista Fritz Kreisler³⁴¹.

Po válce skladatelka měla možnost seznámit se i s díly hudebních revolucionářů jako byli Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono či Luciano Berio³⁴². Z poslechu její hudby je ovšem jasné, že svůj kompoziční styl ani pod vlivem těchto zkušeností nezměnila, což ovšem nelze považovat za příliš překvapivé. K tomu, aby v kompozici velmi tradičně vyškolená, v době

³³³ Lewis Foreman. "Dale, Benjamin." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 15. května 2016.

³³⁴ Muchová, I2

³³⁵ Muchová, L1

³³⁶ Muchová, I2

³³⁷ Pudlák, Miroslav. "Nová jednoduchost - Nová složitost." *HIS Voice*. 1. března 2006. Web. 27. června 2016.

³³⁸ Muchová, E1, I1, V2

³³⁹ Muchová, B1, I2

³⁴⁰ Muchová, I2

³⁴¹ Muchová, B1

³⁴² Muchová, J1

příjezdu do Československa téměř třicetiletá žena, kterou zaměstnávaly povinnosti manželky a nedlouho nato i matky, se pokoušela nacházet novou hudební řeč, by bylo potřeba nesmírné množství odhodlání, času a úsilí, které Muchová neměla možnost či zájem vynaložit. Rovněž vzhledem k tomu, že komponování pro ni nadále nebylo prostředkem vytváření nějakého veřejného uměleckého manifestu, ale činností přinášející jí radost a útěchu v soukromí domova, je pochopitelné, že se raději držela toho, co umí a nekalila si chvíle u klavíru pokusy komponovat způsobem, v jakém to nikdy nedělala a v jakém neměla žádnou odbornou přípravu. To, že její dílo takzvaně nedrží krok s dobou a nikam neposouvá stylové hranice, ji ovšem nadále utvrzovalo v tom, že není nutné, aby právě je někdo slyšel: „There are so many Czech composers, you know, writing very interesting stuff, I must say, so why should they perform me?“³⁴³ Velmi podobně popisuje skladatelčiny pocity na toto téma i její syn: „[...] ona si prostě myslela, že ta její hudba, že už je to starý, a že se to nehodí...“³⁴⁴

Že skladatelčin názor na otázku neaktuálnosti její hudby byl dosti pevný a nedá se považovat pouze za formálně projevované pochyby skrývající v sobě touhu po přesvědčení o opaku, dokazuje i způsob, jakým skladatelka vzpomíná na několik koncertů, které zorganizovala propagátorka jejího díla Jana Outratová³⁴⁵. Publiku tvořenému především lidmi z oblasti byznysu a diplomacie³⁴⁶, které shledávalo hudbu Muchové „terribly modern“³⁴⁷, se skladatelka – bez přehánění – nahlas směje a jejich dle svého názoru minimální erudovanost v oblasti hudby shrnuje slovy: „They had never been to a concert in their life, poor things.“³⁴⁸ Tato vzpomínka rovněž ukazuje, že skladatelka, ať už ji zájem o její hudbu a osobu mohl těšit do jakékoliv míry, si zachovávala pevný kritický odstup a rozlišovala, čí pochvalná slova pro ni něco znamenají a která ne. Přezíravý tón při líčení těchto koncertů tak ostře kontrastuje například s tím, jak ohromeně skladatelka vzpomíná, že ji „internationally acclaimed composer“³⁴⁹ Alois Hába oslovoval na schůzích Svazu československých skladatelů jako „paní kolegyni“³⁵⁰.

³⁴³ Goodson a Vaughan, „Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history“

³⁴⁴ John Mucha, 9. února 2015

³⁴⁵ *Krajané*. Režie Milena Štráfěldová. 23. září 2001. Radio Praha.

³⁴⁶ Muchová, L1

³⁴⁷ tamtéž

³⁴⁸ tamtéž

³⁴⁹ Muchová, J1

³⁵⁰ tamtéž

Jakkoliv je Muchová v rozhovorech s Vinzem připravena ochotně přiznávat, co jejímu dílu chybí – jako právě pokrokovost -, do hovoru o tom, co dílo naopak obsahuje a co se v něm dá nalézt, se jí nechce. V celých dvaceti čtyřech hodinách rozhovorů se nachází pouze jeden jediný okamžik, kdy skladatelka jasně formuluje, jak se určitá inspirace, konkrétně návštěva představení balkánského souboru lidových tanců, otiskla do jedné z jejích skladeb:

„The Yugoslaves produced this folk dancing [...] with these wonderful rhythms, which, I must say, I did use in my Piano concerto, it's full of those rhythms, actually... [smích] That's why poor Karel Šejna had such a job conducting it... the first movement, anyway, as it is in 7/8 or something like that, you see...”³⁵¹

Tento citát je zcela výjimečný především tím, že skladatelka v něm o své tvorbě hovoří jako o něčem, nad čím měla kontrolu a co získávalo svou podobu na základě jejích vědomých rozhodnutí ovlivněných estetickými preferencemi. Způsob, jakým o své hudbě mluví ve všech zbývajících případech, ji naopak líčí jako spontánní projev vycházející z jejího nitra, do kterého se jaksi samovolně promítají její životní a hudební zkušenosti, ale který se ze své podstaty vzpírá tomu, aby mohl být úmyslně změněn. Jako první příklad lze uvést moment, kdy v jednom z rozhovorů s Vinzem Muchová vzpomíná na strastiplný život za druhé světové války: „The blackout was a devil, you see, people got killed in the blackout simply by not seeing, being run over...”³⁵² Na Vinzův následný dotaz, zda se válečná zkušenost podepsala nějak na její hudbě, Muchová pouze krátce odvětí: „I should think so, I don't know”³⁵³, načež začne hovořit o něčem jiném.

Podobně, jako kdyby o charakteru své hudby uvažovala teprve až zpětně, hovoří nejen o mimohudebních inspiracích, ale i o otázkách formování svého stylu pod vlivem hudby jiných skladatelů. „I think that some of these earlier works [by Debussy] [...] must have had an influence,“ přemítá skladatelka, „they appealed to me very, very much.”³⁵⁴ Muchová se tak nestaví do role tvůrkyňe, která na základě řetězce racionálních rozhodnutí založených na jejích hudebních zkušenostech a vkusu přímo určovala a určuje výslednou podobu díla. Hovoří spíše jako jakási nezúčastněná pozorovatelka, která – nepřiliš ochotně – s odstupem analyzuje podobu něčeho, co vytvořila zcela instinktivně.

³⁵¹ Muchová, L2

³⁵² tamtéž

³⁵³ tamtéž

³⁵⁴ Muchová, L1

Podobně tomu také je, když hovoří o svých inspiracích skotskou kulturou.

„When I came here [to Czechoslovakia] my music was definitely something I did, to keep sane, you see. And I, perhaps self-consciously, sometimes turned to Scotland. [...] If there was any influence, [than] that sort of fiddle playing which they do in Highlands... not consciously, I must say...“³⁵⁵

Muchová tak i svou inspiraci skotskou lidovou kulturou označuje za *nevědomou*. Přitom je jasné, že některá vědomá rozhodnutí musela učinit minimálně při výběru názvu a námětu jednotlivých skladeb. Přímý odkaz na Skotsko figuruje v mnoha – *Variations on an Old Scottish Song*, *Little Highland Dance* (Highlands jako anglický název pro Skotskou vysočinu), *Carmina Orcadiana* (tedy “Orknejské písně“), *The Deecastle Jig* (podle jejího skotského obydlí) či *Reel of Glentanner* (Glentanner podle panství v blízkosti Deecastle, reel je pak typem skotského tance). Muchová rovněž zhudebnila poezii skotského básníka Williama Drummonda of Hawthornden v písňovém cyklu *Songs of Hawthornden*, její vůbec nejrozsáhlejší skladbou je *Suita z baletu Macbeth* (podle tragédie Williama Shakespeara, inspirované skutečnou postavou skotského krále) a konečně *Epitaph in memoriam Jiří Mucha* obsahuje melodii skotské lidové písně *The Skye Boat Song*³⁵⁶. Rozhodnutí zkomponovat právě tyto Skotskem inspirované skladby muselo být výsledkem nějakého racionálního procesu. Vzhledem k tomu, jak neskrývaně na rozličná se Skotskem spojená témata odkazují, se také nedá považovat za příliš překvapivé, že v nich nějaké “skotské“ motivy budou přítomny. Muchová ovšem jako by se snažila vytvářet dojem, že si při komponování téměř vůbec neuvědomuje, co a jak dělá; v interview se Sršněm pak dokonce uvádí, že „v mé hudbě je prý mnoho skotských nápadů“³⁵⁷, čímž v podstatě naznačuje, že si ani nevšimla, že s těmito nápady pracuje, a dozvěděla se to až zpětně od ostatních.

Ovšem právě otázka, jak si skladatelka náměty vybírala a jak pro ně volila odpovídající hudební prostředky, zůstává napříč prameny zcela nezodpovězena. Rozhovor s Vinzem, ve kterém se snažil od skladatelky zjistit něco o jejím pohledu na styl hudby, kterou psala, vypadal pak nějak takto:

³⁵⁵ Muchová, L2

³⁵⁶ Scottish Composers

³⁵⁷ Sršeň, 14

CV: „I was asking where you saw your music fitting. From the beginning, when you were at college. Then you must have felt like ‘I’m gonna do something in French style’...”

GM: [skočí do řeči] „I never, no, I somehow, I don’t think I put myself, anyway, no...”

CV: „Where did other people put you?”

GM: „Oh well I was always Stravinsky – Bartok.

CV: „Were you?”

GM: „Oh yes. [...] That occurred very often, ‘influence of Bartok’ or ‘influence of Stravinsky’, it was always the same.

[...]

CV: „And did you resent that?”

GM: „Oh, not at all, no. I am tremendous fan, of course, of both of those composers. I would call Bartok an impressionist, actually, because, I mean, these marvellous sounds... [...]

CV: „Does that mean that your music is impressionist in a way?”

GM: „Well, perhaps it is, yes, but no... [zvýšeným hlasem] You write as you must. Otherwise there’s no point in it, is there.”³⁵⁸

Neschopnost odpovědět na Vinzovu první otázku ukazuje dvě věci. Zaprvé, že se jí na její dojmy z vlastní tvorby v průběhu života pravděpodobně nikdo příliš neptal – v opačném případě by už musela mít připravenou nějakou, ať již jakkoliv stručnou či zjednodušující odpověď –, a zadruhé že ani ona sama neměla zájem tyto dojmy nějak verbalizovat; v úryvku se o to každopádně ani nepokouší, pouze se vehementně snaží naznačit, že žádný záměr rozhodně neměla. Naznačuje, že nějaký názor si mohou udělat ostatní, kteří ji tak mají šanci přirovnávat k Bartókovi a Stravinskému, ale že ona sama prostě „píše, jak musí“.

Za zcela zásadní se mi jeví poznamenat, že tato neochota více o své hudbě hovořit a naznačování, že jinak komponovat jednoduše neumí, se nedá považovat pouze za projev oné “skromnosti“, která v publicistických článcích a rozhovorech v souvislosti s Muchovou často

³⁵⁸ Muchová, L1

zaznívá. Naopak není přehnané říci, že tuto, často zdůrazňovanou, instinktivnost vnímala jako jakousi neotřesitelnou garanci kvality své hudby. Při zkoumání způsobu, jakým skladatelka hodnotí díla jiných, se mi ukázalo, že hlavním hodnotícím kritériem pro ni bylo, zda je hudba takzvaně „genuine“³⁵⁹, tedy *opravdová* ve smyslu nelíčená, nefalšovaná, ryzí, vycházející nenuceně a „přirozeně“ přímo ze skladatelova nitra. Právě z tohoto důvodu uznávala Muchová například Arnolda Schönberga, jehož přechod z pozdně romantického stylu k atonalitě a dodekafonii označuje skladatelka za „perfectly natural development, there was nothing forced there“³⁶⁰. Stejně tak poválečnou avantgardu, ke které rozhodně nepřístupovala se všeobjímajícím nadšením, ale spíše s nedůvěřivou zvědavostí, akceptovala, neboť měla ve většině případů „instinctive feeling that it *had* to be“³⁶¹; podobně se rovněž vyjadřuje například i o hudbě sitáristy Raviho Šankara³⁶² a jiných. Ve svých očích toto kritérium jakési domnělé autentičnosti musela splňovat i ona sama. Její stanovisko, že skvělá hudba vzniká teprve tehdy, „if the person really does it, because he has to,“³⁶³, se více než nápadně podobá tomu, jak hovoří o své vlastní práci: „Jednoduše jsem to dělat musela, protože vnitřní puzení k hudbě by mně nedopřálo klidu. Byla to moje duševní hygiena, která byla na stejné úrovni jako potřeba jíst nebo spát.“³⁶⁴

Muchová zdůrazňováním, že komponuje z jakéhosi „vnitřního puzení“³⁶⁵, nad kterým nemá racionální kontrolu, našla klíč ke svému vlastnímu situování se. To spočívalo v tom, že svou hudbu začala chápat – a následně prezentovat – jako produkt nikoliv kreativního a intelektuálního úsilí, ale biologické – „jako jíst nebo spát“³⁶⁶ - a psychologické potřeby. Takto se jí dokonale podařilo své komponování symbolicky přesunout ze sféry „kultury“ do sféry „přírody“, čímž se nenásilným způsobem plně přizpůsobila panujícímu genderovému řádu asociujícímu si muže s racionalitou a schopností transcendence a ženy s emocionalitou a tělesností.

Právě toto přesvědčení, že komponování je něco, s čím na základě silného, nepotlačitelného nutkání jednoduše nemůže přestat, Muchové nakonec umožnilo ospravedlnit si svou kompoziční činnost před kýmkoliv, kdo by ji u zaměstnané, až na tříletou výjimku

³⁵⁹ Muchová, J1

³⁶⁰ Muchová, L1

³⁶¹ *tamtéž*

³⁶² *tamtéž*

³⁶³ Muchová, J1

³⁶⁴ Sršeň, 12

³⁶⁵ *tamtéž*, 12

³⁶⁶ *tamtéž*, 12

během věznění manžela finančně zabezpečené ženy starající se o dítě a domácnost, ve které navíc již dost dobrého umění tvořili a tvoří jiní, mohl považovat za zbytečný exces. Víra, že je díky těmto „pudům“ ke komponování nějakým způsobem předurčena, byla pravděpodobně i tím jediným, co ji i při nedostatku podpory z vnějšího světa motivovalo, dodávalo důvěru v sebe sama a v konečném důsledku způsobilo, že z jejího „emotional escape“³⁶⁷ u klavíru v průběhu jejího života postupně krystalizovaly jednotlivé skladby konkrétních tvarů.

3.4 Seznam skladeb

Závěrečná část této kapitoly obsahuje doposud nejobsáhlejší a nejdetailnější seznam skladeb, které Muchová za svůj život zkomponovala. Přestože jsem jej vytvořila na základě práce se skladatelčinou hudební pozůstalostí, nejedná se o její kompletní soupis, na který by bylo potřeba více času i prostoru vymykajících se možnostem této práce. Koncipuji jej jako zatím první přehled toho, co se v pozůstalosti nachází, který má sloužit jako referenční platforma do doby, než bude soupis pořízen.

Jak již bylo uvedeno, ani sama skladatelka, ani nikdo z jejích rodinných členů a přátel, se dílo v průběhu života nepokoušel nějak systematicky schraňovat. Uváděla jsem také, že některé skladby zmiňované v jiných pramenech se v pozůstalosti vůbec nenacházejí; lze tak předpokládat, že ztracených děl, tj. děl nacházejících se neznámo kde, může být ještě více. Mnou předkládaný seznam skladeb, jakkoliv pravděpodobně obsahující jejich převážnou část, se tedy nedá považovat za definitivní.

Má dosavadní práce s pozůstalostí spočívala v třídění chaotického obsahu krabic, ve kterých se dílo ve chvíli, kdy jsem k němu získala přístup, nacházelo. Postupovala jsem tak, že jsem systematicky procházela jednotlivé označené i neoznačené notové archy – v drtivé většině případů autografy či jejich autorské kopie – a volně vložené listy, porovnávala je a přiřazovala k sobě. Tím jsem identifikovala – až na několik málo útržků přeškrtnutých skic – veškeré notové materiály v krabicích uložené, tj. přesvědčila jsem se, že ve skladatelčině pozůstalosti se nacházely právě a jen níže uvedené skladby. Jejich seznam doplňuji údaji o druhu, obsazení, počtu částí a jejich názvů a případné autorské spoluúčasti. Rovněž uvádím, pokud bylo v pramenech připsáno místo a doba vzniku, ačkoliv se jedná pouze o údaje orientační, které by musely být potvrzeny hlubším pramenným výzkumem.

³⁶⁷ Volynsky, “Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague“

Toto základní schéma pak u jednotlivých skladeb doplňuji případnými dalšími relevantními poznatky, na které jsem v průběhu bádání narazila; jedná se především o informace o jejich koncertním provádění. V této souvislosti je třeba poznamenat, že zklamáním pro mě rovněž bylo, že ani o těchto si nikdo nevedl záznamy a neschovával případné pozvánky, novinové výstřižky či programové brožury. Mnou připsané poznámky je tak nutno chápat nikoliv jako vyčerpávající přehled všech událostí, na kterých kdy skladatelčina hudba zazněla, ale jako poznatky, na které jsem při bádání narazila, a které by v kontextu první biografické práce o skladatelce bylo škoda nezveřejnit.

Seznam člením do pěti základních oddílů: Skladby s vokální složkou, Orchestrální skladby, Komorní skladby, Skladby pro klavír a Didaktické skladby, kterých je ovšem jen málo a nejsou rozsáhlé. Řazení skladeb v rámci jednotlivých oddílů sleduje jakousi chronologickou linii, kterou je ovšem vzhledem k výše uvedenému nutno považovat spíše za orientační. Skladby, u kterých nebylo nikde uvedeno ani přibližné datum vzniku pak řadím abecedně na konci příslušných oddílů.

U jednotlivých dat pak označuji, z jakého zdroje pochází. Pokud je datum uvedeno na některém z pramenů nacházejících se v pozůstalosti, je označeno písmenem P, data z databáze Women in Czech Music vytvořené Kapralova Society, které uvádím v případě, že v pozůstalosti datum chybí, není jasné či se od údajů v této databázi liší, jsou označeny písmeny KS.

3.4.1 Skladby s vokální složkou

Název: *Píseň Šibenice*

Hudební druh: píseň pro soprán, harfu a smyčcový kvintet

Obsazení: soprán, Hp, Vn I II, Vl, Vcl, Cb / klavírní výtah – soprán, Pno (nedokončený)

Další autorská odpovědnost: Jiří Mucha (1915-1991) – autor textu

Datace vzniku díla: 1941 (P)

Název: *Ženské sbory*

Hudební druh: ženský sbor

Obsazení: soprán I II, kontraalt I II

Další autorská odpovědnost: Anne Boleyn (1501-1536) – autorka textu (báseň „O Death Rock Me Asleep“ – ve skladbě zkrácena a použita v českém překladu Jiřího Muchy)

Datace vzniku díla: 1956 (P), 1956-1958 (KS)

Poznámka: Vydáno Českým hudebním fondem, 1960.

Název: ?

Hudební druh: tři písně pro alt a klavír?

Obsazení: alt a Pno? (v notách neuvedeno)

Další autorská odpovědnost: Alena Šachtová – autorka textu

Části a jejich názvy: 1. Bouřka, 2. Říkání, 3. Noční

Datace vzniku díla: 1958 (P)

Lokace: Jiřetín pod Bukovou

Název: *Incantation*

Hudební druh: píseň pro baryton a orchestr

Obsazení: baryton + Fl I II, Ob I II, Cor Ingl, Cl in B I II, Cl Basso, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbn I-III, Tb, Timp, Celesta, Vni I II, Vle, Vcli, Cbsi) / klavírní výtah – baryton, Pno

Další autorská odpovědnost: Lord Byron (1788-1824)

Datace vzniku díla: 1960 (KS)

Název: *En Los Pinares de Júcar*

Hudební druh: píseň pro soprán, hoboj d'amour a smyčcový orchestr

Obsazení: soprán, hoboj d'amour, Vni I II, Vle, Vcli, Cb / klavírní výtah – soprán, Pno

Další autorská odpovědnost: Luis de Góngora (1561-1627) – autor textu

Datace vzniku díla: V KS je uveden rok 1975, v pozůstalosti jsou datovány pouze klavírní výtahy – 1974 („no longer valid“) a 1986. Jill Gomez ovšem uvádí, že premiéra proběhla již v roce 1970.³⁶⁸

Dedikace: Jill Gomez (*1942)³⁶⁹

Poznámka: Premiéra proběhla údajně v roce 1970 v Glasgow v podání Jill Gomez a Scottish Chamber Orchestra³⁷⁰. V podání Gomez a klavíristy Johna Constabla pak byla skladba vysílána 15. dubna 1988 na rozhlasové stanici BBC Radio 3.³⁷¹

Název: *John Webster Songs*

Hudební druh: písňový cyklus pro soprán a orchestr

Obsazení: soprán + Fl I II, Ob I II, Cor Ingl, Cl in B I II, Cl basso, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbn I-III, Tb, Timp, Celesta, Vni I II, Vle, Vcli, Cbsi) / klavírní výtah – soprán, Pno

Další autorská odpovědnost: John Webster (1580-1625) – autor textu

Části a jejich názvy: 1. Hark, Now Everything Is Still, 2. Call for the Robin-Redbreast, 3. All the Flowers of the Spring

Datace vzniku díla: 1975 (P), 1975-1988 (KS)

Dedikace: Jill Gomez³⁷²

³⁶⁸ Gomez

³⁶⁹ tamtéž

³⁷⁰ tamtéž

³⁷¹ BBC. "BBC Radio 3 - 15 April 1988 - BBC genome." *BBC*. Web. 13. května 2016.

³⁷² Gomez

Poznámka: Vysíláno na BBC Radio 3 (Jill Gomez – soprán, William Alwyn – klavír) 14. dubna 1980³⁷³, znovu pak 25. března 1983³⁷⁴. Uvedeno na gratulačním koncertě ke skladatelčiným 95. narozeninám v podání Ireny Troupové a Filharmonie Hradec Králové 26. září 2012. Záznam skladby z tohoto koncertu byl pak vysílán 26. dubna 2016 na ČRo Vltava.³⁷⁵

Název: *Three Jersey Folk Songs*

Hudební druh: písňový cyklus pro soprán, baryton a klavír

Obsazení: soprán, baryton, Pno

Části a jejich názvy: 1. J'ai perdu ma femme, 2. Belle rose, 3. C'était un petit couturier

Datace vzniku díla: 1975 (KS)

Název: *Winter Songs*

Hudební druh: písňový cyklus pro soprán, baryton a klavír

Obsazení: soprán, baryton, Pno

Další autorská odpovědnost: Walter de la Mare (1873-1956) – autor textu

Části a jejich názvy: 1. Snowing, 2. Winter Evening, 3. Ice

Datace vzniku díla: 1975 (KS)

Poznámka: S Walterem de la Mare se skladatelka osobně setkala, byl přítelem jejích rodičů.³⁷⁶

Název: *Could Love Forever*

Hudební druh: píseň pro soprán, melodický nástroj a klavír

Obsazení: soprán, Ob? (v notách neoznačeno), Pno

Další autorská odpovědnost: Lord Byron (1788-1824) – autor textu

Datace vzniku díla: duben 1976 (P)

Dedikace: Jill Gomez³⁷⁷

Název: *Cinco Canciones de Antonio Machado*

Hudební druh: písňový cyklus pro soprán a komorní soubor

Obsazení: soprán, Fl, Ob, Cl in B, Vn, Vl, Vcl, Cb / klavírní výtah – soprán, Pno

Další autorská odpovědnost: Antonio Machado (1875-1939) – autor textu

Části a jejich názvy: 1. Talvez la mano en sueño, 2. Llamó a mi corazón, un claro día, 3. Sobre la tierra amarga, 4. Las ascuas de un crepúsculo morado, 5. Desgarrada la nube

Datace vzniku díla: září 1984 (P), rovněž verze již z 1976 (v KS pouze „1980s“)

Dedikace: Jill Gomez³⁷⁸

Název: *Sonnets of Hawthornden*

Hudební druh: písňový cyklus pro soprán, hoboj a klavír

³⁷³ BBC. “BBC radio 3 - 14 april 1980 - BBC genome.” *BBC*. Web. 27. června 2016.

³⁷⁴ BBC. “BBC radio 3 - 25 march 1983 - BBC genome.” *BBC*. Web. 27. června 2016.

³⁷⁵ “Program: ČRo Vltava.” *Český rozhlas*. Web. 27. června 2016.

³⁷⁶ Muchová, F

³⁷⁷ Muchová, I

³⁷⁸ Gomez

Obsazení: soprán, Ob, Pno

Další autorská odpovědnost: William Drummond of Hawthornden (1585-1649) – autor textu
Části a jejich názvy: 1. Dear Wood, And You, Sweet Solitary Place, 2. Place Me Where Angry
Titan Burns the Moor, 3. This World a Hunting Is, 4. Sleep, Silence's Child, Sweet Father of
Soft Rest, 5. This Life Which Seems So Fair

Datace vzniku díla: prosinec 1990 (P, KS)

Dedikace: Jill Gomez³⁷⁹

Poznámka: Existuje pravděpodobně i verze pro soprán, hoboj a smyčcový kvartet (uvedeno
v KS), ta se ovšem v pozůstalosti nenachází.

Název: ?

Hudební druh: píseň pro kontraalt a klavír

Obsazení: kontraalt, Pno

Další autorská odpovědnost: Bible kralická (1613), Přísloví 11:9 : "Pokrytec ústy kazí bližního
svého, ale spravedliví uměním vytrženi bývají."

Datace vzniku díla: 2010 (P)

Název: *Lullaby*

Hudební druh: píseň pro tři ženské hlasy a klavír

Obsazení: tři ženské hlasy, Pno

Další autorská odpovědnost: John Phillips (vznik textu cca 1566)³⁸⁰

Datace vzniku díla: ?

Lokace: Westray

Název: *Song for a Dance*

Hudební druh: píseň pro tři ženské hlasy a klavír

Obsazení: tři ženské hlasy, Pno

Další autorská odpovědnost: Francis Beaumont (1584-1616) – autor textu

Datace vzniku díla: ?

Lokace: Westray

Název: *Titania's Lullaby*

Hudební druh: vokální kvartet

Obsazení: soprán, kontraalt, tenor, bas

Další autorská odpovědnost: William Shakespeare (1564-1616) – autor textu

Datace vzniku díla: ?

Název: ?

Hudební druh: ženský sbor / vokální kvartet?

Obsazení: čtyři ženské hlasy

³⁷⁹ tamtéž

³⁸⁰ Pearson, Lu Emily Hess. *Elizabethans at Home*. Stanford: Stanford University Press, 1957. Tiskem. Str. 88.

Další autorská odpovědnost: anonym, 16. Stol. – autor textu („Hey, nonny, no! Men are fools that wišh to die...“)

Datace vzniku díla: ?

Název: *Toad of Toad Hall*

Hudební druh: hudba k divadelní hře, pro vokální kvartet

Obsazení: soprán, (kontra)alt, tenor, baryton

Další autorská odpovědnost: Alan Alexander Milne (1882-1956) – autor hry

Části a jejich názvy: 1. Horns of elfland, 2. Wild wooders

Datace vzniku díla: ?

Poznámka: V pozůstalosti jsou pouze dvě krátké části – dílo je buď nedokončené, nebo v pozůstalosti něco chybí.

Název: ?

Hudební druh: píseň pro alt, baryton a ansámbl? (skladatelkou neuvedeno)

Obsazení: alt (?), baryton (?) + Fl I II, Ob I II, Cl in B I II, Fag I II, Cor in F I II, Tr I II, Tbn, Timp, Celesta, Vni I II, Vle, Vcli, Cb

Další autorská odpovědnost: ? – autor textu („Steer the ship...“)

Datace vzniku díla: ?

Poznámka: pouze skica, nedokončené, neznámý název, neznámý autor textu

3.4.2 Orchestrální skladby

Název: *Hudba k baletu Nausicaa*

Hudební druh: hudba k baletu

Obsazení: Act I: Fl I II, Picc, Ob I II, Cor Ingl, Cl in B I II, Fag I II, Cor in F I-IV, Timp, Celesta, Harp, Vni I II, Vle, Vcli, Cbsi

Části a jejich názvy: Act I, Act II

Datace vzniku díla: 1942 (KS)

Lokace: Westray

Poznámka: Druhý akt se v pozůstalosti nachází pouze jako výtah pro dva klavíry. V rozhovorech s Vinzem skladatelka uvádí, že právě klavírní výtah provedla se spolužákem na studentském koncertě, po kterém Constant Lambert vyjádřil své pochyby nad tím, že Muchová mohla být skutečně autorkou.³⁸¹

Název: *Předehra*

Hudební druh: orchestrální předehra

Obsazení: Fl I II (picc.), Ob I II, Cor ingl, Cl in B I II, Fag I II, ContrFag, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbni I-III, Timp, Celesta, Arp, Vni I II, Vle, Vcli, Cbsi

Datace vzniku díla: 30. 10. 1951 (P)

Lokace: Železná Ruda

³⁸¹ Muchová, V1

Název: *Obrázky z Šumavy*

Hudební druh: symfonická suita

Obsazení: Fl I II, Ob I II, Cor Ingl, Cl in B I II, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbn I-III, Timp, Celesta, Arp, Vni I II, Vle, Vcl I, Cbs I

Části a jejich názvy: Letní den, ?

Datace vzniku díla: 1952 (KS)

Poznámka: "Letní den" je pravděpodobně pouze jednou částí dvoudílné symfonické suity *Obrázky z Šumavy*. V rozhovoru s Vinzem skladatelka uvádí: „I wrote a symphonic poem [...], it was about Šumava. I wonder what happened to that. [...] It was two, one was called "Summer Day" [hlasitý smích] and the next bit was some sort of "Storm", I think.“³⁸² V pozůstalosti se nachází pouze první část a to jen jednotlivé party, bez partitury. Pravděpodobně pouze tato část byla provedena koncertně v Praze roku 1955.³⁸³ Vydáno Českým hudebním fondem.

Název: *Piano Concerto*

Hudební druh: klavírní koncert

Obsazení: Pno + orch (Fl I II, Ob I II, Corno Inglese, Cl in B I II, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbn I-III, Timp, Vni I II, Vle, Vcl I, Cbs I)

Části a jejich názvy: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Molto allegro

Datace vzniku díla: 1960 (stojí i v programu koncertu, na kterém se uskutečnila premiéra)

Lokace: Praha

Durata: cca 23 min

Poznámka: Premiéra proběhla 10. listopadu 1961 na Symfonickém koncertě nové tvorby České filharmonie pod vedením Karla Šejny se sólistkou Ludmilou Tržickou.³⁸⁴ Na koncert vyšla recenze v *Hudebních rozhledech*³⁸⁵. Znovu pak byl uveden na gratulačním koncertě ke skladatelčiným 95. narozeninám Filharmonii Hradec Králové s Patricií Goodson. Vydáno Českým hudebním fondem.

Název: *Carmina Orcadiana*

Hudební druh: skladba pro dvoje housle a smyčcový soubor

Obsazení: 1. a 2. housle + smyčcový soubor (Vni I II, Vla, Vcl, Cb)

Datace vzniku díla: 1960? (KS)

Název: *Předehra k baletu*

Hudební druh: orchestrální předehra k baletu

Obsazení: Fl I II, Ob I II, Cor Ingl, Cl in B i II, Cl basso, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr I II, Tbn I-III, Tb, Timp, Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran Cassa, Vni I II, Vle, Vcl I, Cbs I

Datace vzniku díla: 1963 (P, na výtisku Českého hudebního fondu)

³⁸² tamtéž

³⁸³ *Symfonický koncert nové tvorby*

³⁸⁴ tamtéž

³⁸⁵ Bajer, Jirí. "Mistrovství a Fantazie." *Hudební rozhledy* 22 (1961): 956. Tiskem. Str. 956.

Lokace: Praha

Poznámka: Uvedeno na koncertě Filharmonie Hradec Králové, 26. 9. 2012. Vydáno Českým hudebním fondem.

Název: *The Tempest*

Hudební druh: orchestrální předehra

Obsazení: Fl, Ob, Cl in B, Fag, Tr, Celesta, Vni I II, Vle, Vclí, Cb

Datace vzniku díla: 1964 (KS)

Lokace: Westray

Poznámka: Premiéra proběhla 22. března 2015, tedy až po skladatelčině smrti, v podání amatérského skotského orchestru Solway Sinfonia pod vedením Geoffreyho Keatinga.³⁸⁶

Název: *Suita z baletu Macbeth*

Hudební druh: orchestrální suita

Obsazení: Fl I II (picc.), Ob I II, Cor ingl, Cl in B I II, Cl basso, Fag I II, Cor in F I-IV, Tr in C I II, Tbní I-III, Tb, Timp, Celesta, Tamburi militare, Vni I II, Vle, Vclí, Cbsi / klavírní výtah

Části a jejich názvy: 1. Introduction, 2. Witches, 3. Banquet, 4. Lady Macbeth Sleep-walking, 5. Death of Macbeth and Conclusion

Datace vzniku díla: 1965 (KS), 1966 (P)

Lokace: Praha

Durata: 55 min (připsáno skladatelkou)

Poznámka: Živá nahrávka skladby z X. týdne nové tvorby pražských skladatelů (1966) byla vydána nakladatelstvím Supraphon. Hraje Státní symfonický orchestr Gottwaldov pod vedením Eduarda Fischera.³⁸⁷ Vydáno Českým hudebním fondem.

Název: *Concertino pro violoncello a dechové nástroje*

Hudební druh: concertino pro violoncello a dechový soubor

Obsazení: V pozůstalosti se nenachází orchestrální party, pouze klavírní výtah pro violoncello a klavír

Datace vzniku díla: březen 1971 (P)

Lokace: Deecastle

Název: *Intermezzo*

Hudební druh: skladba pro anglický roh a smyčcový soubor

Obsazení: Anglický roh + smyčcový soubor (Vni I II, Vle, Vclí, Cb) / klavírní výtah – Cor ingl, Pno

Datace vzniku díla: 1988 (KS)

Název: *Pas de deux for the Mac Duffs*

³⁸⁶ “Review of Gatehouse-of-Fleet Concert March 2015.” *Solway Sinfonia*. 23. března 2015. Web. 27. června 2016.

³⁸⁷ Thomsen-Muchová, Geraldine. *Suita z baletu Macbeth*. Supraphon, 1966. 1 zvuková deska.

Hudební druh: orchestrální kus
Obsazení: orchestr (autorkou nerozepsáno) / klavírní výtah
Datace vzniku díla: ?

Název: *Wounded Warriors Dance*
Hudební druh: orchestrální kus
Obsazení: orchestr (autorkou nerozepsáno)
Datace vzniku díla: ?

3.4.3 Komorní skladby

Název: *První smyčcový kvartet*
Hudební druh: smyčcový kvartet
Obsazení: Vn I II, Vl, Vcl
Části a jejich názvy: 1. Variations on a Hucul folk-song, 2. Dumka, 3. Arkan
Datace vzniku díla: červen 1944 (v KS 1941)

Název: *Sonáta g moll pro housle a klavír*
Hudební druh: sonáta pro housle a klavír
Obsazení: Vn, Pno
Části a jejich názvy: 1. Moderato, 2. Allegro, 3. Andante
Datace vzniku díla: 1946-7 (P), 1947 (KS)
Dedikace: Alexander Plocek

Název: ?
Hudební druh: skladba pro housle a klavír
Obsazení: Vn, Pno
Části a jejich názvy: 1. Osamělá žněčka, 2. Let racků, 3. Ukolébavka, 4. Tanec
Datace vzniku díla: 1953 (P, připsáno u 1. části)
Lokace: Praha (připsáno u 1. části)
Poznámka: Zápis poslední části je velmi nepřehledný, pravděpodobně nedokončeno.

Název: *Variations for Nonet*
Hudební druh: nonet
Obsazení: Fl, Ob, Cl in B, Cor in F, Fag, Vn, Vl, Vcl, Cb
Části a jejich názvy: Introduction, Var. I (bassoon), Var. II (oboe), Var. III (double bass), Var. IV (violin), Var. V (viola), Var. VI (clarinet), Var. VII (cello), Var. VIII (flute), Var. IX (horn), Conclusion
Datace vzniku díla: 1959 (P, KS)
Poznámka 1: Na přiloženém rukopise v pozůstalosti skladatelka uvádí o skladbě toto: "The theme of the variations is an old Scottish balad which recounts the assassination of the Earl of Murray by the Earl of Huntley. - The balad is known as The Bonny Earl O' Murray. The piece begins with all the players playing together, and runs straight into the first variation in which

they all take part. This is followed by nine variations in which each instrument in turn is given a semi-solo part. The Theme itself is not stated until the end and it forms the ending of the piece."

Poznámka 2: Premiérováno Českým nonetem v roce 1960.³⁸⁸ Tím samým souborem provedeno 7. prosince 2003 na koncertě v Besedním domě v Ivančicích a 24. května 2009 na koncertě v rámci festivalu Pražské jaro.³⁸⁹ Vydáno Českým hudebním fondem.

Název: *Sonáta pro housle č. 2*

Hudební druh: sonáta pro housle a klavír

Obsazení: Vn, Pno

Části a jejich názvy: 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Molto Allegro

Datace vzniku díla: 1961 (P, KS)

Lokace: Cambus O'May / Aboyne

Poznámka: Pravděpodobně věnováno Paolo Borcianimu, primariovi Quartetta Italiana, který ji uvedl v létě 1961 v Itálii.³⁹⁰

Název: *Serenáda pro dechový kvintet*

Hudební druh: dechový kvintet

Obsazení: Fl, Ob, Cl in B, Cor in F, Fag

Části a jejich názvy: 1. Entrata, 2. Intermezzo, 3. Notturmo, 4. Finale

Datace vzniku díla: 1965 (P), 1964 (KS)

Poznámka: Vydáno nakladatelstvím Panton.³⁹¹

Název: *Spring Dedication*

Hudební druh: duo pro basklarinet a klavír

Obsazení: Cl basso, Pno

Části a jejich názvy: 1. Moderato, 2. Allegro ma non troppo. Con brio

Datace vzniku díla: 1. část 1972, 2. část 2004 (P)

Lokace: 1. část Deecastle, 2. část Praha

Dedikace: Due Boemi di Praga (Eva Kovárnová, Josef Horák)

Poznámka: V pozůstalosti se nachází prameny (dopisy) objasňující okolnosti vzniku. Skladba byla uvedena 23. června 2004 na koncertě Due Boemi di Praga v německém Biberachu.³⁹²

Název: *Sonatina pro hoboj a klavír*

Hudební druh: sonatina pro hoboj a klavír

Obsazení: Ob, Pno

Části a jejich názvy: 1. Molto moderato, 2. Lento, 3. Allegretto,

³⁸⁸ *Symfonický koncert nové tvorby*

³⁸⁹ "České noneto, Václav Mácha (klavír), Svatopluk Zaal (trubka), Vladimír Klánský (housle)." *Pražské jaro*. Pražské jaro, 2009. Web. 27. června 2016.

³⁹⁰ *Symfonický koncert nové tvorby*

³⁹¹ Thomsen-Muchová, Geraldine. *Serenata Per Quintetto a Fati*. Praha: Panton, 1968. Tiskem.

³⁹² "Serenade der 'Due Boemi di Praga.'" *schwäbische.de*. 21. června 2004. Web. 27. června 2016.

Datace vzniku díla: 12. 9. 1978 (P)

Název: *Druhý smyčcový kvartet*

Hudební druh: smyčcový kvartet

Obsazení: Vn I II, VI, Vcl

Části a jejich názvy: 1. Con moto ma ansioso, 2. Allegretto. Molto moderato, 3. Lento. Mesto, 4. Allegro

Datace vzniku díla: 1986-1988 (P)

Durata: cca 15 (označeno autorkou)

Poznámka: Přestože je tato skladba v pozůstalosti soustavně nadepisována jako *Druhý smyčcový kvartet*, zdá se, že ohledně skladatelčiných smyčcových kvartetů panují jisté nejasnosti. KS uvádí, že skladatelka vytvořila kvartety celkem tři, přičemž doba vzniku toho posledního (1988) by odpovídala právě této skladbě. KS uvádí, že druhý kvartet Muchové vznikl v roce 1962, ovšem žádný označený těmito daty se v pozůstalosti nenachází. Do rukou se mi navíc dostala nahrávka z koncertu Českého noneta, který se konal 7. prosince 2003 v Ivančicích, a na kterém soubor hraje blíže nespécifikovaný skladatelčin „String Quartet“, který neodpovídá zápisu ani prvního, ani druhého kvartetu, které se v pozůstalosti nacházejí. Zdá se tedy, že skladatelka vytvořila kvartety tři, ovšem je nutné ještě vyřešit otázku, který je který, a kde se nachází ten, který v pozůstalosti chybí.

Název: *Epitaph. In memoriam Jiří Mucha*

Hudební druh: skladba pro hoboj a smyčcový kvintet

Obsazení: Ob, Vn I II, Vla, Vcl, Cb

Datace vzniku díla: 1991 (P, KS)

Poznámka: Napsáno v reakci na smrt manžela³⁹³, provedeno při ukládání urny s jeho pozůstatky.³⁹⁴ Hráno na skladatelčině pohřbu.³⁹⁵ Uvedeno 9. prosince 2014 na koncertě Festivalu EuroArt Praha v podání Viléma Veverky, Stamicova kvarteta a Jiřího Hudce.³⁹⁶

Název: *Trio pro housle, violoncello a klavír*

Hudební druh: trio pro klavír, housle a violoncello

Obsazení: Vn, Vcl, Pno

Datace vzniku díla: 1995-1999 (P), 1995 (KS)

Poznámka: musicbase

Název: *Wind Quintet*

Hudební druh: dechový kvintet

Obsazení: Fl, Ob, Cl in B, Cor in F, Fag / skica klavírního výtahu

Datace vzniku díla: únor 1998 (P)

³⁹³ Scottish composers

³⁹⁴ Turková, Helga. „Paní Geraldine Muchová a Klub Za starou Prahu.“ *Zprávy Klubu Za Starou Prahu 2* (1997): 40-43. Tiskem. Str. 41.

³⁹⁵ „Geraldine Mucha“, *The Times*

³⁹⁶ „Events - Past.“ *patriciagoodson.com*. Web. 27. června 2016.

Název: *Divertimento for Oboe, Clarinet and Bassoon*

Hudební druh: trio pro hoboj, klarinet a fagot

Obsazení: Ob, Cl in B, Fag

Datace vzniku díla: 2001 (P), 2009 připsáno pokračování (P)

Poznámka: Nahráno Arlequin Triem na CD *Ibert - Mucha - Francaix - Martinu - Tansman – Veress*, říjen 2007.³⁹⁷

Název: *Christmas Music*

Hudební druh: trio pro flétnu, hoboj a klavír

Obsazení: Fl, Ob, Fag

Datace vzniku díla: 2002 (P)

Název: *Millenium Nonet*

Hudební druh: nonet

Obsazení: Fl, Ob, Cl in B, Cor in F, Fag, Vn, Vl, Vcl, Cb

Datace vzniku díla: 2003 (P)

Poznámka: Provedeno Českým nonetem 7. prosince 2003 v Besedním domě v Ivančicích.

Název: *Little Highland Dance*

Hudební druh: duo pro klarinet a violu

Obsazení: Cl in B, Vla

Datace vzniku díla: 2004 (P)

Dedikace: Emilia Charlotte

Název: *Naše cesta*

Hudební druh: duet pro flétnu a klavír

Obsazení: Fl, Pno

Datace vzniku díla: 2005-2008 (P)

Dedikace: Jan Machat

Název: *Duo pro housle a klavír*

Hudební druh: duet pro housle a klavír

Obsazení: Vn, Pno

Datace vzniku díla: 2006 (P)

Název: *Little Lullaby*

Hudební druh: duet pro klarinet a violu

Obsazení: Cl in B, Vla

³⁹⁷ “Arlequin Trio (Trio für Klarinett, Oboe, Fagott): IBERT - MUCHA - FRANÇAIS - TANSMAN.” *Bauer Studios*. Bauer Studios Ludwigsburg, květen 2010. Web. 27. června 2016.

Datace vzniku díla: 2007 (P)

Dedikace: Samuel James

Název: *Reel of Glentanner*

Obsazení: nejasné, více různých aranží

Datace vzniku díla: 2007 (P)

Název: *Brass Sextet*

Hudební druh: žesťový sextet

Obsazení: Cor in F, Tr in C, Tbn I II, Tb

Části a jejich názvy: 1. Molto moderato, 2. Lento, 3. Allegretto,

Datace vzniku díla: ?

Název: *Capriccio for Flute, Clarinet and Pianoforte*

Hudební druh: trio pro flétnu, klarinet a klavír

Obsazení: Fl, Cl in A, Pno

Datace vzniku díla: ?

Název: *Carmina Orcadiana*

Hudební druh: skladba pro dva hoboje a cembalo

Obsazení: Ob I II, Cmb

Datace vzniku díla: ?

Poznámka: Přestože tento název nese i skladba pro dvojce housle a smyčcový soubor, jedná se o zcela odlišnou hudbu.

Název: *For Erika*

Hudební druh: duet pro violoncello a klavír

Obsazení: Vcl, Pno

Datace vzniku díla: ?

Poznámka: V podání Petra Nouzovského a Patricie Goodson skladba uvedena na koncertech 2. února 2010 v Českém centru Mnichov³⁹⁸, 1. dubna 2010 v Českém centru Paříž³⁹⁹ a 11. října 2013 v Českém centru New York.⁴⁰⁰ Použita v krátkém filmu *Magic Carpet Ride Over Prague*⁴⁰¹ (dostupný na serveru You Tube⁴⁰²). Existuje i verze pro flétnu a klavír, která byla provedena Jarmilou a Lenkou Kozderkovými 10. července 2007 v Thunovském paláci na gratulačním koncertě je skladatelčiným 90. narozeninám⁴⁰³, a verze pro violu a klavír.

³⁹⁸ "Konzert zur Ehre der Familie Mucha." *munich.czechcentres.cz*. Česká centra, únor 2002. Web. 27. června 2016.

³⁹⁹ "Hommage à Geraldine Mucha." *paris.czechcentres.cz*. Česká centra. Web. 27. června 2016.

⁴⁰⁰ "In a lyrical Vein." *new-york.czechcentres.cz*. Česká centra, 11. října 2013. Web. 27. června 2016.

⁴⁰¹ "Stunning Film Uses Tiny Drone to Take Viewers on 'magic carpet' over Prague." Režie Ian Willoughby. 26. září 2014. Radio Praha.

⁴⁰² Jeffrey Martin Aerial 360° Photography and Video. "Magic Carpet Ride over Prague." *YouTube*. YouTube, 16. září 2014. Web. 27. června 2016.

⁴⁰³ Turková, "Hommage à Geraldina Muchová", 63

3.4.4 Klavírní skladby

Název: *March*

Datace: 1931 (P)

Název: *Dance*

Datace: 1934 (P)

Název: *Dětské popěvky*

Části a jejich názvy: 1. Andantino, 2. Allegretto, 3. Andante. Molto legato, 4. Allegro

Datace: Vánoce 1952 (P)

Lokace: Praha

Název: *16 Variations on an Old Scottish Song*

Datace vzniku díla: 1954 (P), 1957 (KS)

Lokace: Praha

Poznámka: Provedeno 2. února 2010 v Českém centru Paříž, 1. dubna 2010 v Českém centru Mnichov⁴⁰⁴ a 9. prosince 2014 na koncertě Festivalu EuroArt v podání Patricie Goodson⁴⁰⁵, také 13. března 2011 na koncertě Společnosti Antonína Dvořáka v Muzeu Antonína Dvořáka klavíristkou Jukiko Iseri Sawa.⁴⁰⁶

Název: *For Hansrudolph Hoffmann*

Datace vzniku díla: listopad 2004 (P)

Název: *For Linda*

Datace: 10. 7. 2007 (P)

Poznámka: založeno na akrostichu DAFE

Název: *Karel František Josef*

Datace vzniku díla: ?

Název: *Lullaby*

Datace vzniku díla: ?

Název: *The Deecastle Jig*

Datace vzniku díla: ?

Krátké skladbičky založené na akrostiších jmen známých:

⁴⁰⁴ Goodson, Patricia. "Geraldine." Zpráva pro Barboru Vackovou. 27. května 2016. Upřesňující informace o koncertech v Českých centrech.

⁴⁰⁵ "Pre-Christmas Glass of Wine with a Concert of Classical Music." *czgbc.org*. 2009. Web. 27. června 2016.

⁴⁰⁶ Turková, "Blahopřání Klubu Za starou Prahu paní Geraldině Muchové", 51

Jedná se o krátké klavírní kusy na 2-4 řádky, které skladatelka především v pozdních letech svého života psala pro své blízké. Hudební téma je založeno na akrostiších jejich jmen.

Název: *Catherine's piece*

Datace: 2004

Akrostich: CAHE

Poznámka: velmi špatně čitelné

Název: *Berta Pechová*

Akrostich: BEAECHA

Název: *Fabio Pigliapoco*

Akrostich: FABGAC

Název: *Michael Callcott*

Akrostich: CHAE

Název: *Mina Loveday Talbot (de Condole)*

Akrostich: AEDABDECDE

Název: *Olga Pujmanová Stretti*

Akrostich: GAAASE

Název: *Rachel and James*

Akrostichy: ACHE, AEEs

Název: *Helga Turková*

Akrostich: HEGA

Poznámka: Uveřejněno v jubilejním sborníku věnovaném Helze Turkové k 70. narozeninám.⁴⁰⁷
V pozůstalosti se nenachází.

3.4.5 Didaktické skladby

Název: *Easy Duets for Violin and Cello*

Obsazení: Vln, Vcl

Části a jejich názvy: 1. Orkedian Love Lilt, 2. Tarantella, 3. Desert Song, 4. Gavotta

⁴⁰⁷ Muchová, Geraldine. "Zdravice Paní Geraldiny Muchové." *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C - Literární historie* 57.1-4 (2012): 171. Tiskem. Str. 171.

Datace: Vánoce 1939 (P)

Dedikace: Elizabeth a Caroline

Název: *Duet for Marcus and Andrew*

Obsazení: Vn, Pno

Název: *Andrew's piece*

Obsazení: Vn

Název: *Second piece for Andrew*

Obsazení: Vn, Pno

Název: *Marcus's piece*

Obsazení: Vcl

Název: *Second piece for Marcus*

Obsazení: Vcl, pno

Název: *Third piece for Marcus*

Obsazení: Vcl, pno

Název: *Freddie's baby piece*

Obsazení: pno

Závěr

Cílem této práce bylo poskytnout první komplexnější pohled na život a dílo odbornou literaturou dosud zcela nereflektované hudební skladatelky Geraldine Muchové. Tato jedna z nemnoha skladaček působících v Československu ve 2. polovině 20. století byla až doposud v očích široké i odborné veřejnosti obestřena jistou rouškou tajemství, kdy nikomu nebylo příliš jasné, co vlastně skládala, proč, a jakým způsobem. Záhadnou auru v českém kontextu umocňoval její skotský původ, sňatek do významné umělecké rodiny Muchových, řídkost koncertního uvádění jejích skladeb a obecně nízké povědomí o jejích uměleckých a veřejných aktivitách.

Seznámení se s prameny, které o skladatelce existují (články, rozhovory), mi ukázalo, že Muchová je v nich stále představována poněkud mystifikujícím způsobem jako drobná stará žena kuriózního skotského původu a romantických zálib, která může podat vzácné svědectví o svých excentrických českých příbuzných a dobrodružném životě, který ji po sňatku s Jiřím Muchou čekal. Skutečnost, že skladatelka je v těchto zdrojích zcela definována svou příslušností do rodiny Muchových, mě opakovaně frustrovala. Otázka jejího komponování v nich totiž zůstávala zcela stranou, a pokud na ni došla řeč, zůstalo u konstatování, že tvorba Muchové není známá, protože skladatelka je neobyčejně skromná a nemá potřebu se proslavit.

Tato absence jakéhokoliv kritického uchopení životního uspořádání Muchové mě vedla k tomu, abych sama začala hledat klíč k jeho vysvětlení. Mou základní pozicí tedy bylo problematizování skladatelčina mediálního obrazu, který ji líčil jako neobyčejně nadanou dívku, která vystudovala kompozici jako pro ženy v té době neobvyklý obor, vdala se, přestěhovala do Československa a skladbě se nadále věnovala pouze soukromě. Tuto již na první pohled poměrně paradoxní situaci jsem se pokoušela rozluštit pochopením kulturních, společenských a soukromých struktur, které na skladatelku působily a ovlivňovaly její životní volby a postoje. Na rozdíl od předešlých textů, které na Muchovou nazíraly jako na manželku svého muže, jež se na základě své povahy svobodně rozhodla o tom, jak bude její hudební kariéra vypadat, jsem ji tak chtěla představit především jako ženu určité doby, vychování a nabytého hodnotového žebříčku, která si musela v konkrétních společenských i rodinných podmínkách volit cestu, jak pro ni nejlepším způsobem skloubit skladatelské zájmy s ostatními rolemi, které měla, chtěla či musela vykonávat.

Při tomto úkolu jsem se musela vypořádávat s povahou pramenů, které jsem měla k dispozici, a které, a to včetně nahrávek soukromých rozhovorů se skladatelkou, se spíše držely sběru určitých životních dat, jak je sama udávala, a ta dále neproblematizovaly. Ve svém výzkumu jsem tak narážela na určité otázky, které nebyly zodpovězeny, témata, o kterých se nehovořilo a spojitosti, které zůstávaly neodhaleny, a právě na ty v textu poukazuji. „Čtením mezi řádky“ ve skladatelčině narativu a srovnáváním s odbornou literaturou o historické a kulturní pozici žen-skladatelek pak naznačuji různé souvislosti mezi jednotlivými jevy ve skladatelčině životě a odhaluji jejich možné příčiny a důsledky.

Přestože je tedy práce do značné míry spíše problematizujícího charakteru, přeci jen jsem v ní došla k četným faktickým a nezpochybnitelným zjištěním. Ukázalo se, že Muchová komponování skutečně vnímala jako své životní poslání a ne pouhou zálibu, které se jako provdaná žena ráda věnovala ve volném čase. Za svou hlavní povinnost ovšem považovala vykonávání role manželky a matky, což v ní podporoval stávající genderový řád ztělesněný neexistencí vzorů jiných žen věnujících se kompozici (či jiné formě umění) skutečně profesionálně, nedůvěřivý a diskriminující přístup, s jakým se setkala na půdě londýnské Královské hudební akademie, a v neposlední řadě autoritativní manžel. I jeho ambiciózní povaha zapříčinila, že dělení rolí v jejich manželském soužití následovalo velmi tradiční model, kdy on se realizoval ve veřejném prostoru a soustředil se na kariéru, zatímco ona jej podporovala, vytvářela mu zázemí a vlastní uměleckou činnost podřídila péči o dítě a domácnost. Její časové možnosti byly omezeny i jejím zaměstnáním korektorky notových partitur a překladatelky.

Vůle Muchové komponovat však zůstávala po celý život velmi silná, o čemž svědčí i relativně vysoký počet skladeb, které přes všechny ostatní povinnosti za svého života vytvořila. Mé zkoumání ukázalo, že si skladatelka ovšem až úzkostlivě zakládala na tom, aby ji nikdo nepodezřívá ze snahy prosadit se, a tvrdošijně opakovala, že nikdy nepsala kvůli slávě. Přesto byly některé její skladby nahrány, vydány tiskem a provedeny, jednou dokonce i Českou filharmonií; je poměrně těžké si představit, že by k těmto momentům mohlo dojít bez skladatelčina svolení. Stejně tak některá ze svých děl Muchová věnovala konkrétním hudebníkům, nejčastěji pěvkyni Jill Gomez; již tímto aktem předání své hudby druhé osobě překročila hranice komponování pouze v soukromí svého domova a vpustila ji na veřejnost. Zdá se tedy, že Muchové nevadila představa šíření jejího díla *per se*. Spíše se rozhodla se od tohoto šíření sama distancovat a přenechat je zcela v rukou ostatních.

Tuto skutečnost si vysvětluji tím, že samotné komponování oproštěné od ambic proniknout do veřejného prostoru bylo pro Muchovou nejsnazší cestou, jak se věnovat milované činnosti bez narušení jakýchkoliv společenských a kulturních konvencí. Jak se ukázalo, skladatelka kladla velký důraz na vyzdvihování právě „přirozenosti“ a nenásilnosti svého sklonu komponovat. Ty demonstrovala opakováním zaklínadla o svém talentu projevujícím se od velmi útlého dětství a vysvětlováním, že kompozice je pro ni pudem, biologickou a duševní potřebou, kterou nemůže nijak ovládat. Z tohoto důvodu také o své tvorbě nehovořila jako o výsledku racionální, intelektuální a systematické činnosti, ale jako o samovolném produktu svého nitra a pocitů, který získal svou podobu působením sil ležících zcela mimo její vědomí a kontrolu. Takto se jí podařilo celému svému počínání vtisknout charakteristiky, které jsou kulturně tradičně považovány za typicky ženské – sepletí s přírodou, emocionalitu, vzhledem k zdůrazňované nemožnosti rezistence vůči oněm silám pak také pasivitu a samozřejmě pak soukromý prostor.

Skladatelčino stáhnutí se z veřejného života a komponování takzvaně „do šuplíku“ pak lze interpretovat jako velmi strategické rozhodnutí, ke kterému Muchová dospěla jako k nejsnazšímu možnému řešení své situace na základě pochopení struktur a limitů, ve kterých se pohybovala. Toto řešení jí umožnilo ponechat si uměleckou svobodu a tím i prostředek k duševní hygieně a zároveň se vyhnout osočování z usilování o něco pro ženy nepřiměřeného, které zakusila v době studia. Otázkou, která zůstává stále otevřena, pak je, nakolik jí stávající uspořádání vadilo a zda nějak bolestně pociťovala, že její skladatelský potenciál zůstává částečně nevyužit, a nakolik byla na základě internalizovaného genderového řádu přesvědčena, že jedná správně a přirozeně, a tak jí její situace relativně dobře vyhovovala.

Tato situace nicméně zapříčinila dvě důležité skutečnosti. Zaprvé, nízký počet příležitostí, kdy došlo ke kontaktu její hudby s okolním světem, zásadně eliminoval momenty, kdy by skladatelka na vlastní oči viděla úspěšné plody své práce a setkala se s chválou a podporou k další tvorbě. Zadruhé pak komponováním bez vyhlídek na konkrétní uvádění skladatelce chyběla motivace v podobě blížících se termínů, čímž tvoření viděla jako nikdy nekončící proces, kdy je donekonečna možno danou skladbu upravovat a vylepšovat. Toto vše v ní živilo nejistotu, na základě které o své hudbě během celého života raději nehovořila, případně pouze s despektem jako o něčem, co nepovažuje za dobré a čeho si neváží. Úmyslně se tak dále vyřazovala z okruhu skladatelů, kteří usilují o to, aby jejich skladby byly veřejností patřičně oceněny a ideálně se tak staly součástí standardního repertoáru.

Třetí kapitola, která si všímá některých základních rysů skladatelčina díla z hlediska druhů a stylu, pak může sloužit jako výchozí bod pro hudebně-analytické zkoumání. Práce je uzavřena doposud nejdetailejším soupisem skladeb Muchové vytvořeným na základě skladatelčiny pozůstalosti.

Svou bakalářskou prací jsem se snažila ukázat, co všechno se může skrývat za příběhem jedné komponující ženy, která by, jako mnoho jiných, mohla snadno být hudebními dějinami zcela zapomenuta. Výběrem témat a metodologickým přístupem tak práce na konkrétním případě přispívá k tématu pozice žen-skladatelek ve 20. století a k problematice psaní jejich biografii v muzikologickém výzkumu.

Seznam literatury

- Bernstein, Jane A. “‘Shout, Shout, Up with Your Song!’ Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer.” *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Eds. Jane M. Bowers a Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. Tiskem.
- Bowers, Jane M., a Judith Tick. “Introduction.” *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Eds. Jane M. Bowers a Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. 3–14. Tiskem.
- Citron, Marcia J. “Gender, Professionalism and the Musical Canon.” *The Journal of Musicology* 1 (1990): 102–117. *JSTOR*. Web. 21. června 2016.
- Fuller, Sophie. *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and The United States 1629 – Present*. Londýn: Pandora, 1994. Tiskem.
- Giňa, Roman, Lidmila Kováčsová, Zdeňka Řezníčková. “Historie Železné Rudy.” *ŠumavaNet.cz*. Web. 19. května 2016.
- Gomez, Jill. “Lives remembered: Geraldine Mucha.” *The Times*. 12. listopadu 2012. Web. 27. června 2016.
- Graham-Jones, Ian. *The Life and Music of Alice Mary Smith (1839-1884), a Woman Composer of the Victorian Era*. Lewiston: Mellen, 2010. Tiskem.
- Harris, Amanda. “A Prickly Alliance: Women Composers, the Press and Feminism at the Turn of the Twentieth Century.” *History / Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Eds. Annette Kreutziger-Herr a Katrin Losleben. Köln: Böhlau, 2009. 375–388. Tiskem.
- Hartl, Karla. “Geraldine Mucha.” Kapralova Society, *Women in Czech Music*. Web. 25. června 2016.
- Hrubý, Dan. “Mucha girls: Bujaré večírky s nahými dívkami v komunistické Praze.” *Reflex*. *Reflex.cz*, 14. března. 2015. Web. 27. června 2016.
- Jirků, Irena. “Alfons Mucha byl rodu ženského.” *Sanquis 72* (2009). Web. 24. června 2016.
- Králová, Lenka, a Milena Němečková. *Archiv Svazu československých skladatelů a Svazu českých skladatelů a koncertních umělců*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. Tiskem.

- Kulijevičová, Marie. "Kde bydlel Jiří Mucha." *Bydlení.cz*. 27. dubna 2005. Web. 27. června 2016.
- Lewis Foreman. "Dale, Benjamin." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 15. května 2016.
- Milner, Margot Leigh. "Mucha, Geraldine." *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Eds. Julie Anne Sadie a Rhian Samuel. New York: W. W. Norton & Company, 1995. Tiskem.
- Moisala, Pirkko. "Gender Negotiations of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject." *Music and Gender*. Eds. Pirkko Moisala a Beverley Diamond. Urbana: University of Illinois Press, 2000. 166–188. Tiskem.
- Muchová, Geraldine. "“Můj život s Jiřím Muchou.” Přednáška na Hovorech o Praze dne 13. dubna 1992." *Zprávy Klubu Za starou Prahu 2* (1997): 44–52. Tiskem.
- Muchová, Geraldine. "Vzpomínky na Jiřího Muchu." *Za Starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu 1* (2011): 49-50. Tiskem.
- Muchová, Geraldine. "Zdravice Paní Geraldiny Muchové." *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C - Literární historie 57.1-4* (2012): 171. Tiskem.
- Müller-Oberhäuser, Christoph. "Die Maske Des Genies." *History / Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Eds. Annette Kreuziger-Herr a Katrin Losleben. Köln: Böhlau, 2009. 105–124. Tiskem.
- Ortner, Sherry B. "Subjectivity and Cultural Critique." *Anthropological Theory* 5.1 (2005): 31–52. *SAGE Journals*. Web. 27. června 2016.
- Plavcová, Alena. *Slasti a neřesti. 33 rozhovorů Aleny Plavcové*. Praha: Nakladatelství Paseka s. r. o., 2013. Tiskem.
- Pearson, Lu Emily Hess. *Elizabethans at Home*. Stanford: Stanford University Press, 1957. Tiskem.
- Pudlák, Miroslav. "Nová jednoduchost - Nová složitost." *HIS Voice*. 1. března 2006. Web. 27. června 2016.
- Roma, Catherine. "Contemporary British Composers." *Women & Music: A History*. Ed. Karin Pendle. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Tiskem.

- Roster, Danielle. *Die großen Komponistinnen: Lebensberichte*. Frankfurt am Main: Insel, 1998. Tiskem.
- Schick, Philippine. "Die Frau als Komponistin." *Frau und Musik*. Ed. Eva Rieger. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Tiskem.
- Solie, Ruth A. "Changing the Subject." *Current Musicology* 53 (1993): 55–65. *ProQuest*. Web. 27. června 2016.
- Sršeň, Pavel. "Dějiny se nedají zastavit." *Týdeník Rozhlas* 45 (2012): 12-14. Tiskem.
- Šopovová, Jolana. *Jiří Mucha*. Praha: J. Šopovová, 2012. Tiskem.
- Terian, Gregory. "Geraldine Mucha passed away on 12 October in Prague." *martinu.cz*. 12. října 2012. Web. 27. června 2016.
- Tick, Judith. "Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900." *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Ed. Jane M. Bowers, Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987. Tiskem.
- Turková, Helga. "Paní Geraldine Muchová a Klub Za starou Prahu." *Zprávy Klubu Za Starou Prahu* 2 (1997): 40-43. Tiskem.
- Turková, Helga. "Hommage à Geraldina Muchová." *Za starou Prahu: věstník Klubu za Starou Prahu* 2-3 (2007): 62-63. Tiskem.
- Turková, Helga. "Blahopřání Klubu Za starou Prahu paní Geraldině Muchové." *Za starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu* 1 (2011): 51. Tiskem.
- Turková, Helga. "Geraldine Mucha: Rozloučení s dlouholetou členkou Klubu Za starou Prahu." *Za starou Prahu: věstník Klubu Za starou Prahu* 3 (2014): 36-39. Tiskem.
- "Geraldine Mucha." *Scottish Composers. The Land With Music*. Scottish Composers, 3. srpna 2013. Web. 27. června 2016.
- "Geraldine Mucha." *The Times*. 5. listopadu 2012. Web. 27. června 2016.
- "Geraldine Mucha: Biography." *geraldinemucha.org*. 2015. Web. 27. června 2016.
- "Geraldine Mucha: Timeline." *geraldinemucha.org*. Web. 27. června 2016.
- "O klubu." *Klub Za starou Prahu*. Web. 27. června 2016.

“Review of Gatehouse-of-Fleet Concert March 2015.” *Solway Sinfonia*. 23. března 2015. Web. 27. června 2016.

Symfonický koncert nové tvorby. Česká filharmonie, 10. listopadu 1961. Tiskem.

iDNES.cz, a ČTK. “Výtvarnice Plocková je vnučkou Alfonse Muchy.” *iDnes.cz* 31. října 2002. Web. 27. června 2016.

Internet

“Arlequin Trio (Trio für Klarinett, Oboe, Fagott): IBERT - MUCHA - FRANÇAIS - TANSMAN.” *Bauer Studios*. Bauer Studios Ludwigsburg, květen 2010. Web. 27. června 2016.

BBC. “BBC Radio 3 - 14 April 1980 - BBC genome.” *BBC*. Web. 27. června 2016.

BBC. “BBC Radio 3 - 15 April 1988 - BBC genome.” *BBC*. Web. 13. května 2016.

BBC. “BBC Radio 3 - 25 March 1983 - BBC genome.” *BBC*. Web. 27. června 2016.

“České noneto, Václav Mácha (klavír), Svatopluk Zaal (trubka), Vladimír Klánský (housle).” *Pražské jaro*. Pražské jaro, 2009. Web. 27. června 2016.

“Členská základna.” Společnost Josefa Suka. Web. 5. května 2016.

“Events - Past.” *patriciagoodson.com*. Web. 27. června 2016.

“Hommage à Geraldine Mucha.” *paris.czechcentres.cz*. Česká centra. Web. 27. června 2016.

“In a lyrical Vein.” *new-york.czechcentres.cz*. Česká centra, 11 října 2013. Web. 27. června 2016.

“Konzert zur Ehre der Familie Mucha.” *munich.czechcentres.cz*. Česká centra, únor 2002. Web. 27. června 2016.

“Pre-Christmas Glass of Wine with a Concert of Classical Music.” *czgbc.org*. 2009. Web. 27. června 2016.

“Program: ČRo Vltava.” *Český rozhlas*. Web. 27. června 2016.

“Serenade der ‘Due Boemi di Praga.’” *schwäbische.de*. 21. června 2004. Web. 27. června 2016.

Rozhlas

“Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague.” Režie Masha Volynsky. 16. října 2012. Radio Praha.

“Geraldine Mucha: still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history.” Režie Patricia Goodson a David Vaughan. 5. července 2005. Radio Praha.

“Jiří Mucha, to nebyly jen večírky, říká jeho syn John Mucha.” Režie Miroslav Krupička. 16. března 2015. Radio Praha.

Krajané. Režie Milena Štráfěldová. 23. září 2001. Radio Praha.

“Remembering Geraldine Mucha: a Scottish composer in Prague whose work and spirit will live on.” Režie David Vaughan. 27. října 2012. Radio Praha.

“Stunning Film Uses Tiny Drone to Take Viewers on ‘magic carpet’ over Prague.” Režie Ian Willoughby. 26. září 2014. Radio Praha.

Televize

“13. komnata Johna Muchy.” Režie Kamila Vondrová. Česká televize. 21. ledna 2011. Televize.

“Krásný ztráty.” Česká televize. 2005. Televize.

Rozhovory

Osobní rozhovory: Mucha, John. 9. února 2015

Vinz, Chris. 16. dubna 2015

Rozhovory Chrise Vinze s Geraldine Muchovou. 2003-2007. B1 – W.

Osobní emailová komunikace

Daniel, Lesley. “Past Student Inquiry.” Zpráva pro Chrise Vinze. 17. července 2015. Informace z registru studentů Royal Academy of Music.

Goodson, Patricia. "Geraldine." Zpráva pro Barboru Vackovou. 25. května 2016. Upřesňující informace o koncertech v Českých centrech.

Zíková, Eva. "Geraldine Muchová." Zpráva pro Barboru Vackovou. 20. dubna 2016. Potvrzení o členství Geraldine Muchové ve Společnosti přátel Národní galerie od její místopředsedkyně.