

Po nerovném terénu

Brzy mi bude osmdesát devět let. Leckdo mě může osočit, že v takovém věku není už slušné psát. A přece píšu. Povzbuzují mne k tomu vzpomínky, které pro mladší kolegy mohou být poučením. Jen si vyhrazuji právo psát podle pravdy, nic nezastírat a nepřikrášlovat.

TEXT — MILAN KUNA

Tak nad tím nemudruj a zůstaň!

Vstoupil jsem do hudebního života na počátku padesátých let minulého století (1950), v době nestoudných politických procesů s Rudolfem Slánským a jeho lidmi, vykonstruovaného procesu s Miladou Horákovou, boje proti sionismu, pracoval jsem v něm v době okupace sovětskou armádou i normalizace, uvádím-li události nejotřesnější, jež silně ovlivnily i univerzitní obory, jakým byla také hudební věda. V těchto neblahých poměrech jsem setrval přes všechna svá aktivní léta, tj. přes celé čtyřicetiletí totalitního režimu. Za to jsme nemohli. Byla to smůla naší generace.

Abych byl přijat na hudební vědu na filozofické fakultě UK, odjel jsem po maturitě na radu svého přítele, pokročilého studenta hudební vědy, do Kunčic na Ostravsku na „Stavbu socialismu mládeže“, která trvala měsíc, a my při ní byli nápomocní budování železáren Klementa Gottwalda. Bylo tam na dva a půl tisíce vysokoškoláků z nejrůznějších fakult a univerzit, já snad jediný nevysokoškolák. V naší brigádě bylo z pražské fakulty asi 150 studentů, z toho 35 adeptů hudební vědy. Velitelem brigády byl odborný asistent Zdeněk Mahler, později známá filmovescénaristická osobnost, skvělý a přesvědčivý řečník, který byl jen o čtyři roky starší než já. Každé ráno měl k nám brigádníkům plamenný proslov, teprve po něm jsme za zpěvu masových písní pochodovali na stavbu. Pod jeho vedením jsme často pracovali hodinu za Gottwalda, hodinu za Stalina, hodinu za Kim Ir Sena... atd., na všechny ty potentáty si už nevzpomínám, bylo to naivní a směšné; přesto jsme pracovali

*Netuším,
zda česká
hudební věda
v budoucnu
dostane opět
šanci, aby se
začlenila mezi
samostatné
uměnovědné
ústavy
Akademie.*

těžce. Každým dnem nám přibývaly puchýře na ruku od lopaty, krumpáčů nebo betonování základů budoucích obřích železáren. Při té příležitosti mne folklorista Jaroslav Markl přesvědčil, abych si jako vedlejší obor na fakultě přihlásil národopis. Prý studium lidové písně se mi v budoucnu bude hodit. K tomu ovšem nikdy nedošlo, o lidovou píseň jsme ani nezavádili, byl to trapný omyl hned na počátku mého vysokoškolského studia.

V září roku 1950 jsem díky té brigádě přišel na katedru hudební vědy jako mezi své, neboť s většinou posluchačů jsem se znal, a byl jsem bez potíží přijat paní profesorkou Annou Patzakovou. Asistentka Růžena Steiningerová, zvaná Růženka, mne doporučila jako skvělého brigádníka z Kunčic, který si studium na vysoké škole nepochybně zasloužil. Tak se mi podařilo přelstít svůj neblahý třídní

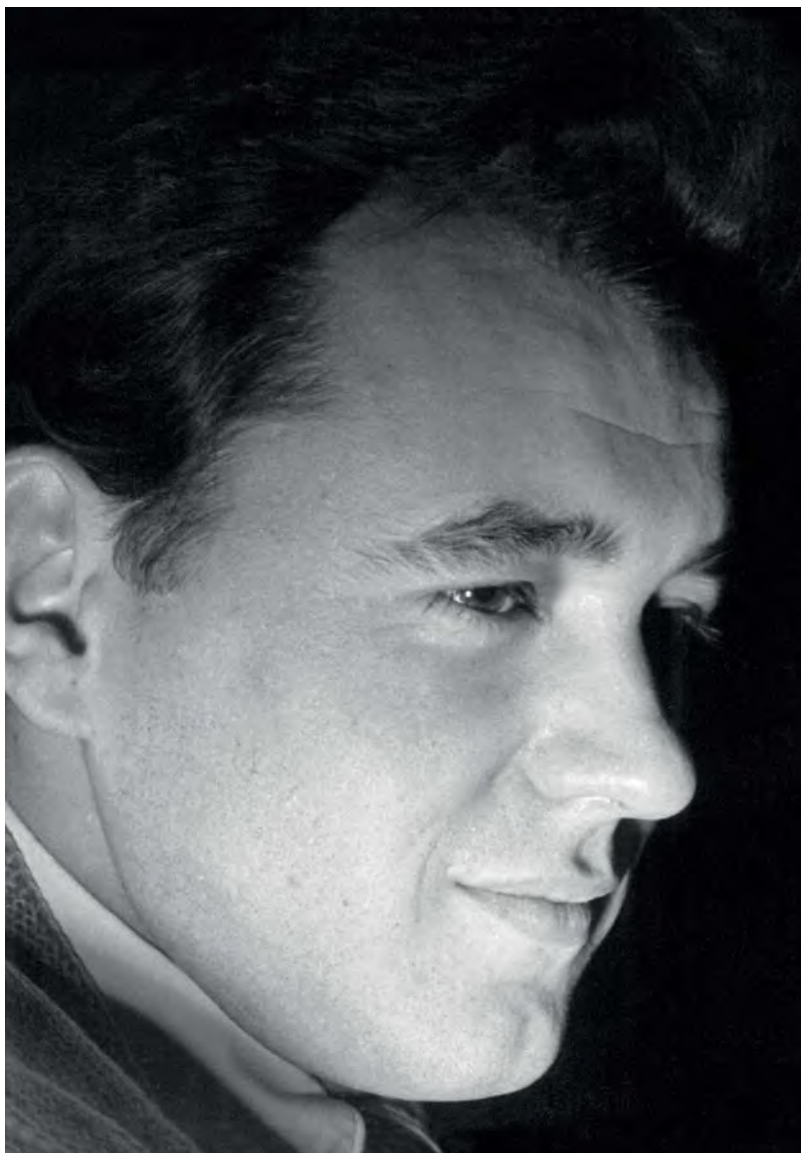


Ve zvukové laboratoři s Milošem Bláhou (vpravo), 1977

původ, zatímco mé sestře-dvojčeti se to nepodařilo. Ale ouha, paní profesorka Patzaková byla po našem prvním setkání zatčena a už nikdy jsme se s ní nesetkali. Dříve, 5. března 1948, byl zproštěn své funkce vedoucího katedry profesor Josef Hutter, všestranně fundovaná muzikologická osobnost, odsouzená na dlouhá léta do žaláře. Nikdy jsem ho nepoznal. Spolu s ním museli z fakulty odejít i někteří posluchači, výteční lidé jako Jarmil Burghauser, Štěpán Lucký, Zdeněk Šesták a další. První ročník byl pro nás hotovou katastrofou. Chodili jsme na přednášky tehdejšího asistenta Františka Mužika, jenž se věnoval dějinám světové hudby, ale dál než k Beethovenovi se nedostal; navíc jsem zjistil, že všechno, co Mužík říkal, jsem si mohl takřka doslova přečíst v Branbergerových *Dějínách*. Neméně nezáživné (aspoň pro nás adepty muzikologie) byly přednášky na národopise od marxisty Otakara Nahodila, který se věnoval prvobytné společnosti sibiřských a kavkazských národů. K čemu nám to mělo být dobré, jsem nikdy nepochopil. Po těchto zkušenostech jsem hodlal hudební vědu a národopis opustit, ale naštěstí jsem se svěřil staršímu příteli Pavlu Nyklesovi, že už dál nemohu, ale on mne odbyl: „A umíš něco jiného, k čemu by ses hodil?“ „Ne, neumím“. „Tak nad tím nemudruj a zůstaň!“ Tím to bylo vyřešeno.

Když chcete něco kritizovat, musíte to znát

Teprve v průběhu našeho třetího semestru přišli na katedru profesoři Mirko Očadlík a Antonín Sychra, ve vedení se střídali. To bylo vysvobození. Mirko Očadlík nás přitahoval šíří svých hudebněhistorických znalostí, zejména hudby devatenáctého a dvacátého století, Antonín Sychra byl hudební estetik a folklorista, později „dvořákovec“. Vyznával ovšem dogmatickou sovětskou hudební estetiku, jeho knihy *Stranická kritika* a *O hudbu zítřka* nás ale spíše odrazovaly, než abychom se jimi inspirovali. Očadlík si mne po třetím ročníku vybral do kursu klavírního díla Bedřicha Smetany v Jabkenicích, snad v naději, že v budoucnu se budu věnovat Smetanovi (byli jsme jen tři frekventanti: klavírista Jiří Hubička, skladatel a klavírista Ilja Hurník a já) a s paní s Věrou Řepkovou jsme tvořili dokonalou, pro hudbu zapálenou společnost. Ona nám obětavě přehrávala Smetanovy skladby, o nichž Očadlík dokázal

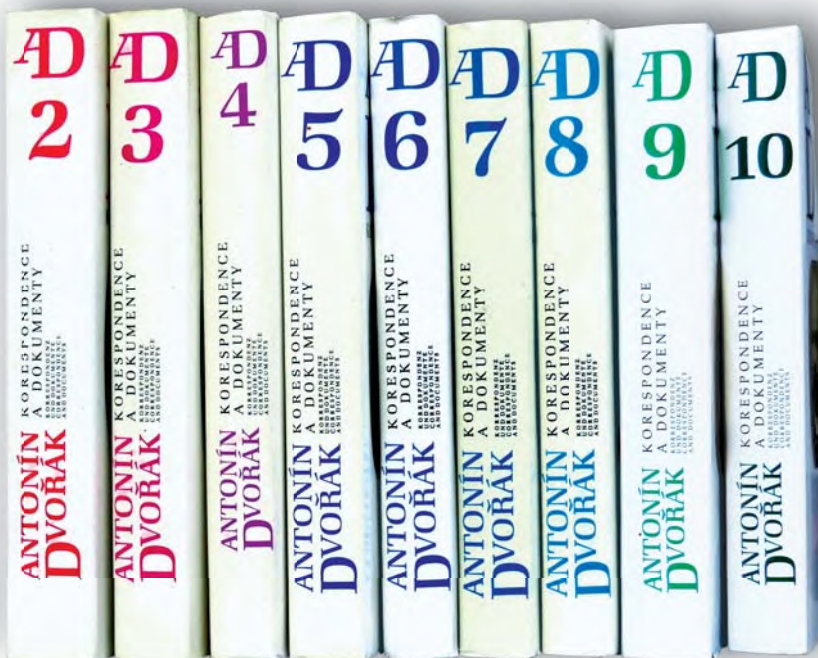
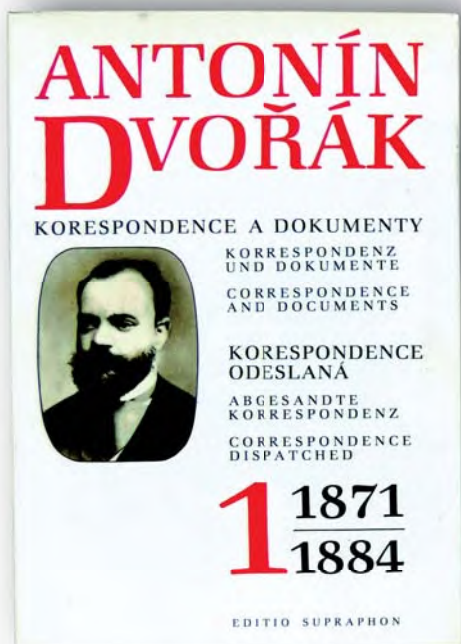


Milan Kuna z mladších let

zaníceně hovořit. Pro mne to byl přínos v tom, že jsem si uvědomil, jak je důležité studovat genezi skladatelského díla už od prvních náčrtků a skic, což jsem později uplatnil na Dvořákově. Očadlíkovou zásluhou bylo i to, že pro posluchače všech ročníků pořádal v Divadle hudby přehrávky, především tehdy zakázané tzv. formalistní a nenárodní hudby. Tvrdil, „když chcete něco kritizovat, musíte to znát“. Nikdo ani z nejvyšších míst se ho za to neodvážil kárat. S Antonínem Sychrou jsem se sblížil hlavně v posledním ročníku, kdy jsem pracoval na své diplomní, pozdější disertační práci o Antonínu Dvořákově. Zprvu se ironicky díval na mou práci se skicami (za nimiž jsem jezdil až do Kroměříže ke Kozánkovým nebo do Berouna k Talichovým), pak ale sám, když se přiblížilo skladatelské 50. výročí smrti, jich začal hojně využívat také, některé jejich kopie si dokonce půjčoval ode mne.

Jak vznikla Melodie

Po absolutoriu hudební vědy v lednu 1955 jsem byl půl roku bez zaměstnání, zejména když jsem ukvapeně odmítl redaktorskou práci v Hudebních rozhledech. Byl jsem tehdy přesvědčen, že neumím psát a na tu práci se nehodím. V červnu mi pak náhle přišly dvě jiné nabídky: z hudebního odboru ministerstva kultury u Miroslava Barvíka a z hudebního oddělení Ústředního domu lidové tvořivosti, kde byl vedoucím skladatel Karel Reiner, kdysi hábovec a formalista, což bylo to nejhorší označení, jehož se mu v poúnorové době mohlo dostat. Pracovat jako úředník na ministerstvu se mi nechtělo, zabývat se hudebními amatéry nebylo také pro mne to pravé ořechové, ale na druhou stranu jsem mezi nimi poznal spoustu skvělých lidí z pěveckých a tanečních souborů, hudebních těles od smyčcových kvartet po



Deset dílů *Korespondence a dokumentů Antonína Dvořáka, 1987–2004*

amatérské symfonické orchestry, což bylo cenné. V ÚDLT jsem hodnotil tvorbu tzv. lidových skladatelů, vydával sbory pro pěvecké soubory, pracoval v porotách, jezdil na slavnosti písní a tanců, konaných ve folklórních oblastech republiky atd. Byla to zkušenost, již jsem nikdy nelitoval. S předními pěveckými tělesy – například Moravskými učiteli, sborem Ještěd z Liberce, dětským Severáčkem, sborem severočeských učitelů apod. jsem pobýval na jejich letních soustředěních i jezdil tu a tam s nimi na soutěže do ciziny. Přesto jsem po třech letech této práce přešel do redakce časopisu *Lidová tvořivost*. Ten byl trojborový (hudba, tanec, výtvarnictví); od počátku bylo mou snahou jej zrušit a místo něho vytvořit dva časopisy nové: jeden pro hudbu (Melodii), druhý pro tanec (Taneční listy), což se mi podařilo. Doba pro tuto změnu byla příznivá. Po časopise, jenž by se zabýval moderní taneční hudbou, jazzem, písničkami a zpěváky malých scén apod., byl doslova hlad. Po prvních měsících existence *Melodie* přišlo na sto tisíc objednávek, což byl zážrak, v té době nevídaný. Kde se najednou vzal papír, s nímž se tolik šetřilo, mně zůstalo záhadou!

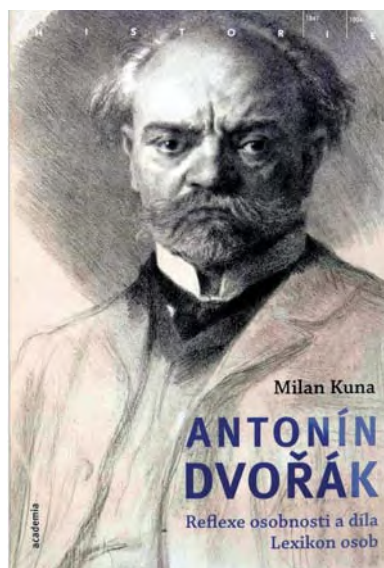
Ústav pro hudební vědu ČSAV

Znovu jsem se ocitl na křižovatce, tentokrát snad té nejdůležitější. Nově založený Ústav pro hudební vědu ČSAV, jehož ředitelem byl Jaroslav Jiránek, vypsala konkurs na

interní aspiranturu. Ač jsem už rok byl externím aspirantem na katedře estetiky FF UK, neváhal jsem a přihlásil se. Kolegyně Eva Válková-Pensdorfová na poslední chvíli odřekla, zůstal jsem tedy jediný. Znalost redakční práce s časopisem mne ovšem pronásledovala i sem, nechal jsem se přesvědčit, abych se od roku 1964 stal vedoucím redaktorem časopisu *Hudební věda*. Zprvu jsem trochu tápal s jeho koncepcí, ale pozvolna jsem se zapracoval. Výtečným pomocníkem při obstarávání recenzí zahraniční muzikologické literatury byl Tomislav Volek. Po sedmi ročnících musel jsem se i této práce, jak se o tom ještě zmíním, vzdát. – Jako interní aspirant

měl jsem značnou volnost, kromě práce na kandidátské disertaci a na několika textech pro *Dějiny české hudební kultury* (od roku 1890 po současnost), jimž se věnoval celý ústav, mne nikdo k ničemu nenutil.

Má kandidátská disertace o hudebním dění za nacistické okupace slavila úspěch. Nakladatelství Academia ji hodlalo vydat a nabídlo mi smlouvu. Před odchodem rukopisu do tiskárny v roce 1971 však přišel z ÚV KSČ zákaz jejího vydání. Asi se někdo bál, nepišu-li o něm něco nepěkného. Už nikdy toto dílo nevyšlo. Podobně ani v Pantonu mi nevyšla kniha *Od Janáčka k dnešku* s rozbory skladeb pro zahraniční dirigenty, a konečně ani Supraphon se neodvážil vydat edici s korespondencí Václava Talicha, na níž jsem už několik let pracoval a získával ji od osob, jež s Talichem přišly do styku. V tzv. normalizační době různá příkoří vůči mé osobě neustala. Nesměl jsem se věnovat soudobé hudbě ani jako historik nebo hudební kritik, byl jsem suspendován ze samostatného vědeckého pracovníka na „pouhého“ vědeckého se snížením platu a smlouvou vždy jen na jeden rok, nesměl jsem vycestovat do žádné západní země (třebaže do Vídně za dvořákovskými archiváliemi jsem to nezbytně potřeboval), nesměl jsem se stát ani tajemníkem Společnosti Aloise Háby, političtí pracovníci KSČ si mne každoročně, nevím proč, zvali na pohovory. Nikomu jsem se nesvěřoval, ač to všechno bolelo, v sedmdesátých letech jsem

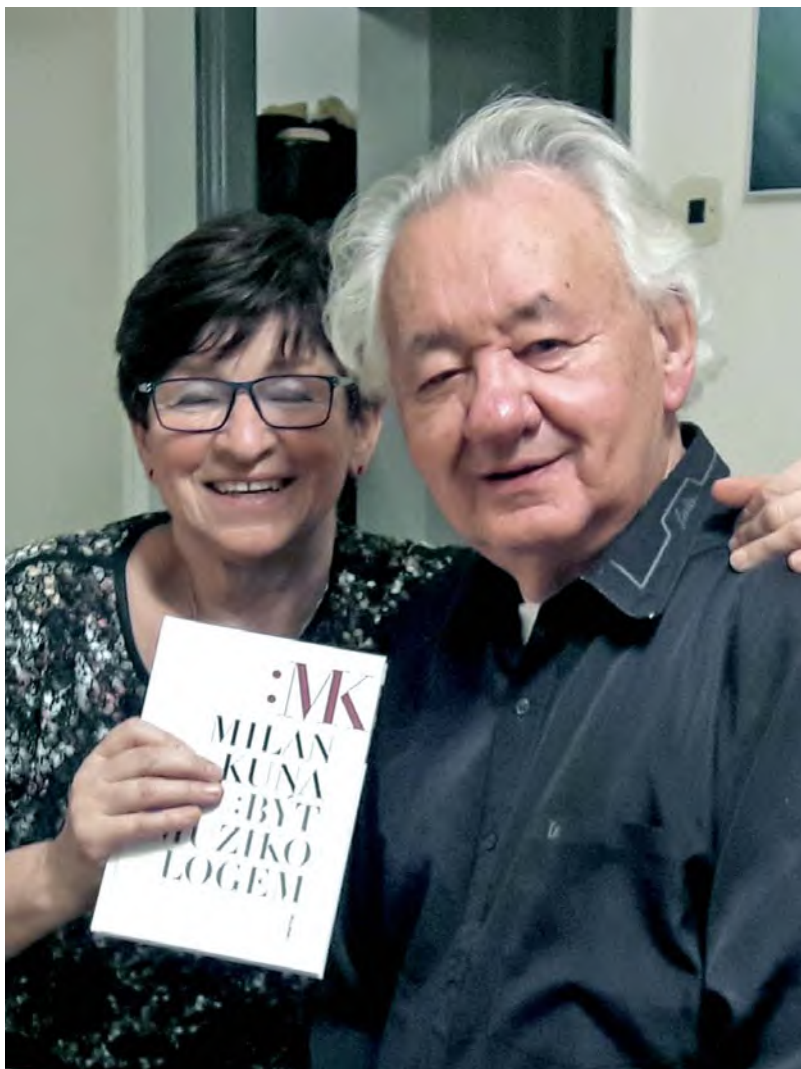


Kniha Antonín Dvořák. Reflexe osobnosti a díla. Lexikon osob, 2017

byl díky této situaci psychicky na dně. Bátl jsem se chodit i mezi spolupracovníky vlastního ústavu. To všechno byl důsledek mého krátkodobého členství v KSČ a mé snahy (spolu s Vladimírem Lébem) po demokratizaci ústavních poměrů v polovině šedesátých let – byla to odplata za mou činnost po 21. srpnu 1968 a vydávání aktuálního letákového časopisu Konfrontace. V době normalizace existovaly pro mne i horší chvíle související s mou existencí. Když mně konečně po pěti letech zdržování a posléze za pomoci ministra Milana Klusáka vyšla kniha *Václav Talich*, kterou si u mne objednal Panton, měl jsem být z Akademie kvůli tomuto „apolitickému“ produktu – po udání SČSKU na ÚV KSČ – vyloučen. Nakonec ředitel ústavu Jiří Dvorský tomuto tlaku nepodleh, neboť kniha měla úspěch a on nechtěl riskovat blamáž. Z tohoto nepříjemného stavu mne vysvobodila opět práce. V roce 1979 jsem se stal z iniciativy Koořdinační komise Společnosti Antonína Dvořáka vedoucím týmu pro soubornou desetisvazkovou edici *Korespondence a dokumenty Antonína Dvořáka*, která mne cele pohltila. Sedm let jsem na ní intenzívně pracoval (hlavně se spolupracovníky Jitkou Slavíkovou, Markétou Hallovou, Mirkem Novým i překladateli Liborem Trejdlem, Davidem Beveridgem a Eliškou Novákovou). Všechny svazky postupně vyšly a edice se stala nepostradatelným pomocníkem všech dvořákovských badatelů. Kolik takových velkých muzikologických projektů bylo u nás kdy dokončeno? Můj mateřský ústav však tuto práci takřka nebral na vědomí. V megalomanském spise o české muzikologii jí nevěnoval více než jeden nebo dva řádky.

Výzkum hudební interpretace

Jako úhyb od zdánlivě závažných a politicky nevhodných témat mi byl někdy v polovině sedmdesátých let přidělen úkol – výzkum hudební interpretace, jímž se dosud na našem pracovišti nikdo nezabýval. Nikdo netušil, co z toho vzejde. Spolu s inženýrem Milošem Bláhou jsme se věnovali hudebnímu času jako výchozímu bodu pro objektivní, kvantitativní měření průběhu hudebního díla v jeho znělé podobě. Důsledným proměřováním taktů i jejich menších částí jsme dospěli k celé řadě nových poznatků – k novému definování různých hudebních temp až k agogickým poměrům v rámci jedné stylové interpretace. I naše



*S Jarmilou Tauerovou při křtu knihy *Byt muzikologem*, 2017*

Mé stěžejní práce většinou obsahují jakousi vše objímající ideu, zacílenou na hudební dění a osobnosti, jež prošly útliskem, křivdami ze strany vládnoucího režimu nebo

knihy Čas a hudba, vydaná v nakladatelství Academia, získala ze strany Akademie ocenění. A pokračovali jsme dál experimentálně s dynamickým reliéfem živé hudby. To už bylo úplné novum. Ale bohužel přednášky pro budoucí muzikology na pražské univerzitě mně byly odeřeny, respektive zakázány. (Teprve po sametové revoluci si mne zvala k přednáškám katedra hudební vědy na filozofické fakultě Palackého university v Olomouci, kdy mi už nikdo žádné překážky nekladl.)

Hudba na hranici života

Další impuls „zvednout hlavu“ přišel ze zcela jiné strany. Vzhledem k tomu, že ediční komise nakladatelství Academia se zamítavě vyjádřila k mé snaze vydat knížku o hudebních aktivitách vězňů Židů v Terezíně, rozšířil jsem si toto téma o hudební činnosti českých politických vězňů, což byl námět na mnohem větší a závažnější knihu. A také jsem navštívil Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück,



S Davidem Beveridgem (vlevo) během dvořákovské konference v New Orleansu, 1991

Mauthausen a samozřejmě pečlivě bádal i v archivu na Malé pevnosti Tereziina, abych zjistil, kde všude byli a co dělali čeští vězni-hudebníci. Rovněž jsem vyzpovídal řadu vězňů, kteří hitlerovské koncentráky přežili a o své činnosti mi mohli poskytnout vzácné informace. V roce 1988 jsem zadal obšírný spis s touto tematikou do velké soutěže Svazu protifašistických bojovníků. Porota sestavená z historiků i bývalých vězňů zaslala, netušila, že na nacistické koncentrační tábory lze pohlédnout také prostřednictvím hudby a kultury, a tak mne obdařila absolutní cenou. To bylo velké vítězství. Tím se mi otevřela cesta k okamžitému vydání tohoto díla. Pod názvem *Hudba na hranici života* s podtitulem *O činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích* je vydalo Naše vojsko (1990), a jeho německou verzi nakladatelství Zweitausendeins ve Frankfurtu nad Mohanem (1992, 20197). Později vyšla i kniha o hudbě v terezínském ghettu *Hudba vzdoru a naděje* v nakladatelství Bärenreiter v Praze (2000), z níž si nedávno několik kapitol vydalo i Japonsko. Jakýmsi odbočením od těchto prací byly knihy *Praha v dějinách hudby* (francouzsky a anglicky spolu s fotografiemi Jiřího Všeťečky, 1997). Velice úspěšnou byla populárně zaměřená kniha *Skladatelé světové hudby* s 50 autorskými profily a také kresbami od Jiřiny Lockerové. Dočkala se více jak desítky vydání v různých jazycích, dokonce i v čínštině.

Václav Talich a ti druzí

V Ústavu pro hudební vědu AV ČR jsem po nepřetržitých 35 letech práce skončil neslavně. Díky intrikám a neoprávněnému zbavení

funkce šéfredaktora Hudební vědy (po osmi ročnících ve svobodné době) jsem musel předčasně opustit ústav, aniž bych dokončil rozpracované úkoly. Tím hlavním dílem, pro něž jsem léta sbíral dokumenty, byla monografie o Václavu Talichovi. Před revolucí se o tomto dirigentu otevřeně psát nedalo, byl to po celá desetiletí riskantní terén. Ačkoli jsem o Talichově dirigentské činnosti i jeho občanských problémech publikoval celou řadu

rehabilitujících statí, dlouho jsem si netroufal na velkou životopisnou knihu. Stál jsem tu před otázkou, zda dokážu tak velký úkol vůbec zvládnout. Vždyť taktovka není hudební partitura, která přetrvává a za jejíž pomoci se skladatel vepisuje do dějin hudby. U dirigenta je tomu samozřejmě jinak, zvláště když nejsou k dispozici hudební nahrávky. Abych se cítil připravený pro tento talichovský úkol, musel jsem si nejprve odpracovat dvě jiné monografie, které jsem cítil jako dluh k dotýčným autorům – o skladateli Karlu Boleslavu Jirákově (*Exulantem proti své vůli*, 2003) a skladateli Karlu Reinerovi (*Dvakrát zrozený*, 2008). Prvý nechtěně prožil polovinu svého života v USA, druhý prošel jako občan židovského původu Terezínem, Osvětimí, Dachau, Kauferingem i pochodem smrti. O Talichovi jsem měl k dispozici celou jeho pozůstalost, přijatou i odeslanou korespondenci včetně dopisů intimních a rodinných, měl jsem hudební kritiky odevšad, kde Talich dirigoval, prostě veškerý archivní materiál, jež k takové práci nebylo možné pominout. Dokonce jsem vypracoval pro berounské muzeum katalog Talichovy pozůstalosti. Kniha *Václav Talich (1883–1961), Šťastný i hořký úděl dirigenta* ve





Z autogramiády talichovské monografie se senátorem Jirím Oberfalzerem v Berouně, 2010

vydání v nakladatelství Academia obsáhla 1200 stran a záměrně zachovávala tradiční koncepci. Postupovala po jednotlivých sezonách Talichovy umělecké činnosti, což bylo přehledné, vyčerpávající a historicky opodstatněné. Tentokrát už žádný nadřízený orgán proti knize nezasáhl, vyšla v roce 2009 a vzbudila všeobecnou pozornost. Po ní následovala ještě řada knih jako například *Střípky z bezedného deníku* (2011, 2013), *Antonín Dvořák. Reflexe osobnosti a díla. Lexikon* (2017), *Být muzikologem* (2017) a retrospektivní *Dvořákovské variace* (2019) a *Varia musicologica* (2020), obsahující dohromady 35 studií a statí z různých let mé muzikologické činnosti.

Laudatio

Při svém „laudatio“ v Rudolfinu a získání Ceny Rady akademiků za přínos české hudební vědě od Akademie klasické hudby v polovině února loňského roku jsem si uvědomil jednu věc. Mé stěžejní práce většinou obsahují jakousi všeobjímající ideu, zacílenou na hudební dění a osobnosti, jež prošly útlakem, křivdami ze strany vládnoucího režimu nebo ponižováním z rasových důvodů. Snad to ovlivnila má disertace o hudebním životě za nacistické okupace, která, ač nevydána, obsáhla spoustu badatelsky nosného materiálu. Byla to linie od zakázané tvorby k protifašisticky zaměřené hudbě českých skladatelů, od sledování osudů rasově poznamenaných lidí až k peklu plynových komor. I Jiráka a Reiner pocítili nepřízeň doby. Do této sféry – v posmrtné fázi opomíjeného autora – lze zahrnout i Antonína Dvořáka, který sice za svého života byl miláčkem národa a v cizině jedním

z nejhranějších autorů, ale po smrti se stal přezíraným skladatelem. O něm se mluvilo, že nesnese srovnání s Bedřichem Smetanou, že je typem intuitivního tvůrce, jenž svou tvorbu nedokázal oplodnit velkými idejemi. Byl poměřován jakýmsi ryzím smetanovstvím, a tak byl záměrně snižován jeho nadnárodní, vpravdě světový význam. Šlo to dokonce tak daleko, že byl deklarován na nedovzdělaného umělce, naivního člověka, který nepostřehl konzervativnost a škodlivost své slovanské orientace. Tyto nánosy pseudoteorií a nespravedlivých výroků bylo třeba odstranit, rozbít, jsem proto rád, že i mé dvořákovské práce přispěly k posunutí pohledu na Dvořáka jako na skladatele, jenž patří na nejvyšší přestol nejlepších tvůrců světové hudby.

Jako člověku, který byl u zrodu Ústavu pro hudební vědu ČSAV na počátku šedesátých let minulého století a prožil s ním peripetie jeho vývoje – od jeho samostatnosti k pouhé sekci Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, od jeho nového osamostatnění v již svobodné době ke zmenšenému Kabinetu hudební historie při Etnologickém ústavu a konečně – opět jen k sekci cizího ústavu. Žel, netuším, zda česká hudební věda v budoucnu dostane opět šanci, aby se začlenila mezi samostatné uměnovědné ústavy Akademie. Vždyť to nebyla jen hříčka poměrů, jimiž ústav ve svém vývoji procházel. Nutno si přiznat, že se na těchto proměnách a krizích podílely i velikášské úkoly, které toto muzikologické pracoviště nezvládalo, navíc průvodním jevem tohoto stavu byla i ležérnost v badatelském úsilí a neodbornost. Škoda těch zmařených příležitostí, bolí to. ✕