

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hudební Produkce

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Produkční praxe a realizace dosud neuvedených
starších hudebních děl**

Bc. Barbora Veselá

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Štílec, Csc.

Oponent práce: Ing. Roman Bělor

Datum obhajoby: 13. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Music and dance faculty

Art of Music

Music Management

BACHELOR'S THESIS

**Practice of production and realization of older
musical works historically not yet presented**

Bc. Barbora Veselá

Thesis advisor: Prof. PhDr. Jiří Štílec, CSc.

Examiner: Ing. Roman Bělor

Date of thesis defense: 13. 6. 2018

Academic titul granted: BcA.

Praha, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Produkční praxe a realizace dosud neuvedených starších hudebních děl

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Produkční praxe a realizace dosud neuvedených starších hudebních děl

Cílem této bakalářské práce je přiblížení problematiky provedení dosud neuvedených starších hudebních děl. První část práce se věnuje více teoretickému aspektu hledání hudebních děl v archivech, práce s notovým materiálem a problémů které mohou nastat u skladeb 18. století a starších. Druhá část této práce je zaměřena na praktickou část realizace projektů zaměřených na starší hudební díla. Jsou zde uvedeny kapitoly k financování, dramaturgii a PR (Public Relations) projektů včetně informací o placené a neplacené reklamě.

Klíčová slova

Josef Bárta, notové archivy, produkce starších hudebních děl

Practice of production and realization of older musical works historically not yet presented

This bachelor thesis deals with a approaching the issue of realization of older musical works historically not yet presented. The first part of the thesis is focused on more theoretical research of music works in archives and then dealing with the music sheets and troubles connected with of works from 18. century and older. The second part of the thesis is focused on the practical part of the realization of the projects focused on older musical works. There are chapters about founding, dramaturgy and Public Relations including information about paid and unpaid advertising.

Keywords

Josef Bárta, music archives, production of older musical works

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Jiřímu Štilcovi, CSc., za odborné vedení práce, za užitečné rady a připomínky a při tvorbě bakalářské práce. Poděkování patří rovněž pánům dirigentům Václavu Luksovi, Jakubovi Kydlíčkoví a Vojtěchu Spurnému, za poskytnutí materiálů v podobě rozhovorů.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Stav bádání	10
2.1. Přehled základních zdrojů k titulu	11
2.1.1. Archivy	12
2.1.2. Sekundární zdroje	15
2.2. Volba titulu.....	18
2.2.1. Notový materiál	20
3. Realizace projektu.....	22
3.1 Financování	22
3.1.1. Granty	24
3.2. Výběr umělecké složky projektu	28
3.3. Výběr místa pro realizaci projektu	32
3.4. Public relations (PR) projektu	36
3.4.1. Informace o díle v archivu	37
3.4.2. Realizace projektu s placenou reklamou	39
4. Závěr	41
Zdroje	42
Přílohy	46

Seznam příloh

Rozhovor s Václavem Luksem	46
Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem	59
Rozhovor s Vojtěchem Spurným	71
Ministerstvo kultury – Výsledky 2. kola grantového řízení „Klasická hudba - Klasická hudba 2018 komentář,	74

1. Úvod

V předložené bakalářské práci se věnuji procesu realizace dosud neuvedených starších děl se zaměřením na produkční praxi. Jako základ své práce využívám reálný projekt, který se uskuteční v roce 2019 na festivalu v Jihlavě. Jedná se o dílo skladatele Josefa Barty, konkrétně o singspiel „*Das ist nicht gut zu rathen*”¹, které bylo vydáno v roce 1778 a v témže roce mělo premiéru ve Vídni.²

Pro tuto práci jsem se rozhodla, protože uvádění starších skladeb je v poslední době velkým fenoménem, kterým se zabývá velké množství hudebních těles na území České republiky i v celé Evropě. Navzdory tomu, že je v poslední době velká snaha o takzvanou „autentickou interpretaci” dobových skladeb a jejich hojné uvádění, je nejen na území České republiky stále obrovské množství archivních materiálů, které čekají na své znovuuvedení. Jako zdroj inspirace uvedme *České Muzeum hudby*³ či nebývale krásný a obrovský hudební archiv v Kroměříži.⁴

V první části práce je zaměřená na teoreticko-badatelskou část procesu, kterou podložím rozhovory s dirigenty a hudebními vědci, kteří se zabývají tímto fenoménem na území České republiky. V druhé části práce se pokusím o sumarizaci postupu, kterým musí každý projít poté, co se rozhodne pro znovuuvedení skladby staršího data.⁵

¹ Český překlad: „Dobrá rada drahá”.

² *Josef Barta (1743 - 1787) - tematický katalog jeho skladeb*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

³ Národní Muzeum. *Národní Muzeum: České muzeum hudby* [online]. Praha: NETservis, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.nm.cz/Studovny-a-badatelny/Ceske-muzeum-hudby-Narodni-muzeum-knihovna-a-archiv-studovna/>

⁴ Státní okresní archiv Kroměříž. *Státní okresní archiv Kroměříž: České muzeum hudby* [online]. Brno, 2018, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://kromeriz.mza.cz/>

⁵ Skladby uvedené v 18. století a starší.

2. Stav bádání

Zpočátku jsem se snažila shromáždit všechny dobové zdroje o autentické interpretaci, abych mohla porovnat, jak byly skladby staršího data uváděny v době jejich premiéry, a jak jsou provozovány dnes. Zda jsou nějaké zásadní rozdíly, které by vznikly dobovým odstupem, či například důsledkem jiného vnímání oper, singspielů a komorních skladeb dnešním publikem. K tomuto účelu mi posloužily dobové učebnice⁶ nástrojů a knihy zabývající se dobovým provedením skladeb.⁷

V další fázi práce jsem vytvořila dotazník pro rozhovory, které jsem následně realizovala s českými dirigenty a muzikology. Jedná se o osobnosti, vedoucí významné české ansámblы, zabývající se provozováním starších skladeb. Jedná se o *Collegium 1704*, s dirigentem Václavem Luksem, *Ensemble 18+*, v čele s Vojtěchem Spurným a *Barokní orchestr Pražské konzervatoře*, pod vedením Jakuba Kydlíčka.

Získané informace jsem porovnala a následně zpracovala v kombinaci s vlastní praxí členky barokního orchestru, hrající na cembalo. Z tohoto důvodu se v této práci nachází z velké části i moje osobní zkušenosti z pohledu hráče continua a hudebně-vědného bádání, kterým jsem se zabývala na Masarykově Univerzitě v Brně.

⁶ Například: *Versuch einer gründliche Violinschule*(1756) od Leopolda Mozarta, či *Versuch einer anweisung die flötetraversiere zu spielen* (1752) od Johanna Joachima Quantze.

⁷ Například: *The interpretation of early music* od Roberta Doningtna.

2.1. Přehled základních zdrojů k titulu

Jedním ze základních zdrojů při hledání nových, ještě neuvedených skladeb na koncertních pódíích, jsou hudební archivy. Může se jednat například o církevní inventáře, které však bývají poměrně složitě dostupné i pro badatele. Dalším nezanedbatelným zdrojem bývají archivy konzervatoří, které jsou velmi četné po celé Evropě. Převážně pak v Německu, Itálii a oblasti střední Evropy (původně německy mluvící oblasti).

Neměli bychom zapomenout ani na to, že v dnešní technické době je samozřejmostí elektronická cesta získávání informací, kde existují internetové portály, specializují se přímo na rukopisy a dobové opisy, z nichž asi nejznámějším portálem je *RISM*.⁸ Jedná se o neziskovou organizaci, která byla založena v Paříži roku 1952. Dnes je již tato stránka spravována a jsou do ní přidávány informace a záznamy z celého světa. Jedná se o největší a zároveň o celosvětově jedinečnou společnost svého druhu, která dokumentuje a poskytuje informace o písemných hudebních zdrojích.⁹

Na tomto webovém portále je možno bezplatně zjistit, které dobové opisy od daného skladatele jsou k dispozici, a také, kde se nachází jejich fyzická podoba.¹⁰ Pokud je určitá skladba vybrána a rozkliknuta, nalezneme zde informace: pro jaké nástrojové či vokální složení je skladba napsána, jaký je její přesný název na dobovém vydání či opisu, kde se nachází originál či opisy díla, a v případě, že bylo dílo vydáno dobovým tiskem, je zde uveden i název tehdejšího nakladatelství. V některých případech je možno dohledat i krátký incipit dané skladby. V případě vokálních či vokálně – instrumentálních skladeb se zde také nalézá jazyk, ve kterém je dílo napsáno.

⁸ Překlad: Mezinárodní seznam hudebních zdrojů.

Répertoire International des Sources Musicales [online]. Frankfurt, 1952 [cit. 2018-03-24]. Dostupné z: <http://www.rism.info/home.html>

⁹ *Répertoire International des Sources Musicales: Organisation* [online]. Frankfurt, 1952 [cit. 2018-03-24]. Dostupné z: <http://www.rism.info/en/organisation.html>

¹⁰ V dolní části rozkliknutého odkazu určitého díla se nachází kódy jednotlivých světových archivů a knihoven, kde se dané dílo nachází. Po rozkliknutí určitého kódu se zobrazí adresa a celý název knihovny či archivu.

2.1.1. Archivy

Notové a historicko-umělecké archivy jsou stále doposud nezastupitelným zdrojem informací a hudebních materiálů. I když v současnosti hraje internet opravdu velkou roli a usnadňuje přístup k obrovskému množství informací, ani zdaleka všechna díla z archivů nejsou dostupná v digitální podobě. Proces digitalizace je velmi náročný a vyžaduje velké úsilí a také značné finanční zdroje. A to bývá mnohdy velkým kamenem úrazu.

V tomto ohledu se velmi liší i jednotlivé země Evropské unie. Například Německo či Francie se mohou pyšnit kvalitní digitalizací svých archivů, která se neustále rozšiřuje. Na druhou stranu v Itálii či východnějších zemích Evropské unie jde tento proces pomalejším tempem i kvůli malé finanční podpoře státu těmto institucím. Václav Luks k této problematice z vlastní zkušenosti uvádí: „Řekl bych, že standardní v dnešní době je to, že například Drážďanská zemská knihovna¹¹ má veškerý archiv digitalizovaný, takže si můžete prakticky cokoli stáhnout zdarma. Stejně tak v rámci italských knihoven existuje projekt *internetkulture.it*, kde je možné stáhnout tisíce titulů k nekomerčnímu využití.“¹² Jakub Kydlíček se ke stejnému tématu vyjadřuje takto: „[...] mně je samozřejmě sympatický ten přístup postupné digitalizace všech těch archivů, v čemž hraje naprostý primát Německo a Francie, kdy Francouzská národní knihovna postupně digitalizuje úplně všechno, a myslím si, že to třeba vede ke stoupající oblíbenosti ve francouzské hudbě nebo k tomu, že máme veškerou francouzskou hudební literaturu dostupnou [...]“.¹³

Bohužel se nezdá, že je archiv velmi špatně přístupný a dostupnost samotných děl je složitá natolik, že se k nim badatel nedostane anebo je umožnění přístupu k dílům markantně nákladnou záležitostí. Z vlastní badatelské činnosti mohu uvést negativní zkušenost při získávání informací z cenného zdroje, avšak velmi těžce přístupného archivu *Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*.¹⁴ Jsou zde

¹¹ *Städtische Bibliotheken Dresden* [online]. Dresden, 2017[cit. 2018-03-30]. Dostupné z:<http://www.bibo-dresden.de>

¹² Příloha: Rozhovor s Václavem Luksem str. 48.

¹³ Příloha: Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem str. 61.

¹⁴ *Musikverein – Die Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 2016* [cit. 2018-03-30]. Dostupné z:<http://www.musikverein.at>

uskladněny velmi vzácné a unikátní notové památky a nachází se zde velké množství notových zápisů, které jsou blízce propojeny s českými zeměmi. Je to dáno historicky od dob centralizace Habsburské říše, kdy byla hlavním centrem dění (a hudebního obzvláště) Vídeň, a proto je zde k nalezení velká většina hudebních památek z doby 18. století od česko-německých skladatelů.¹⁵

Pracovala jsem zde na výzkumu díla skladatele Josefa Barty, který se narodil v Praze, kde také vystudoval, a poté se přestěhoval do Vídně, kde žil až do své smrti.¹⁶ Většina jeho hudební pozůstalosti se nachází v tomto archivu ve Vídni, kam jsem se musela za studiem jeho díla vypravit. Nejprve jsem vyplnila spousty formulářů, kde jsem musela uvést informaci, že dílo nevyužiji nijak komerčně, a že mi slouží pouze pro studijní účely. Poté jsem byla usazena do studovny, kde jsem čekala (přibližně hodinu), než mi byly notové zápisy doneseny na stůl. Do té doby se jednalo o poměrně standardní průběh bádání. Na problém jsem narazila až ve chvíli, když jsem dílo dostala do ruky. Byla jsem důrazně upozorněna, že si nesmím dokumenty vyfotit, a to ani bez blesku, že není možno si je ani okopírovat na jejich kopírce, či jiným způsobem zdokumentovat pro potřebu studia, takže jediným možným způsobem byl ruční přepis notových materiálů z originálu. Tímto přepisem potřebných dokumentů jsem strávila dva dny, což mi připadá v dnešní době již poněkud zastaralý způsob. Tento fakt mi poté ve svém rozhovoru, nezávisle na mé zkušenosti, potvrdil i dirigent Václav Luks, který uvádí: „*Pak jsou knihovny jako je vídeňská Bibliothek Die Gesellschaft der Musikfreunde, která si účtuje poplatky již pouze za to, že vyndá dílo z regálu a trvá to velmi dlouho, a pořízení těch kopií je poměrně drahá záležitost.*“¹⁷

Na problémy podobného rázu se dá bohužel narazit i v rámci České republiky. Na jedné straně jsou archivy, ve kterých pracuje velmi ochotný personál a přístup k informacím je po dohodě s nimi velmi příjemný, snadný a pro badatele přínosný. Takovým příkladem je hudební oddělení *Národního Muzea* nazývané *České muzeum*

¹⁵ Jedná se například o Leopolda Koželuha či Josefa Barty. Tato generace skladatelů bývá často nazývána „česká emigrace“. Tento pojem je však dosti nepřesný, jelikož v té době se nejednalo o emigraci, pouze o stěhování do hlavního města Habsburské říše – Vídně.

¹⁶ *Josef Barta (1743 - 1787) - tematický katalog jeho skladeb*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D., str. 8.

¹⁷ Příloha: Rozhovor s Václavem Luksem str. 49.

hudby¹⁸ v Praze, či jeden z největších hudebních pokladů českých zemí – hudebního archivu v Kroměříži.¹⁹

Na druhé straně existují také bohužel archivy, kde se nacházejí velmi vzácné rukopisy či dobové opisy, a ke kterým je prakticky nemožné se dostat. Tuto zkušenost uvádí dirigent a pedagog Jakub Kydlíček: *„Víme třeba o jednom pražském archivu, který skýtá hodně pokladů a nelze se do něj fakticky dostat. Nebo ty materiály, které jsou tam obsaženy, jsou zřejmě hrozně podstatné proto, abychom se posunuli dále v chápání hudby 18. století v Praze, ale ten archív je dlouhodobě jaksi nedobytný, z nějakého nepochopitelného důvodu, a musím říct, že u mě vzbuzuje vztek [...] Ještě bych chtěl říci, že je dosti typické právě pro české archívy, že spíše dělají obstrukce s tím, aby náhodou člověk jako v nějaké naivní obavě, aby člověk nedej bože nezbohatl tím, že si najde 300 let starou skladbu a postará se o její uvedení, to mi přijde jako velmi absurdní.“*²⁰

¹⁸ Národní Muzeum. *České muzeum hudby – knihovna a archiv – studovna* [online]. Praha, 2018, 2018 [cit. 2018-03-30]. Dostupné z: <http://www.nm.cz/m/Studovny-a-badatelny/Ceske-muzeum-hudby-Narodni-muzeumknihovna-a-archiv-studovna/>

¹⁹ Státní okresní archiv Kroměříž. *Státní okresní archiv Kroměříž: České muzeum hudby* [online]. Brno, 2018, 2018 [cit. 2018-03-30]. Dostupné z: <http://kromeriz.mza.cz/>

²⁰ Příloha: Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem str. 60.

2.1.2. Sekundární zdroje

Dalším, neméně důležitým zdrojem informací v procesu bádání a objevování nových notových materiálů a způsobů provedení těchto děl, jsou sekundární zdroje. Je esenciální o nich vědět a pečlivě si je prostudovat, jelikož nám mohou prozradit a objasnit obrovské množství důležitých informací o dobové interpretaci. A to nejen informace typu: na jaké nástroje se hudba provozovala, v jakých tempech se skladby hrály, ale i například v jakém počtu instrumentalistů byla hudba provozována. A povědomí o složení dobového orchestru je více než cenou informací.

Velmi často se nám podaří najít dílo, které doposud nebylo uvedeno a můžeme narazit při jeho provedení na nějakou komplikaci, například, část skladby není dochována nebo úplně chybí určení instrumentace či tempové/charakterové označení. V takovýchto případech je nezbytné prozkoumání sekundárních zdrojů a k tomu nám mohou posloužit dobové učebnice či například jiné skladby daného období nebo uváděného skladatele. Václav Luks se k problematice určení temp u skladeb 18. století vyjadřuje následovně: *„Tak především je třeba říct, že máme poměrně dost dobových indikací o tom, jaká byla tempa. Ať jsou to francouzské prameny, které sice neuváděly metronom, ale používali často u taneční hudby indikace tempa pomocí pendlu. A poté další prameny - jako například Quantz²¹, který uvádí tempa pomocí tepu srdce. Nicméně je jasné, že tempové údaje jsou orientační. Já bych řekl, že zásadní informace, která z nich plyne je ta, že to rozpětí temp bylo daleko větší, než si dneska připouštíme.“*²²

Častým problémem bývá volba nástrojů. V dnešní době je tendence o zachování takzvané „poučené dobové interpretace staré hudby“. Je tím myšleno z velké části hraní na dobové nástroje a snaha o zachování artikulace, ornamentiky, dynamiky a agogiky, která byla adekvátní pro daný hudební sloh a oblast. K dispozici v tomto případě jsou ikonografické prameny, ze kterých je možno zjistit původní podobu nástrojů (toto se týká spíše hudebních nástrojů 14. století a starších). U instrumentů z doby 16., 17. či 18. století je k dispozici velké množství dochovaných

²¹ QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer anweisung die flötetraversiere zu spielen*. Berlin, 1752.

²² Příloha: Rozhovor s Václavem Luksem str. 52.

exponátů a je tudíž možné velmi přesně zjistit, jak takové nástroje vypadaly a z čeho byly vyrobeny.

V tomto ohledu je nesmírně důležité respektovat jednotlivé zeměpisné oblasti, kde hudební nástroje vznikaly. Je známo, že například hudební nástroje francouzského typu ze 17. století, v době působení skladatele Lullyho²³ na dvoře panovníka Ludvíka XIV,²⁴ měly velmi specifické vlastnosti a podobu. V tuzemském prostředí je mnohdy složité získat takovéto nástroje. Jsou prakticky nedostupné a nechat si je vyrobit na zakázku je nejen obrovsky finančně nákladné, ale také je pravděpodobné, že na výrobu nikdo v rámci České republiky nebude mít potřebné vybavení a schopnosti, tak se zakázka bude muset udělat přes zahraniční firmu. V tom případě je dobré zvážit, zda se ekonomická náročnost projektu ještě stále vyplatí nebo zda celý projekt, například s francouzskou hudbou ze 17. století, je vůbec reálné provozovat či neexistuje jiná dostupná varianta řešení tohoto problému. Jakub Kydlíček se ze zkušenosti vyjadřuje k ekonomickému aspektu takto: *„Když jsme třeba u té francouzské hudby, tak pokud bychom si vzali Counter Lullyho nebo nějaké ranější francouzské věci, tak musí brát v úvahu, že to bylo pro jiné smyčcové nástroje, než máme dnes. Že je to smyčcový pětihlas a ty nástroje jsou jiné, než italské, které se používají na zbytek, tak tam musíme udělat kompromis. A teď je ta velká otázka, jestli máme tu hudbu hrát, přestože děláme tyto instrumentační ústupky, ale to si musí každý odpovědět sám. A byla by škoda nehrát hudbu jenom proto, že tady nemáme specifickou violu desier toho a toho typu, když to můžeme hrát na velmi podobném typu nástroje.“*²⁵

Z tohoto hlediska byl velmi záslužnou činností projekt “Akademie Versailles”²⁶, kterou v roce 2017 uspořádal český orchestr *Collegium Marianum*²⁷. V rámci spolupráce s královskou operou ve Versailles zorganizoval převoz nástrojů kapely

²³ Jean-Baptiste Lully: narozen 28. října 1632 a zemřel 22. března 1687 Paříži.

²⁴ Král Francie Ludvík XIV. vládl od roku 1643 až do roku 1715.

²⁵ Příloha: Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem str. 66.

²⁶ *Letní slavnosti staré hudby: Akademie Versailles v Praze* [online]. Litea, 2016 [cit. 2018-03-31].

Dostupné z: <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/versailles-prague/akademie-versailles/>

²⁷ *Collegium Marianum: O souboru* [online]. Praha: Litea, 2018 [cit. 2018-03-31]. Dostupné z:

<http://www.collegiummarianum.cz/collegium-marianum/o-souboru/>

dvoru Ludvíka XIV. do Prahy. Byla to jedinečná příležitost pro studenty a pedagogy Pražské konzervatoře, ale i pro širokou veřejnost, slyšet specifický zvuk francouzských nástrojů (potažmo celé francouzské kapely), prohlédnout si jejich podobu a porovnat ji se stavbou nástrojů italského typu, které se používaly a používají ke hře ve zbývajících částech Evropy.

2.2. Volba titulu

K volbě skladby, kterou je rozhodnuto uvést na koncertním pódiu či v divadle, může vést několik základních faktorů. Pokaždé je k dispozici více či méně omezený rozpočet, který je mnohdy ve výběru díla, které má být uvedeno, velmi limitující. Je důležité si proto hned na počátku dramaturgického plánování uvědomit požadavky na provedení díla, např. zda dílo obsahuje sbory, jaké je zapotřebí opatřit nástroje (což je v případě děl z 18. století a starších velmi obvyklou záležitostí) a pokud ano, tak zda se vyplatí je nechat vyrobit, či je reálná možnost je zajistit jako výpomoc ze zahraničí, apod. Další problematickou a často diskutovanou záležitostí bývá obsazení pěveckých rolí. U skladeb staršího data bylo obvyklé mít hlavní role obsazené kastráty,²⁸ což samozřejmě v dnešní době již není možné. Náhradou může být obsazení těchto rolí kontratenoristy, kterých je ovšem v současnosti mezi zpěváky velmi málo a jejich účast v nastudování operních děl či na koncertech bývá finančně velmi nedostupná (jsou velmi drazí), vzhledem k jejich jedinečnosti. Není proto neobvyklé, že je mnohdy možné vidět v rolích mužů ženy, konkrétně altistky. U barokních oper je tento postup naprosto běžnou praxí, které se občas nelze vyhnout. Některé opery jsou napsány tak, že obsahují větší množství rolí psaných pro kastráty, a v tomto případě, už je prakticky nemožné sehnat dva či více těchto velmi jedinečných hlasů pro jedno operní představení. Vzhledem k jejich unikátnosti jsou kontratenoři velmi žádaní a mnohdy mají dohodnuté projekty na několik let dopředu.

Pro volbu konkrétního titulu je také velmi podstatné, pro jaké publikum bude dílo uváděno. Jinak je přistupováno k tvorbě programu na festival staré hudby, zaměřený např. na 16. století v Anglii, z jiných skladeb se bude skládat program na velký festival typu *Pražské Jaro* či *Struny Podzimu*. K tomuto tématu poznamenává dirigent Václav Luks: „*A pak samozřejmě ta volba toho programu je také často podmíněna tím, pro jaké publikum hrajete. Pokud je ten program určený na festival, pro specializované publikum, tak program může být náročnější, ve smyslu, že vyžaduje určitou dramaturgickou linii. A může být svým způsobem monotematický,*

²⁸ Tradice kastrátů pokračovala až do roku 1903, kdy byla oficiálně zakázána papežem Piem X. KLÍČOVÁ, Iva. *Kastrát jako hudebně – historický fenomén*.

*můžu si dovolit udělat program celý z neapolské hudby dvacátých a třicátých let 18. století. Když budu připravovat program pro více "main-streamový" festival, jako je Pražské jaro, tak se budu snažit, aby ten program byl spíše pestrý a kontrastní a to téma aby bylo širší a vstřícnější k publiku. I třeba k publiku, které není tak konkrétně informováno či vzděláváno v té konkrétní materii. Myslím, že ten ohled na publikum je důležitý, kdo nás bude poslouchat, kdo bude sedět v tom koncertním sále.*²⁹

V tomto ohledu je dnešní doba velmi limitována jednak finančními možnostmi a jednak požadavky publika, popřípadě festivalu, což bývá nerozlučitelně spjato. Ve většině případů musí dirigent či umělecký vedoucí tělesa konzultovat dramaturgii koncertu s vedením festivalu, kterého bude koncert součástí. Je samozřejmě důležité nezabývat se pouze známými kusy a uvádět i nové, neposlouchané věci, ale zároveň musíme respektovat fakt, že i ředitel festivalu se snaží svůj projekt udržet při životě, a publikum je v tomto případě přísným porotcem a nezanedbatelným finančním přispěvatelem. Pokud bude festival uvádět pouze nová díla, velmi zajímavá, avšak absolutně neznámá, bude návštěvnost koncertů např. v Česku, pravděpodobně mnohem menší, než když bude na koncertě uveden alespoň jeden známější kus, či dílo od známého skladatele. Jakub Kydlíček se k tvorbě dramaturgie vyjadřuje následovně: „A co se týče reálného provozu, tam je určeno spíš stavem nabídka-poptávka. Přeci jenom, co člověk najde v archivu, nějakou neznámou skladbu a chce ji prezentovat jako "zázrak evropské polyfonie“ z pražského rukopisu 15. století se nemusí krýt / shodovat s tím, co chce slyšet publikum nebo co festivaly koupí. [...] Z toho, co člověk prochází v archivu, tak jedna skladba ze sta se úspěšně dostane na koncertní pódium. Ten výběr je daný mnoha okolnostmi, záleží na tom, zda se jedná o nějaký "event“ koncert nebo představení, kde jde primárně o hranou hudbu, protože dnes člověk často hraje hudbu, ne proto, že by hrál nějaký zajímavý repertoár, ale prostě proto, že tam je nějaké jméno, doprovází nějakého sólistu nebo podobně, tak ta dramaturgie je často takovou obětí v tomto smyslu. Kdyby ta dramaturgie byla svobodná, oproštěná od těchto praktických věcí, kdy tam musíme zohlednit něco nehudebního, tak by ty koncerty vypadaly asi jinak.“³⁰

²⁹ Viz příloha: Rozhovor s Václavem Luksem str. 57.

³⁰ Viz příloha: Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem str. 68.

2.2.1. Notový materiál

Volba notového materiálu je klíčovým rozhodnutím v následné provozovací praxi díla. U starších hudebních kusů je nutno předpokládat, že bude zapotřebí vyrobit či minimálně upravit notový materiál pro potřeby dnešních orchestrálních hráčů. Při porovnání dobových tisků, například ze 17. století, zjistíme, že jedním z palčivých momentů přípravy díla mohou být notové klíče. V dobové praxi bylo zvykem používat více klíčů, než je současná praxe, obzvláště u pěveckých partů, kde každý hlas byl rozepsán v jiném klíči.³¹ Václav Luks ze své zkušenosti dirigenta uvádí: *„A současně detaily, které jsou podmíněny dobovým zvyklostem, jako například v 18. století bylo zvykem, že zpěváci zpívali ze samostatných partů, to znamená, že sopranista měl pouze sopranový part a altista pouze altový part a nic jiného. A dnes jsou zpěváci zvyklí mít pro lepší orientaci přinejmenším vokální particello s basem nebo klavírní výtah. Part s nějakou komplexnější informací o hudebním průběhu, což oni v té době neřešili vůbec. Takže i některé věci, jako právě podoba toho notového zápisu, se musí přizpůsobit dnešním potřebám.“*³²

Dalším situací vyžadující řešení mohou být instrumentální party, které mnohdy dochovány vůbec nejsou, anebo o jejich původu nemáme dostatek zpráv a informací. Většina rozepsaných partů totiž nepochází od skladatele samotného, ale od jeho pomocníků, kteří měli rozepisování partů z partitury na starost. Tudíž je nutno dávat velký pozor, v jakém stavu party jsou a jestli v nich není tak velké množství chyb, že by se nám spíše vyplatilo vyrobit party nové. V takovém případě je řešením najmout si někoho, kdo nám party vyrobí, anebo vytvořit smlouvu s hudebním nakladatelstvím, které si vezme výrobu partů z původní faksimile na starost, ale potom je nutné počítat s navýšením finančních výdajů, které budou k takovému přepisu potřeba. Zároveň tato smlouva s nakladatelstvím může s největší pravděpodobností obsahovat i část o právech na distribuci a prodej notového materiálu, který případně hudebnímu vydavateli. Může to být mnohdy i ve prospěch věci samotné, jelikož se tak skladba může dostat do širšího povědomí veřejnosti, a

³¹ HILEY, David. *Clef*. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.05927>

³² Viz příloha: Rozhovor s Václavem Luksem str. 51.

tím umožníme ostatním souborům na celém světě provozovat skladbu, která by jinak zůstala, obrazně řečeno, skryta před očima široké veřejnosti v hudebním archivu.

3. Realizace projektu

3.1. Financování

Financování samostatných kulturních projektů bývá v tuzemsku obzvláště komplikované. Příkladem organizací, které pravidelnou dotaci od státu mají zajištěnou, jsou například *Česká filharmonie*³³ nebo *Národní divadlo*³⁴. Ale pak existují organizace, které nejsou podporovány státem formou ministerských dotací nebo nemohou získat prostředky od města či obce, ve které působí. Zde je potřeba hledat finanční zdroje v rámci domácích i zahraničních grantů, popřípadě zajistit koprodukcí s jinou kulturní institucí. V neposlední řadě může být další alternativou podpora ze strany sponzorů, příznivců a partnerů projektu, která je většinou nejsložitější cestou získávání finanční podpory.

Operní domy mají zdroje financí rozděleny na příjmy přímo z aktivit divadla (jako je prodej vstupenek či pronájem prostor – tzv. „samostatnost financování“) a na vnější zdroje.³⁵ V evropském prostředí neexistuje jediná takováto instituce, která by byla financována pouze ze soukromých zdrojů nebo naopak ze státních zdrojů. Pro porovnání a vytvoření si představy o procentech samostatnosti bych uvedla dvě české instituce: *Národní divadlo moravskoslezské* v Ostravě³⁶ a *Státní Operu* v Praze. *Národní divadlo moravskoslezské* má v průměru menší než 15% „samostatnost financování“, *Státní Opera* v Praze je na tom o malinko lépe, a to i díky své poloze a mnohem větším podílu z prodeje lístků zásluhou turistického ruchu. Díky těmto faktorům se procento samostatnosti *Státní opery* v Praze pohybuje kolem 20%.³⁷

V tom se ČR a Evropa velmi liší od anglosaského prostředí³⁸, kde jsou operní domy a kulturní instituce financovány výhradně ze soukromých zdrojů. Vstupenky na

³³ Česká filharmonie. *Česká filharmonie: Partneři* [online]. Praha: perspectiva.cz, 2015 [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.ceskafilharmonie.cz/podporovatele/partneri/>

³⁴ Národní divadlo. *Národní divadlo: dokumenty* [online]. Praha: symbio.agency, 2018 [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/dokumenty>

³⁵ Příjmy z grantů, příspěvky od obce či státu, sponzorské dary, mecenášské dary.

³⁶ Národní divadlo moravskoslezské. *Národní divadlo moravskoslezské: dokumenty* [online]. Ostrava, 2017 [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/opera/program/aktualni-mesic/>

³⁷ AGID, Philippe, TARONDEAU, Jean-Claude. In *The Management of Opera*. London 2010, str 29.

³⁸ Rozumějme Spojené Království Velké Británie a Severního Irska a Spojené státy americké.

jednotlivá představení se prodávají za nesrovnatelně vyšší ceny, než v Evropě. Například ve Spojených státech amerických je tomu tak i vzhledem k demografickému rozmístění operních domů, které jsou pravidla situovány pouze do velkých měst. I díky tomu jsou lidé, cestující za kulturním zážitkem často ze vzdálených destinací a rozhodnutí navštívit takovou kulturní událost maximálně jednou ročně, ochotní zaplatit mnohem vyšší částku za vstupné.³⁹

V rámci tuzemských státních institucí probíhá velké množství operních projektů mnohdy v koprodukcí (kooperaci) s jedním či více evropskými domy. Mohou zde vznikat i naprosto samostatné projekty, které jsou financovány zcela mimo „zaručené dotace“ od státu či obce a ty si pak musí finance na uspořádání a průběh celého projektu zajistit z nezávislých zdrojů, což rozhodně není jednoduchá záležitost.

V rámci České republiky se tyto projekt uskutečňují výhradně v rámci hudebních festivalů či studentských projektů. Jedná se například již o věhlasný *Mezinárodní hudební festival v Českém Krumlově*⁴⁰ nebo část festivalu *Smetanova Litomyšl*, která se věnuje barokní opeře na zámku v Nových Hradech.⁴¹

³⁹ AGID, Philippe, TARONDEAU, Jean-Claude. In *The Management of Opera*. London 2010, str 26, 30.

⁴⁰ Mezinárodní hudební festival Český Krumlov. *Mezinárodní hudební festival Český Krumlov* [online]. 2018 [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://festivalkrumlov.cz/o-festivalu/>

⁴¹ Smetanova Litomyšl. *Smetanova Litomyšl: O festivalu* [online]. 2017 [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.smetanovalitomysl.cz/cs/o-festivalu/4144-barokni-opera-v-novych-hradech>

3.1.1. Granty

Na území České republiky mohou být jedním z hlavních zdrojů financí pro nezávislé projekty či festivaly granty. Existuje možnost si vybrat z několika desítek grantů od těch největších, jakými jsou granty *Ministerstva kultury a Magistrátu hl. města Prahy*, po ty drobné, jako jsou příspěvky z nadace *Život umělce*.⁴² V kulturní oblasti je grantů poměrně velké množství, a proto je dobré tyto příležitosti sledovat, orientovat se v této problematice a následně vhodně zvolit grant, který je pro konkrétní projekt nejlépe využitelný, a kde je největší šance na získání finančních zdrojů. Přehledný seznam grantů, které jsou určeny pro kulturní oblast, je možno nalézt na stránkách *Akademie Múzických umění v Praze*.⁴³ K dispozici je zde i takzvaný *Grantový díář*,⁴⁴ což je internetová placená služba, kde je možno si zadat kritéria, podle kterých systém sám vybere vhodné granty a upozorní na ně. I když tato služba je placená, je pro některé subjekty velmi výhodné si ji pořídit, jelikož hledání vhodného grantu může být velmi složitou a časově náročnou záležitostí. Zde je vše přehledně a na jednom místě a program sám dokáže utřídit a vybrat, které z grantů jsou pro nás ty nejvhodnější, a které nikoli.

Základní pravidla pro výběr a přidělování grantů – projektů

- Grantová politika
- Časové rozvržení – termíny
- Vyplňování dokumentace
- Správný výběr kategorie
- Hodnocení, kritéria hodnocení projektů
- Finanční plnění grantů – projektů

U grantové politiky je potřeba dbát na správné časové rozvržení, dodržování stanovených termínů a vyplňování příslušné dokumentace (formulářů, dotazníků) ke

⁴² *Nadace Život umělce* [online]. justfreethemes.com, 2016 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://www.nadace-zivot-umelce.cz/>

⁴³ *AMU: Věda, výzkum, rozvoj* [online]. Praha: ProbostonCreative, 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <https://www.amu.cz/cs/veda-vyzkum-rozvoj/granty/aktualni-granty-a-terminy/>

⁴⁴ *Grantový díář* [online]. neziskovky.cz, 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <https://grantovydiar.cz/>

grantu. U velkých tuzemských nebo evropských grantů může být příprava veškeré dokumentace otázkou i několika dní a je vhodné svěřit tuto práci osobě, která se na problematiku specializuje a dokáže si pohlídat vše potřebné. V případě získání příslušného grantu je zapotřebí pečlivě hlídat důležité termíny plnění grantu, protože v případě i drobných prohřešků v jejich nedodržení mohou být stanoveny finanční sankce, v nejhorším případě může nastat dokonce situace, že je nutno finance určené z grantu vrátit z důvodu nedodržení stanovených podmínek pro danou dotaci.

Jako konkrétní příklad mohu uvést grant *Ministerstva kultury* na rok 2018, u kterého se výsledky vyhlášovaly na konci března. Grant je rozdělen do několika kategorií, konkrétně na:

- alternativní hudba
- klasická hudba
- výtvarné umění
- tanec a pohybové divadlo
- divadlo⁴⁵

Při podávání tohoto grantu je primárně důležité se správně zařadit do příslušné kategorie, což například u mezi-žánrových projektů, jakým je například opera, může být trochu problém. V roce 2018 bylo na projekty v kategorii *klasická hudba* požadováno necelých 99 milionů korun českých, z čehož ministerstvo schválilo a udělilo 34 milionů, což je pouze třetina požadované částky, o kterou se přihlásilo 232 subjektů.

Kategorie klasické hudby je dále rozdělena na:

- hudební festivaly
- koncertní akce v oblasti soudobé hudby
- koncertní akce v oblasti historicky poučené interpretace staré hudby
- koncertní akce výjimečné dramaturgické objevnosti

⁴⁵ *Ministerstvo kultury: výběrová a dotační řízení 2018* [online]. 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/vyberova-dotacni-rizeni-2018-konecne-vysledky-1788.html>

- kontinuální činnost stálých profesionálních souborů
- tvůrčí dílny, kurzy a soutěže
- příprava vydání hudebních edic a publikací
- vydávání hudebních edic a publikací
- odborné periodické publikace, CD a DVD
- hudebně informační a dokumentační činnost
- hudební konference
- významná výročí české státnosti⁴⁶

Poslední důležitou oblastí je znalost kritérií pro hodnocení jednotlivých projektů a podpory stálých souborů. Podle těchto kritérií odborná komise hodnotí a následně přiděluje dotaci. Mezi tato kritéria patří:

- přínos pro obor (objevná dramaturgie, vysoká umělecká či odborná úroveň apod.)
- přínos projektu z hlediska zachování a rozvíjení umělecké různorodosti
- přínos pro kreativitu a inovaci
- záběr působnosti z geografického hlediska (požadavek nadregionálního, celostátního či mezinárodního významu)
- obsahové zpracování projektu (jasná formulace obsahu a cíle, soulad s vyhlášeným okruhem, konkrétní realizační plán, personální zajištění, časový harmonogram projektu)
- schopnost zajistit vícezdrojové financování (veřejné rozpočty, soukromé zdroje)
- reálnost projektu včetně přiměřenosti nákladů
- schopnost žadatele projekt realizovat
- účelnost a oprávněnost použití dotace MK v předchozím období včetně dodržení termínu jejího vyúčtování

Tato kritéria jsou více než logická a většina projektů je také dodrží. Velkým problémem je však obrovský počet zájemců o grant a omezené finanční možnosti

⁴⁶ *Ministerstvo kultury: výběrová a dotační řízení 2018* [online]. 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/vyberova-dotacni-rizeni-2018-konecne-vysledky-1788.html>

Ministerstva kultury. Proto je lepší nespoléhat se pouze na jeden grant, ale pokud možno, podat grantů více. Tím je zajištěna větší šance na úspěch a získání finanční podpory.

3.2. Výběr umělecké složky projektu

Jedním z prvních kroků při realizaci uvedení staršího díla je volba umělecké složky. Zde může být hned několik faktorů, které volbu mohou ovlivnit, a jimiž jsou hlavně žánr a technická náročnost samotného díla. Nejdůležitější je si určit, jaké umělecké složky budeme při realizaci díla potřebovat. Jedná-li se například o operu či singspiel, lze předpokládat, že bude zapotřebí orchestr a zpěváci (popřípadě sbor), ale také operní režisér, kostymér a scénograf. Takový tým lidí je samozřejmě zapotřebí pouze v případě, že nezvolíme koncertní provedení celé opery či singspielu.

Budeme-li chtít realizovat např. singspiel, musíme si uvědomit, že mohou nastat i překážky v jazykové sféře. Singspiel, neboli česky zpěvohra, je hudebně-dramatické dílo, kde se střídají operní árie s mluveným slovem.⁴⁷ Dalším z hlavních znaků singspielu je jeho jednoduchost. Jen těžko v něm budeme hledat nějaké složité koloratury či recitativy. Je také pravidlem, že tyto zpěvohry mají nejčastěji komický či satirický až sentimentální charakter. Vystává zde proto otázka, zda dílo nechat přeložit či nikoli. Vzhledem k poměrně značné části mluveného textu jsem zastáncem názoru, že by dílo být přeloženo mělo, jinak mu divák, který nevládne plyně německým jazykem, nebude rozumět, a může mu tím uniknout i více než polovina zápletky.

Problematické se může jevit i pořizování záznamů buď přeloženého díla nebo singspielu v originálním jazyce. V tu chvíli nastává pro organizátora akce závažné dilema, zda dílo uvést v přeložené verzi, a nepřipravit tím diváky o mnohdy velmi humorný zážitek, nebo dílo ponechat v originálním, německém jazyce a pořídit z něj nahrávku, která má potenciál prorazit na světový trh. Je totiž nesporným faktem, že takováto díla se musí nahrávat v originálním jazykovém znění, jinak nemají šanci prorazit. A bylo by i velmi složité zajistit všechna autorská práva k prodeji takového

⁴⁷‘Singspiel’ as a designation for a German opera with spoken dialogue{...}”.

BAUMAN, Thomas. *Singspiel (opera)* [online]. Oxford University Press, 2002 [cit. 2018-03-04].

Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007502?rskey=WIF26G&result=1>

nosiče. A v tuto chvíli vystává producentovi další z mnoha možných zádrhelů, že nahrávka německého singspielu by měla být vytvořena rodilými mluvčími. Jelikož singspiel obsahuje velké množství mluveného slova, bylo by (zvláště pro rodilé Němce, Rakušany či Švýcary) velmi snadno rozpoznatelné, že nahrávku nevytvořil rodilý mluvčí, ale cizinec, a tím by mohla poklesnout poptávka po takovém díle. Je proto velmi důležité přihlížet ke všem těmto ekonomickým aspektům celého projektu.

Dalším zcela klíčovým momentem je, zda se podaří dílo uskutečnit na dobové nástroje, či nikoliv. Je nesporným faktem, že při použití replik dobových nástrojů, neboli takzvané autentické interpretaci, hudební část díla vyzní stylově přesněji a lépe. Dobové nástroje jsou jinak technicky řešené, než moderní nástroje vyrobené ve 20. a 21. století. Robert Donington ve své knize *The Interpretation of Early Music* píše: *“Máme zde také ke zvážení velmi podstatné změny v technice, které můžeme najít u mnoha nástrojů, jejichž základní forma se nezměnila, a které jsou i v dnešní době stále v každodenním užití.”*⁴⁸

V momentě, kdy se například organizátor festivalu rozhodne pro autentickou interpretaci, je nutné zvolit si vhodný umělecký soubor, který se zabývá obdobím, ze kterého dané dílo pochází. Hráči v takovýchto souborech jsou školeni a zaměřují se většinou výhradně na skladby z omezeného časového období. Znají a mnohem lépe tak mohou uplatnit dobové reálie a techniky hry na nástroj a nebudou mít s autentickým provedením daného díla žádné větší potíže. Václav Luks se k této problematice vyjadřuje takto: *“Ty nástroje okamžitě komunikují s tou hudbou. Rovnou vám vypoví o tom, jaké tempo je ještě možné a jaké není, co je možné tím barokním smyčcem zahrát, kde jsou ty limity. Ten nástroj vás přímo vede k určité artikulaci, k určité zvukovosti a tím spoluvytváří vaši hudební představu. U moderních nástrojů je to těžší o to, že ty nástroje mají v určitém slova smyslu neomezenější možnosti, to znamená, že bez velkých problémů vám umožní i udělat věci, které jsou té hudbě úplně cizí. Vlastně ten historický nástroj vás určitým způsobem koriguje i v tom, aby*

⁴⁸ “We have also to consider the very substantial changes of technique found in many instruments whose basic form has not changed, and which are still in everyday use.”
DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York, 1992, str. 504.

člověk nedělal věci, které jsou proti notovému textu, proti smyslu vyznění té hudby.”⁴⁹
Je proto potřeba velmi důkladně zvážit volbu uměleckého tělesa.

S tím také v případě, že provádíme scénické dílo, souvisí i volba vhodného režiséra. Při nastudování starších děl nebo děl, která od své dobové premiéry nebyla provedena, je základním požadavkem, aby dirigent a režisér velmi úzce spolupracovali. Mnohdy je zapotřebí důkladného studia dochované dobové partitury a libreta, ve které mohou být obsaženy i poznámky dirigenta z doby, kdy bylo dílo premiérováno v době svého vzniku. Velkým oříškem může být pustit se do díla, u kterého neexistuje žádná nahrávka, a tím pádem je nutné si umět představit, jak celé dílo zní. Je tedy zapotřebí, aby se dirigent a režisér zpočátku věnovali studiu materiálů společně, a teprve poté se začali každý zvlášť věnovat své složce projektu.

V tuto chvíli je vtažena do hry role scénografa a kostyméra. Tyto dvě umělecko-řemeslné profese se musí s režisérem dohodnout na koncepci celého představení. Je otázkou, zda se dílo pokusit uvést v imitaci historického provedení, či zvolit novou, moderní formu díla, či obojí zkombinovat. Příkladem je uvedení inscenace opery *Arsilda, regina di Ponto*⁵⁰ od Antonia Vivaldiho,⁵¹ která měla obnovenou premiéru ve Slovenském národním divadle v březnu roku 2017.⁵² V první polovině měli aktéři představení kostýmy stylizované do doby baroka, včetně krásně vyrobených barokních paruk, ve druhé polovině se pak všichni zpěváci převlékli do moderních obleků a zpěvačky nastoupily na pódium v sukních nebo kalhotkách bílé barvy. Scéna zůstala celé představení stejná, jelikož byla velmi jednoduše a univerzálně vytvořena tak, aby obě varianty kostýmů zapadly.⁵³

⁴⁹ Viz příloha Rozhovor s Václavem Luksem str. 55.

⁵⁰ Premiéra tohoto díla proběhla v benátském divadle Teatro Sant'Angelo v říjnu roku 1716. TALBOT, Michael. *Vivaldi, Antonio: Works* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>

⁵¹ Narodil se 4. března 1678 v Benátkách a zemřel 28. července 1741 ve Vídni.

⁵² *Slovenské národné divadlo Bratislava: Opera* [online]. Slovenské národné divadlo, 2017 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <http://snd.sk/inscenacia/2912/arsilda>

⁵³ Režie: David Radok, Scéna: Ivan Theimer, Kostýmy: Zuzana Ježková, Dirigent: Václav Luks. UNGER, Pavel. Radokova a Luksova *Arsilda* v Bratislavě: lahůdka pro ucho i oko. *Operaplus* [online]. 10. 3. 2017 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/radokova-luksova-arsilda-bratislave-lahudka-ucho-i-oko/>

V neposlední řadě je velmi důležitý výběr hlavních rolí z řad zpěváků, kterých se zásady poučené interpretace také týkají. Například v renesančních či barokních dílech je nutno perfektně zvládnout techniku koloratur a ozdob. V případě ozdob je mnohdy zapotřebí i vlastní invence, jelikož ve skladbách nebývají vždy všechny melodické kadence vypsány. Naskýtají se tu interpretovi velké možnosti předvést svou vlastní iniciativu a část díla si tak dotvořit dle svých představ.⁵⁴ Pro tuto invenci je však nutno znát zásady dobové ornamentiky, k čemuž mohou být výborným zdrojem dobové učebnice interpretace.⁵⁵

⁵⁴ DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York, 1992, str. 174.

⁵⁵ Například: Giulio Caccini- kniha *Le nuove musiche* vydaná v roce 1602.

3.3. Výběr místa pro realizaci projektu

Pro tuto kapitolu jsem zvolila několik již realizovaných děl, které byly v posledních letech uvedeny na českých pódiiích. Záměrně jsem omezila pole působnosti pouze na tuzemskou produkci, jelikož bych ani zdaleka nemohla touto kapitolou obsáhnout, byť jen přílehlé Německo či Rakousko. Postupně provedu analýzu působení několika největších českých souborů, které se zabývají uváděním starších skladeb a přivádějí tak k životu díla, která by jinak zůstala jen položkami v archivech.

Na prvním místě zmíním dva největší soubory na území České republiky a těmi jsou *Collegium 1704 & Collegium Vocale 1704*⁵⁶, v čele s dirigentem a cembalistou Václavem Luksem, a dále *Collegium Marianum*⁵⁷, které vede jako umělecký vedoucí a dramaturg flétnistka Jana Semerádová.

Collegium 1704 & Collegium Vocale 1704 bylo založeno v roce 2005 Václavem Luksem. V témže roce debutovalo na festivalu Pražské jaro v rámci projektu *Bach - Praha - 2005*.⁵⁸ Na tomto koncertě zaznělo jedno z nejslavnějších děl barokního mistra Johanna Sebastiana Bacha⁵⁹ *Mše h moll BWV 232*. Znovu byla souborem mše provedena až k oslavě desátého výročí založení a opět v Dvořákově síni pražského Rudolfinu v březnu roku 2015.

Vyjma *Collegia 1704 & Collegium Vocale 1704* uvedl toto dílo v roce 2013 v rámci koncertního cyklu "*Bacha na Mozarta!*" v Brně pouze jeden další český soubor, a tím je *Czech Ensemble Baroque*⁶⁰, který založil dirigent Roman Válek roku 1998.

Toto dílo je jedinou katolickou mší, kterou Johann Sebastian Bach napsal, a zároveň je jedním z jeho největších orchestrálních děl, co se obsazení týče. Navzdory tomu, že se jedná o duchovní dílo, je konkrétně tato skladba hrávána většinou na

⁵⁶ *Collegium 1704: O nás* [online]. Praha: Collegium 1704, 2014 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704>

⁵⁷ *Collegium Marianum: O souboru* [online]. Praha: Litea, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.collegiummarianum.cz/collegium-marianum/o-souboru/>

⁵⁸ *Pražské Jaro: Archiv* [online]. Praha: SymbioAgency, 2017 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/collegium-1704-le-concert-royal/>

⁵⁹ Narozen 31. března 1685 v Eisenachu, zemřel 28. července 1750 v Lipsku.

⁶⁰ *Czech Ensemble Baroque: O nás* [online]. Praha: Jakubiček webdesign, 2016 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.ebcz.eu/o-nas/>

koncertních pódíích kvůli své akustické i prostorové náročnosti. Toto dílo je zároveň skvělým příkladem toho, kdy skladba byla dokončována, ale její provedení bylo uskutečněno až o mnoho desítek let později. V tomto konkrétním případě je známo, že část mše *Credo* provedl Bachův syn, Carl Phillip Emanuel Bach⁶¹, v roce 1786 v Hamburku⁶². Poté se v průběhu 18. a 19. století provedlo několik částí mše zvlášť, ovšem jediná zaručená zmínka o provedení díla v celém jeho rozsahu je až z roku 1859, kde Bachova *Mše h moll* byla provedena Carlem Riedelem⁶³ v německém Lipsku. Toto uvedení svědčí o časté dobové praxi, kdy díla zaznívají v místech, se kterými jsou nějakým způsobem spjatá. V tomto případě se jedná o jasný záměr uvést dílo v místě, kde Johann Sebastian Bach působil na konci svého života, kde zemřel a zároveň, kde v roce 1749 velkou katolickou *Mši h moll* dokončil⁶⁴. Každým rokem v červnu se na počest Johanna Sebastiana Bacha koná hudební festival *Bach Fest Leipzig*⁶⁵, na kterém zaznívají nejvýznamnější, ale i méně hraná Bachova díla.

Druhý zmiňovaný soubor *Collegium Marianum* se v posledních letech zaměřuje na uvádění skladeb období francouzského baroka.⁶⁶ Tento styl na tuzemských pódíích nezaznívá tak často, jelikož většina souborů se soustředí na provozování hudby z území Habsburské říše, a to i vzhledem k dostupnosti notových materiálů. Navíc skladby z období francouzského baroka jsou mnohdy komponovány na velmi specifické nástroje francouzského typu, které jsou v rámci střední Evropy poměrně nedostupné, a proto je velmi těžké tato díla u nás uskutečnit.

Navzdory těmto komplikacím se souboru *Collegium Marianum* povedlo navázat úzkou česko-francouzskou spoluprací mezi Prahou a Versailles, díky které se každý rok uskuteční mistrovské interpretační kurzy francouzské barokní hudby pro zpěváky

⁶¹ Narozen 8. března 1714 ve Výmaru a zemřel 14. prosince 1788 v Hamburku.

⁶² WOLFF, Christoph a Ulrich LEISINGER. *Bach, Carl Philipp Emanuel* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185>

⁶³ Carl Riedel - německý dirigent a skladatel narozen 6. října 1827 v Cronenbergu a zemřel 3. června 1888 v Lipsku.

⁶⁴ WOLFF, Christoph a Walter EMERY. *Bach, Johann Sebastian* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185>

⁶⁵ *Bach Fest Leipzig* [online]. Leipzig: Bach Archiv Leipzig, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.bachfestleipzig.de/en/bachfest>

⁶⁶ Kah-Ming Ng. *French Baroque* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>

a cembalisty s názvem *Akademie Versailles*.⁶⁷ V rámci této akce byla dokonce v roce 2017 dovezena replika kompletní sestavy kapely Ludvíka XIV.⁶⁸, kterou si nechali vyrobit ve Versailles, a zapůjčili ji do Prahy ke studiu studentům *Hudební a Taneční fakulty Akademie Múzických umění a Pražské konzervatoře*. Koncert na dobové nástroje se poté uskutečnil ve velkém sále *Pražské konzervatoře Na Rejdišti*. Tento prostor není úplně vhodný k provádění takovýchto děl francouzských mistrů, jakými jsou například Jean – Bapstiste Lully či Adré Cardinal Destouches, bohužel v rámci pražských koncertních sálů nenajdeme adekvátní sál, který by se jen vzdáleně podobal Královskému paláci ve Versailles.

Collegium Marianum pořádá v rámci *Letních slavností staré hudby* koncerty v prostorách Břevnovského kláštera, zámku Troja, Anežském klášteře, Lobkoviczkém paláci, v prostorách Pražského hradu – ve Španělském sále, v Míčovně a Rudolfově galerii. Prostor Španělského sálu Pražského hradu je pak pro tyto akce místem, které se nejvíce podobá sálům ve Versailles.

Dalším zajímavým projektem je specializovaný cyklus barokní hudby, který v rámci své komorní řady pořádá *Symfonický orchestr Hlavního města Prahy FOK*.⁶⁹ V rámci tohoto cyklu zaznívají v kostele sv. Šimona a Judy na Starém Městě díla největších barokních mistrů, jakými jsou například Claudio Monteverdi⁷⁰ či Johann Sebastian Bach. Tento prostor je, dle mého názoru, velmi vhodný pro provozování komorních koncertů staré hudby. Jedná se o vytápěný odsvěcený kostel, díky čemuž jsou zde koncerty příjemné jak pro diváky, tak pro účinkující. Zároveň zde zaznívá mnoho duchovní a sakrální hudby, kterou je více než vhodné hrát v prostředí kostela. V rámci této koncertní řady jsou samozřejmě uváděny i skladby světského charakteru, avšak i těm prostředí kostela velmi prospívá svou akustikou. Václav Luks se k tomuto problému vyjadřuje z obou hledisek, z hlediska pohodlí, ale i duchovního zážitku: *“Obecně si myslím, že duchovní hudba zní lépe v kostele, v prostorách, ve kterých se ta hudba hrála. Ale jsou díla, kde tento požadavek je navíc umocněn, jako*

⁶⁷ *Letní slavnosti staré hudby: Akademie Versailles v Praze* [online]. Litea, 2016 [cit. 2018-03-03].

Dostupné z: <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/versailles-prague/akademie-versailles/>

⁶⁸ Narozen 5. září 1638 ve Saint-Germain-en-Laye a zemřel 1. září 1715 ve Versailles.

⁶⁹ *Symfonický orchestr Hlavního města Prahy FOK: Předplatné: stará hudba* [online]. Praha: WordPress, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.fok.cz/predplatne/stara-hudba/>

⁷⁰ Narozen 15. května 1567 v Cremoně a zemřel 29. listopadu 1643 v Benátkách.

například Biberova Missa Salisburgensis, obecně díla, která počítají s prostorem chrámu, jako součástí interpretace.”⁷¹

Jakub Kydlíček problematice konstatuje: “*Hrozně by mě bavilo uvést nějakou Beethovenovu symfonii v nějakém menším sále pro málo lidí, nebo právě Bachovské kantáty v sakrálním prostoru, ale zase dobový kontext byl trochu jiný. Byla zde nějaká liturgie...ale to bychom se pak už museli bavit o tom, jestli má cenu kopírovat dobový kontext či nikoli. Můžeme tomu jít samozřejmě trochu tímto naproti, že se snažíme dávat kantátu ryze do kostela, ale já si myslím, že to není úplně nutné.”⁷²*

Z těchto názorů vyplývá, že přílišná snaha o zachování dobového kontextu v rámci prostoru, pro který je daná skladba určena, může být někdy kontraproduktivní. Nejdůležitějším faktorem stále zůstává, pro jaké publikum a k jaké příležitosti je skladba hrána. Není také výjimkou, že skladbu interpret provádí na zakázku festivalu, kde dodržuje určitý tematický okruh, a poté už si prostor pro realizování díla nevybírá sám, ale je mu zvolen pořadatelem festivalu, který mnohdy nemá o kontextu vzniku určené skladby povědomí.

⁷¹ Viz příloha rozhovor s Václavem Luksem str. 56.

⁷² Viz příloha rozhovor s Jakubem Kydlíčkem str. 67.

3.4. Public relations (PR) projektu ⁷³

V první řadě je potřeba v rámci dobré propagace svůj projekt zviditelnit. Většinou je ze začátku velmi složité sehnat finanční podporu na projekt týkající se hudby 18. století a starší. Pokud se neobjeví v archivu nový, dlouhá léta ztracený, rukopis Wolfganga Amadea Mozarta, je velmi těžké takovýto projekt odprezentovat tak, aby se z něj stala mediální senzace.

Je však nesporné, že PR a mediální propagace jsou nedílnou součástí každého nově uvedeného díla. V případě připravovaného většího projektu (například znovuuvedení opery, či dokonce její světové premiéry) by se mělo jednat o dlouhodobou a cílevědomou činnost. Tato by měla sloužit nejen jako pouhá reklama, ale zároveň by měla poskytnout veřejnosti informace o díle samotném. Zároveň by neměla chybět zpětná vazba, která je velmi důležitým aspektem PR. ⁷⁴ V tomto případě bych zmínila význam takzvaného “naučného” PR, které je v Encyklopedii PR definováno takto: “*Public Relations napomáhají všem členům jednotlivé organizace stát se kompetentními pro komunikaci, díky čemuž mohou reagovat a uspokojovat touhy veřejnosti. Tato role se týká mentality a chování členů organizace a je cílena na interní veřejné skupiny.*”⁷⁵ Uvědomění si zaměření na interní skupiny je zcela zásadním faktorem. Jedná-li se o projekt hudebního typu, je potřeba svou pozornost upírat hlavně na veřejné skupiny, které se touto problematikou zabývají, jako jsou například: hudební muzea, umělecké vysoké školy či konzervatoře. Celoplošná reklama by v tomto případě byla neúčinná.

⁷³ PR = *Public Relations*, přeloženo *vztahy s veřejností*.

⁷⁴ HEATH, Robert L. (ed.). Europe, practice of Public Relations in. In *Encyclopedia of Public Relations*, Vol 2. USA 2005, str. 299.

⁷⁵ Překlad: “*Public relations helps all the members of the organization become competent in communication so that they can respond to societal demands. This role is concerned with the mentality and behavior of the members of the organization and is aimed at internal public groups.*” HEATH, Robert L. (ed.). Europe, practice of Public Relations in. In *Encyclopedia of Public Relations*, Vol 2. USA 2005, str. 300.

3.4.1. Informace o díle v archivu

Prvním z kroků PR propagace je zveřejnění tiskové zprávy, která by měla obsahovat několik zásadních informací: o jaké dílo se jedná, kde a za jakých okolností se dílo našlo, rok vzniku díla a samozřejmě autora díla, pokud je znám. Velkým lákadlem pro odbornou veřejnost je i fotka faksimile či opisu, která může být přiložena k tiskové zprávě.

Většinou je snahou badatele, který dílo našel, i o jeho uvedení. Je samozřejmě velmi záslužné, pokud se dílo najde, přidělit mu archivní číslo a zařadit ho například do databáze *RISM*,⁷⁶ ale mnohem přínosnější je, když se dílo podaří uskutečnit na koncertním pódiu. V rámci této snahy je důležité do zprávy zařadit informaci, proč stojí za to dílo realizovat. Jedná-li se například o světovou premiéru, či dílo známého skladatele, je tímto faktem PR a propagace samotná velmi usnadněna. Tiskovou zprávu je poté třeba rozeslat do hudebně-vědných či kulturně zaměřených médií⁷⁷, dále do hudebních institucí, kterými jsou umělecké vysoké školy a konzervatoře, popřípadě základní umělecké školy. Jedná-li se o dílo s velkým dosahem, je dobré rozeslat tiskovou zprávu i do všeobecných médií⁷⁸ či médií s lokálním dosahem⁷⁹ v místě, kde se bude dílo realizovat, či kde se nachází archiv, ve kterém se faksimile našla.

Takto rozeslaná tisková zpráva je prvním, avšak nejdůležitějším krokem. Po něm je vhodné, pokud následuje tisková konference, kam je zapotřebí pozvat novináře a akademickou obec, a na které je dílo blíže představeno. Je nutné poskytnout rozšířené informatorium o projektu a vzniku díla. V rámci tiskové konference je možné uskutečnit rozhovor s muzikologem, který se k tématu a projektu vyjádří po odborné stránce, a představí uměleckou hodnotu daného díla. Takovýto rozhovor s odborníkem lze přenášet rozhlasem, televizí, prezentovat jej na

⁷⁶ *Répertoire International des Sources Musicales* [online]. [cit. 2018-03-10]. Dostupné z: <http://www.rism.info/>

⁷⁷ Například: časopisy - Hudební Rozhledy, Harmonie. Veřejnoprávní-kulturní média - Čt Art, Český rozhlas. Hudební nakladatelství - Baerenreiter, Nakladatelství a vydavatelství Českého Rozhlasu, Breitkopf.

⁷⁸ Například: Mladá fronta DNES, Právo, Lidové noviny.

⁷⁹ Lokální deníky či týdeníky.

internetu či ho zveřejnit v některém z hudebně-vědných časopisů, čímž je docíleno většího dosahu informovanosti.

Vhodným prostředkem rozšiřování povědomí o daném díle je i přednáška či beseda na vysoké škole, ve spolupráci s archivem, kde bylo dílo nalezeno. Tato pak může být i součástí mezinárodní, odborné, muzikologické konference, díky které je možno rozšířit povědomí o nově nalezeném díle i za hranice státu, kde je dílo uváděno. V návaznosti na tyto události je možno navázat spolupráci s vydavatelstvím, které dílo fyzicky vydá a poté je samozřejmě i v jejich zájmu, aby bylo dílo dobře zpropagováno v rámci růstu jeho prodeje. Všechny výše zmíněné prostředky propagace jsou v rámci PR tj. neplaceného rozšiřování informací veřejnosti.

3.4.2. Realizace projektu s placenou reklamou

Druhá část PR probíhá ve chvíli, kdy je projekt připraven k realizaci. Zde je již předpokladem, že producent obstaral dostatečné množství finančních zdrojů, má zajištěny všechny umělecké složky projektu a v tomto případě se začne se jednat o produkt. V tuto chvíli je důležité začít brát projekt a jeho uvedení také jako kulturní událost. K propagaci akce je pak možné využít několik možností propagace včetně reklamy, která je definována jako: *“Reklama je nástrojem používaných ve vztazích s veřejností, zahrnuje nákup placeného prostoru či času v novinách, časopisech, rádiu, televizi, out-of-home médiích nebo internetu pro komunikaci a zacílení na publikum.”*⁸⁰ V případě *out-of-home* médií se jedná o reklamní bannery kolem dálnic, veřejná prostranství, jakými jsou například čekárny u lékařů či lavičky na zastávkách veřejné dopravy.

Před využitím reklamy je potřeba navrhnout takzvaný *vizuál* celé akce. Tento úkol je svěřen profesionálnímu grafikovi, či přímo reklamní agentuře, která se na daný druh reklamy specializuje. K potřebám reklamy je vhodné využít propagační materiály orchestru, jako fotografie sólistů či dirigenta, které mohou sloužit jako základní kámen pro vzhled celé reklamy. Je-li v díle, které se bude nově uvádět, významný sólista, je vhodné použít jeho známou tvář na plakáty a upoutávky. Lze také využít již déle zavedeného vizuálu uměleckého tělesa, jakými jsou *Česká Filharmonie* nebo *SOČR*, či akce, která nově uvedené dílo představí. Jako příklad lze uvést festivaly *Pražské Jaro*, *Dvořákovu Prahu*, *Struny Podzimu* či *Bacha na Mozarta!*, které už mají zavedený vizuál, a lze je tak snadno rozpoznat v džungli reklam kolem nás.

Posledním krokem ve chvíli, kdy je již znám termín i místo konané akce, je začít upozorňovat přímo na konkrétní datum a místo, kde se celý projekt uskuteční. V této konečné fázi, je důležité klást důraz na jasné a zřetelné sdělení za pomoci masových médií. Jedná se o televizní a rozhlasové spoty, které diváka či posluchače

⁸⁰ *“Advertising, as a tool used in public relations, involves the purchase of paid space or time in newspapers, magazines, radio, television, out-of-home media, or the Internet to communicate messages to target audiences.”*

HEATH, Robert L. (ed.). Europe, practice of Public Relations in. In *Encyclopedia of Public Relations*, Vol 2. USA 2005, str. 11.

opakovaně vyzývají ke koupi vstupenek na akci a zdůrazňují jedinečnost celého projektu. Dále je dobré využít internet a rozesílat v pravidelných intervalech tzv. newslettery.⁸¹

V dnešní době mají obrovský vliv sociální sítě,⁸² díky kterým se reklama může velmi rychle a masově šířit, za pomoci poměrně malé peněžní částky. Na těchto platformách lze nejen vytvářet a sdílet události, ale i prezentovat fotografie či videa z průběhu příprav na konanou akci. Díky těmto upoutávkám je účastník mnohem více vtažen, a často i sdílí tento obsah se svými přáteli, což vytvoří další potencionální zájemce o akci. Placená reklama na sociálních sítích je vhodným prostředkem, jak rozšířit okruh zájemců, jelikož funguje na principu zájmových okruhů. To znamená, že i když nemáte danou organizaci či akci přímo ve sledovaných událostech či skupinách, může být chystaný projekt sociální sítí vyhodnocen, jako událost, která by vás mohla zajímat, a poté vám ji automaticky zobrazí v navrhovaných událostech.

⁸¹ Elektronický zpravodaj, obvykle ve formátu HTML, pravidelně zasílaný přihlášeným odběratelům.

⁸² Například Facebook nebo Twitter.

4. Závěr

V této práci jsem se věnovala procesu realizace dosud neuvedených starších děl se zaměřením na produkční praxi.

Jako základ jsem použila několik reálných projektů uspořádaných na území České republiky v průběhu posledního desetiletí. Stručně jsem popsala několik významných českých souborů, které se zaměřují na uvádění staré hudby, včetně jejich práce. Dále jsem popsala proces hledání hudebních děl v archivech a problematiku práce s notovým materiálem.

V druhé části práce jsem se zaměřila na popis postupu praktické realizace projektů, které se zabývají uváděním starších skladeb. Je zde přiblížena cesta od volby dramaturgie koncertů, a uměleckého tělesa, proces financování, se zaměřením na grantovou politiku České republiky a PR celého projektu, které je v dnešní době esenciální záležitostí pro rozšíření povědomí a publicity těchto projektů.

Tuto práci považuji za stručnou příručku, která může poskytnout základní informace o fenoménu realizace dosud neuvedených starších hudebních děl.

Zdroje

Literatura

AGID, Philippe, TARONDEAU, Jean-Claude. In *The Management of Opera*. London 2010.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, 1787.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Díl 1. a 2. Brno, 2002.

BAKER, Nancy, Kovaleff. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment*. Cambridge 1995, str. 103 – 105.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York, 1992.

HEATH, Robert L. (ed.). Europe, practice of Public Relations in. In *Encyclopedia of Public Relations*, Vol 2. USA 2005, str. 298-300.

JAKUBCOVÁ, Alena (eds.). Bárta, Josef. In *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. Století*. Praha 2007, s. 36-37.

JAKUBCOVÁ, Alena, Pernerstorfer Matthias Johannes (eds.). Barta, Joseph. In *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Wien 2013, sl. 24-27.

KAMPER, Otakar: *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha, 1936, str. 7 – 40.

KLÍČOVÁ, Iva. *Kastrát jako hudebně – historický fenomén*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

MOZART, Leopold. In *Versuch einer gründliche Violinschule*. Augsburg, 1756.

MOZART, Leopold. In *Důkladná škola hry na housle*. Praha, 2000.

QUANZ, Johann Joachim. *Versuch einer anweisung die flötetraversiere zu spielen*. Berlin, 1752.

QUANZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha, 1990.

SMOLKA, Josef. In *Hudba českého baroka*. Praha 2005

VESELÁ, Barbora. *Josef Bárta (1743 - 1787) - tematický katalog jeho skladeb*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

Internetové zdroje

Bach FestLeipzig [online]. Leipzig: Bach Archiv Leipzig, 2018 [cit. 2018-03-03].
Dostupné z: <http://www.bachfestleipzig.de/en/bachfest>

Bibliothèque nationale de France [online]. PARTAGEZ, 2017 [cit. 2018-04-27].
Dostupné z: http://www.bnf.fr/en/tools/a.welcome_to_the_bnf.html

Collegium 1704: O nás [online]. Praha: Collegium 1704, 2014 [cit. 2018-03-03].
Dostupné z: <http://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704>

CollegiumMarianum: O souboru [online]. Praha: Litea, 2018 [cit. 2018-03-03].
Dostupné z: <http://www.collegiummarianum.cz/collegium-marianum/o-souboru/>

Czech Ensemble Baroque: O nás [online]. Praha: Jakubíček webdesign, 2016 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.ebcz.eu/o-nas/>

HILEY, David. *Clef*. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.05927>

Kah-Ming Ng. *French Baroque* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>

Letní slavnosti staré hudby: Akademie Versailles v Praze [online]. Litea, 2016 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/versailles-prague/akademie-versailles/>

Musikverein – Die Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 2016 [cit. 2018-03-30]. Dostupné z: <http://www.musikverein.at>.

Národní Muzeum. České muzeum hudby – knihovna a archiv – studovna [online]. Praha, 2018, 2018 [cit. 2018-03-30]. Dostupné z: <http://www.nm.cz/m/Studovny-a-badatelny/Ceske-muzeum-hudby-Narodni-muzeumknihovna-a-archiv-studovna/>

Pražské Jaro: Archiv [online]. Praha: SymbioAgency, 2017 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/collegium-1704-le-concert-royal/>

Répertoire International des Sources Musicales [online]. [cit. 2018-03-10]. Dostupné z: <http://www.rism.info/>

Slovenské národné divadlo Bratislava: Opera [online]. Slovenské národné divadlo, 2017 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <http://snd.sk/inscenacia/2912/arsilda>

Státní okresní archiv Kroměříž: České muzeum hudby [online]. Brno, 2018, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://kromeriz.mza.cz/>

Städtische Bibliotheken Dresden [online]. Dresden, 2017 [cit. 2018-03-30]. Dostupné z: <http://www.bibo-dresden.de>

Symfonický orchestr Hlavního města Prahy FOK: Předplatné: stará hudba [online]. Praha: WordPress, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <http://www.fok.cz/predplatne/stara-hudba/>

TALBOT, Michael. *Vivaldi, Antonio: Works* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>

UNGER, Pavel. Radokova a Luksova Arsilda v Bratislavě: lahůdka pro ucho i oko. *Operaplus* [online]. 10. 3. 2017 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/radokova-luksova-arsilda-bratislave-lahudka-ucho-i-oko/>

WOLFF, Christoph a Ulrich LEISINGER. *Bach, Carl Philipp Emanuel* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185>

WOLFF, Christoph a Walter EMERY. *Bach, Johann Sebastian* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.nkp.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185>

Přílohy

Rozhovor s Václavem Luksem

Co je pro Vás zdrojem při hledání skladeb, které zatím nebyly uvedeny?

Tak myšleno zdrojem, ve smyslu impulzem, k tomu se rozhodnout pro jednu konkrétní skladbu nebo se přiklonit ke konkrétnímu skladateli, tak to je velice rozdílné. Jednak jsou to důvody čistě subjektivní a jednak může přijít i impulz zvenčí. Například festival nebo pořadatel má určité téma nebo například skladatele, který je pro ten konkrétní ročník festivalu a takřkajíc interpreta inspiruje k tomu, aby se tím tématem nebo skladatelem začal zabývat. A ten druhý důvod je v zásadě dost intuitivní. Jsou to například dobové informace, kdy se dozvídáme o určitém skladateli, že byl významnou postavou ve významném kulturním centru. Jako příklad uvedu z vlastní zkušenosti: Leonardo Leo,⁸³ jeden z nejvýznamnějších skladatelů neapolské školy v době po Alessandro Scarlattim.⁸⁴ Neapol byla jedním z nejdůležitějších evropských hudebních center své doby, a pokud objevíme takto dominantní osobnost, která navíc působila na několika konzervatořích v Neapoli, a všichni k ní vzhlíželi, a dobové prameny o ní mluví jako o významné osobnosti, tak si člověk udělá takovou představu o tom, že ta hudba nemůže být tak špatná. To samé platí například o Myslivečkovi,⁸⁵ o kterém vlastně také z dobových referencí a z úcty Mozarta k osobě Myslivečka jsem došel k názoru, že by asi stálo za to se podívat blíže na jeho opery. A tím vlastně začal projekt *Olimpiády*. Takže je to často důvěra v dobový kontext a nedůvěra v síto času. Často se říká, že síto času umožnilo to, že to co je dobré nebylo zapomenuto a to, co nebylo dobré, bylo zapomenuto. A to síto času bývá často nespravedlivé, jak víme například Jan Dismas Zelenka⁸⁶ byl naprosto zapomenutý a v dnešní době už nikdo nepochybuje a nediskutuje o jeho kvalitách.

⁸³ Hudební skladatel Leonardo Leo narozen 5. srpna 1694 v italském San Vito dei Normanni a zemřel 31. října 1744 v Neapoli.

⁸⁴ Hudební skladatel Alessandro Scarlatti narozen 2. května 1660 v Palermu a zemřel 22. října 1725 v Neapoli.

⁸⁵ Hudební skladatel Josef Mysliveček narozen 9. března 1737 v Praze a zemřel 4. února 1781 v Římě.

⁸⁶ Hudební skladatel Jan Dismas Zelenka narozen 16. října 1679 v Louňovicích pod Blaníkem a zemřel 23. prosince 1645 v Drážďanech.

Podle jakých kritérií hledáte tituly (forma, autor, instrumentace, místo vzniku, doba vzniku)?

U té předchozí otázky jsem se spíš zaměřil na jméno autora, a jakým způsobem se odhodlám určitým autorem zabývat. A pokud se poté rozhodnu, o jaké dílo se budu zajímat, tak těch kritérií je mnoho. Jedním z těch nejdůležitějších kritérií je samozřejmě dostupnost toho díla, protože to obzvlášť u skladatelů, jejichž díla nejsou běžně vydávána tiskem, může být velký problém, protože samozřejmě dílo, které není dostupné, tak se nemůžu pokusit ho provádět. Poté je samozřejmě důležité si udělat obrázek, obzvlášť u neznámých autorů o pokud možno co největším rozsahu jeho díla - to znamená vidět fyzicky, co nejvíce jeho děl. Což se v dnešní době velmi ulehčuje tím, že řada rukopisů nebo opisů bývá digitalizována. Je to součástí projektů těch velkých knihoven, že postupně své archivy digitalizují, takže už nemusíme přímo jezdit do těch studoven, ale můžeme si to prohlídnout doma v počítači, aniž by si člověk složitě objednával mikrofilmy nebo digitální kopie na CD, tak si může udělat poměrně obsáhlou představu o tom profilu konkrétního skladatele. Poté se stane, že tím studiem některá díla utkví v paměti jako pozoruhodná, že se k nim člověk vrací a poté, při určité příležitosti, kdy se objeví nějaké téma, které by mělo být zpracováno, tak naskočí to dílo, najednou se objeví a řeknete si: Tohle dílo jsem viděl v archivu konzervatoře v Neapoli a teď se mi zrovna hodí k tomuto tématu, které máme zpracovat.

A samozřejmě to ještě není vyhráno, protože pak je zapotřebí se k tomu dílu opět vrátit a zjistit například, jestli ten pramen není tak poškozený nebo jestli nevykazuje nějakou problematiku, která prostě není řešitelná. Protože za situace, kdy by bylo zapotřebí polovinu díla tak říkajíc dokomponovat, tak nemá smysl se tím příliš zabývat, pokud máme k výběru "x" dalších děl. Takže to rozhodnutí, které dílo konkrétní vybrat podléhá mnoha aspektům a není to tak jednoduché.

Na jaké problémy jste narazil při hledání v archivech?

Tak jednak to může být naprostá nedostupnost toho díla, jelikož o řadě děl víme například z dobových katalogů z 18. století nebo případně ze zpráv vydavatelů not, například vydavatelství Breitkopf anoncovalo, nebo některá francouzská vydavatelství také anoncovala. Takže víme, že některá díla byla dokonce vydána

tiskem, ale když se po nich začneme pít, tak zjistíme, že nejsou vlastně vůbec dostupná, a že zmizela ze světa nebo dosud nebyla objevena. Dalším problémem je pak samozřejmě špatný stav původního pramene, nebo neúplný stav - chybějící party, chybějící hlasy. Někdy až do té míry, že se to dílo nedá zrekonstruovat, ale kupodivu v poslední době se objevuje ještě jeden zásadní problém, že se začínají objevovat problémy s tím, že u neprovedených děl z minulosti si začínají vydavatelé uplatňovat autorská práva na jejich provedení, obzvláště v Německu prostřednictvím *Vaughan music edition*, která požaduje poplatky za provedení děl z minulosti. Z mého pohledu často velmi absurdní, nezdůvodnitelné, která de facto činí některá díla, která jsou registrována u těchto vymahatelů poplatků neproveditelná.

Stalo se Vám někdy, že byste už měl vybrané dílo a narazil na takovou překážku, že jste to dané dílo nemohl provést?

Stalo se to, protože jsme nuceni vyhledat, zda je dané dílo registrováno u *Vaughan music edition*, například se nám to stalo v případě Lottiho⁸⁷ *Missi Sapientiae*, kdy vlastníme legálně zakoupený notový materiál, vydaný vydavatelstvím *Carus*, ale protože bylo dílo registrováno, tak jsme se dotazovali na poplatky za provedení toho díla - dvacetiminutové mše - a pokud je poplatek za toto provedení téměř dva tisíce euro, a máte k dispozici desítky jiných mší od Lottiho, tak se přikloníte k jiné. Je to škoda, protože člověk by to dílo rád provedl, ale bohužel se pohybujeme v těch rozpočtech, kdy platit za provedení díla 300 let zesnulého skladatele dva tisíce euro je prostě absurdní.

Je rozdíl mezi hledáním v archivech u nás a v zahraničí (v přístupnosti děl, v přehlednosti, v technických možnostech jako jsou fotokopie)?

Tak samozřejmě každý archiv a muzeum má svůj řád a je to případ od případu a velmi často je to i o lidech, na které tam narazíte. Jsou archivy, které Vám umožní si udělat vlastní kopie, samozřejmě bez použití blesku. V Itálii jsem se dokonce setkal s tím, že v církevním archivu přišel otec představený a rovnou ten rukopis hodil na kopírku, což vlastně odporuje zásadám ochrany památek, jelikož se to tím ničí. Ale řekl bych, že standardní v dnešní době je to, že například Drážďanská zemská knihovna

⁸⁷ Hudební skladatel Antonio Lotti narozen 5. ledna 1667 v Benátkách, kde také zemřel 5. ledna 1740.

má veškerý archiv digitalizovaný, takže si můžete prakticky cokoli stáhnout zdarma. Stejně tak v rámci italských knihoven existuje projekt *internetkulture.it*, kde je možné stáhnout tisíce titulů k nekomerčnímu využití. Pak jsou knihovny jako je vídeňská *Bibliothek Gesellschaft die Musikfreunde*, která si účtuje poplatky již pouze za to, že vyndá dílo z regálu a trvá to velmi dlouho, a pořízení těch kopií je poměrně drahá záležitost. Takže těch postupů je mnoho, nicméně, řekl bych, že ta tendence je spíš otevírat ty sbírky a postup té digitalizace je nezastavitelný. Pokud se vrátím zpět k těm poplatkům, které si účtuje *Vague Musik Edition*, kde ty poplatky si téměř výlučně rozděluje ten vykonavatel jeho práva a vydavatelé, tak se domnívám, že by z toho měli spíše profitovat - u těch děl skladatelů minulosti - ty instituce, které se o zachování těch děl starají, protože to jsou velice nákladné projekty. Často i ta digitalizace je velice nákladný projekt. A třeba v Drážďanech, když vidíte, jakým skvělým způsobem jsou ty prameny restaurovány a kolik peněz to stálo, tak si myslím, že nějaký příjem ze zpřístupnění těch děl by měl těm knihovnám plynout. I když zrovna tyhle knihovny, které se chovají tak vzorně k těm památkách, které mají k dispozici, tak umožňují přístup k těm dílům zadarmo.

Je nějaký archiv, který je pro Vás hlavním zdrojem inspirace? (Kroměříž, Neapol, Vídeň...?)

Já mám tak dva archivy, které mám rád kvůli jejich obsahu, a které mám rád i z toho důvodu, že se mi tam dobře pracuje. A je to drážďanská knihovna, kde už tedy jsou ty návštěvy téměř zbytečné. Já mám tedy ještě ve vzpomínce Drážďanskou zemskou knihovnu v době, kdy byla ještě na svém starém místě v *Marianne Alle*, taky si pamatuji tu starou studovnu s dřevěnými omšelými stoly, kdy vám přinesli na stůl rukopisy Bacha a Zelenky a člověk si tím mohl listovat. V dnešní době je ta knihovna přestěhovaná v moderní budově a veškeré sbírky jsou digitalizovány, tak důvod té návštěvy prakticky odpadá, protože vše je možné si prostudovat doma od počítače. A pokud náhodou nastanou problémy s čitelností pramenů a přesně na té digitální kopii není vždy vše úplně jasně vidět, tak je možno se ohlásit předem a oni vám připraví ty rukopisy, a můžete je opravdu dostat fyzicky do ruky. A jsou velmi vstřícní. A samozřejmě ty Drážďany jsou pro nás důležité už z toho důvodu, že je tam shromážděno devadesát procent Zelenkova díla a spoustu dalšího důležitého

materiálu, například z italské provenience první poloviny 18. století. Samozřejmě i jiné hudby, ale pro mě osobně je to 18. století klíčové.

A tím druhým archivem je Neapolská konzervatoř *San Pietro di Maella*, což je sbírka, kde byli na začátku 19. století zkoncentrovány sbírky všech neapolských konzervatoří a je to velmi unikátní sbírka, která samozřejmě, jak lze očekávat v jižní Itálii, není tak dobře zpracována, jako ten německý archiv, ale o to tam mají ještě větší kouzlo. Když se dostanete do toho deponáře a chodíte mezi těmi regály, kde je vyskládána neapolská hudební historie, tak je to takový autentický pocit. A ještě je to v té budově z 18. století. Navíc to není zavřené v žádných trezorech, jak je tomu v Drážďanech, kde se musíte ohlásit dva dny předem a oni musí ty fondy vytáhnout a aklimatizovat na teplotu a vlhkost vzduchu ve studovně. To v té Neapoli vůbec není, tam se to vytáhne z dřevěné skříně a přinesou vám to rovnou na stůl.

Ve chvíli, kdy naleznete dobový opis skladby, preferujete při produkci původní podobu opisu nebo přepis do moderní notace? A proč?

Je třeba to posuzovat případ od případu. Samozřejmě u komorní hudby tak to provedení z původních tisků je inspirativní a často i ty noty jsou velice kvalitní. Takže u komorní hudby to vůbec nebývá problém. Samozřejmě u větších děl je to větší problém, protože velká díla - opery, mše - , která byla určena pro jedno provedení zpravidla nevycházela tiskem. Vycházely tiskem spíše sbírky *sonát op. 5* Corelli, které se masově šířily po Evropě v různých vydáních pro domácí muzicírování. Tímto způsobem pak nacházely svoje spotřebitele. Samozřejmě, mše je určená pro jedno konkrétní provedení nebo jeden svátek. Nebo například kantáta, která se zahrje o jednu konkrétní neděli a pak se nepředpokládalo žádné další provedení, tak samozřejmě tato díla nevycházela tiskem. I ten provozovací materiál pak často odpovídá té potřebě jednoho provedení, kdy i některé detaily nebyly definovány, protože se vycházelo z toho, že tvůrce toho díla je přítomen při tom provedení, a že si ty věci ohlídá. To co je zapotřebí si řekne. Navíc i kvalita těch partů pokud se zachovaly, tedy, je velice různorodá. Často je tam velké množství chyb a neví se předem, jestli to jsou chyby nebo nejsou chyby, takže můžete si nechat pořídit, mnohdy často dobře vypadající opisy nebo kopie partů z roku 1720 a na první zkoušce zjistíte, že je tam takových chyb, že se vlastně vůbec nezkouší a pouze se opravují chyby. Tak to je velké riziko. V tom případě se vždy přikláním k tomu nechat

vyrobit podle současných kritérií notový materiál, podle kterého se pak hraje. A současně details, které jsou podmíněny dobovým zvyklostem, jako například v 18. století bylo zvykem, že zpěváci zpívali ze samostatných partů, to znamená, že sopránista měl pouze sopránový part a altista pouze altový part a nic jiného. A dnes jsou zpěváci zvyklí mít pro lepší orientaci přinejmenším vokální particello s basem nebo klavírní výtah. Part s nějakou komplexnější informací o hudebním průběhu, což oni v té době neřešili vůbec. Takže i některé věci jako právě podoba toho notového zápisu se musí přizpůsobit dnešním potřebám. Takže u těch větších děl prakticky vždy necháváme vyrábět nový materiál, u komorní hudby, pokud to jsou díla, která vyšla v dobré edici, v době svého vzniku, tak používáme faksimile. Samozřejmě můžeme se setkat i u té komorní hry s problematikou klíčů, které se dnes nepoužívají. To je samozřejmě problematika i u vokálních děl, kdy zpravidla soprán byl psán v sopránovém klíči, alt v altovém klíči a my jsme zvyklí na moderní klíče. Takže to jsou také problémy, které je potřeba řešit individuálně, protože někteří zpěváci jsou schopni zpívat ze starých klíčů, někteří nejsou. Vždy je zapotřebí se tím konkrétním dílem zabývat v jeho kontextu.

Zasahujete nějakým způsobem do notového zápisu? Na základě jakých kritérií? Vy jste již zmínil chyby, ale já mám teď například na mysli problematiku dynamických znamének.

To je taky otázka složitá. Taky myslím, že pokaždé je důležité znát i ostatní díla toho autora, abychom se seznámili s jeho zvyklostmi i se zvyklostmi jeho zápisu, protože pokud víme, že Zelenka určitým způsobem zdvojoval vokální party instrumentálními a dostane se nám do ruky partitura, kde ten způsob zdvojování není uvedený, nicméně je jasné z obsazení toho díla, že instrumentální party mají zdvojovat vokální, tak samozřejmě máme relevantní informaci v jiných dílech, do kterých můžeme nahlédnout. Nebo pokud už jsme nějaká díla provozovali, tak víme, jakým způsobem Zelenka postupuje, takže podobný princip poté přeneseme i na dílo, kde ten princip zdvojování není přímo uveden. To jsou takové věci, které vychází ze zkušenosti a co se týká těch poznámek dynamických, tak je to trochu složitější. Myslím, že je trochu znakem 20. století zvyklost mít tyto věci systematizované, co se týká dynamiky, artikulace. Když u určité figury ten skladatel napsal oblouček a teď o sto taktů dál se objeví ta samá figura bez obloučku, tak jsme zvyklí si říct: když to tak

bylo před tím, tak to uděláme i tady. Ale já si myslím, že to nemusí být vždy úmyslem toho skladatele, že to není vůbec otázka, kterou oni by se tak moc zabývali. Já myslím, že máme tu tendenci, aby ty věci byly takzvaně “v pořádku” a aby to sedělo v nějakém systému, ale já myslím, že oni tehdy tak vůbec neuvažovali. Že i třeba nějaký detail, který se v repríze odlišuje od expozice, tak je to, co může být to zajímavé. Že jedna a jedna nemusí být vždy dvě, ale může to být i dvě a půl. A že všechno nemusíme tak zastřížené podle nějaké normy, podle naší představy 20. století, že všechno musí být nějaký způsobem systematizováno a utříbeno, aby si to nějakým způsobem neodporovalo. Jsem přesvědčen, že oni tímto způsobem neuvažovali, a proto třeba i v těch notových zápisech najdeme někdy věci, nad kterými kroučíme hlavou a říkáme si: proč to tam nenapsal? Dyt' je to úplně evidentní... Oni si tuhle otázku prostě vůbec nekladli. Nevidíme do jejich hlav a neznáme jejich řešení, ale je taky možné, že některé věci řešili intuitivně v okamžiku toho provedení. Ale to samozřejmě vypovídá o tom, že ten stoprocentně dokonalý systém nemusí fungovat a rozhodně to nebylo jejich cílem.

Jak řešíte problematiku tempa ve skladbách?

Tak především je třeba říct, že máme poměrně dost dobových indikací o tom, jaká byla tempa. Ať jsou francouzské prameny, které sice neuváděly metronom, ale používaly často u taneční hudby indikace tempa pomocí pendlu. A poté další prameny - jako například Quantz,⁸⁸ který uvádí tempa pomocí tepu srdce. Nicméně je jasné, že tempové údaje jsou orientační. Já bych řekl, že zásadní informace, která z nich plyne je ta, že to rozpětí temp bylo daleko větší, než si dneska připouštíme. Ta rychlá tempa mohla být o hodně rychlejší, než je hrajeme dnes, a pomalejší o hodně pomalejší, než je hrajeme dnes. A to samozřejmě souvisí i s určitým způsobem interpretace. Pokud máme například italské *adagio*, tak ta osminka mohla být až 40, to znamená opravdu velmi pomalé tempo. Tak samozřejmě ta hudba vyzývá k tomu, že ta jednoduchá melodická linka musí být ozdobena, protože jinak ta hudba je prázdná. Protože skladatel s těmi ozdobami počítal, a to velice bohatými v italské hudbě.

⁸⁸ Německý hudební skladatel a flétnista Johann Joachim Quantz narozen 30. ledna 1697 v Schedenu v Německu a zemřel 12. července 1773 v Postupimi.

U těch rychlých temp potom je to samozřejmě dáno velmi lehkým způsobem interpretace. A často je, myslím, ta představa o tempech u vokální hudby zatížena i určitým vizuálním vjemem a tradicí. Například u vokální hudby se často objevují skladby ve *stille antico*,⁸⁹ psané v *alla breve* taktu. A samozřejmě my, když dnes vidíme fugu, která je psaná v půlových a celých notách, tak to u nás evokuje představu něčeho pomalého a zatěžkaného - inspirované Palestrinou.⁹⁰ Ale pravda je opakem. Ta indikace *alla breve* znamenala dvojnásobné tempo, naopak *alla breve* byla velice rychlá tempa. A když uvěříme té Quantzově informaci, že ta půlka má být těch 160 nebo 180, tak ta hudba získá úplně jinou strukturu, jinou tvář, jiný výraz, než tak, jak se etablovala v 19. století díky tomu, že tato informace v té době ještě nebyla známa. A v 19. století si interpreti zvykli hrát tuto hudbu velice pomalu a tím vznikla ta představa zatěžkanosti.

Nicméně si myslím, že ta otázka temp je velice složitá a je zapotřebí k tomu přistupovat velmi kreativně. Například taky z toho, pro jaké publikum a v jakém prostředí hrajeme. Protože pokud se hudba hraje v koncertním sále se skvělou akustikou, tak je možné volit jiná tempa, než když hrajeme v kostele s deseti sekundovým dozvukem. A myslím, že je dobré poslouchat vlastní intuici a ucho, a ne se pouze řídit poučkami a traktáty, protože koneckonců i ti pánové v době 18. století vždy i tu praktickou stránku zdůrazňovali. Pro jaké prostředí a publikum, kde hrajeme, pro jakou příležitost... tohle taky brali vždy v potaz.

Jak postupujete v případě nejasné instrumentace? Setkal jste se s tím někdy?

Tak s tím se setkáváme poměrně často, především právě u děl, která byla určena pro jedno provedení, kde ta instrumentace byla pouze naznačená. Nebo například u dechových nástrojů vůbec nebyla uvedena a skladatel počítal s tím, že má k ruce opisovače, který mu řekne, jak ty party rozepsat a co napsat do hoboju a co napsat do fléten, kdy flétny zdvojují housle a kdy zdvojují hoboje, jestli soprán nebo alt zdvojují housle v oktávě, a to vysvětlil skladatel přímo tomu kopistovi. Ale často se ty party, které psal kopista, nezachovaly, ale zachovala se pouze partitura, takže to řešení vlastně nemáme. V tom případě je zapotřebí vyhledat skladby toho samého

⁸⁹ Termín, který popisuje způsob kompozice od 16. století, který byl v té době považován za historicky uvědomělý.

⁹⁰ Hudební skladatel Giovanni Pierluigi da Palestrina narozen 3. února 1525 v Palestrině a zemřel 2. února 1594 v Římě.

autora, pokud možno ze stejné tvůrčí periody, a najít si adekvátní řešení, které nás nějakým způsobem navede, a které je pravděpodobné. Ale se stoprocentní jistotou to nebudeme vědět nikdy, samozřejmě. Nicméně můžeme najít velice pravděpodobné řešení. Potom je řada otázek, například u obsazení bassa continua, protože víme, že tam je poměrně široké pole působnosti. A jaké nástroje se používaly u bassa continua v té které době, v té které zemi. Jestli v Bachově oratoriu používat cembalo nebo varhany nebo cembalo a varhany, tak to je potom taková specifická oblast, na kterou by se dala napsat samostatná kniha. Ale je to samozřejmě věc, která je velmi zřídka přesně specifikována, takže tam máme také spoustu možností interpretace. Samozřejmě my dnes v běžném provozu také často podléháme tomu, co máme k dispozici a jaké jsou naše možnosti. Asi by bylo ideální, kdybychom měli na provozování hudby, například italského baroka italské varhany s otevřenými píšťalami, které víme, že u nás nemáme, tak používáme ty, které máme. Tím, že ta hudba doby baroka byla tak strašně barevná a je to úžasné, protože prakticky každý kout Evropy v konkrétní časové etapě měl úplně jiné vyjadřovací prostředky a jiný styl. Neexistoval jeden jednotný styl, kdy by se řeklo, že barokní hudba kolem roku 1720 se hraje tak a onak. Tak to prostě nebylo. Úplně jinak se hrálo ve Francii a v jižní a severní Itálii. Také bylo úplně jiné ladění v severní a jižní Itálii nebo v Německu. Ten svět je tak neuvěřitelně bohatý, že my ho tím dnešním unifikovaným koncertním způsobem nemůžeme vůbec obsáhnout, nicméně ty otázky je dobré si klást a čas od času se pokusit naplnit ty atributy, pokud možno, co nejdetailněji.

Je pro Vás důležitá realizace s dobovými nástroji? Proč?

Je pro mne osobně esenciálně důležitá. Ale ne proto, abychom měli pocit, že děláme takřikajíc lépe nebo že děláme něco lepšího, protože to děláme správně na historické nástroje. Já jsem přesvědčený, že barokní hudba se dá hrát dobře i na moderní nástroje, nicméně důležité to je pro mne z toho důvodu, že na historické nástroje je to prostě lehčí. Ty nástroje okamžitě komunikují s tou hudbou. Rovnou vám vypoví o tom, jaké tempo je ještě možné a jaké není, co je možné tím barokním smyčcem zahrát, kde jsou ty limity. Ten nástroj vás přímo vede k určité artikulaci, k určité zvukovosti a tím spoluvytváří vaši hudební představu. U moderních nástrojů je to těžší o to, že ty nástroje mají v určitém slova smyslu neomezenější možnosti, to znamená, že bez velkých problémů vám umožní i udělat věci, které jsou té hudbě

úplně cizí. Vlastně ten historický nástroj vás určitým způsobem koriguje i v tom, aby člověk nedělal věci, které jsou proti notovému textu, proti smyslu vyznění té hudby a jen tím, že vám některé věci prostě neumožní. Kdežto moderní nástroj vám umožní používat interpretační prostředky, které jsou té hudbě cizí, a nemá s tím vůbec žádný problém. A například uvedu, u dechových nástrojů víme, že ty nástroje nezní úplně vyrovnaně ve všech polohách, takže určité tóny znějí víc, než jiné. A ti skladatelé o tom věděli, o těch vlastnostech, a dokázali je využít. Stejně jako lidský charakter a duše není úplně dokonalá a to je právě to hezké na osobnosti člověka, že má své stinné i světlé stránky. A to je to, co vytváří krásnou osobnost, že čistokrevně dobrý Mirek Dušín je vlastně nezajímavá osobnost. Tak takto je to i s těmi starými nástroji a vytváří to charakter těch nástrojů. A třeba u lesního rohu, který používal v době klasicismu techniku dušených tónů, které mají zastřený a ve forte práskavý zvuk. A když skladatel napsal tento dušený tón, který má určitou barvu a napsal k tomu fortissimo, tak chtěl, aby se ozval ten třeskutý prasknutí a přesně věděl, jakého zvuku má dosáhnout. A toho zvuku na moderním nástroji prostě nedosáhnete. Byl to určitý efekt, určitý cíl, emoce, kterou chtěl ten skladatel tím zvukem vyvolat, a u moderního rohu se dočkáme jen krásného rovného tónu, který nás ničím nepřekvapí. Ale tím vlastně sebereme tu veškerou emoci, veškerý výraz, kterého chtěl ten skladatel dosáhnout. Takže z tohoto důvodu ty nástroje historické, aniž bychom často chtěli, tak vytvářejí zvukový obraz, který je bližší tomu původnímu záměru skladatele.

Podle jakých kritérií vybíráte prostor pro uvádění skladeb? Uvádíte skladby v prostorách, pro které byly původně napsány? Například duchovní kantáty v sakrálním prostředí? Nebo to v dnešní době považujete za přežitek?

Tak zase je to, bych řekl, otázka konkrétního díla. Jsou taková díla, u kterých se nepochybuje, že to je součást kulturního dědictví lidstva, kde kontext vzniku toho díla není vlastně vůbec důležitý, jako je například Bachova h moll mše. Toto dílo má rozhodně své opodstatnění v koncertním sále stejně, jako v chrámu, kde navíc získá takový ten duchovní rozměr. Obecně si myslím, že duchovní hudba zní lépe v kostele, v prostorách, ve kterých se ta hudba hrála. Ale jsou díla, kde tento

požadavek je navíc umocněn, jako například Biberova⁹¹ *Missa Salisburgensis*, obecně díla, která počítají s prostorem chrámu, jako součástí interpretace. To se týká děl, která jsou například více sborová, která počítala s tím echo efektem, s tím, že ta hudba se na vás valí z různých směrů, že je využívána varhanní empóra. Tak poté samozřejmě, když toto dílo zazní v koncertním sále, kde umělci stojí na podiu frontálně proti vám, tak část toho efektu, kterého chtěl skladatel dosáhnout, nenajde naplnění. V tomto případě ta volba sakrálního prostoru je čistě z technických důvodů jednoznačná. Pominu samozřejmě tu úroveň vyznění díla v té spirituální rovině. Pro to je prostředí kostela samozřejmě vždy lepší. Nicméně koncertní sál má své nesporné kvality, nic není nad to, když si posluchač může již zmiňovanou Bachovu *Mši h moll* vyslechnout v pohodlí, v teple, v dokonalé akustice, kde slyší všechny detaily, kde není rušen tím, že sedí v zadní části kostelní lodě, kde se mu zvuk slévá do neidentifikovatelné hmoty, kdy mu táhne na záda, a kdy po dvou hodinách ho tlačí kostelní lavice. Taky bych řekl, že to hodně záleží na rozpoložení jednotlivého posluchače, někdo radši obětuje to pohodlí za ten duchovní zážitek a někdo naopak upřednostní ten dokonalý poslech před duchovním zážitkem. Jak tomu bývá, neexistuje jedno univerzální dobré řešení.

Podle čeho se rozhodujete, do jakého programu z hlediska dramaturgie jednotlivé skladby zařadíte?

Tak samozřejmě záleží na tom, jestli jsem já sám tvůrcem dramaturgie toho večera, nebo jestli jsem limitován tématem pořadatele. Pak jsou díla, která se dají hrát téměř v jakémkoli kontextu, jako je například zmiňovaná Bachova *h moll mše* nebo pašije. Samozřejmě záleží taky na kulturním prostředí. U nás by se pravděpodobně nikdo nepozastavoval nad tím, kdybychom hráli Bachovy pašije jindy než v období půstu před Velikonocemi, nebo ten svatý týden. V Německu je toto téměř nepředstavitelné, že byste v srpnu nebo v červenci hráli pašije, prostě jsou kulturní oblasti, kde volba repertoáru musí určitým způsobem reflektovat církevní kalendář. Vánoční oratorium by v Německu také nemohlo hrát jindy než před Vánoci, na druhou stranu, my bychom také pravděpodobně nehráli Rybovu mši vánoční v květnu. Takže to bych řekl, že jsou takové kulturně-historické aspekty. A pak samozřejmě ta volba toho

⁹¹ Hudební skladatel Heinrich Ignaz Franz Biber narozen 12. srpna 1644 ve Stráži pod Ralskem a zemřel 3. května 1704 v Salzburku.

programu je také často podmíněna tím, pro jaké publikum hrajete. Pokud je ten program určený na festival, pro specializované publikum, tak ten program může být náročnější ve smyslu, že vyžaduje určitou dramaturgickou linii a může být svým způsobem monotematický. Můžu si dovolit udělat program celý z neapolské hudby dvacátých a třicátých let 18. století. Když budu připravovat program pro více “mainstreamový” festival, jako je Pražské Jaro, tak se budu snažit, aby ten program byl spíše pestrý a kontrastní a to téma aby bylo širší a vstřícnější k publiku. I třeba k publiku, které není tak konkrétně informováno či vzděláváno v té konkrétní materii. Myslím, že ten ohled na publikum je důležitý, kdo nás bude poslouchat, kdo bude sedět v tom koncertním sále.

Ve srovnání ČR a zahraničí, jak si stojíme v novém uvádění starých skladeb?

To je obtížně srovnatelné, protože tím, že my jsme malá země, tak ta scéna staré hudby, i když si myslím, že na to jak jsme malá země, tak je extrémně bohatá, obzvláště v Praze, kde se toho děje velmi mnoho. Nicméně, samozřejmě u nás není to spektrum těch souborů tak široké, jako ve Francii nebo v Německu, kde můžeme najít soubory, které se specializují na konkrétní epochu nebo soubory, které hrají vyloženě jen francouzskou hudbu, nebo soubory, které se specializují na hudbu italského *trecenta*,⁹² že ta specializace u nás nemá ani místo. Tak úzká specializace by nenašla u nás tak široké publikum. Ale na druhou stranu, česká scéna má velké zásluhy na zpřístupnění řad skladatelů, kteří se nás nějakým způsobem týkají a kteří ve světě klasické hudby jsou dnes uznáváni. Uvedme například Zelenku, k jehož objevení došlo samozřejmě v cizině, tak k té emancipaci na koncertních pódii došlo teprve v poslední době na českých pódii zásluhou českých souborů. Není to jenom Zelenka, ale jsou to i skladatelé, kteří se objevují i na repertoárech zahraničních souborů, jsou to například Reichenauer⁹³ nebo Brentner⁹⁴ nebo Mysliveček. Nebo i skladatelé Vídeňského klasicismu, jako jsou Vaňhal⁹⁵ a Koželuh.⁹⁶ To jsou jména, k jejichž emancipaci české soubory určitě přispěly. Takže bych řekl, že z hlediska zaměření na určité epochy ta scéna staré hudby neposkytuje tak široké pokrytí u nás, jako u velkých zahraničních scén, tak v případě konkrétních

⁹² Rané období italské renesance cca 14. století.

⁹³ Antonín Reichenauer narozen roku 1694 v Praze a zemřel 17. března 1730 v Jindřichově Hradci.

⁹⁴ Jan Josef Ignác Brentner narozen 3. listopadu 1689 v Dobřanech kde také zemřel 28. června 1742.

⁹⁵ Jan Křtitel Vaňhal narozen 12. května 1739 v Nechanicích a zemřel 20. srpna 1813 ve Vídni.

⁹⁶ Leopold Koželuh narozen 26. června 1747 ve Velvarech a zemřel 7. května 1818 ve Vídni.

jmen skladatelů a kulturních oblastí, které se nějak týkají té české hudby, tak si troufám říct, že jsme udělali docela dost práce.

Jak dlouhou dobu zabere přibližně proces celkové přípravy díla, nějaké větší dílo, jako je třeba opera či oratorium?

Tak to je strašně individuální, protože... já bych řekl, že to zabere tolik času, kolik ho na to máme. Když máme víc času, tak...

Ne samozřejmě, já bych řekl, že se na to nedá odpovědět nějak univerzálně, protože já bych řekl, že u každého toho díla se setkáme s jinou problematikou, někdy mohou být velké problémy s textem toho díla, s rekonstrukcí, s přepisem. Ten objem těch informací, které je potřeba zpracovat, může být velice rozdílný. U těch větších děl oratorního typu tak i třeba záleží na tom, o jaký typ hudby se jedná. Jedná-li se například o hudbu poloviny 17. století, tak čistě těch informací, těch kuliček, těch not a těch nástrojů a těch řádek notového systému prostě není tolik, jako u hudby z poloviny 18. století. Každopádně je zapotřebí počítat s měsíci práce, která se týká převážně toho notopisu, který je potřeba převést do té moderní notace a potom samozřejmě v průběhu toho přepisu se můžeme setkat s různými problémy, které mohou ten proces rekonstrukce značně prodloužit. Ale to se nedá ve většině případů vůbec předvídat, chce to opravdu mnoha měsíční předstih a musíme počítat s tím, že mohou nastat problémy, které bude zapotřebí řešit, i třeba tím, že se bude vyhledávat sekundární pramen. Že si bude zapotřebí zjistit, že ještě existuje někde v Itálii pramen, do kterého bude potřeba nahlédnout, aby byla možnost srovnání nebo doplnění. Takže je to taková detektivní práce. A stejně jako detektiv vám řekne, jak dlouho trvá vyšetřit vraždu? Může to trvat dva dny, protože se pachatel přijde přihlásit sám, ale může to taky trvat dvacet let a pak je případ odložen jako nevyřešený.

Rozhovor s Jakubem Kydlíčkem

Co je pro vás zdrojem při hledání skladeb, které zatím ještě nebyly uvedeny, myšleno od doby jejich dobového uvedení.

To záleží. Já se vlastně zabývám docela velkým rozptylem pozdního středověku až do 18. století, takže takové to hlavní kritérium "zdrojovosti" je pokaždé někde jinde, něco jiného je to u 15. století, něco jiného je to u vrcholného baroka. Co se týče ranější hudby, já mám poměrně jasně vymezené okruhy, které mě dlouhodobě zajímají, a v rámci nich se snažím hledat konkrétní skladby z konkrétních rukopisů. A u toho baroka, 17. století je to různé, protože tam už přemýšlím především o tom, kde a jak by se ta skladba dala konkrétně uvést, takže po tom jdu konkrétně spíš po jakých vokálních dílech nebo instrumentálních záležitostech.

Máte nějaké konkrétní kritérium, podle kterých vybíráte ty tituly, třeba jako autora, doby, instrumentace, místa vzniku, formy?

Co se týče toho, souvisí to s tou první odpovědí. Samozřejmě je rozhodující i ta kvalita hudby, kterou člověk najde, řekněme, že z padesáti skladeb, které člověk projde, se dostane do toho užšího výběru třeba pět, které si člověk opravdu chce zahrát. A potom já třeba nejdu moc po autorech, i když musím říct, že občas se mi stane, že se mi třeba líbí jméno nějakého autora, tak se o něj snažím zajímat více. Třeba teď děláme italskou muziku, 1720 - Neapol a tam se musím přiznat, že jsem vybíral zcela pudově, tam se mi líbilo jedno jméno, tak jsem toho autora začal hrát. Ale jinak je to právě tak, že si člověk vezme třeba nějaký kulturní okruh, začne číst nějakou dobu a pak jakoby hledá. Nicméně to není jako nikde nějak přísně ohraničené a během toho, řekněme "výzkumu" , se mohou ty hranice posouvat, takže jako příklad: dělali jsme neapolskou muziku a ve finále jsme skončili u rukopisu, který je v Parmě a nakonec jsme celý program rozšířili na osu: Neapol-Řím-Parma-Benátky.

Na jaké problémy jste narazil při hledání v dobových archivech?

To se dost liší instituce od instituce. Samozřejmě největší problém není hledání v tom, jakoby katalogu, jako potom získat spíš fyzicky kopii toho materiálu

nebo fotokopii v optimálním případě. Typicky v italských archivech, právě třeba v Benátkách, je ten režim mnohdy jaksi volný, naproti tomu ve francouzských archivech, kde jsem byl, je režim poměrně přísný. Musím říct, že mám archivní zkušenost nejen hudební, ale i z oblasti historie. A v podstatě musím říct, že mě více baví to hudební hledání, protože tam si člověk může číst ty noty a mít z toho ten zážitek rovnou už v tom archivu, takže spousta nápadů se může rodit přímo, když vám přinesou tu archivní složku s tím dobovým materiálem, tak tam už z toho máte ten jakoby požitek a občas tam právě přichází ta inspirace, co by se dalo hrát. A člověk často z toho archivu jde s jinými plány, než tam jakoby přišel, což je docela zajímavé a já si nedokážu moc představit, že by člověk neměl takovou tu vazbu na tu praxi, protože si nedokážu představit, že tam člověk jenom suše bádá nad nějakou skladbou, kterou ví, že si nezahraje nebo si nechce zahrát. Mě vlastně baví jít do té instrukce nebo hledat konkrétně něco, co uchopí jako hudebně. Ten archivní výzkum je nástroj, je to pomůcka a ne cíl k něčemu.

Narazil jste někdy na takovou překážku, která by vám bránila v uvedení toho titulu, který jste našel?

Přemýšlím, že vlastně ano, nebudu jmenovat ten archiv, ale - B.V.: **to klidně můžete** - víme třeba o jednom pražském archivu, který skýtá hodně pokladů a nelze se do něj fakticky dostat. Nebo ty materiály, které jsou tam obsaženy jsou zřejmě hrozně podstatné proto, abychom se posunuli dále v chápání hudby 18. století v Praze, ale ten archiv je dlouhodobě jaksi nedobytný, z nějakého nepochopitelného důvodu a musím říct, že u mě vzbuzuje vztek a potřebu, možná i potřebu nějakého fyzického násilí na administrátorech toho archivu... Potom třeba další problém byl takový, že vyžadovali, že člověk nepoužije výstup toho svého archivního výzkumu právě k veřejnému provedení té skladby, což mi přijde úplně vlastně paradoxní, proč jako ten archiv se snaží držet svoje tajemství, aby to neožilo znovu, navždy skryto, ano navždy skryto, ale jaksi podivným způsobem. Ještě bych chtěl říci, že je dosti typické právě pro české archivy, že spíše dělají obstrukce s tím, aby náhodou člověk, jako v nějaké naivní obavě, aby člověk nedej bože nezbohatl tím, že si najde 300 let starou skladbu a postará se o její uvedení, to mi přijde jako velmi absurdní. Nicméně chápu, že ten archiv chce mít nějakou kontrolu nad publikačními výstupy, které vzejdou z toho výzkumu, to je v pořádku, ale tohle, co jsem uvedl ty příklady, to mi přijde absurdní. Takže v tom případě já si často vyberu nějaké jiné téma nebo jiného

skladatele a bohužel si myslím, že je dost skladatelů nebo hudebních okruhů, které tím přišlo o svoji novodobou slávu.

Když jste zmínil ty české archivy, vidíte nějaký zásadní rozdíl mezi hledáním v archívech u nás a v zahraničí, jako v přístupnosti, přehlednosti? Uvedu příklad: ve Vídni bývá velký problém si udělat fotokopii, musíte si skladby ručně přepisovat, což v dnešní době už je trošku nezvyklé. Na druhou stranu v Itálii Vám hodí na stůl dobový opis z 18. století, a nebo Vám to rovnou hodí na kopírku, to je druhý extrém, tak vidíte v tom nějaký zásadní rozdíl?

Je to tak, mně je samozřejmě sympatický ten přístup postupné digitalizace všech těch archivů, což v tom hraje naprostý primát Německo a Francie, kdy francouzská národní knihovna postupně digitalizuje úplně všechno. A myslím si, že to třeba vede k stoupající oblibě ve francouzské hudbě nebo k tomu, že máme veškerou francouzskou hudební literaturu dostupnou, může vést k tomu, že člověk snáz dělá jaksi spartaci. Skutečně si myslím, že tady naše prostředí, a prostředí řekněme třeba té Vídně, je v tomhle velmi konzervativní. Myslím si, že často to závisí nejenom na těch institucích, ale na konkrétních lidech, kteří tam sedí. Člověk se občas skutečně dokáže domluvit, když archivář je třeba zároveň hudební vědec, hudebník a ví, proč tam člověk jde, tak mimo protokol, tak třeba v Kroměříži jde mnohé, a někde prostě ne.

No a máte tedy nějaký oblíbený archivní zdroj inspirace, jako tu Kroměříž nebo Neapol, Drážďany? Mě teda, samozřejmě, to asi nebudu sám, velmi inspirují Drážďany, ta slavná *Schrank II.*, kde je většina opisů Drážďanské kapely. A Vídeň. Já chápu hlavně jako takové užitečné vodítko, to byla spíš jakoby spojnice toho, co šlo z Itálie na sever. Z těch českých, potažmo Moravských, abych byl přesnější, archivů tak ta Kroměříž. Měl jsem takové období, kdy mě to jako hodně zajímalo, teď je to už spíš taková *Miscelanea*, nicméně mě svého času hodně zajímala právě Praha a to polyfonie kolem roku 1500 a *Kodex Strahov*⁹⁷ nebo *Kodex Speciálník*⁹⁸ a takovýchle prameny, které chválabohu jsou digitalizované, i když se uvažuje i o tom, že ta digitální podoba zmizí zase z internetu a člověk si tam bude muset zajít fyzicky, což

⁹⁷ Manuskript z druhé poloviny 15. století obsahující nejobsáhlejší sbírku uvedeného repertoáru ve střední Evropě.

⁹⁸ Manuskript raně renesanční polyfonie z konce 15. století.

nechápu, jak je to možné v dnešní době. Určitě Praha a Drážďany a potom si myslím, že úplně hlavní roli pro mě hrála v posledních letech *Bibliothèque Nationale de France*.⁹⁹

Ve chvíli, kdy už naleznete ten dobový opis nebo faksimile, preferujete produkci z původního opisu nebo máte radši, když se to převede do moderní notace?

To je hodně individuální, protože první, co musíte udělat, je určitá kritika toho pramene, musíte zhodnotit, jestli to v té době byl jen opis do archivu nebo jestli to v té době sloužilo, jako provozovací materiál, protože mezi tím je často radikální rozdíl. Jedna z prvních věcí, kterou je nutno udělat, je zamyslet se nad tím, jestli to, co jsem našel, není jenom opis obsahující faktické chyby. V takovém případě, když přijdete na to, že tam něco chybí nebo přebývá nebo se opisovač spletl a dal tam jiný klíč nebo jsou tam faktické chyby "překlepy", tak použitelnost dobového materiálu pro provozovací praxi se radikálně snižuje. Lepší je to právě z dobových provozovacích materiálů, ale to je spíš záležitost 17., 18. století, tam to jde a myslím si, že to je poměrně snadné, viz například dobové vydání Händlových koncertů, co i studenti zvládli poměrně snadno. U polyfonie 16. století to může být různé, nicméně pokud to člověk používá pro studium v rámci nějakého zkouškového procesu, pokud je na to prostor, tak to jednoznačně pomáhá, protože každá hra z toho rukopisu nebo faksimile dává úplně jiný obraz do mozku a tu hudbu hraje jinak. Ve středověku je v tom radikální rozdíl v té produkci, tam ta edice je velmi nebezpečná. Ale jsme v dnešní době a potřebujeme nějakým způsobem, kdy jsme limitovaní praktickými možnostmi zkoušení, musíme často uvádět hudbu, která nebyla nikdy určena k veřejnému provozování, takže nás praktické okolnosti nutí k použití edice, protože z toho dobového by to z uvedených důvodů nešlo. Je to velmi různé, baví mě třeba hudba 17. století, když ji mohu hrát z originálu nebo faksimile, protože tam mám úplně jiný dojem z toho taktování muziky, z těch různých proporcí, z těchto záležitostí a jde to. Ale je to dáno i tím, že tu hudbu známe z té edice, že máme to předporozumění toho, teď jsem se to naučil z moderní edice, znám to léta a teď si můžu dovolit to hrát to z faksimile. A zase je to otázka, jaký k tomu máme přístup, do jaké

⁹⁹ *Bibliothèque nationale de France* [online]. PARTAGEZ, 2017 [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: http://www.bnf.fr/en/tools/a.welcome_to_the_bnf.html

míry nás ovlivňuje ta posedlost edicemi , do jaké míry to zformuje ten hudební projev. Podobně jako u francouzské hudby, viz například Rameau,¹⁰⁰ když se podíváme, jak vypadají jeho autografie nebo dobové opisy, tak z toho vzniká naprosto jiný dojem, než z těch moderních edicí. Je otázka, jak bychom hráli tuto hudbu, kdybychom se ji učili rovnou z těch starých pramenů nebo z té dobové notace.

Když ten dobový opis, autograf máte, zasahujete nějakým způsobem do toho notového zápisu, na základě čeho?

Podle potřeby, když se budeme bavit o té starší hudbě, tak tam těch zásahů je potřeba vlastně mnohdy docela dost. Třeba není výjimkou, že je potřeba dokonponovat nějaký hlas, je potřeba ho tam mít, tak se prostě musí dopsat, samozřejmě podle nějakých dobových pravidel a to musí být podloženo nějakou další přípravou. Když jsme připravovali právě ten *Kodex Speciálník*, tak tam jsme museli udělat hodně zásahů a to i z toho důvodu, že ten pramen obsahuje hodně chyb a nebylo zbytí, nemohli jsme vzít jenom to, co je v notách, člověk musí jít za ten text. A co se týče 17. a 18. století, tak těch zásahů tam může být poměrně dost, což si myslím ale, že byla dobová praxe, oni do toho také zasahovali velice živým způsobem, i co se týče instrumentace. Samozřejmě něco jiného je zase kontext: praktické provozování v dnešní době, když hrajeme něco tady se studentským orchestrem a narazím na skladbu, kde najednou v jedné ári je chalumeau, tak samozřejmě nechci tu skladbu zavrhnout jenom proto, že nemám tady chalumeau tak sáhnu k jiným substitučním prostředkům a hraje to třeba hoboj nebo flétna, i když víme, že to není dobově úplně košer. Něco jiného je to pro produkci plně profesionální, tam ty zásahy musí být mnohem opatrnější, už jenom proto, že člověk je pod neustálým dozorem kolegů, se kterými hraje. Tam třeba nelze nahradit jeden nástroj jiným, nelze tu instrumentaci pojímat tak volně. Ale co se týče třeba posuvek *MusikaFicta*, tak to je věc, která je velmi otevřená. Myslím si, že bez těch zásahů do textu by ta interpretace přišla o svoji podstatnou část, v podstatě to je otázka, co je vlastně interpretace? Dneska jsme vlastně skripturální kultura - jsme dost závislí na textu, na tom, co je napsané, ale nota znamená latinsky "poznámka", memorování,

¹⁰⁰ Hudební skladatel Jean-Philippe Rameau narozen 25. Září 1683 v Dijonu a zemřel 12. září 1764 v Paříži.

jakási pomůcka, není to nic neměnného, v mnoha případech interpretaci lze pojímat od chvíle, kdy člověk zasáhne do toho textu, mnohdy naprosto radikálně.

A v tomhle případě: jak nakládáte s otázkou výrazových prostředků, mám na mysli, zda je přidáváte, například dynamická znaménka, které tyto opisy vlastně vůbec neobsahují.

Člověk si musí položit otázku, proč tam nejsou dynamická znaménka? Odpověď může být: dobře nedělala se dynamika a nebo se o dynamiku musel nějakým způsobem starat interpret. V případě, když se přikloníme k té druhé tezi, tak si musíme položit otázku, jakým způsobem se kdy, a v jakém repertoárovém okruhu dělala dynamika a je nutno se rozhodnout, jak ji provádět. V tom případě se musíme začít bavit při tom provedení o tom, že někdo musí rozhodnout, většinou šéfdirigent, kde to je jak dynamické a jak to bude. A to je třeba jedna z věcí, která mě velmi baví a hodně mě baví tu dynamiku pojímat hodně organicky a často to třeba i měnit na generálce, přímo na koncertech. Na co má člověk jeden den chuť je druhý den naprosto jiné, typicky když se hraje nějaká suita, kde je tanec s mnoha repetičemi, tak mě třeba baví na koncertě to změnit, jen tak...

Jak řešíte problematiku temp, protože víme, že u starších skladeb se tempa neuváděla na metronomu, ale většinou nějakým výrazovým slovem, jako "vesele, zvolna", tak jak s tím nakládáte?

Já bych to rozdělil. Něco jiného je 16., 17., 18., 19. století, potažmo můžeme se bavit o nějakých repertoárových okruzích v hudebních centrech, všude to bylo jinak. První co musíme hodně podstatně prozkoumávat je, jak to kde bylo a jaká zřejmě mohla být představa například v Benátkách kolem roku 1630 nebo jak to bylo u Monteverdiho,¹⁰¹ kde tady typicky najdeme jenom označení *adagio* nebo *allegro*. Dále si musíme hodně důkladně pokládat otázky, co se týče proporcí, co se týče taktových označení. Takže zase, jakákoliv praktická interpretační příprava nastudování dané skladby vyžaduje studium sekundárních zdrojů. Budeme-li se bavit např. o Francii, kdy se studenty děláme francouzskou hudbu, třeba flétnovou tak,

¹⁰¹ Hudební skladatel Claudio Monteverdi narozen v italské Cremoně 15. května 1567 a zemřel v Benátkách 29. listopadu 1643.

první, co si musíme přečíst je *Hotteterre*¹⁰², který tam uvádí různá tempa a ta věc je hodně zásadní. Myslím si, že neexistuje nějaký univerzální recept. Obecně já jsem nepřitelem těchto univerzálních receptů, nicméně chápu, že v určitém stádiu to může pomoci například řeknete studentům, že šestičtvrtový je rychlejší než tříčtvrtový v tom označení, zjednodušeně řečeno, nebo že tato proporce je takováhle a tato jiná. To je trochu rozpor, když se připravujete a bádáte, připravujete, studujete ty skladby, tak váhání je zcela na místě, je nutno pochybovat prakticky o všem. Ale tím, když přijde na první zkoušku, musí jít pochyby stranou, tady už musíte být dogmatik a říct, bude to takhle, přestože každý z těch muzikantů by mohl mít jiný názor, ale tady už to nemůžete dovolit. Pokud se budeme bavit o chápání temp nebo těch výrazových prostředků dynamiky, prožíváme doma muka, jak to udělat nebo proč odůvodnit tohle nebo tamto a vlastně už to celé musí být přesně naopak, musíme říct: tady a tohle.

Jak řešíte případy nejasné instrumentace?

První otázka, co si musíme položit je, pokud je to u skladby, kterou chci provozovat prakticky, tak si řeknu dobře, co mohu mít reálně k dispozici? Žijeme v nějakém provozně-ekonomickém kontextu, tak si nemůžeme často dovolit mít úplně adekvátní obsazení pro všechny skladby, například Corelliho¹⁰³ neděláme fakt v ideálním obsazení sta houslí. A co se týče náhrad, tak problematické to může být u 16., 17. století, kdy nejsou takřka žádné pokyny ke konkrétní instrumentaci, to znamená, že tam mají být dvě flétny, dva cinky a dvoje housle, to je záležitost až Monteverdiho a dál., A tady musím říct, že jsem často musel mnoho skladeb odložit proto, že nejsou vhodné nástroje nebo není v dostupném okruhu nikdo, kdo by na ně hrál uspokojivým způsobem. A to je třeba věc, která ve 20. a 21. století v mnoha oblastech Evropy dost limituje rozvoj některého repertoáru, například tady je tradice určitého nástroje, ale jiného ne, tak se na ně tolik nehraje a nehrají se ty skladby pro něj určené tolik.

A ještě, když mám na mysli tu instrumentaci v tom významu, když najdete ty noty a nástroje tam nejsou uvedeny? Co to má hrát?

¹⁰² Hudební skladatel Jacques-Martin Hotteterre narozen 29. září 1674 v Paříži a zemřel 16. července 1763 také v Paříži.

¹⁰³ Hudební skladatel Arcangelo Corelli narozen 17. února 1653 v Fusignanu v Itálii a zemřel 8. ledna 1713 v Římě.

K tomu můžeme zase přistoupit kriticky a položit si otázku: co je to za skladbu, v jakém kontextu se hrála, pakliže se někde hrála, tak se snažím zjistit, jací muzikanti v té době na tom místě působili, a pokud ano, tak se podívám na jiné skladby, jestli tam není nějaké vodítko, to už je celkem jasný návod. Případně použiji metodu, že je to zapsané v určitých dobových klíčích, tak se podívám, jestli je ta skladba unikát nebo jestli existuje i v jiných opisech, snažím se provést nějaké srovnání a jestliže ani tahle vodítka nepřinesou to, že tohle třeba bylo pro nějaký smyčcový consortnebo, tohle bylo spíše asi pro nějakou partu dechových nástrojů, tak jsou další vodítka, která už mohou být tak trochu zavádějící. Třeba u velmi rané hudby jsem se snažil svého času dokázat, že můžeme mluvit o nějaké instrumentální hudbě už právě koncem 15. století po boku polyfonie tady v Praze, a že určitý typ melodiky a témat sedí více třeba dechovým nástrojům, než nástrojům smyčcovým. Ale to už je taková hodně spekulativní věc a můžeme se bavit o symptomatických figurách. Krásně je to vidět třeba na rané klávesové literatuře, kdy například *Kodex Faenza*¹⁰⁴ nebo *Buxheimer Orgelbuch*,¹⁰⁵ což víme, že je literatura určená primárně pro klávesové nástroje a ta sazba je taková, že to sedí krásně těm klávesovým nástrojům. To samozřejmě nevylučuje, že se to nedá hrát dneska nebo i v té době na jiné nástroje, ale že je to určeno přímo k tomu. Takže to je další vodítko. Ale myslím si, že to už není až takový problém určit, na jaké nástroje se ta daná skladba hrála v té době a souvisí s tím i jedna věc, jaký máme vlastně záměr s tou skladbou, kterou najdeme v archivu. Jestli si můžu říct: dobře, jdu tady po nějakém repertoáru, našel jsem tuhle skladbu, chci ji hrát tak, jak byla v době svého vzniku, co se týče instrumentace nebo ne. To je třeba si rozmyslet, jestli se snažíme víceméně napodobit ten dobový kontext nebo ji přenášíme do té současnosti. Když jsme třeba u té francouzské hudby, tak pokud bychom si vzali *Counter Lullyho* nebo nějaké ranější francouzské věci, tak musí brát v úvahu, že to bylo pro jiné smyčcové nástroje, než máme dnes. Že je to smyčcový pětihlas a ty nástroje jsou jiné, než italské, které se používají na zbytek, tak tam musíme udělat kompromis. A teď je ta velká otázka, jestli máme tu hudbu hrát, přestože děláme tyto instrumentační ústupky, ale to si musí každý odpovědět sám. A byla by škoda nehrát hudbu jenom

¹⁰⁴ Manuskript z 15. století. Je jedním z nejstarších záznamů hudby na klávesové nástroje spolu s vokálními částmi.

¹⁰⁵ Manuskript vytvořený okolo roku 1470 s 265 originálními kusy pro klávesové nástroje.

proto, že tady nemáme specifickou violu desier toho a toho typu, když to můžeme hrát na velmi podobném typu nástroje.

Vy už jste se toho teď dotknul, ale vlastně preferujete, je pro vás důležitá realizace těchto skladeb na dobové nástroje nebo ne?

Musím říct, že vlastně ano, protože razím tu tezi, že hudba byla napsaná pro určitý typ nástroje. Myšlení skladatele bylo velmi objektivní v tom smyslu, že psal pro nástroje, které ve své době měl, a myslím si, že je mezi tím souvislost, že ta hudba se tím pádem nejlépe ukáže v celé své kráse a to díky tomu, že člověk použije adekvátní nástroj. Nicméně nejsem zcela zastáncem toho ražení, že pakliže nemáme ten naprosto adekvátní nástroj, tak bychom to neměli hrát. V podstatě mě baví práce s moderními nástroji a myslím si, že je možný určitý, ne, ono to není kompromis, ale určitá spojka k tomu dobovému zvuku skrz moderní nástroje, ale je tam ten limit, protože ten dobový nástroj udělá dost práce "sám". U studentů stačí dát jim do ruky barokní smyčec a zvuk kapely je radikálně jiný během několika vteřin nebo stačí změnit ladění a to jsou věci, které se projeví ihned a udělají největší kus cesty, ale zároveň jsou nejtěžší díky organizačně-provozním věcem. Ano, myslím si, že je to velmi důležité, ale zároveň je důležité mít na paměti, že stejně je velmi obtížné udělat naprosto přesnou kopii dobového zvuku a ladění, protože žijeme v dnešní době, kdy se nemůžeme zabývat jenom jedním segmentem a nemůžeme v podstatě kopírovat život hudebníka kolem roku 1600, působícího v severní Itálii. Musíme hrát hudbu německou, francouzskou, italskou, napříč stoletími.

Podle čeho vybíráte prostor, kde skladby uvádíte? Jde mi o to, zda zachovááte ten prostor, pro který byly napsány? Hrajete například duchovní kantáty v sakrálním prostředí nebo si myslíte, že je to přežitek?

Nemyslím si, že je to přežitek, ale ono to většinou bývá úplně naopak, že člověk podle prostor volí skladbu, tzn. máme-li mít někde koncert, tak volím skladby spíš podle toho, pokud mohu, protože je to mnohem jednodušší. Velmi se mi líbí provádět hudbu v prostorech, kam patří. To znamená, hrozně by mě bavilo uvést například Beethovenovu symfonii v nějakém menším sále pro několik málo lidí nebo Bachovské kantáty v sakrálním prostoru... ale zase ten dobový kontext byl trochu jiný, byla nějaká liturgie. To bychom se museli bavit o tom, zda má cenu kopírovat

dobový kontext či nikoliv. Můžeme tomu jít tím samozřejmě trošku naproti, že se snažíme dávat kantátu ryze do kostela, ale já si myslím, že to není úplně nutné. Ale je třeba vědět o tom, a nějakým způsobem se s tím interpretačně vypořádat, že když hrajeme hudbu, která nebyla vyloženě určena pro koncert, což většina hudby, o které se bavíme, nebyla. Tím pádem člověk musí změnit něco jiného, aby ten lep tam překonal. Potom je otázka, jak změnit třeba výrazové prostředky: tempo, ozdoby, co tam vlastně vymyslet jinak, když už to najednou není suita v Rameauvě opeře, kdy člověk se tehdy mohl dívat na balet a teď ji provádíme koncertně a přicházíme o tu vizuální složku a musíme z toho udělat koncertní kus. Můžeme tím pádem obětovat několik pouček o tom, jaké tempo má mít takový a takový menuet a jít prostě naproti tomu současnému kontextu.

A s tím souvisí, podle čeho se rozhodujete do jakého programu, z hlediska dramaturgického, zařadíte ty jednotlivé skladby, které najdete, vyberete?

To je zajímavé. Něco jiného je to třeba právě na konzervatoři, kdy ten výběr může být poměrně svobodný, kdy si člověk na začátku roku sedne a na dva roky dopředu si rozmyslí, co by chtěl hrát. Musím říct, že tady ten výběr je poměrně svobodný, díky tomu si může zařazovat ty méně známé věci a zařazovat je podle toho, co se mu opravdu líbí a na co má zrovna chuť. Samozřejmě jiná věc je, že za rok budu mít chuť na něco zcela jiného a budu litovat toho, že jsem si vymyslel Bendla.¹⁰⁶ A co se týče reálného provozu, tam je určeno spíš stavem nabídka - poptávka. Přeci jenom, co člověk najde v archivu, nějakou neznámou skladbu a chce ji prezentovat jako "zázrak evropské polyfonie" z pražského rukopisu 15. století, se nemusí krýt / shodovat s tím, co chce slyšet publikum nebo co festivaly koupí. Tam je to trošku obtížnější v tom, že z toho, co člověk skutečně spartuje, co chce zahrát, tak z toho ještě spousta věcí odpadla, například přežije jedna skladba ze sta. Z toho, co člověk prochází v archivu, tak jedna skladba ze sta se úspěšně dostane na koncertní pódium. Ten výběr je daný mnoha okolnostmi, záleží na tom, zda se jedná o nějaký "event" koncert nebo představení, kde jde primárně o hranou hudbu, protože dnes člověk často hraje hudbu, ne proto, že by hrál nějaký zajímavý repertoár, ale prostě

¹⁰⁶ Český hudební skladatel a sbormistr. Narozen 16. dubna 1838 v Praze a zemřel 20. září 1897 taktéž v Praze.

proto, že tam je nějaké jméno, doprovází nějakého sólistu nebo podobně, tak ta dramaturgie je často takovou obětí v tomto smyslu. Kdyby ta dramaturgie byla svobodná, oproštěná od těchto praktických věcí, kdy tam musíme zohlednit něco nehudebního, tak by ty koncerty vypadaly asi jinak.

Ve srovnání ČR a zahraničí jak si myslíte, že si stojíme v uvádění, potažmo znovu-uvádění starých skladeb?

Já si myslím, že docela dobře, protože dnešní česko-moravská hudební scéna je poměrně koncentrovaná a každý šéf toho orchestru má zároveň nějaký badatelský zájem, hudební vedoucí mají sami velké zkušenosti z archivů. Myslím si, že velmi dobře. Samozřejmě je otázka toho, zda se vždy jedná o kvalitní hudbu, kde je ta hranice, kde hrajeme něco, co se ještě nehrálo jenom proto, že se to ještě nikde nehrálo. To je velmi ošemetné a já jsem osobně hodně skeptický vždy, když vidím, že nějaká kapela tady hraje novodobou premiéru opery *Černé jezero* a nebo *Krakonoš* nebo co to teď budou hrát, ale v zásadě nezaostáváme za tím zahraničím ani ohledně těchto věcí. Můžeme to srovnat třeba se Švýcarskem se slavnou "Scholoucantorum", kde je ten záměr neustále posouvat tu hranici interpretace dál, takže když jsem tam přišel, tak se mě zeptali, čemu se chci věnovat, čemu se ještě nikdo nevěnoval, což je velmi sympatický přístup, ale zase to má několik zásadních nebezpečí, že se tím často zapomíná taková ta, v dobrém smyslu slova, tradice. Takové to zapálení ohně, že by mělo být v dramaturgii a vzdělávání a vůbec v dlouhodobém uvažování dost jakoby vyvážené, aby to nebylo zase tak, že strávíme celý život tím, že hrajeme nové a nové věci vytažené z archivu, aniž bychom znali takové ty klasické skladatele a opusy. Musí to být rozumný kompromis už jenom z toho důvodu, abychom měli velký prostor pro analogii a mohli se odpíchnout od věcí, ve kterých je nějaká interpretační tradice a tu pak nějakým způsobem pozitivně či negativně zohlednit v těch neznámých věcech, buď ji přijmout, nebo popřít. Myslím si, že česká scéna si v tomhle ohledu stojí velmi dobře.

A taková otázka na závěr, jak dlouhou dobu zabere pro vás ten proces celkové přípravy, od toho momentu kdy dílo naleznete v archivu až po ten moment, kdy stojíte na koncertním pódiu?

Mohu uvést takové dva exemplární příklady, třeba ten zmiňovaný *Kodex Speciálník*, což je kolem roku 1500, pro zjednodušení, tak to bylo dva roky od

momentu, kdy jsem se rozhodnul, že ho budu dělat, to by nebylo, že bych ho našel, já jsem věděl léta o tom, že to existuje a nějaké věci jsme z toho hráli, ale rozhodnutí k nějakému integrálnějšímu studiu a provedení, až po koncert a natočení toho koncertu, to byly 2 roky. Zhruba rok to bylo studium toho pramene a nějaký velmi přibližný výběr a studium sekundárních pramenů a literatury a těchto záležitostí. Poté asi v září jednoho roku jsem věděl, že za rok bude potřeba udělat provedení a začal jsem s praktickou přípravou, se spartací. Ta zabrala asi tři čtvrtě roku, protože poté, co jsem udělal spartaci mnoha skladeb, tak jsem zjistil, že je vlastně nechci hrát. To znamená, že asi tři čtvrtě roku trvala ta spartace a začátek toho organizačního procesu, kdo to bude hrát, jak, a začal jsem narážet na ty praktické problémy. Chtěl bych hrát tuhle skladbu, ale tím pádem by tam byl tenhle zpěvák jenom na tuhle skladbu v celém programu, tak jak to vyřešit a tak dále. Těmi praktickými záležitostmi se ta dramaturgie proměnila a v září dalšího rok, tzn. asi rok poté, co jsem začal pracovat na té spartaci, došlo k prvnímu provedení. Tak to byly dva roky. A to byl takový ten příklad, kdy to jelo v takové té ideální rovině, kdy jsem věděl, že si tam mohu zařadit jakoukoliv skladbu a nebude to žádný problém. A druhým příkladem je třeba novodobé české provedení jedné italské serenády pro festival. Tam to začalo výběrem podle velmi jasně daných provozních parametrů, že tam nesmí být sbor a že se to musí vejít do takového prostoru a do takového rozpočtu, a že to může trvat maximálně tolik a tolik, tak se najednou ten výběr zužoval a zužoval, až jsem musel sáhnout po jedné konkrétní věci, začít ji spartovat a to trvalo rok a čtvrt. Za rok a čtvrt bylo uvedení. Tak ten časový horizont byl poměrně jakoby adekvátní. Myslím si, že největší problém je, že většinu těch zásadních rozhodnutí musíme udělat na začátku, kdy to ještě tolik neznáme. To nejdůležitější se objeví při té spartaci, tak pokud bychom to dělali v tom ideálním stavu, že si uděláme nejdříve spartaci a to studium, to exploratorní studii k tomu, a poté to teprve začneme uvádět v život, tak je ten proces mnohem delší.

Rozhovor s Vojtěchem Spurným

Co je pro Vás zdrojem při hledání skladeb, které zatím nebyly uvedeny?

Zdroje jsou různé: internet, česká i světová muzea a archívy. Občas najdete cenné informace o nedostupných rukopisech i v literatuře.

Podle jakých kritérií hledáte tituly (forma, autor, instrumentace, místo vzniku, doba vzniku)?

To je naprosto různé - někdy pátrám po určitém autorovi, jindy spíš po skladbě pro nějaké konkrétní obsazení nebo určení...

Na jaké problémy jste narazil při hledání v archivech?

Občas se člověk setká s komplikacemi ohledně popisu či zařazení pramene. Nebo je pramen neúplný nebo těžko čitelný. A tu a tam se vyskytnou administrativní problémy.

Narazil jste někdy na takovou překážku, která by Vám bránila v uvedení titulu? Jaká to byla?

Největší překážkou je neúplný pramen, kdy chybí podstatná část. Např. jsem našel Rybův cembalový koncert bez cembalového partu - a to se zrekonstruovat nedá!

Je rozdíl mezi hledáním v archivech u nás a v zahraničí -v přístupnosti děl, v přehlednosti, v technických možnostech jako jsou fotokopie ?

Myslím, že není...Jen jsou v cizině někde lépe vybaveni a pracují rychleji. Z Bruselu mi poslali sken na CD dřív, než jsem dojel do Prahy!:-)

Je nějaký archiv, který je pro Vás hlavním zdrojem inspirace? (Kroměříž, Neapol, Vídeň...?)

V tomto směru nemám prioritu, záleží na tom, co hledáte. A každá sbírka má svá specifika a obsahuje většinou unikátní soubory hudebnin přesně vymezeného období. Výjimkou jsou v tomto směru velké archívy, kde najdete všechno možné.

Ve chvíli, kdy naleznete dobový opis skladby, preferujete při produkci původní podobu opisu nebo přepis do moderní notace? Proč?

Záleží to na interpretech. Pokud nejsou ochotni zpívat nebo hrát z kopie pramene, musí se materiál přepsat. Já sám s tím nemám problém a pokud je to možné, hraji z kopií původních rukopisů. Někdy je ovšem originál tak těžko čitelný nebo plný chyb, že přepis provedení usnadní. A pokud se chystáte dílo vydat tiskem, musí se stejně připravit kritická edice.

Zasahujete nějakým způsobem do notového zápisu? Na základě jakých kritérií?

Udělám pouze diplomatický přepis, je-li to nutné - tzn. opravím chyby a přizpůsobím některé notografické prvky současné normě.

Jak nakládáte s otázkou výrazových prostředků? Dodržujete je dle notového zápisu? Přidáváte nějaké? Na základě čeho?

Vodítkem je pouze zápis+zásady historické interpretace pro to či ono období.

Jak řešíte problematiku tempa ve skladbách?

Vždy podle stylu a historického zařazení té, které skladby. U pramenů z 19.st. jsou často metronomické údaje.

Jak postupujete v případě nejasné instrumentace?

Snažím se dopátrat původního záměru autora. Pokud není jasný, stanovím si alespoň hranice, v níž se mohu pohybovat.

Je pro Vás důležitá realizace s dobovými nástroji? Proč?

Dobové nástroje jsou samozřejmě prioritou, neboť pro ně byla hudba komponována a na nich také nejlépe vyzní. Vše ostatní je jen náhražka. Je ovšem obtížné u neznámé symfonie vrcholného klasicismu sehnat celý orchestr - tak se může stát, že je člověk nucen se spokojit s "běžným" moderním orchestrem.:-)

Podle jakých kritérií vybíráte prostor pro uvádění skladeb?

Roli hraje nejen určení skladby (hudba koncertní, duchovní apod.), ale rovněž účel (koncert v rámci festivalu, možnosti pořadatele apod.). Je to občas hodně pragmatická otázka!

Uvádíte skladby v prostorách, pro které byly původně napsány? Například duchovní kantáty v sakrálním prostředí? Nebo to v dnešní době považujete za přežitek?

Přežitek to rozhodně není a přispívá to k vyznění hudby - zejména u chrámových skladeb. Na druhou stranu nevidím důvod, proč neuvádět tuto hudbu i v "obyčejných" koncertních sálech.

Podle čeho se rozhodujete, do jakého programu z hlediska dramaturgie jednotlivé skladby zařadíte?

Je to kombinace různých faktorů - mého záměru, toho, co si přeje pořadatel a také náhody, která občas překvapivě zamíchá kartami....

Ve srovnání ČR a zahraničí, jak si stojíme, co se týče nového uvádění starých skladeb?

Vzhledem k počtu souborů, které se této hudbě věnují, je to srovnatelné.

Nezapomeňte, že připravit k provedení velké oratorium se sborem, orchestrem a sólisty je i z hlediska přípravy materiálu věc finančně nákladná - a někdo to zaplatit musí!

Jak dlouhou dobu zabere proces celkové přípravy? (rozved'te jednotlivé fáze od nalezení díla až po jeho uvedení)

To je naprosto různé - na menší skladbu pro několik nástrojů potřebujete logicky méně času než na obnovenou premiéru opery nebo oratoria. Pokud je relevantních pramenů více, zabere vám jejich zhodnocení, srovnání a přepis rovněž spoustu času.

Ministerstvo kultury – Výsledky 2. kola grantového řízení Klasická hudba - Klasická hudba 2018 komentář

Výsledky výběrového dotačního řízení na podporu projektů profesionálního hudebního umění – hudba klasická 2018

Do výběrového dotačního řízení pro rok 2018 v oblasti profesionálního hudebního umění – hudba klasická bylo doručeno **232** žádostí.

Dvě z nich byly z výběrového dotačního řízení vyřazeny z formálních důvodů, dvěma žadatelům nemohla být přiznána dotace z důvodu chybného vyúčtování dotace 2017.

První kolo hodnocení projektů, přihlášených do výběrového dotačního řízení, proběhlo 28. listopadu 2017. Jmenování členů komise, příprava a průběh jejího jednání, způsob usnášení a další náležitosti, spojené s její činností, se řídí příkazem ministra č. 42/2006 v platném znění, kterým se vydává statut a jednací řád komisí a subkomisí pro výběrová dotační řízení, vyhlašovaná Ministerstvem kultury. Hodnocení proběhlo formou bodování všech zařazených projektů (rozsah bodování 1–10). Členové komise obodovali předložené žádosti poté, co je individuálně prostudovali, a na základě společné rozpravy o každé z nich. Výsledky 1. kola byly zveřejněny na webu Ministerstva kultury v prosinci 2017. Ve 2. kole, které se konalo 6. února 2018, komise po diskusi nad úspěšnými projekty navrhovala vyšší dotací.

V rozpočtovém roce 2018 VDR proběhlo se dvěma inovacemi:

- 1) každý hodnocený projekt byl zhodnocen kromě číselné známky poprvé i slovně
- 2) každý hodnocený projekt obdržel poprvé známku za rozpočet (škála A–D), k níž se přihlíželo ve 2. kole jednání

Projekty komise hodnotila s ohledem na tyto skutečnosti:

- přínos pro obor (objevná dramaturgie, vysoká umělecká či odborná úroveň apod.)
- přínos projektu z hlediska zachování a rozvíjení umělecké různorodosti
- přínos pro kreativitu a inovaci
- záběr působnosti z geografického hlediska (požadavek nadregionálního, celostátního či mezinárodního významu)
- obsahové zpracování projektu (jasná formulace obsahu a cíle, soulad s vyhlášeným okruhem, konkrétní realizační plán, personální zajištění, časový harmonogram projektu)
- schopnost zajistit vícezdrojové financování (veřejné rozpočty, soukromé zdroje)
- reálnost projektu včetně přiměřenosti nákladů
- schopnost žadatele projekt realizovat

- účelnost a oprávněnost použití dotace MK v předchozím období včetně dodržení termínu jejího vyúčtování

Celkový objem požadovaných finančních prostředků v programu Kulturní aktivity:

98 998 425 Kč (+ 3 223 225 Kč v tematickém okruhu Významná výročí české státnosti (1918, 1968, 1993))

Celkový objem finančních prostředků určených na výběrové dotační řízení v programu Kulturní aktivity (grantová komise): 34 000 000 Kč (+ 510 000 Kč v tematickém okruhu Významná výročí české státnosti (1918, 1968, 1993))

Počet podpořených projektů v programu Kulturní aktivity: 119

Počet podpořených víceletých projektů: 0

Vzhledem k finančním možnostem rozpočtu kapitoly 334 (Ministerstvo kultury v programu Kulturní aktivity) na rok 2018 a vzhledem k velkému množství žadatelů o dotaci v oblasti profesionálního hudebního umění v roce 2018 nemohly být všechny úspěšné projekty podpořeny v požadované výši.

MK se nemůže zavázat k poskytnutí finančních prostředků mimo rozpočet kalendářního roku 2018.