

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

**Harmonie tónů: vlastnosti habitu interpreta klasické hudby**

Diplomová práce

2024

Bc. Tatiana Kovaleva

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická  
Akademický rok: 2022/2023

# ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Bc. Tatiana Kovaleva**  
Osobní číslo: **H22265**  
Studijní program: **N0314A250014 Sociální a kulturní antropologie**  
Téma práce: **Harmonie tónů: vlastnosti habitu interpreta klasické hudby**  
Zadávající katedra: **Katedra sociální a kulturní antropologie**

## Zásady pro vypracování

Diplomová práce se bude věnovat studiu habitu interpretů klasické hudby na příkladu členů Pardubického komorního orchestru. Cílem výzkumu bude identifikovat, prozkoumat a audiovizuálně zachytit hlavní vlastnosti zkoumaného typu habitu. Protože studentka sama v hudební škole vystudovala hru na housle a více než deset let hrála v houslovém souboru, vymezila si ještě další cíl výzkumu, a to stát se plnohodnotnou členkou Pardubického komorního orchestru a vyzkoušet si fungování tohoto typu habitu na sobě samé. Zároveň si dala za úkol pokusit se analyzovat výhodu příslušnosti k tomuto typu habitu jako pomocného aspektu při procesu integrace do této sociální skupiny. Cílem výzkumu mezi členy Pardubického komorního orchestru bude identifikovat, prozkoumat a audiovizuálně zachytit typické vlastnosti habitu interpreta klasické hudby. Hlavní výzkumné otázky budou zaměřeny na identifikaci klíčových etap a specifik utváření habitu interpreta klasické hudby, jakož i zvláštností vnímání světa u jeho nositelů a jeho role v jejich sociální interakci. Terénem pro plánovaný kvalitativní výzkum bude místo pravidelných zkoušek členů tohoto orchestru v Lázních Bohdaneč, stejně jako lokality jejich vystoupení ve městě Pardubice a v různých dalších oblastech Pardubického kraje. Na těchto místech bude studentka provádět zúčastněné pozorování a polostrukturované rozhovory s respondenty různých věkových skupin a pohlaví. Součástí práce bude také audiovizuální výstup a sebereflexe. Teoretickým základem výzkumu bude teorie habitu a teorie praxe Pierra Bourdieu. Kromě toho bude v práci rovněž použita metoda sensorické etnografie, která pomůže lépe pochopit a vysvětlit utváření osobitého vnímání světa u interpretů klasické hudby.

Rozsah pracovní zprávy:

Rozsah grafických prací:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- Asaf'jev, B. V. 1973. *Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveščanii i obrazovanii*. Leningrad: Muzyka.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
- Celkownikov, B. M. 2012. Ličnost' muzykanta: obščee i osobennoje, *Teorija i praktika obščestvennogo razvitija* 12: 249–251.
- Glozman, Ž. M., A. E. Pavlov 2007. Vlijanije zanjatij muzykoj na razvitije prostranstvennyh i kinetičeskich funkcij u detej mladšego škol'nogo vozrasta, *Psichologičeskaja nauka i obrazovanije* 3: 35–46.
- Howes, D. 1991. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Howes, D., C. Classen 2013. *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*. London: Routledge.
- Korotkaja, N. D. 2015. Gabitus, *Enciklopedija gumanitarnych nauk* 4: 311–316.
- Pardubický komorní orchestr: 40 let*. Pardubice, 2008.
- Pink, S. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.
- Šmatko, N. A. 1993. *Vvedeniye v socioanaliz P'jera Burd'je*. Moskva: Socio-Logos.
- Teplov, B. M. 1947. *Psichologija muzykal'nych sposobnostej*. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii pedagogičeskich nauk RSFSR.
- Webb, J., T. Schirato, G. Danaher 2002. *Understanding Bourdieu: Cultural Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.

Vedoucí diplomové práce:

**PhDr. Tomáš Boukal, Ph.D.**

Katedra sociální a kulturní antropologie

Datum zadání diplomové práce:

**30. března 2023**

Termín odevzdání diplomové práce:

**30. března 2024**

---

**doc. Mgr. Jiří Kubeš, Ph.D.**

děkan

---

**PhDr. Tomáš Boukal, Ph.D.**

vedoucí katedry

V Pardubicích dne 21. listopadu 2023

## **Prohlášení**

Práci s názvem *Harmonie tónů: vlastnosti habitu interpreta klasické hudby* jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne

Tatiana Kovaleva

*Tato práce se skládá z textové a audiovizuální části.*

## Poděkování

Velké poděkování patří PhDr. Tomášovi Boukalovi, Ph.D. za odborné posouzení a všechna doporučení, která mi při psaní této diplomové práce a tvorbě dokumentárního filmu poskytli. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Milanu Durňakovi, Ph.D. za odbornou pomoc a rady udílené během stříhu mého snímku a za veškerý čas, jenž mi věnoval.

Srdečně děkuji svým informantům, všem členům Pardubického komorního orchestru, za vstřícnost, ochotu a pomoc při tvorbě filmu. Zejména děkuji za inspiraci, kterou mi přinesli prostřednictvím oduševnělé interpretace skladeb, jež jsem měla možnost nejen vyslechnout, ale rovněž se podílet na jejich provedení.

Mnohokrát děkuji studentce houslové hry pardubické konzervatoře Ludmile Nahodilové za možnost zachytit její vyučovací hodinu a průběh výuky pana Jiřího Kuchvála.

Zvláštní poděkování patří především paní Marii Dobášové, panu Jiřímu Kuchválovi a panu Ladislavu Štěpánkovi, kteří byli tak laskaví, věnovali mi svůj vzácný čas a poskytli mi rozhovory, jež se staly zásadní částí mého dokumentárního filmu.

Velice děkuji také paní Haně Shánělové za nekonečnou laskavost, podporu a pomoc v průběhu tvorby celého mého filmu a za to, že mi otevřela cestu k Pardubickému komornímu orchestru a pomohla mi stát se jeho součástí.

Považuji také za důležité poděkovat své učitelce houslí Natálii Popové, díky níž pro mě klasická hudba dodnes zůstává velkou inspirací.

Závěrečné poděkování patří mé milované rodině, jež mi byla velkou oporou a povzbuzením po celou dobu mého výzkumu, tvorby filmového dokumentu i textové části diplomové práce.

## **Název**

Harmonie tónů: vlastnosti habitu interpreta klasické hudby

## **Anotace**

Tato diplomová práce se věnuje studiu habitu interpretů klasické hudby na příkladu členů Pardubického komorního orchestru. Vychází z teorie habitu i teorie praxe Pierra Bourdieu a rovněž z metody senzorické etnografie. Pomocí polostrukturovaných i neformálních rozhovorů a zúčastněného pozorování se snaží identifikovat a prozkoumat hlavní vlastnosti tohoto typu habitu a zanalyzovat klíčové etapy a specifika jeho utváření.

## **Klíčová slova**

orchestr, klasická hudba, housle, interpret klasické hudby, habitus, teorie praxe, senzorická etnografie

## **Title**

Harmony of Tones: Characteristics of the Classical Music Performer's Habitus

## **Annotation**

This master's thesis studies the habitus of classical music performers using the example of the members of the Pardubice Chamber Orchestra. It is based on Pierre Bourdieu's theory of habitus and theory of practice as well as on the method of sensory ethnography. Using semi-structured and informal interviews and participant observation, it tries to identify and explore the main characteristics of this type of habitus and to analyse the key stages and specifics of its formation.

## **Key words**

orchestra, classical music, violin, classical music performer, habitus, theory of practice, sensory ethnography

# Obsah

Úvod.....	9
1 Metody výzkumu .....	12
1.1 Kvalitativní výzkum.....	12
1.2 Cíle výzkumu a výzkumné otázky .....	14
1.3 Zúčastněné pozorování.....	14
1.4 Rozhovory .....	17
1.5 Popis terénu .....	21
1.6 Informanti a filmoví aktéři .....	22
1.7 Antropologický film a jeho role .....	28
1.8 Etika výzkumu .....	31
2 Teoreticko-výzkumná část .....	33
2.1 Historie Pardubického komorního orchestru .....	33
2.2 Zvláštnosti hudebního složení PKO.....	35
2.3 Základní etapy a specifika utváření habitu interpreta klasické hudby .....	38
2.3.1 Sociální prostor v rodině .....	38
2.3.2 Hudební vzdělání.....	42
2.3.3 Hudební profese a členství v hudebním souboru .....	45
2.4 Role habitu v sociální interakci členů PKO .....	47
2.5 Zvláštnosti vnímání světa u nositelů habitu interpreta klasické hudby.....	51
2.6 Sebereflexe .....	59
3 Závěr .....	65
Seznam použité literatury .....	69

## Úvod

Na housle jsem se začala učit hrát, když mi byly čtyři roky. Již v tomto raném věku jsem se stala členkou houslového souboru Concertino. Můj vstup do světa klasické hudby začal rozvíjením hudebního sluchu a učením se základních stupnic a jednoduchých melodií drnkáním na struny miniaturních houslí – „šestnáctinek“. Byly jen asi 36 centimetrů dlouhé a 20 centimetrů široké. Takových malých muzikantů bylo v našem houslovém souboru až patnáct a na zkouškách, které se konaly každý týden, jsme společně cvičili náš dětský repertoár. O rok později, když mi bylo pět let, jsme měli svůj první koncert na velkém pódiu kulturního domu, kde jsme doprovázeli starší členy našeho hudebního tělesa – dívky a chlapce od čtrnácti do šestnácti let – svým skromným „drnkáním“. Na své nadšené dojmy z tohoto prvního hudebního vystoupení nikdy nezapomenu.

Jak jsem rostla, rostla i velikost mých houslí. V sedmi letech jsem tedy dostala „půlové“ housle a stala se žačkou prvního ročníku hudební školy. Tam jsem se učila hrát nejen na tento nástroj, ale i na klavír, a zároveň jsem si osvojovala hudební teorii (v ruštině používáme pro tento předmět italský pojem *solfeggio*) a dějiny hudby. Navíc jsem i nadále pokračovala jako členka houslového souboru Concertino, s nímž jsme pak vycestovali na dvě mezinárodní soutěže – do Itálie a do Tuniska – a vyhráli je.

Vystudovala jsem tedy hudební školu a celkem dvanáct let jsem byla členkou houslového souboru. Téma výzkumu, které jsem si vybrala, je mi tudíž velmi blízké a známé, protože mohu s jistotou říci, že klasická hudba je velkou a důležitou součástí mého života. Díky tomu jsem se v prostředí interpretů klasické hudby seznámila se spřízněnými dušemi, s lidmi mému srdci blízkými, kteří byli a jsou mým hlavním komunikačním okruhem.

Již od útlého věku jsem si začala všimnout, jak se my, interpreti klasické hudby, lišíme od ostatních lidí – nejen vysokou úrovní empatie a schopností naslouchat, ale také specifickým vnímáním světa, které nás spojuje. Proto když jsem se seznámila s hráčkou Pardubického komorního orchestru (dále někdy PKO) a dozvěděla se o existenci tohoto amatérského hudebního tělesa, nejenže jsem se okamžitě rozhodla pro téma své diplomové práce, ale také jsem usoudila, že jeho členové budou ideálními respondenty pro můj výzkum.

Mnoho lidí, kteří navštěvují koncerty klasické hudby nebo vidí hru na hudební nástroj v televizi, nepřemýšlí o tom, jak obrovská práce se za tím skrývá. Navíc většina z nich není

ani vzdáleně obeznámena s etapami a specifiky hudebního vzdělávání, stejně jako se zvláštnostmi fungování a činnosti hudebních těles. Proto pro mě bylo v mém výzkumu velmi důležité poodhrnout roušku těchto „tajemství“ – ukázat, jak probíhá výuka hry na hudební nástroj, v čem spočívá a co obsahuje hudební vzdělání, jaké jsou detaily a nuance hry na smyčcový nástroj, jak vypadají zkoušky a „zákulísí“ koncertní činnosti hudebních souborů atd.

Má diplomová práce vychází z teorie habitů a teorie praxe Pierra Bourdieu, z metody sensorické etnografie, a je v ní připomenut i koncept skupinového vědomí Émila Durkheima. Jsem totiž přesvědčena, že právě habitus interpreta klasické hudby propůjčuje jeho nositelům nejen určité dovednosti, ale také výrazné specifické charakterové vlastnosti. Je rovněž zodpovědný za utváření jejich osobitého vnímání světa, jež mi sensorická etnografie pomohla hlouběji pochopit a vysvětlit. Nelze ani podceňovat obrovskou roli kolektivního „my“ v hudebních tělesech, kterou jsem se pokusila analyzovat prostřednictvím konceptu skupinového vědomí vypracovaného É. Durkheimem.

Skutečnost, že jsem sama interpretkou klasické hudby, díky čemuž jsem se mohla stát na čtyři měsíce plnohodnotnou členkou Pardubického komorního orchestru, dodává mému výzkumu dostatečnou přesnost a hodnotu (validitu). Takto jsem měla možnost zvolené téma studovat do hloubky a vyzkoušet si fungování habitů interpreta klasické hudby sama na sobě. Spolu s ostatními hráči jsem se každý týden pravidelně účastnila zkoušek tohoto hudebního tělesa, jež se konaly v Lázních Bohdaneč, a vystupovala jsem na všech závěrečných koncertech jarní sezóny 2024 pořádaných v různých místech České republiky. Tato bohatá společensko-hudební zkušenost, stejně jako moje hudební minulost, kterou jsem se inspirovala, mi umožnila do mé studie zahrnout rozsáhlou sebereflexi, jež ve větší či menší míře prostupuje téměř všemi kapitolami mé diplomové práce.

Je důležité poznamenat, že teorie a praxe se v průběhu výzkumu úzce prolínaly, proto jsem se již od počátku psaní své diplomové práce nesnažila ji přísně oddělovat na část teoretickou a výzkumnou.

Nedílnou součástí mé diplomové práce je dokumentární film *Harmonie tónů*, který je odrazem „vnitřního“ života Pardubického komorního orchestru a jeho hráčů – zaznamenává nejen specifika jeho zkoušek a koncertní činnosti, ale i momenty sociální interakce mezi jeho členy. Jedna část tohoto snímku je věnována i pardubické konzervatoři a dotýká se specifík

hudebního vzdělávání, neboť to je nedílnou součástí habitu interpreta klasické hudby. Za zmínku stojí, že struktura dokumentu a pořadí jednotlivých terénů, jež se na něm podílejí, jsou uspořádány tak, aby divákovi ukázaly, kde dráha interpreta klasické hudby obvykle začíná (tj. základní umělecká škola) a kam může pokračovat (tj. konzervatoř, členství v hudebním souboru apod.). Díky tomu všemu se lze dozvědět, čím je tvořen a jak se formuje typ habitu, který zkoumám, a být svědkem jeho fungování.

Textová a audiovizuální část této práce se tak nejen úzce prolínají a doplňují, ale zároveň tvoří koherentní, jednolitý celek, který může čtenáři a divákovi poskytnout smysluplnější a hlubší pochopení tohoto tématu.

# 1 Metody výzkumu

## 1.1 Kvalitativní výzkum

Podle Hedviky Novotné kvalitativní výzkum pomáhá zobrazit mnohovrstevnatost sociálního světa, rozmanitost významů, které mu různí lidé přisuzují, stejně jako způsoby, jakými jej prožívají, a kontexty, které se na utváření této rozmanitosti podílejí. Jinými slovy, klíčovým cílem kvalitativního výzkumu je porozumět světu. Stojí za zmínku, že toto porozumění se skládá ze vzájemně propojených rovin, jako je porozumění jednání aktérů, které zkoumáme, a porozumění sociální struktuře, v níž jsou zakotveni a v níž se odehrává jednání, které vykonávají (Novotná 2019: 259–260).

„Studujeme, co lidé dělají, jak o tom hovoří, jak tomu rozumějí, jak to prožívají. Jak jsou významy i praxe ovlivňovány prostředím, lidským (sociálním) i nelidským (příroda živá i neživá, lidské výtvořky), a naopak, jak toto prostředí zpětně ovlivňuje, vytvářejí“ (Novotná 2019: 260).

Ve svém kvalitativním výzkumu jsem zjišťovala projevy habitů interpreta klasické hudby u členů Pardubického komorního orchestru a to, jak pospolitost tohoto habitů ovlivňuje jejich vzájemnou komunikaci a interakci. Vycházejí z výše citovaného názoru H. Novotné bych ráda zdůraznila, že mi v tom pomohlo nejen studium zvláštností fungování orchestru – sociální struktury, do níž jsou mnou zkoumaní aktéři začleněni, ale také jeho historie. Koncertní činnost tohoto orchestru a jeho pravidelné zkoušky zase zahrnovaly jak lidské (sociální) prostředí (publikum, pořadatelé koncertů, přátelé a příbuzní členů orchestru atd.), tak i nelidské (hudební nástroje, technická zařízení, zkušební prostory, koncertní sály, autobusy/auta pro přepravu členů orchestru na místo vystoupení atd.). Všechny tyto vzájemně propojené „roviny porozumění“ se staly základní složkou mého kvalitativního výzkumu a pomohly mi hlouběji proniknout do sociální reality mnou zkoumaného Pardubického komorního orchestru.

Jan Hendl tvrdí, že kvalitativní výzkum je velice flexibilní. Badatel může výzkumné otázky během sběru a analýzy dat nejen doplňovat, ale může je i zcela změnit. Právě kvalitativní výzkum umožňuje badatelům v průběhu objevovat nejen nové hypotézy, ale také zcela měnit vektor původního výzkumného plánu (Hendl 2005: 50).

Například prvotní plán mého kvalitativního výzkumu nezahrnoval takový terén, jako je pardubická konzervatoř. Poté, co jsem se stala členkou Pardubického komorního orchestru, jsem se však dozvěděla, že náš dirigent je zároveň profesorem Konzervatoře Pardubice. Toto zjištění mi poskytlo zvážit možnost zobrazit ve svém výzkumu a dokumentárním filmu i jednu z etap formování habitu interpreta klasické hudby v průběhu získávání jednoho ze stupňů hudebního vzdělání.

Tato změna v mém plánu kvalitativního výzkumu mi pomohla obohatit jej tím, že mi umožnila zřetelněji odhalit mnohohvrstevnatou strukturu zkoumaného typu habitu. Ve filmu je samostatná část věnována procesu vedení výuky hry na housle na pardubické konzervatoři, což mi poskytuje možnost seznámit diváky, kteří se s odborným hudebním vzděláváním nikdy nesetkali, se sociální a „nelidskou“ realitou člověka, jenž se učí hrát na hudební nástroj. Hudební vzdělání (klasické, profesionální, amatérské, soukromé či samostudium) je nedílnou součástí habitu interpreta klasické hudby.

Jak uvádí H. Novotná (2019: 260–261), do kvalitativního výzkumu je nutné zahrnout šest zásadních otázek: CO, KDO, JAK, KDE, KDY a PROČ. Ve svém bádání jsem se tedy snažila je všechny zohlednit a analyzovat, CO členové Pardubického komorního orchestru na koncertech a pravidelných zkouškách dělali a JAK přesně to dělali. Zkoušeli, povídali si, sdíleli narozeninové oslavy s kolegy z orchestru, plánovali společné koncertní aktivity, hudební repertoár atd. Mnohé z těchto uvedených sociálních interakcí a to, JAK je členové orchestru vykonávali a prožívali, se jasně odráží v mém filmu. Je v něm také zaznamenáno, KDE se tyto činnosti realizovaly: zkoušky Pardubického komorního orchestru probíhaly v Lázních Bohdaneč v soukromé firmě náležející jednomu z členů, koncerty se konaly v kostelích a koncertních sálech v různých místech České republiky (Česká Skalice, Srnojedy, Lázně Bohdaneč atd.) a také na pardubické radnici.

To vše se odehrálo během koncertní sezóny 2023/2024, která byla rozčleněna na podzimní a jarní část. Při svém výzkumu se mi podařilo zaznamenat konec podzimního období, jež vyvrcholilo vánočními koncerty, z nichž oba jsou zachyceny v mém filmu. Také se mi podařilo natočit mnoho podstatných záběrů jednak ze zkoušek PKO, které probíhaly po čtyři měsíce, jednak z následných koncertů, jichž jsem se všech mohla zúčastnit nejen jako filmařka, ale rovněž jako plnohodnotná hráčka orchestru. Vysvětlení PROČ a z jakého důvodu se vše výše uvedené dělo právě tak, a ne jinak – specifika habitu interpreta klasické hudby, povaha vzájemné komunikace, zvláštnosti vzorců chování typických pro klasická

hudební sdružení, jako je orchestr atd. – je popsáno v teoretických kapitolách mé magisterské práce a prochází celým filmem.

Můj kvalitativní výzkum trval celkem šest měsíců, a to od prosince 2023 do konce května 2024.

## 1.2 Cíle výzkumu a výzkumné otázky

Cílem výzkumu mezi členy Pardubického komorního orchestru bylo identifikovat, prozkoumat a audiovizuálně zachytit hlavní vlastnosti habitu interpreta klasické hudby.

Výzkumné otázky:

- Jaké jsou hlavní etapy a specifika utváření habitu interpreta klasické hudby?
- Jakou roli hraje v sociální interakci členů PKO?
- Jaké jsou zvláštnosti vnímání světa u nositelů tohoto typu habitu?

Kromě toho dalším úkolem studie bylo vyzkoušet si fungování habitu interpreta klasické hudby na sobě samé a zanalyzovat, jak nápomocná bude má vlastní příslušnost k tomuto typu habitu při integraci do sociální skupiny Pardubického komorního orchestru.

## 1.3 Zúčastněné pozorování

Podle antropologa Martina Soukupa je zúčastněné pozorování klíčovou metodou antropologického výzkumu. Tato metoda spočívá v přímé účasti antropologa na životě zkoumané komunity, „prožívá“ s ní její každodenní události nebo významné kulturní jevy. Badatel se tak prostřednictvím pozorování snaží stát součástí zkoumané skupiny a porozumět jejím sociálním i kulturním procesům (Soukup 2014: 93).

Mým prvním pokusem o zúčastněné pozorování byla účast na zkouškách a vánočních koncertech Pardubického komorního orchestru v prosinci 2023. V té době jsem ještě nebyla řádnou členkou tohoto hudebního tělesa, protože nebylo možné vstoupit do jeho řad na samém konci podzimní sezóny. Hudebníci orchestru již měli připravený program, na němž pracovali celé čtyři měsíce.

Uvědomila jsem si, že nejlepší možností, jak se plně zapojit do činnosti a života orchestru, by bylo stát se jeho součástí, neboť sama již od čtyř let hraji na housle. Ideální příležitost k tomu byla na začátku jarní koncertní sezóny. To mi umožnilo nejen učit se společně se všemi nový repertoár od samotného počátku, ale také podílet se na veškerém muzikantském životě tohoto hudebního tělesa – jako například výběru programu pro jednotlivá vystoupení a obdržení partů k jejich nastudování, pravidelných zkouškách, oslavách spojených se jmeninami nebo narozeninami některého z členů orchestru, návštěvách koncertů Komorní filharmonie Pardubice v Domě hudby, účasti na hudebních festivalech, a samozřejmě vystoupeních v rámci jarní sezóny 2024, jakož i setkání hráčů PKO u příležitosti jejího úspěšného ukončení.

Bronisław Malinowski (1922: 21) zdůrazňoval, že někdy je pro výzkumníka užitečné odložit všechny pomůcky – zápisník, tužku, fotoaparát – a zapojit se do toho, co se právě děje. A já jsem se často řídila jeho radou.

Vzpomínám si, jak jsem chodila na zkoušky orchestru s kamerou v ruce, a dokud jsem měla možnost, natáčela jsem to, co jsem viděla a považovala za důležité. Ale jakmile nastal čas chopit se houslí a začít zkoušet s ostatními, okamžitě jsem to udělala. Protože teprve příležitost hrát společně se všemi vám umožní skutečně pochopit, co muzikant v takových chvílích cítí, jak vnímá svět a své okolí, jak v ten moment „funguje“ jeho vědomí a co všechno musí v průběhu hudební produkce vykonávat. Vždyť hudebník musí nejen dobře ovládat techniku hry na svůj nástroj, ale zároveň umět „číst“ noty, počítat v duchu délku not a pauz v taktu, sledovat intonaci, rytmus i způsob provedení skladby, tj. přednesová (např. pizzicato, staccato apod.), tempová a výrazová označení uvedená v notovém záznamu. Podrobněji se o tom zmíním v podkapitole nazvané Sebereflexe.

Martin Heřmanský píše, že zúčastněné pozorování nám umožňuje pochopit, jak žije komunita, kterou studujeme. Pozorování nám pomáhá zaznamenat, co lidé dělají a jak to dělají, a účast nás vede k pochopení důvodů a významů jejich jednání a motivů a k tomu, jak jim oni sami rozumí. To nám následně ukazuje, že zúčastněné pozorování se skládá ze dvou hlavních činností – účasti a pozorování. Heřmanský navíc poznamenává, že tato výzkumná metoda předpokládá, že bychom měli zkoumat jev, který nás zajímá, přímo v pro něj „přirozeném“ prostředí (Heřmanský 2019: 355–356).

Podle mého pozorování je pro hudební těleso nejpřirozenější okamžik ten, kdy společně zkouší svůj repertoár. To nazývám „orchestrální každodennost“. Veřejné koncerty jsou zase pro soubor významným kulturním fenoménem. Jako účastník těchto akcí jsem měla možnost zaznamenat formou zúčastněného pozorování procesy přípravy hudebních nástrojů a pomůcek (například stojanů) ke hře, momenty formální i neformální interakce členů orchestru jak během přestávek ve zkoušce, tak při rozboru notových partů v průběhu hry. Kromě toho jsem v rámci vystoupení v jiných městech poznala i „zákulisí“ koncertů. To vše mi jasně ukázalo, jak funguje habitus interpreta klasické hudby a jak jeho přítomnost u všech členů orchestru přispívá k jejich přátelské komunikaci a vzájemnému porozumění.

Jeden z nejvýznamnějších amerických antropologů dvacátého století Robert F. Murphy (2001: 221) tvrdí, že jednou z výhod zúčastněného pozorování je, že rozhovory mohou poskytnout obecnou představu o normách a hodnotách lidí a následně pozorováním jejich chování ověřit, zda odpovídají ideálům, které formulovali. To je něco, co například sociologové, kteří se spoléhají na dotazníky jako hlavní zdroj dat, nemohou udělat.

V průběhu půlročního terénního výzkumu jsem se s několika členy orchestru sblížila a spřátelila. Běžné rozhovory na pravidelných zkouškách mi poskytly možnost dozvědět se o jejich zálibách i mimo orchestr, o jejich rodinách a vzdělání. Tyto informace jsem se snažila zapamatovat a po návratu domů jsem si dělala poznámky do terénního deníku. Mé představy o hudebním a sociálním prostředí v PKO se podle jejich slov plně potvrdily: čas trávený společně, a to prostřednictvím aktivního provozování hudby, byl pro všechny členy orchestru skutečně oblíbeným koníčkem, který umožňuje dobře se bavit v příjemné společnosti přátel, „vyčistit si hlavu“ a nemyslet na každodenní záležitosti a starosti. Mnozí z mých informantů také uvedli, že interpreti klasické hudby se vyznačují slušností, zdvořilostí, schopností naslouchat, empatií, pokorou, mírností a pozitivním pohledem na život. „Neznám muzikanta, který by byl naprostý škarohlíd,“ říká v rozhovoru dlouholetá hráčka PKO Marie Dobášová, s čímž plně souhlasím. Podle mé zkušenosti se členové Pardubického komorního orchestru skutečně chovají takovýmto způsobem, což zcela potvrzuje i můj dokumentární film.

Pozorování během šesti měsíců terénního výzkumu mi tak pomohlo nejen nahlédnout do života amatérského orchestru zevnitř a pochopit zvláštní muzikantský pohled na svět, ale také zachytit vše na kameru. Ostatně kamera je podle mého názoru pro tuto výzkumnou metodu tím nejlepším nástrojem.

## 1.4 Rozhovory

V procesu půlročního ponoření se do hudebního a společenského života Pardubického komorního orchestru byl mým věrným výzkumným nástrojem polostrukturovaný rozhovor.

Jak uvádí Markéta Zandlová, polostrukturovaný rozhovor se vyznačuje flexibilitou a otevřeností a má částečně připravenou strukturu: výzkumník si může předem připravit řadu témat, a dokonce i jasně uspořádané otázky. Přesto je zde stále dostatek prostoru pro spontánní doplnění a improvizaci ze strany badatele, aby mohl reagovat na náhlá nová témata a otázky, které se v průběhu rozhovoru objeví (Zandlová 2019: 322).

Před prvním rozhovorem jsem si pečlivě připravila dvacet konkrétních otázek, které by mi pomohly otevřít a rozvinout mnou zamýšlené výzkumné téma a získat odpovědi týkající se této problematiky. Tento plán otázek byl navíc rozdělen na dvě významové části: první se věnovala hudební dráze respondenta a druhá jeho muzikantským a sociálním zkušenostem v Pardubickém komorním orchestru. Otázky jsem neplánovala zadávat v přesně stanoveném pořadí. Naopak jsem se snažila dát každému respondentovi prostor pro rozvinutí vlastních myšlenek a nekladla jsem meze toku jeho úvah. To mi umožnilo nejen pozorně sledovat přirozený vývoj odpovědí, ale také položit ve správný okamžik relevantní otázku, která dokonale zapadala do argumentace respondenta nebo ji doplňovala. Dobře jsem si pamatovala, na co se chci členů orchestru zeptat, a jen občas jsem nahlédla do svých poznámek a zkontrolovala, zda jsem na něco důležitého nezapomněla. Během rozhovoru jsem tak získala, tím či oním způsobem, odpovědi na všechny nutné otázky. Na mnohé z nich respondenti reagovali mimovolně, sami dospěli k závěru, že dané téma je důležité a že stojí za to o něm mluvit.

M. Zandlová (2019: 322) navíc píše, že polostrukturovaný rozhovor může být hlubší a vést výzkumníka k otázkám, které při přípravě rozhovoru nepředpokládal. Přesně s tím jsem se setkala ve svém rozsáhlém rozhovoru, který jsem vedla s Ladislavem Štěpánkem, organizačním vedoucím a violistou Pardubického komorního orchestru. V mém původním plánu otázek zpočátku chybělo téma věnované problémům amatérských hudebních souborů. Od otázky na koncertní činnost orchestru L. Štěpánek plynule přešel k jejímu logickému, ale zprvu nepředpokládanému pokračování. Můj respondent poukázal na to, že v Pardubickém kraji chybí dobré koncertní sály a prostory pro vystoupení a že krajská samospráva nevyčleňuje na rozvoj kultury, včetně kultury hudební, patřičné množství finančních

prostředků. To pro mě byla nejen velice neočekávaná informace, ale také jedno z nových důležitých témat souvisejících s mým výzkumem.

M. Soukup varuje badatele před tím, aby se během rozhovoru chovali jako tazatelé, protože pokud je tímto způsobem bude vnímat informant, může se začít chovat jako respondent. To vše může vést k tomu, že jeho odpovědi budou náhodně či záměrně formalizovány a zkráceny (Soukup 2014: 100). Vzhledem k tomu, že mám bakalářské vzdělání v oboru žurnalistiky i zkušenosti v této oblasti, snažila jsem se tomuto všemožně vyhnout.

Abych vytvořila příjemné a důvěryhodné prostředí pro každého z mých respondentů, snažila jsem se pro rozhovor s nimi vybrat pro ně „nejpřirozenější“ a nejmilejší prostor. Například pro paní Dobášovou byla tímto místem vždy Základní umělecká škola v Havlíčkově ulici v Pardubicích, kde působila, a dodnes ještě často působí, a to už více než padesát let. Proto jsme rozhovor vedly v její třídě, kde obvykle vyučovala a dosud stále pomáhá kolegům učit děti hrát na housle. Nutno podotknout, že tamní muzikantská atmosféra nás obě okamžitě obklopila a vyvolala v nás vzpomínky na to, jak vypadaly učebny v hudební škole v našem dětství. Když jsme o tom spolu diskutovaly, došly jsme k překvapivému závěru, že jsou si neuvěřitelně podobné – a to dokonce i velikostí místnosti, vybavením i uspořádáním nábytku – klavíru, stolu, skříňky na noty, stojanu a židlí, a to i přesto, že jsem vyrůstala v jiné zemi. Ještě více nás udivilo, že se shodovala i řada skladeb, které jsme se učily jako děti, a mohly jsme si je společně zazpívat. Náš neformální rozhovor tak plynule přešel v polostrukturovaný rozhovor.

Ráda bych poznamenala, že M. Dobášová byla ráda, že mám pro ni připravené otázky, protože se obávala, že pro ni bude obtížné pochopit, o čem přesně má v rozhovoru mluvit. Poté, co jsem jí vysvětlila téma a účel svého výzkumu, jsem položila první otázku ze svého seznamu: „Kolik let hrajete na housle a jak započala vaše hudební dráha?“ Tato otázka se ukázala jako velmi správná pro začátek každého mého rozhovoru, protože z ní logicky vyplynula většina požadovaných a potřebných informací pro můj výzkum. Navíc byla tato otázka pro všechny respondenty velmi snadná a okamžitě je zbavila nervozity.

Některá témata rozhovorů jsem také orientovala na konkrétní osobu, ale vždy s ohledem na účel výzkumu. Proto byly některé otázky mírně nebo zcela upraveny tak, aby vyhovovaly dotazovanému. Například Ladislava Štěpánka jsem se ptala na organizační

záležitosti týkající se orchestru (například jeho složení a koncertní a festivalové činnosti), neboť je jeho organizačním vedoucím. Jiřího Kuchvála, dirigenta a uměleckého vedoucího orchestru, jsem požádala, aby mi popovídal o rozmanitostech a průběhu výuky hudby, dirigování, výběru repertoáru, zkouškách a zvláštích souhry a orchestrální interpretace skladeb. Marii Dobášové, učitelce hudby, jsem položila otázky týkající se specifík vyučování hře na housle, motivace a tendence současné mládeže učit se hrát na hudební nástroje, trendů hudebního vzdělávání a dalších aktivit spojených s hudebními zájmy členů PKO.

Původně jsem plánovala zvolit si tři až pět hlavních informantů, s nimiž bych vedla rozsáhlé polostrukturované rozhovory, které se měly stát základem mého filmu. Praxe však ukázala, že nejlepší je vybrat si typ rozhovoru v závislosti na každém jednotlivém respondentovi a jeho preferencích v komunikaci, tak aby se rozhovor vyvíjel bezproblémově a plynule. Například M. Dobášová a L. Štěpánek se cítili příjemně a komfortně, když jsem náš rozhovor vedla pomocí připravených otázek. V případě J. Kuchvála jsem však musela rychle přejít od polostrukturovaného rozhovoru k nestrukturovanému, neboť tento formát rozhovoru mu poskytoval mnohem větší volnost pro tok myšlenek, uvažování a sebevyjádření.

Jak vysvětluje M. Soukup, nestrukturovaný rozhovor se liší tím, že si účastníci uvědomují, že se jedná o účelné, i když neformální shromažďování informací, a ne o pouhé popovídání. Proto se výzkumník drží témat, která ho zajímají, a zároveň se snaží průběh rozhovoru uměle neusměřňovat (Soukup 2014: 101). Stejně tak jsem J. Kuchválkovi občas kladla upřesňující otázky k tématům, která mě zajímala, ale jinak konstruoval své vyprávění, jež mě zaujalo svými detaily a obrazností, sám.

Ještě jednou bych se chtěla zmínit o volbě správného místa pro rozhovor, a ráda bych upozornila, že moje schůzka s L. Štěpánkem se uskutečnila v jeho soukromé kanceláři, v budově jeho vlastní firmy v Lázních Bohdaneč, kde také zkouší Pardubický komorní orchestr. Toto místo bylo tudíž pro náš rozhovor ideální, protože kromě toho, že bylo pro L. Štěpánka známé a „domácké“, mělo také „hudební“ atmosféru a okamžitě navodilo tu správnou náladu.

Rozhovor s J. Kuchválkem jsem provedla rovněž na místě, jež mu je důvěrně známé – na pardubické konzervatoři, kde již řadu let působí jako profesor hry na housle.

Musím přiznat, že ve filmu pro mě bylo zásadní a velmi důležité ukázat místa, která jsou pro mé respondenty klíčová, a udělat s nimi rozhovor tam, kde jsou obklopeni prostředím, jež jim je známé a přirozené. To mi umožnilo znovu ukázat divákům, jak úzce je jejich život spojen s hudbou.

M. Zandlová poznamenává, že kvalitativní rozhovor nám především pomáhá pochopit, jak dotazovaní vidí žitý svět a jaké významy mu přiřkládají. Výzkumník by měl věnovat pozornost nejen obsahu rozhovoru, ale také tomu, jaká slova a stylistické prostředky (metafory, epiteta apod.) jeho partner volí, s jakou intonací a hlasitostí mluví, jak přesně konstruuje své vyprávění atd. (Zandlová 2019: 318). Proto jsem se během rozhovoru snažila neztratit ze zřetele tyto důležité zvláštnosti. Například hlas pana Štěpánka je zvučný a silný, což ho okamžitě determinuje a charakterizuje jako ředitele a majitele firmy. Jeho vyprávění bylo kompetentní a důsledně strukturované, jeho odpovědi byly stručné a jasné. Projev J. Kuchvála byl velmi kreativní, obrazný, květnatý, bohatý na epiteta, přirovnání a metafory, což vypovídalo o jeho sečtělosti a širokém rozhledu. M. Dobášová má měkký, ale zároveň zvučný hlas. Při rozhovoru se často smála a nepřestávala se usmívat, což svědčí o jejím optimismu, laskavosti, veselosti a pozitivním pohledu na svět. Všechny tyto a mnohé další mé postřehy se potvrdily v jejich odpovědích i v průběhu pozorování během celého výzkumu.

Kromě polostrukturovaného a strukturovaného typu rozhovoru jsem v rámci výzkumu mnohokrát použila i neformální rozhovory. Pravidelně jsem je využívala při zkouškách orchestru, při společných cestách na místo vystoupení a při návštěvách koncertů Komorní filharmonie Pardubice v Domě hudby. Umožnilo mi to dozvědět se z běžných rozhovorů se členy orchestru o jejich dalších zájmech kromě hudby – o rodině, vzdělání atd. Všechny tyto informace harmonicky doplňovaly můj výzkum.

Všichni členové orchestru byli samozřejmě informováni o tom, že provádím výzkum, ale protože jsem byla také řádnou členkou orchestru, všichni jako by na to zapomněli a vnímali mě jako „svou“. Tím se zbavili ostražitosti vůči mé osobě a toho, že by se mnou jednali jako s „outsiderem“, který vše pozoruje zpovzdálí. Navíc mi společné hudební zkušenosti a prožitky (habitus interpreta klasické hudby) pomohly v rozhovorech snadno rozvíjet muzikantská témata, jako je hudební vzdělání a členství v souborech, a dostávat upřímné, pravdivé a vyčerpávající odpovědi. To vše bylo způsobeno tím, že moji respondenti si byli plně jisti, že pochopím, co mi chtějí říci a jaké jsou jejich myšlenky, pocity

a zkušenosti. Jak řekl v rozhovoru J. Kuchválek: „*Hudebníci si často rozumí beze slov, neboť hudba je univerzálním jazykem.*“

Můj habitus interpreta klasické hudby však také mohl pro můj výzkum představovat určité nebezpečí. Správně o tom napsala M. Zandlová, která upozornila na skutečnost, že výzkumníci, kteří mají se svými respondenty mnoho společného, ztrácejí ze zřetele detaily, jež se jim mohou zdát samozřejmé, přirozené a automatické. To může bránit hlubšímu porozumění světu těch, které studujeme (Zandlová 2014: 319).

Narazila jsem na to při přípravě plánu otázek i seznamu důležitých témat. Když jsem je dokončila, rozhodla jsem se podívat na otázky jakoby „zvenčí“, jako bych nebyla hudebník a nikdy nehrála na housle. A najednou se mi v mysli vynořily další otázky: „Co je to orchestr? V čem se liší od jiných hudebních seskupení?“ Odpovědi na ně byly pro mě jako pro houslistku tak samozřejmé, že jsem je úplně ztratila ze zřetele. Od té doby jsem se při svém výzkumu snažila co nejvíce oprostít od habitu interpreta klasické hudby, což mi umožnilo podívat se na mnoho pro mě běžných věcí a hudebních témat jinýma očima, novým způsobem, z pohledu člověka, který není s provozováním klasické hudby nijak spojen a nemá s ní žádné zkušenosti. Uvědomila jsem si například, že v mém dokumentárním filmu je třeba ukázat, jak konkrétně probíhá výuka hry na hudební nástroj. Pro nás, muzikanty, je to běžná a nedílná součást dětství a dospívání, avšak člověku, který neprošel hudebním vzděláním, je to cizí a vzdálené. Ve filmu bylo tudíž nutné vysvětlit, jakým procesem musí hudebník projít, aby i takovýto divák pochopil, jak se v nás rodí muzikant, a co tedy přesně tvoří habitus interpreta klasické hudby.

Každý ze čtyř hlavních rozhovorů trval minimálně hodinu a půl a byl nahráván kamerou nebo na diktafon. Celkově jsem ale s respondenty vždy strávila asi tři hodiny, protože poté jsme pokračovali v neformální komunikaci. Provedla jsem také tři další krátké polostrukturované rozhovory v délce od deseti do dvaceti minut.

## 1.5 Popis terénu

Můj výzkum lze rozdělit do čtyř klíčových terénů: 1) zkušebna Pardubického komorního orchestru v budově firmy L. Štěpánka v Lázních Bohdaneč; 2) koncertní činnost PKO v různých místech České republiky: Pardubice, Lázně Bohdaneč, Česká Skalice, Srnojedy; 3) Konzervatoř Pardubice; 4) ZUŠ Havlíčkova Pardubice.

Když jsem začala přemýšlet o svém výzkumném záměru, rychle jsem dospěla k závěru, že můj dokumentární film bude mít hlubší a bohatší smysl, pokud se bude zabývat nejen koncertní a zkušební činností Pardubického komorního orchestru, ale dotkne se i prvního a druhého stupně hudebního vzdělávání. Vždyť hudební výchova hraje jednu z nejdůležitějších rolí při formování typu habitu, který zkoumám. Navíc jsem si uvědomila, že tímto způsobem se můj snímek stane srozumitelnějším pro diváky, kteří nejsou obeznámeni s interpretací klasické hudby a specifiky jejího studia. Kromě toho dokument také bude moci lépe osvětlit a ilustrovat teze a závěry, jež předkládám v kapitolách věnovaných hlavním etapám a specifikům formování habitu interpreta klasické hudby.

Tak se mi v březnu 2024 podařilo na pardubické konzervatoři natočit hodinu houslí studentky prvního ročníku Ludmily Nahodilové, již vedl J. Kuchválek. Díky střihu má divák možnost vidět nejen proces vyučování, ale také to, jak taková hodina probíhá od samého začátku (tj. přivítání pedagoga a žáčky) až po samý konec (tj. shrnutí výsledků vyučovací hodiny). Snímek zaznamenává i atmosféru Konzervatoře Pardubice – samotnou budovu, hlavní vchod, vestibul, místa pro odpočinek žáků, učebnu atd.

Kromě toho je ve filmu zachycena i Základní umělecká škola Havlíčkova. Právě tam se uskutečnil rozhovor s M. Dobášovou, který byl natočen v její třídě, kde dlouhá léta působila a kde dodnes často učí. Proces výuky hry na hudební nástroj na ZUŠ a na konzervatoři je v mnohém podobný, a proto jsem se domnívala, že zaznamenání pouhé atmosféry hudební školy „zevnitř“ bude pro snímek dostačující.

Můj dokument lze rozdělit do tří významových částí podle toho, jakému terénu je věnován. Film začíná v učebně základní umělecké školy (tj. první část), poté se těžiště pozornosti plynule přesouvá na pardubickou konzervatoř (druhá) a poslední díl zachycuje vystoupení a zkoušky PKO. Tím jsem chtěla zdůraznit, že členství v hudebním tělese je jedním z logických a obvyklých pokračování muzikantské dráhy interpreta klasické hudby (*základní umělecká škola – konzervatoř – hudební soubor*).

## 1.6 Informanti a filmoví aktéři

Téma mého výzkumu se zrodilo na základě mých vlastních životních zkušeností, díky nimž se mi naskytla jedinečná příležitost být součástí amatérského hudebního tělesa.

Mou klíčovou informantkou byla Hana Shánělová, houslistka Pardubického komorního orchestru, která mi pomohla vstoupit do tohoto „uzavřeného“ hudebního uskupení. „Uzavřeným“ ho nazývám proto, že ne každý se může stát jeho členem. A proto jsem měla štěstí, když jsem se na jaře 2023 setkala s H. Shánělovou, jež byla v té době mou učitelkou angličtiny na Univerzitě Pardubice.

Během neformálního rozhovoru po jednom ze seminářů na konci letního semestru jsem se zmínila, že umím hrát na housle, a pověděla jsem jí o svých hudebních zkušenostech – že jsem absolvovala hudební školu a že jsem více než deset let hrála v houslovém souboru, se kterým jsem se zúčastnila dvou mezinárodních soutěží. Jedna z nich se konala v italské Neapoli, kde jsme získali Grand Prix, a druhá v hlavním městě Tuniska, kde jsme rovněž vyhráli. H. Shánělová se mi zase svěřila, že již řadu let hraje v Pardubickém komorním orchestru a v barokním orchestru Bona Nota. Ráda bych podotkla, že jsme rychle našly společnou řeč už při hodinách angličtiny, neboť paní doktorka se ukázala jako velmi milá, vstřícná a laskavá osoba, ale povídání o hudbě nás sblížilo ještě více. H. Shánělová mi navrhla, abych se připojila k těmto dvěma amatérským hudebním tělesům, protože podle jejího názoru jsou moje muzikantské zkušenosti dostatečně bohaté na to, abych se mohla stát platnou členkou těchto souborů.

Bez nadsázky mohu říci, že mě tato nabídka potěšila a měla jsem z toho velkou radost. Už mnoho let jsem nehrála v žádném hudebním tělese a příležitost vrátit se „do starých kolejí“, a navíc v jiné zemi, pro mě byla něco jako krásný sen. Bez váhání jsem souhlasila s tím, že bych se k oběma orchestrům mohla připojit na začátku nové koncertní sezóny v září 2023, kdy se hráči začnou společně učit nový repertoár.

Když však nastal čas stát se členkou těchto hudebních souborů, začala jsem čelit několika obavám. Za prvé jsem se bála, zda budu schopna porozumět pokynům dirigenta a ostatních kolegů během zkoušek, protože jsem v té době ještě neměla potřebnou slovní zásobu z oblasti hudby. Za druhé jsem si dělala starosti s tím, jak rychle se mi podaří najít společnou řeč s ostatními členy, stát se nedílnou součástí souboru a být přijatou za „svou“. A za třetí jsem měla strach z toho, že jsem poměrně dlouho nehrála v kolektivu – celých devět let. Uměla bych se naučit repertoár od začátku na patřičné úrovni a v co nejkratší době? Koneckonců členové orchestru už v minulosti některé party hráli a dobře je znali, ale já ne.

Tedy jsem si uvědomila, že když nastoupím do Pardubického komorního orchestru a barokního orchestru Bona Nota, můj habitus interpreta klasické hudby započne fungovat. A tak mě hned začalo zajímat, jak přesně se to stane, z čeho je tento typ habitu obecně tvořen, zda se lidé, kteří ho mají, liší od jiných, a čím konkrétně, a jak jim pomáhá komunikovat s ostatními muzikanty. Tak se zrodilo téma mé diplomové práce.

M. Soukup (2015: 213) tvrdí, že úspěch celého výzkumu závisí především na kvalitě informantů a na tom, zda jsou informanti ochotni s výzkumníkem spolupracovat. Jejich výběru je proto třeba věnovat maximální pozornost.

Jak jsem se již zmínila výše, mou klíčovou informantkou byla H. Shánělová. Přestože působí jako vysokoškolská pedagožka vyučující cizí jazyky, její život je neodmyslitelně spjat také s hudbou, neboť kromě hry v obou uvedených orchestrech i dalších souborech má za sebou dlouholetou praxi výuky hudební nauky v Základní umělecké škole v Havlíčkově ulici v Pardubicích. Je osobou, s níž jsem si povídala nejvíce, a počet našich neformálních a nestrukturovaných rozhovorů, které jsme spolu vedly, se ani nedá vyčíslit. Díky ní jsem se nejen mohla stát součástí PKO, ale také jsem získala spoustu informací užitečných pro můj výzkum, jež se staly skutečným pilířem celé mé diplomové práce.

H. Shánělová se ukázala jako velmi kompetentní informantka, neboť je houslistkou tohoto orchestru již více než třicet let, a nejenže dobře zná jeho historii i specifika zkoušek a koncertní činnosti, ale také dobře zná každého člena PKO. Ráda bych poznamenala, že H. Shánělová ochotně souhlasila s tím, že mi pomůže, a na mé otázky a žádosti o vysvětlení vždy odpovídala podrobně, s porozuměním a laskavostí. Její pomoc při shromažďování informací potřebných pro můj výzkum byla skutečně neocenitelná.

Jak jsem již uvedla výše, původně jsem plánovala zvolit si tři až pět hlavních informantů, s nimiž by byly vedeny rozsáhlé polostrukturované rozhovory, které by tvořily základ mého filmu. Během střihu jsem však dospěla k závěru, že nejlepší variantou pro mě bude zaměřit se na tři aktéry, kteří hrají v životě Pardubického komorního orchestru nejdůležitější roli, ale jejichž hudební zázemí se bude navzájem lišit.

Proto byla mou první zásadní informantkou a aktérkou filmu Marie Dobášová, která je zdaleka nejdéle působící členkou Pardubického komorního orchestru a jež byla do nedávna jeho organizační a uměleckou vedoucí. Toto hudební těleso letos v září oslaví padesátý šestý rok své existence, z toho padesát tři let v něm hraje na housle.

Okamžitě jsem si uvědomila, že rozhovor s ní bude nesmírně cennou součástí mého výzkumu a filmu, protože byla očitým svědkem zrodu a vývoje orchestru, jeho živé historie: změn členů, dirigentů, repertoáru, zkušebních prostor, různých vystoupení, koncertních turné, účastí na festivalech atd. Navíc, jak jsem se již zmínila, pracuje už více než padesát let v ZUŠ Havlíčkova Pardubice a vyučuje děti hře na housle a violu. Kromě toho, že je členkou PKO, je již několik let také hráčkou komorního souboru Škroup, jehož pravidelné každotýdenní zkoušky probíhají rovněž v prostorách firmy L. Štěpánka v Lázních Bohdaneč.

V rozhovoru mi M. Dobášová řekla: „*Hudba je můj život.*“ A o těchto slovech jsem nikdy nezapochybovala, protože o tom svědčí vše – její dětství a dospívání věnované studiu hry na housle (absolvovala nejdříve hudební školu a poté Konzervatoř P. J. Vejvanovského v Kroměříži), její profese, záliby (dlouholeté působení v řadě hudebních souborů), oblíbené volnočasové aktivity (pravidelná návštěva symfonických a komorních koncertů, operních a divadelních představení), její specifický a optimistický pohled na svět prizmatem hudby atd. M. Dobášová začala hrát na housle v devíti letech a hraje na ně již jedenasedmdesát let. A nad tím můžeme jenom žasnout.

Život M. Dobášové je tak nejen názorným příkladem utváření etap a částí habitu interpreta klasické hudby, ale také ztělesněnou historií Pardubického komorního orchestru. Proto lze rozhovor s ní směle označit za „duši“ mého filmu.

Druhým důležitým informantem a filmovým aktérem byl pro mě Ing. Ladislav Štěpánek. Jeho život není s hudbou spojen zcela, ale jen z poloviny. Má vysokoškolské technické vzdělání a vlastní firmu specializovanou na elektroinstalační práce. Právě v budově jeho firmy, jak už bylo několikrát zmíněno, se konají každý týden pravidelné zkoušky PKO.

Vedle technického vzdělání vystudoval L. Štěpánek hru na housle v lidové škole umění a nyní se amatérsky věnuje hudbě. Protože však orchestry mají často přebytek houslistů, ale nedostatek violistů, rozhodl se, že se sám naučí hrát na violu, což se mu během několika měsíců dokonale podařilo, poněvadž technika a způsob hry na violu a na housle jsou velice podobné.

Kromě Pardubického komorního orchestru hraje L. Štěpánek také v komorním souboru Škroup (spolu s M. Dobášovou a J. Burešem) a v Chrudimské komorní filharmonii. Vzhledem k tomu, že jeho práce je spojena s vysokou mírou odpovědnosti a velkým stresem, působení v hudebních uskupeních mu podle jeho slov pomáhá zbavit se nahromaděného

napětí a únavy a očišťuje jeho mysl a duši. Skutečnost, že profese L. Štěpánka nesouvisí s hudbou, pro mě byla velmi důležitá, protože mi umožnila ukázat jeho postoj k členství v PKO a roli klasické hudby v jeho životě, a to v porovnání s ostatními členy orchestru, z nichž mnozí jsou učitelé hudby v různých hudebně-vzdělávacích institucích.

Kromě toho, že již dvacet let hraje na violu v Pardubickém komorním orchestru, je také jeho organizačním vedoucím. I to byl rovněž důvod, proč bylo nezbytně nutné začlenit rozhovor s ním do mého filmu. Vzhledem k jeho kompetencím jsem se právě L. Štěpánka ptala na organizační specifika PKO – kde, kdy a jak obvykle probíhají zkoušky a vystoupení, jakým způsobem do orchestru vstupují noví členové, jak vypadá typická koncertní sezóna apod.

Rozhovor s L. Štěpánkem byl navíc cenný i tím, že se v něm objevil pro mě zcela nový problém týkající se mého tématu – málo koncertních sálů a zkušeben v Pardubickém kraji a také velice nedostatečná finanční podpora krajské samosprávy přidělovaná amatérským hudebním tělesům a kultuře vůbec. To jistě obohatilo můj výzkum.

Třetím hlavním informantem a aktérem mého filmu byl Mgr. Jiří Kuchválek, houslista, varhaník, sbormistr, pedagog, ale také dirigent a umělecký vedoucí Pardubického komorního orchestru.

Bylo pro mě důležité, aby se do studie zapojil profesionální hudebník, který nejenže prošel všemi úrovněmi hudebního vzdělání – výukou na základním stupni, konzervatoři a hudební akademii, ale také vyrůstal v rodině profesionálních muzikantů. Jako ideální kandidát tohoto profilu se ukázal být J. Kuchválek. Nejprve se učil hrát na housle a varhany u svých rodičů, profesionálních houslistů, kteří si již před jeho narozením založili vlastní hudební školu ve Veselí nad Lužnicí. Ve studiu pak pokračoval na Konzervatoři P. J. Vejvanovského v Kroměříži (stejně jako M. Dobášová) a na Akademii múzických umění v Praze.

Kromě toho má J. Kuchválek, stejně jako M. Dobášová a L. Štěpánek, bohaté zkušenosti s hrou v hudebních tělesech. Například v letech 1973–1993 působil jako houslista v Komorní filharmonii Pardubice, Novém komorním studiu a Vaňhalově kvartetu. Je také členem profesionálního pražského Českého komorního orchestru.

Působí rovněž jako profesor na Konzervatoři Pardubice, kde vyučuje hru na housle a komorní hru. Tam také založil komorní smyčcové těleso Orchestra d'archi. Koncertní činnosti se věnuje také jako sólista.

V roce 1993 se stal ředitelem kůru, sbormistrem chrámového sboru a varhaníkem v kostele svatého Bartoloměje v Pardubicích. V červnu 2015 byl členy PKO požádán, aby přijal místo dirigenta, koncertního mistra a uměleckého vedoucího Pardubického komorního orchestru.

Skutečně bohatá a rozmanitá hudební zkušenost J. Kuchvála mi velice pomohla při výzkumu habitů interpreta klasické hudby. Umožnila mi rovněž podívat se blíže a detailněji na potenciální složky tohoto habitu. J. Kuchválek je navíc dirigentem hudebního tělesa, které zkoumám, takže jeho názor na specifika zkoušek, sociální dynamiku uvnitř orchestru a vliv klasické hudby na každodenní život jeho členů byl opravdu neocenitelný. Jeho zapojení do mého výzkumu, jako „hlavy“ tohoto hudebního souboru, bylo pro mě klíčové.

Na filmu se podílela také studentka Ludmila Nahodilová z prvního ročníku pardubické konzervatoře, jejíž vyučovací hodinu hry na housle s profesorem J. Kuchválem jsem zachytila. Náš polostrukturovaný rozhovor, jenž trval přibližně patnáct minut, jsem téměř celý natočila bezprostředně po její výuce. Odpovědi L. Nahodilové osvětlují některé důvody, proč si mladá generace volí dráhu interpreta klasické hudby, která je v mnoha ohledech velice náročná, a proč sní o tom, že se jí bude v budoucnu věnovat.

Na příkladu životů těchto různých informantů a filmových aktérů tak můžeme sledovat postupné utváření habitů interpreta klasické hudby (profesionálního i amatérského) a zjistit, z jakých základních složek se skládá. O těchto aspektech a o tom, co odlišuje nositele tohoto typu habitu od lidí, kteří jím nedisponují, bude podrobněji pojednáno v teoreticko-výzkumné části mé diplomové práce.

Ráda bych také poznamenala, že každý z mých tří hlavních informantů a filmových aktérů ochotně souhlasil s účastí na mém výzkumu a natáčení filmu, za což jsem jim srdečně vděčná. Moje klíčová informantka a hlavní inspirátorka H. Šánělová si přála zůstat v zákulisí. Její rozhodnutí jsem bez váhání akceptovala a přistupovala k němu s respektem. To však nijak nesnižovalo její roli v mém výzkumu.

## 1.7 Antropologický film a jeho role

Součástí této diplomové práce je film *Harmonie tónů* (50 minut), jenž přináší příběhy tří lidí, kteří jsou členy Pardubického komorního orchestru a jejichž životy jsou neodmyslitelně spjaty s interpretací klasické hudby. Snímek je zároveň reflexí „vnitřního“ života amatérského hudebního tělesa a jeho hráčů – zaznamenává specifika zkoušek, koncertní činnosti i momentů sociální interakce.

Záběry filmu byly natáčeny na mnoha místech města Pardubic a Pardubického kraje, neboť historie PKO i činnost tohoto amatérského hudebního tělesa úzce souvisí s kulturním a hudebním životem tohoto regionu.

Všechny aktéry sdružují dva klíčové faktory. Prvním a nejzásadnějším je láska k interpretaci klasické hudby (profesionální či amatérské), což znamená, že mají příslušný habitus. Druhým, z antropologického hlediska neméně důležitým, je příslušnost ke stejnému amatérskému hudebnímu společenství – tedy členství v Pardubickém komorním orchestru, který se stal nedílnou součástí jejich života.

Ve svém filmu jsem se snažila zachytit každý z těchto aspektů a také to, jak a z jakých částí se utváří habitus interpreta klasické hudby a jak se odráží v každodenním, sociálním a profesním životě jeho nositelů. Navíc pro mě, nejen jako antropoložku, ale i hudebnici, bylo nesmírně důležité prostřednictvím montáže, hudby a zvuků ukázat, co interpreti klasické hudby při provádění skladeb cítí a jak vidí a vnímají svět.

Inspirací mi byl sovětský filmový režisér Dziga Vertov (1895?/1896?–1954), jeho experimentální stříhové techniky a jím vytvořená metoda „filmového oka“ (rusky „kinoglaz“, anglicky „kino eye“).

Například ve filmu *Symfonie Donbasu* (1930) odmítl synchronizovat záběry s hudbou, aby dosáhl většího účinku na diváky. Proto lze označit za hlavního aktéra tohoto filmu zvuk. K vytvoření „koncentrované montáže“ jsem také použila techniku „kaleidoskopu záběrů“, která mi umožnila vytvořit dojem, že se na plátně odehrává mnoho různých událostí najednou. Tímto způsobem jsem se snažila posluchačům vysvětlit, co cítí interpret klasické hudby při provádění skladby, jak široká škála pocitů ho v tu chvíli zaplavuje, jak rychle se střídají a jak povznášející emoce v něm hudba vzbuzuje. Muzikant je zároveň tady i všude,

protože v tu chvíli jako by „splynul“ se světem, stal se jeho součástí, jak se mi ostatně svěřila M. Dobášová ve svém rozhovoru, s čímž jako hudebnice plně souhlasím.

Stejně jako D. Vertov jsem se i já ve svém filmu několikrát uchýlila k záměrné nesynchronizaci zvuku a obrazu. Například jsem nesynchronizovala záběry s hudbou, kterou hrál orchestr během jedné ze zkoušek uvedených ve snímku. Ráda bych upozornila na důležitý detail: tuto nesynchronizaci jsem se záměrně snažila učinit nenápadnou, aby divák získal dvojitý dojem – hudba hraná orchestrem je nejen samostatnou skladbou slyšitelnou pouze pro hráče, ale zároveň je i součástí hudební „symfonie“ světa, která se prolíná s okolními zvuky.

Kromě toho jsem se pomocí „vysoké hustoty“ montážních sekvencí a jejich vizuálního „rýmování“ snažila ukázat velké množství aktivit, na které muzikant při hře na hudební nástroj musí koncentrovat svou pozornost: pohyb prstů po strunách, ovládání smyčce, nenápadné udávání rytmu nohou, soustředění se na čtení not, jež se odráží v pohledu očí atd. Rychlost změn záběrů a jejich rytmické „promíchávání“ mi umožnilo ukázat současné provádění všech těchto činností během hry. Bylo pro mě důležité zprostředkovat tuto skutečnost divákovi, protože obvykle těchto stěží zachytitelných a jemných nuancí si posluchač, jenž se zaměřuje pouze na vnímání interpretované hudby, nevšimá a uniká mu mnohostranný proces jejího „vytváření“.

V tom mi také velmi pomohla metoda „filmového oka“, která podle D. Vertova spočívá v tom, že „oko“ kamery vidí život přesněji než subjektivní oko člověka. Z Vertovovy studie se dozvídáme, že se v řadě svých experimentálních filmů snažil „zkonstruovat“ ideálního člověka tak, že natočil ruce jednoho, nohy druhého a hlavu třetího a pak vše, pomocí „kouzla“ montáže, spojil dohromady (Vertov 1923: 140). Stejným způsobem se mi podařilo dosáhnout dojmu, že mám při natáčení zkoušek a koncertů Pardubického komorního orchestru několik kamer na různých místech. Chtěla bych však zdůraznit, že jsem vše natáčela sama a pouze s jedinou kamerou v ruce.

Prostřednictvím kombinace různých zvuků jsem se snažila ukázat zvláštní „muzikantské“ vnímání světa. Kromě samotné klasické hudby věnuji ve svém filmu zvláštní pozornost zvukům přírody (zpěv ptáků, zurčení vody, šumění větru v trávě a větvích stromů, bzučení včel atd.) a města (hluk projíždějících aut, zvonění věžních hodin atd.) To vše má

divákovi ukázat, jak intenzivně a výrazně hudebníci reagují na zvuky a že právě ony jim pomáhají vnímat realitu kolem sebe.

Kromě výše popsaných technik obsahuje můj dokument i další rysy experimentálního filmu: poetický přístup k výstavbě vyprávění, překrývání několika obrazů, zrychlení záběru, využití časoprostorové diskontinuity, intelektuální a asociativní střih atd. Podle Tomáše Petráně (2011: 177) se experimentální film snaží eliminovat dominanci narativních, literárních a v jazyce chápaných postupů reprezentace, ale zároveň nás vybízí k využití jiných modů bytí prostoru a času a pomáhá nám objevit jiný pohled, kterého je naše myšlení schopno. Toho jsem se snažila dosáhnout i ve svém dokumentu tím, že jsem se pokusila „zostřit“ smysly diváků, aby viděli a cítili svět tak, jak ho vidí a cítí interpreti klasické hudby. Usilovala jsem také o to, aby diváci vše vnímali mnohem aktivněji a přemýšleli o tom, co se děje na plátně.

Jedním z mých hlavních úkolů bylo zajistit, aby audiovizuální obrazy v mém dokumentárním filmu v divákovi vyvolaly pocit magického efektu katarze a povznášejících emocí vzbuzených interpretovanou klasickou hudbou. Koneckonců právě toto „vytržení“ a překypující city jsou nejpodstatnější pro pochopení toho, co hudebník vnímá v okamžiku provádění skladby. Tento pocit je podle mého názoru základním kamenem habitu hudebníka, včetně habitu interpreta klasické hudby.

Díky observační metodě, jež je základem výše zmíněné techniky „filmového oka“, jsem mohla proniknout do zákulisí života amatérského orchestru, který jsem zkoumala, a stát se jeho „neviditelným“ svědkem.

Pomocí experimentálních střihových technik jsem se tedy v celém filmu snažila posílit smyslový účinek hudby, aby diváci mohli alespoň vzdáleně pocítit, jak ji my, muzikanti, specificky vnímáme, cítíme a slyšíme. V každém případě je klasická hudba základem typu habitu, který zkoumám. Proto ji mohu rozhodně označit za hlavního „hrdinu“ svého filmu.

Za zmínku stojí i to, že jsem přítomna na záběrech ve druhé části filmu. Tak se mi podařilo do svého dokumentu zařadit drobné fragmenty sebereflexe, tj. momenty sociální interakce se členy PKO, stejně jako naši společnou hru na květnové generální zkoušce a na jednom z koncertů, který se konal na pardubické radnici. Chtěla jsem tím ukázat, že se mi v procesu výzkumu podařilo stát se plnohodnotnou členkou tohoto amatérského hudebního

tělesa a prožít spolu s ním všechny každodenní i důležité události jarní koncertní sezóny 2024.

Pokusila jsem se tedy vytvořit snímek, který by byl srozumitelný a zajímavý nejen pro amatérské a profesionální hudebníky, ale i pro širokou veřejnost, která nemá s interpretací klasické hudby žádné zkušenosti. Text diplomové práce i film je možné považovat za dvě samostatná plnohodnotná díla. Lze však s jistotou říci, že pokud bude mít čtenář, potažmo divák, k dispozici obě práce, bude schopen tomuto tématu porozumět lépe a vnímat jej hlouběji, jako jediný celek složený ze dvou vzájemně se doplňujících částí.

## 1.8 Etika výzkumu

M. Soukup upozorňuje na to, že je velmi důležité, aby antropolog získal od informantů informovaný souhlas a potřebná povolení související s jeho výzkumem. Musí být k účastníkům svého bádání upřímný a seznámit všechny zainteresované strany nejen s účelem a metodami výzkumu, ale také s očekávanými výsledky, aby se mohly svobodně rozhodnout o své účasti.

Během studia všech materiálů, rozhovorů, tvorby filmu i ostatních činností spojených se svou diplomovou prací, a rovněž i poté, jsem se řídila etickými pravidly, která by měl antropolog při kontaktu s informanty dodržovat. Za prvé jsem účastníkům výzkumu – členům Pardubického komorního orchestru – objasnila jeho účel, hlavní metody, načasování a důvody svého zájmu o něj. Ráda bych poznamenala, že mnozí z nich chtěli vědět, proč jsem si zvolila právě toto téma a proč jsem si vybrala právě jejich orchestr.

Za druhé jsem všem členům PKO vysvětlila, že má diplomová práce bude kromě teoretické části obsahovat i část vizuální, konkrétně dokumentární záznam. Rovněž jsem jim sdělila, jak bude natáčení antropologického filmu probíhat, kde bude pravděpodobně zveřejněn a kdo ho bude moci vidět. Přiznávám, že ne všichni hráči byli příliš rádi, že budou zachyceni na kameru, protože se styděli, a pár z nich mě dokonce požádalo, abych je natáčela méně, pokud to bude možné. Na tuto prosbu jsem se snažila při natáčení myslet a s každým informantem jsem se dohodla, do jaké míry si přeje, aby byl anonymizován (nikdo nebyl proti tomu, abych v diplomové práci a v titulcích filmu uvedla jeho jméno a příjmení).

Je však třeba poznamenat, že po mém nástupu do PKO (jako plnohodnotné členky), po pár společných zkouškách a několika natáčecích dnech si všichni na mě a na přítomnost kamery zvykli a ani jí nevěnovali pozornost. A když jsem pak svým kolegům z orchestru, kteří předtím chtěli být ve filmu zobrazeni co nejméně, připomněla, že si jejich přání a obavy z vizuálního záznamu pamatují a dodržují to, na čem jsme se předtím dohodli, nakonec už nebyli proti plné účasti na natáčení a rádi se na něm podíleli. Také nikdo z informantů (zejména hlavní filmoví aktéři) nebyl proti tomu, aby byl dokumentární snímek v budoucnu volně dostupný na internetu.

Za třetí pro mě bylo nutné získat souhlas k natáčení v ZUŠ Havlíčkova Pardubice a Konzervatoři Pardubice, v čemž mi výrazně pomohli M. Dobášová a J. Kuchválek, kteří na těchto hudebně-vzdělávacích institucích působí.

Je velmi důležité uvést, že jsem ve svém výzkumu pracovala také s jednou nezletilou informantkou – Ludmilou Nahodilovou, studentkou 1. ročníku pardubické konzervatoře. V této situaci jsem získala tři formy informovaného souhlasu: 1) od zákonných zástupců žákyně (tj. jejích rodičů); 2) od střední školy, kde moje nezletilá informantka studuje a kde byl rozhovor s ní uskutečněn (tj. Konzervatoř Pardubice); 3) její vlastní souhlas s účastí na natáčení a rozhovoru. Tyto tři formy informovaného souhlasu podrobně popisují Markéta Zandlová a Magdaléna Šťovíčková Jantulová (2019: 72–73) a rovněž vysvětlují, že je to právě zákonný zástupce dítěte, který musí být v první řadě informován o účelu, povaze, metodách, časovém rozvržení a dalším nakládání s výsledky výzkumu.

Pokud během natáčení filmu nebo nahrávání rozhovoru nastala situace, kdy informant chtěl, abych nějaký údaj nezveřejňovala, poznamenala jsem si, kterou část mám vynechat. K takovým momentům docházelo velmi zřídka, a to pouze v případech, kdy se informanti zcela odchyli od hlavního předmětu mého výzkumu a hovořili převážně o soukromých tématech.

Každému z informantů jsem také nabídla možnost přečíst si tuto diplomovou práci a zhlédnout dokumentární snímek před jejich zveřejněním, ale žádný z nich to nepovažoval za nutné. Mnozí pouze vyjádřili přání, že by se na hotový film chtěli podívat v budoucnu, až bude k dispozici na internetu.

Je nezbytné připomenout, že díky velké otevřenosti většiny informantů (zejména hlavních filmových aktérů) jsem se během výzkumu nesešla s žádnými etickými problémy.

## 2 Teoreticko-výzkumná část

### 2.1 Historie Pardubického komorního orchestru

Pardubický komorní orchestr vznikl v září 1968. Orchestr založili členové Pardubického kvarteta, které existovalo již od roku 1953 – Luděk Lukeš, Karel Smeták, Marcel Macháček a Ing. Lubomír Moravec.<sup>1</sup>

V korespondenci s Marií Dobášovou Lubomír Moravec napsal, že „...*po jistých úspěších (1962–1964) na nás dolehla přirozená únava s otázkou ‚co bude dále?‘. Výsledkem dlouhých debat bylo, že se spojíme s několika přáteli a vytvoříme docela malý smyčcový orchestr, a to se stalo skutkem...*“<sup>2</sup>

Tento nově založený komorní orchestr zkoušel poprvé 28. září 1968 na Vysoké škole chemicko-technologické v Pardubicích. Dne 26. listopadu 1968 byl pojmenován jako Východočeský komorní orchestr, protože mnozí členové dojížděli na zkoušky do Pardubic z měst a obcí celého tehdejšího Východočeského kraje. Od 21. února 1969 do dnešních dní se však orchestr nazývá Pardubický komorní orchestr.<sup>3</sup>

Je důležité poznamenat, že hráči orchestru byli učitelé hudby nebo amatéři s hudebním vzděláním (stejný trend vidíme v orchestru i dnes). Zpočátku měl orchestr 15 členů. Jeho uměleckým vedoucím a dirigentem byl Luděk Lukeš, odborný asistent Pedagogické fakulty v Hradci Králové, který se této činnosti věnoval téměř 20 let. A právě z jeho iniciativy vznikl tento amatérský smyčcový soubor. Členy si L. Lukeš vždy pečlivě vybíral, což svědčí o kvalitě interpretů a oddanosti společné věci.<sup>4</sup> Pod jeho vedením se Pardubický komorní orchestr stal jedním z nejlepších neprofesionálních hudebních těles v ČSSR.<sup>5</sup>

Po pouhých čtyřech měsících společného cvičení, 8. února 1969, měl orchestr svůj první recitál ve Východočeském divadle Pardubice.

V dubnu 1986 se Pardubický komorní orchestr pod vedením L. Lukeše vydal na zahraniční zájezd do Katalánska. Orchestr provedl svůj repertoár společně se sborem Orfeo

---

<sup>1</sup>Dirigenti Pardubického komorního orchestru. *Pardubický komorní orchestr: 40 let*. 2008. Pardubice.

<sup>2</sup> Soukromý archiv Lubomíra Moravce, *Osobní korespondence Lubomíra Moravce s Marií Dobášovou*, nedatováno.

<sup>3</sup>Archiv Pardubického komorního orchestru, *Kronika Pardubického komorního orchestru*, s. 5–8.

<sup>4</sup>Macháček, M., L. Lukeš. 1993. *Zprávy klubu přátel Pardubicka*. Pardubice, 28 (9–10).

<sup>5</sup> Státní okresní archiv Pardubice, *Pardubický komorní orchestr*, nezpracováno, př. č. 202/2015.

Laudate a představil se v Barceloně, Gelidě a Manrese. Turné bylo zakončeno vystoupením na oslavách milénia založení města Cardona za účasti katalánské autonomní vlády.<sup>6</sup> Tuto sérii koncertů považuje orchestr za nejzdařilejší ve své historii. Po úspěchu v Katalánsku se počet členů zvýšil na 27.<sup>7</sup>

Koncem roku 1986 L. Lukeš onemocněl, a tak se poslední koncert PKO pod jeho taktovkou konal v listopadu téhož roku. To vedlo k dočasné stagnaci orchestru, která trvala až do 2. dubna 1987, kdy se novým dirigentem stal Karel Smeták, jenž řídil toto hudební těleso 14 let.<sup>8</sup>

Dne 21. června 2001 ho vystřídal Otakar Tvrdý, který byl dirigentem orchestru rovněž 14 let. Ze zdravotních důvodů se musel se svým působením v PKO rozloučit, což se stalo 17. června 2015 na představení Večer krásných smyčců, jež se konalo v rámci festivalu Městské slavnosti. Po tomto koncertu převzal umělecké vedení Jiří Kuchválek, profesor Konzervatoře Pardubice.<sup>9</sup>

Podle organizačního vedoucího L. Štěpánka přinesl nástup J. Kuchvála do funkce dirigenta orchestru velmi velkou a důležitou změnu: všichni jeho předchůdci, kteří vedli orchestr, měli pouze jeden úkol, a to tento hudební soubor dirigovat. Na rozdíl od nich je J. Kuchválek nejen uměleckým vedoucím tohoto smyčcového ansámblu, ale je zároveň i koncertním mistrem a řídí orchestr od pultu prvních houslí. M. Dobášová v rozhovoru říká, že to nejen pomáhá udržet vysokou míru koncentrace při hře, ale také dobře stimuluje všechny členy orchestru k dokonalému zvládnutí jejich partů. Jedná se o zásadně odlišný přístup ke zkouškám, který však již dlouho přináší výsledky v podobě nadšených ohlasů publika.

Nutno podotknout, že za 56 let nepřetržité činnosti orchestr absolvoval stovky vystoupení nejen v Pardubicích, ale i po celé republice a v zahraničí.<sup>10</sup> Za tuto dobu PKO provedl mnoho děl z různých stylových období – baroka, klasicismu, romantismu, přelomu 19. a 20. století, ale i hudbu 20. a 21. století.

---

<sup>6</sup> Dirigenti Pardubického komorního orchestru. *Pardubický komorní orchestr: 40 let.* 2008. Pardubice.

<sup>7</sup> Archiv Pardubického komorního orchestru, *Kronika Pardubického komorního orchestru*, s. 5–83.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 91–92.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 226.

<sup>10</sup> Dirigenti Pardubického komorního orchestru. *Pardubický komorní orchestr: 40 let.* 2008. Pardubice.

## 2.2 Zvláštnosti hudebního složení PKO

Pardubický komorní orchestr tvoří v současné době dvacet dva instrumentalistů: dirigent (který je zároveň koncertním mistrem a primáři), sedm prvních houslí, šest druhých houslí, tři violy, tři violoncella a jeden kontrabas. Je důležité uvést, že se jedná o smyčcový orchestr, neboť se skládá výhradně z nástrojů, jejichž zvuk se vyluzuje vedením smyčce po strunách.

Skladatel a muzikolog Sergej Popov píše, že orchestr by se měl skládat alespoň z jedné orchestrální skupiny, která sdružuje nástroje podobné konstrukce, ale liší se výškou tónu. Měl by také zahrnovat alespoň dva nástroje od každého nebo téměř od každého druhu těchto hudebních instrumentů (Popov 2022: 10). Čemuž, jak vidíme, výše uvedené nástrojové složení PKO plně odpovídá.

Ve starověkém Řecku se výrazem „orchestra“, z něhož bylo odvozeno moderní slovo „orchestr“, označovalo zvláštní místo před jevištěm, kde se nacházel sbor, který hrál důležitou roli ve starořecké tragédii nebo komedii. Později, v období renesance, se stejný prostor používal k umístění skupiny hudebníků a nazýval se „orchestr“.

Je velmi důležité si uvědomit, že PKO je komorní orchestr, protože počet jeho členů je nízký – pouze dvacet jedna hráčů, na rozdíl od symfonických orchestrů, které se v průměru skládají z osmdesáti až sta hudebníků. Interpretuje takzvaná „komorní díla“ určená k provedení malou skupinou hudebníků a pro nemnoho posluchačů. Mezi skladatele, kteří psali komorní hudbu, patří například J. Brahms, A. Vivaldi, A. Dvořák, J. Suk, J. Mysliveček a řada dalších. Jejich kompozice jsou nedílnou součástí repertoáru Pardubického komorního orchestru.

S. S. Popov (2022: 10) navíc poznamenává, že na rozdíl od prostého instrumentálního ansámblu, jenž může hrát pouze v unisonu (jednohlase), je pro orchestr typické, že hráči interpretují odlišné party (notové záznamy), z nichž každý je prováděn několika hudebníky na nástroje stejného druhu. V Pardubickém komorním orchestru tak hraje všech sedm prvních houslí stejnou melodii. Naopak šest druhých houslí jinou, která obvykle zní o několik tónů níže. Také violy, violoncella a kontrabasy mají své vlastní, rozdílné party.

Hudebníci interpretující stejné party obvykle hrají ve dvojicích, z nichž každá má speciální stojan – tzv. pult, na kterém jsou umístěny noty. Hráč sedící vlevo má povinnost ve správný moment otáčet stránky.

Podle S. S. Popova stojí v čele orchestru zpravidla dirigent, takže během provádění hudebních skladeb nemají hráči téměř žádnou interpretační svobodu. Je to dirigent, kdo je zodpovědný za uměleckou interpretaci díla, precizní kolektivní souhru a technickou dokonalost provedení (Popov 2022: 10). V Pardubickém komorním orchestru tuto roli plní J. Kuchválek. Za zmínku však stojí, že místo dirigování taktovkou vede soubor od pultu 1. houslí pomocí gest a pohybů smyčce a houslí viditelných pro všechny členy.

Skupina houslí tvoří největší část PKO, stejně jako ve většině orchestrů. Jedná se o malý nástroj, který je však výrazově a technicky nejbohatší. Disponuje skutečně neocenitelnými vlastnostmi: širokou rozmanitostí zvuku, měkkostí, melodičností, vřelostí a vyrovnaností barvy. Housle vládnu tóny nejvyššího rejstříku, kontrabas těmi nejnižšími; viola a violoncello zaujímají v tomto smyslu mezipolohu.

Jak již bylo uvedeno, houslová sekce se dělí na první (v PKO jsou to následující hráči: J. Kuchválek, J. Bureš, M. Dobášová, P. Martínková, V. Luňáčková, J. Sychra, J. Macháčová, T. Kovaleva) a druhé housle (H. Shánělová, J. Mudruňková, I. Kvíderová, J. Pestr, M. Ptáčková, A. Sychrová). První obvykle interpretují hlavní hudební témata, druhé – vedlejší či doprovodná. Houslisté v orchestru obvykle sedí v popředí, nalevo od dirigenta: skupina prvních houslí je umístěna podél okraje pódia, za nimi je skupina druhých houslí. V orchestrální praxi jsou častým jevem také sólové housle. V Pardubickém komorním orchestru tuto roli kromě dirigování zastává J. Kuchválek.

Dalším členem smyčcové sekce je viola, která svým vzhledem připomíná o něco větší housle. Má hlubší, sametový zvuk. Používá tóny nižšího rejstříku. Viola se v celkové harmonii kompozic dlouho používala k interpretaci středních, melodicky „neutrálních“ hlasů. Technika a způsob hry na violu jsou velmi podobné hře na housle. V PKO mají violový part na starost D. Rislerová, L. Štěpánek a A. Ulrich.

Violoncello je podstatně větší než housle a viola, ale o něco menší než kontrabas. Má vřelý tón a sytý a výrazný tón (jeho „hrudní“ zvuk je často přirovnáván k lidskému hlasu). Rozsah violoncella je ve srovnání s rozsahem houslí a violy znatelně hlubší a je již řazen mezi nízko znějící nástroje (je laděn o oktávu níž než viola), i když v některých případech může violoncello využívat i svou vysokou polohu. Zatímco houslisté a violisté drží svůj nástroj na rameni, violoncello spočívá na speciálním kovovém bodci a lze na něj hrát pouze vsedě. Violoncellisté Pardubického komorního orchestru jsou: K. Prokešová, J. Hlubocký

a P. Veselý, přičemž poslední z nich, stejně jako já, nastoupil do tohoto hudebního tělesa teprve nedávno – v druhé polovině koncertní sezóny – na jaře 2024.

Kontrabas je nejmohutnějším a nejnižší znějícím členem skupiny smyčcových nástrojů. Jeho „předkem“ byla kontrabasová viola da gamba, od níž si vypůjčil mnoho konstrukčních prvků. Vzhledově se moderní kontrabas podobá violoncellu, jen je mnohem větší. Délka nástroje se pohybuje kolem dvou metrů. Proto se na kontrabas hraje ve stoje nebo vsedě na vysoké stoličce. Zvuk kontrabasu je hluboký a tónbr hutný. Je to nástroj velice potřebný, neboť vytváří celému orchestru basovou oporu. V praxi to totiž funguje přesně tak, jak říká staré české přísloví: „basa tvrdí muziku.“ Kontrabasová skupina je umístěna v zadní části pódia a rámuje pravou stranu orchestru. V PKO na tento velký a pro soubor nesmírně důležitý nástroj hraje F. Ledvina.

Za zmínku stojí i to, že Pardubický komorní orchestr občas zve ke společným vystoupením studenty pardubické konzervatoře. Například na letošních koncertech v kostele svaté Maří Magdalény v Lázních Bohdaneč (19. 5. 2024) a na pardubické radnici (22. 5. 2024) účinkovali zpěvačka Vanda Šebková a kontrabasista Maximilián Heinrich, žáci pardubické konzervatoře.

V posledních letech je pravidelnou sólistkou PKO také dcera J. Kuchvála, sopranistka Marie Sychrová, jež se rovněž zúčastnila výše zmíněných koncertů, na nichž vystoupila v duu s Vandou Šebkovou v Moravských dvojzpěvech A. Dvořáka.

Pravidelných zkoušek Pardubického komorního orchestru se hostující interpreti neúčastní, přicházejí pouze na „generálku“, která se obvykle koná v předvečer vystoupení. Je to dáno tím, že jsou to všichni profesionální hudebníci či studenti konzervatoře a nemusí věnovat studiu partů tolik času jako my, amatéři. Vokalisté se kromě společných zkoušek věnují svým samostatným, individuálním nácvikům a nemají pak potíže s následným „sezpíváním“ se s orchestrálním doprovodem.

Souzvuk všech čtyř smyčcových nástrojů různých velikostí a rozsahů v Pardubickém komorním orchestru vytváří nejen zvukovou harmonii, ale umožňuje také provedení velkého množství hudebních děl různých žánrů a období. Při neformálním rozhovoru se mi však J. Kuchválek svěřil, že by v budoucnu rád doplnil PKO o dechové nástroje – například flétnu – a dále tak rozšířil jeho hudební záběr a repertoár.

Je také důležité zdůraznit, že Pardubický komorní orchestr je amatérské hudební těleso. To znamená, že většina jeho členů nejsou profesionální hudebníci (tj. ze tří možných stupňů hudebního vzdělání absolvovali pouze první, tedy hudební obor ZUŠ). V sezóně 2015/2016 se PKO změnil z občanského sdružení na spolek.<sup>11</sup> Hráči za svou práci v orchestru nedostávají plat a zdrojem příjmů tohoto smyčcového souboru jsou obvykle granty a dobrovolné vstupné na koncerty. Dá se tedy říci, že členové PKO chodí na zkoušky a účastní se vystoupení jen pro své potěšení a činnost v orchestru je pro ně oblíbeným koníčkem.

### 2.3 Základní etapy a specifika utváření habitus interpretů klasické hudby

Habitus je systém trvale přenosných dispozic, tj. soubor předpokladů k jednání, myšlení a vnímání světa určitým způsobem, což se projevuje například v chování, životním stylu, řeči, vkusu nebo způsobu oblékání. Tyto předpoklady mohou obvykle spojovat lidi s podobnými životními zkušenostmi, například pokud patří ke stejné národnosti nebo etnické skupině, společenské třídě, náboženství, mají stejné vzdělání, povolání atd. (Fröhlich 1999).

Praktiky P. Bourdieu (Bourdieu 1977: 79-80) jsou na jedné straně reakcí habitus na ty sociální výzvy, které společnost vytváří, a na druhé straně projevem určitého typu habitus charakteristického pro konkrétní sociální skupinu, odlišného rysu jedné vrstvy od druhé.

Na příkladu členů Pardubického komorního orchestru můžeme pozorovat, že každý z nich má habitus interpretů klasické hudby, který odlišuje jejich sociální skupinu od ostatních, jež jsou vytvořeny na základě pospolitosti jiného habitus.

#### 2.3.1 Sociální prostor v rodině

Habitus se podle P. Bourdieu utváří postupně, v průběhu času, během formování jedince jako sociálního činitele. Proces formování může začít primárním habitem – sociálním prostorem v rodině (Šmatko 1993: 273). Na příkladu některých členů orchestru můžeme vysledovat, jaké dispozice (tj. modely vnímání a jednání) se v jejich dětství utvářely a z čeho přesně se formoval jejich primární habitus interpretů klasické hudby.

---

<sup>11</sup> Archiv Pardubického komorního orchestru, *Kronika Pardubického komorního orchestru*, s. 224.

V rozhovoru s J. Kuchválkem zaznívá, že oba jeho rodiče byli profesionální houslisté a učitelé hudby, kteří nějakou dobu dokonce provozovali vlastní hudební školu ve Veselí nad Lužnicí. Je přesvědčen o tom, že fakt, že vyrostl v muzikantské rodině, měl silný vliv na formování jeho osobnosti a volbu jeho další životní dráhy.

J. Kuchválek vzpomíná, že ho rodiče začali učit hudbě, hře na housle i na klavír, už od útlého věku, stejně jako jeho mladšího bratra. V rozhovoru říká: *„Začal jsem hrát v první třídě, to znamená v roce 1958, u tatínka. Tatínek byl velice přísný, byl to výborný houslista. Studoval u profesora Velímského, což byl žák Otakara Ševčíka, a vlastně si to vydobyl, to své studium houslí. A mám ještě mladšího bratra, o dva roky mladšího než já. Ten byl taky vzděláván od rodičů. Když jsme pak byli starší, naši rodiče to dělali tak, že nás budili o půl hodiny dřív ráno a šlo se cvičit na housle a na klavír u maminky. A druhý den se to proměnilo. A tak to trvalo aspoň tři roky, než jsem šel na konzervatoř.“*

Dále uvádí, že už jako dítě viděl svého otce hrát v různých orchestrech a hudebních souborech, jezdit na turné a účastnit se mnoha festivalů. Jeho dětství bylo plné hudby. Jak sám říká: *„Hudba mě obklopovala a žiju s ní v různých podobách dodnes. Již v mládí jsem považoval za přirozené, že se budu věnovat hudbě.“*

Tímto způsobem se habitus, jak tvrdí P. Bourdieu, přizpůsobuje pravděpodobné budoucnosti, kterou předvídá a pomáhá uskutečňovat, protože ji „čte“ přímo v přítomnosti světa, jež jako jediný důkladně a blízce zná (Burd'je 2001: 31). Právě to vidíme na životním příkladu J. Kuchvála.

Podobný příběh najdeme rovněž v rodině kontrabasisty PKO Františka Ledviny, jehož tatínek byl poloprofesionálním muzikantem, který působil v mnoha hudebních souborech, zejména jazzových a swingových, ale také v orchestrech interpretujících klasickou hudbu. I děti F. Ledviny a mnoha dalších hráčů (např. J. Kuchvála, M. Dobášové, L. Štěpánka, J. Macháčové, P. Martínkové, J. Mudruňkové, A. Ulricha, K. Prokešové atd.) pokračují v hudební tradici svých rodičů.

J. Kuchválek, stejně jako řada dalších členů PKO pocházejících z muzikantských rodin, připomněl, že každou rodinnou oslavu doprovázela hudební vystoupení jeho blízkých – ať už to byl zpěv nebo hra na hudební nástroj – společná či sólová. Navíc jednou z oblíbených volnočasových aktivit v takových rodinách, jak mi opakovaně sdělili moji respondenti, je návštěva koncertů, divadelních a operních představení a dalších kulturních akcí. To vše, podle

mého názoru, posilovalo jejich kulturní a sociální kapitál a fakticky přispívalo k rozvoji jejich habitů, včetně habitu naslouchání (anglicky „habitus of listening“).

Tento pojem zavedla Judith V. Becker (2001: 136), když takto označila nevědomou interpretaci hudební zkušenosti pod vlivem sociálních a kulturních faktorů. Poznává také, že to, jak člověk interpretuje hudební událost, je ovlivněno nejen jeho životními zkušenostmi a lidmi, s nimiž se události účastní, ale také jeho kulturními znalostmi.

Například rodinní příslušníci hráčů PKO, včetně jejich dětí, pravidelně společně navštěvují jak koncerty tohoto orchestru, tak i řadu dalších hudebních a kulturních akcí (např. Východočeské divadlo, Komorní filharmonii Pardubice atd.), na něž mají mnozí z nich i svá abonmá.

Kromě toho je důležité uvést, že charakteristickým rysem hudebních rodin je to, že láska ke klasické hudbě, která je pak často definována buď jako kritérium profesní identifikace nebo jako koníček, se v rodině předává z pokolení na pokolení a takto kontinuálně pokračuje po celé generace. Podobně se vyjadřuje i Filipp Korkjuf (2002: 46), jenž poznává, že vzhledem k tomu, že dispozice jsou získávány během specifických zkušeností (např. v rodině), ovlivňují i další oblasti zkušeností (např. v profesní sféře) a zajišťují formování celé lidské osobnosti.

Například manželka i děti J. Kuchvála jsou rovněž profesionálními muzikanty. Jindřiška Kuchválová, jeho žena, je učitelkou houslí na ZUŠ Havlíčkova Pardubice. Jejich syn (Jiří Kuchválek mladší) se stal houslistou Severočeské filharmonie v Teplicích a dcera (Marie Sychrová) pracuje jako učitelka hudební výchovy na základní škole v Pardubicích a často vystupuje jako sólová zpěvačka. Jeden z jejich vnuků a vnučka (Jonáš a Anežka Sychrovi) jsou také členy Pardubického komorního orchestru, oba houslisté, další vnuk (Arnošt Sychra) vystudoval varhany na pardubické konzervatoři, a jejich nejmenší vnuk (Jiří Kuchválek nejmladší) se též učí hře na housle.

I syn a dcera M. Dobášové se amatérsky zabývají hudbou, a to hrou na housle (Radek Dobáš) a na příčnou flétnu (Jana Hapalová). Jejich děti, vnuci M. Dobášové, se také věnují muzice. Nejstarší vnuk (David Dobáš) hraje na violoncello a na klavír, starší vnučka (Eva Dobášová) hraje na housle i klavír a nejmladší vnučka (Kateřina Hapalová), která chodí do první třídy, právě prochází přípravnou hudební výchovou na základní umělecké škole. Také sestra M. Dobášové má ráda hudbu a zpívá ve sboru.

Oba prarodiče i tatínek L. Štěpánka hráli na housle. Jeho bratr (Václav Štěpánek) hraje na housle a na trubku. L. Štěpánek hraje kromě houslí a violy i na klarinet a saxofon. V mládí spolu s bratrem Václavem byli členy dechového orchestru a taneční skupiny. Jeho tchán byl rovněž muzikant, byl varhaníkem a saxofonistou a měl svou kapelu. Syn L. Štěpánka (Jan Štěpánek) hrál v dětství na housle.

Podobné případy bychom mohli najít téměř ve všech rodinách členů PKO.

Vladimir Furs (2012: 421) píše, že habitus jsou vlastně sociální struktury vepsané do těla, tedy „sociální“ samo o sobě, které se stalo lidskou „přirozeností“. Je tedy možné nazvat tento druh kontinuity – kontinuitou sociální. Guzel Ischakova (2015) definuje sociální kontinuitu jako proces akumulace, ukládání, kritické reflexe, selekce a předávání sociální zkušenosti z generace na generaci. V kontextu hudebních rodin hovoříme o předávání kulturních a sociálních zkušeností souvisejících s klasickou hudbou a jejím provozováním, jakož i o vzdělávání, jež je k vykonávání této činnosti nezbytné.

Je však třeba zdůraznit, že rodina, jejíž členové se nikdy neučili hrát na hudební nástroj, plní také důležitou a nenahraditelnou úlohu při formování typu habitu, který zkoumám. Přesně tento fakt zmiňuje J. Kuchválek ve svém rozhovoru a poznamenává, že vždy silně pocítujeme, z jakého rodinného prostředí dítě pochází a zda má doma při studiu hudby skutečnou podporu. O závažnosti této podpory hovoří i M. Dobášová: *„Řekla bych, že hra na housle je specifická v tom, že člověk musí mít velkou vůli a vytrvalost. A pokud se to v něm nepodchytí nebo nepodaří podchytit od malého dítěte a nemá v okolí odezvu, že ano, to je hezké, to děláš dobře, tak jich (žáků) potom odchází dost.“*

Důkazem toho je i moje vlastní životní zkušenost, protože nikdo z mé rodiny se nikdy hudbou nezabýval. Moji rodiče mě však v dětství, i po celý život, ve hře na housle podporovali. To se projevovalo mnoha různými způsoby.

Vzpomínám si, že mě maminka často žádala, abych jí večer po příchodu z práce zahrála na housle. Podle ní jí to pomáhalo trochu si odpočinout a zregenerovat síly a hudba sama o sobě na ni působila léčivě a dodávala jí energii. Tatínek a můj starší bratr mi dvakrát až třikrát týdně věnovali svůj čas, aby mě doprovodili do hudební školy a zpět domů, dokud jsem byla ještě příliš malá. Maminka navíc nešetřila námahou a po mnoho let mě každou středu a sobotu brala na dvě hodiny na zkoušky houslového souboru. Pro pracující maminku a tatínka to byla určitě velká zátěž, ale nikdy si nestěžovali. Kromě toho byli členové mé

rodiny vždy přítomni na všech vystoupeních našeho hudebního tělesa. Chvíle, kdy jsem se snažila najít jejich usměvavé tváře mezi stovkami posluchačů v koncertním sále a kdy jsem je konečně našla, mi navždy zůstanou v paměti jako živé vzpomínky, které mě hřejí u srdce.

Pokaždé jsem viděla, že se jim moje hra na housle opravdu líbí a jsou na mě pyšní. To mě vždy inspirovalo k dalšímu studiu, které mi později umožnilo absolvovat hudební školu s vyznamenáním. Mohu tedy s jistotou říci, že jejich podpora měla určitě vliv na formování mého habitusu interpreta klasické hudby.

### 2.3.2 Hudební vzdělání

Primární habitus zformovaný v rodině potom napomáhá vnímání a osvojování školních praktik. Školní habitus zase působí jako podmínka a předpoklad pro další socializaci atd. V kontextu této studie nebudeme hovořit o všeobecně vzdělávací instituci, ale o základní umělecké škole a následujících stupních hudebního vzdělávání (konzervatoři a hudební akademii), protože učení se hře na zvolený nástroj (či nástroje) je nedílnou součástí habitusu interpreta klasické hudby.

Je důležité poznamenat, že studium hudby v umělecké škole nebo domácí výuka (jako samouk nebo u rodičů hudebníků, jak tomu bylo v případě J. Kuchvála) je povinnou součástí mnou zkoumaného typu habitusu. Další stupně hudebního vzdělávání jsou však spíše jejím možným doplňkem.

Například všichni hráči PKO bez výjimky dokončili základní uměleckou školu a zvolili si určitý hudební nástroj jako svůj primární (mnozí z nich však umí hrát i na jiné nástroje – např. klavír, violu atd.). Někteří členové orchestru mají navíc odborné středoškolské hudební vzdělání, tj. absolvovali konzervatoř (např. M. Dobášová, J. Kuchválek, J. Bureš, V. Luňáčková, A. Ulrich, P. Veselý atd.). Dirigent orchestru J. Kuchválek má rovněž vysokoškolské hudební vzdělání – vystudoval pražskou Akademii múzických umění. Někteří členové PKO absolvovali pedagogickou fakultu se zaměřením na hudební výchovu.

Podle J. Kuchvála mu studium hudby, s nímž začal již v útlém věku, vstúpilo poznání a lásku k hudbě, disciplínu, vůli a tvořivý přístup k hudební interpretaci. Zdůrazňuje, že talent je nutným předpokladem hudební dráhy, ale bez soustavné, často velmi detailní práce

a trpělivosti nelze dosáhnout osobnostního a uměleckého růstu. Zcela s ním souhlasím, protože bez systematického cvičení, bez drilování každé noty i taktu a vypilování každého druhu smyku (*legato*, *staccato*, *portamento* atd.) nedojde k žádnému pokroku. Studium hudebního partu často představuje monotónní proces s neustálým opakováním částí, které jsou obtížné nebo se dlouho nedaří dobře zahrát. Takové cvičení, podle mého názoru, vždy vyžaduje obrovskou koncentraci pozornosti, zaměření se na konkrétní obtíže s cílem překonat je tvrdým a dlouhodobým drilem. Hra na hudební nástroj je vždy otázkou velkého úsilí a silné vůle.

Kromě toho se na utváření zkoumaného typu habitu podílí i řada každodenních činností, a to jednak ryze hudebních, jako je čtení not, učení se hudební teorii, účast na koncertech atd., jednak „technických“, jako je seřizování stojanu, ladění hudebního nástroje a péče o něj (například smyčec je třeba nakalafunovat, když přestane hrát a začne po strunách pouze klouzat; smyčcové nástroje, jako jsou housle, viola, kontrabas atd., je také třeba pravidelně otírat od kalafunového prachu, který způsobuje, že povrch dřeva pod strunami je lepkavý a hromadí se na něm nečistoty) atd. Toto vše je nedílnou součástí životního stylu interpreta klasické hudby a má také nesporně vliv na formování mnou zkoumaného typu habitu.

Je však nezbytné zdůraznit, že praxe v interpretaci klasické hudby se může pozitivně odrážet i na výkonu dítěte v běžné škole. J. Kuchválek v rozhovoru říká, že studium všeobecně vzdělávacích předmětů je pro takovéto děti často snazší, protože hudebník je podle něj pilnější, pozornější, disciplinovanější, zodpovědnější a cílevědomější a rychleji si osvojuje nové informace, poněvadž všechny tyto dovednosti se rozvíjejí pravidelnou výukou hudby.

Je vědecky prokázáno, že studium hudby stimuluje mozkové funkce, rozšiřuje paměť a zintenzivňuje logické myšlení. Například S. Auerbach (1906 in Gložman, Pavlov 2007: 36) na základě patologických a anatomických studií mozků slavných hudebníků dospěl k závěru, že muzikanti mají lépe vyvinutou střední a zadní třetinu horního spánkového mozkového závitu a také nadočnicový závit temenního laloku. V mozku zpěváka Stockhausena zjistil značný rozvoj levého druhého frontálního mozkového závitu. G. Beheim-Schwarzbach (1974 in Gložman, Pavlov 2007: 36) provedla anatomickou a cytoarchitektonickou srovnávací analýzu mozkových struktur nadaných hudebníků a mozků zástupců jiných profesí. V těchto studiích u hudebníků, a zejména u houslistů, zjistila výrazný rozvoj příčného spánkového mozkového závitu.

Také J. M. Glozman a A. E. Pavlov ve svém vědeckém článku píší, že hra na jakýkoli hudební nástroj vyžaduje přesné pohyby a koordinovanou práci rukou. Proto může přispívat k rozvoji kinetického faktoru a interhemisférické interakce, a tedy i mozkových struktur spojených s těmito složkami duševní činnosti. Rovněž průzkum mezi učiteli, jenž tito vědci provedli, ukázal, že děti, které se věnují hudbě, mají obecně výborné studijní výsledky, obvykle se snadno učí novou látku (zejména v jazycích a matematice) a jsou při vyučování pozorné (Glozman, Pavlov 2007: 39–43).

Souhlasím s výše uvedenými názory, ale ráda bych poznamenala, že děti, které se učí hrát na hudební nástroj, často nemají dostatek času a energie na to, aby si stihly pečlivě dělat jak domácí úkoly z všeobecně vzdělávacích předmětů, tak cvičit na hudební nástroj. V takových případech mi mnohdy pomáhala dobrá paměť, kterou jsem si rozvíjela při studiu hry na housle (někdy jsem se musela naučit z paměti program sestávající z deseti až patnácti listů notového záznamu). Vzpomínám si, jak se mi díky tomu dařilo naučit se celou kapitolu z dějepisu nebo společenských věd (sedm nebo deset stran) před vyučovací hodinou jen jedním rychlým přečtením o přestávce a dostávala jsem výborné známky. Hodně mi to také pomohlo k získání disciplíny a pílě, což mi ovšem často bránilo v uskutečnění dětské touhy přestat dělat domácí úkoly a věnovat se příjemnějším věcem. Pamatuji se, jak jsem se dokázala vztekat a rozčilovat kvůli obrovské studijní zátěži (jak všeobecně vzdělávací, tak hudební), ale už jsem se uměla dobře soustředit na důležité úkoly, a tak jsem se do nich pouštěla cílevědomě. Pomáhalo mi to rovněž správně si zorganizovat a naplánovat denní režim. Kromě toho mě učitelé angličtiny vždy chválili za dobrou výslovnost, a když se dozvěděli, že hraji na housle, přestali se divit. Podle jejich názoru děti, které se věnují zároveň se studiem na běžné škole i hudebnímu vzdělávání, obvykle vynikají v imitaci zvuků i výslovnosti a intonaci v cizích jazycích.

Habitus interpreta klasické hudby mi tudíž pomáhal i během studia na gymnáziu a později též na univerzitě. Navíc velmi přispěl k mému osvojení správné české výslovnosti.

Je ovšem třeba uvést, že děti, které se souběžně učí hře na hudební nástroj (stejně tak, jak tomu bylo u mě), mohou mít pocit, že je dětství míjí. Protože místo toho, aby ve volném čase (kdy nemají výuku a nemusí dělat domácí úkoly) chodily na procházky s kamarády, hrály si na počítači, četly si knížku apod., jsou nuceny se po dlouhou dobu učit party – nejlépe tři až čtyři hodiny denně. Ráda bych podotkla, že v mém případě to vše přispělo k rozvoji úzkosti a nadměrného perfekcionismu.

### 2.3.3 Hudební profese a členství v hudebním souboru

Jak již bylo zmíněno výše, proces formování obvykle začíná primárním habitem – sociálním prostorem v rodině. Dále se do struktury habitu zapojují další a další nové složky (např. sociální prostředí a zkušenosti získané na základní, střední a vysoké škole, v zaměstnání apod.), které vedou ke vzniku jiných forem habitu. Počet osobnostních dispozic se zvyšuje a struktura habitu se stává komplexnější. Habitus je v průběhu života neustále posilován nebo modifikován dalšími zkušenostmi, tj. pozitivními nebo negativními sankcemi (Iellatchitch, Mayrhofer, Meyer 2005: 4).

Tak například dalšími možnými (nikoli však povinnými) součástmi zkoumaného typu habitu jsou profese související s muzikou a členstvím v hudebním souboru.

Jak již bylo poznamenáno, řada hráčů Pardubického komorního orchestru působí jako učitelé hudby v různých vzdělávacích institucích. Kromě již několikrát zmíněné M. Dobášové a J. Kuchvála jsou hudebními pedagogy také J. Macháčová, J. Bureš, H. Shánělová, J. Mudruňková, K. Prokešová, P. Veselý atd.

Domnívám se, že každý člověk, nejen muzikant, má hudební habitus založený na zkušenostech s poslechem hudby různých žánrů, s povinnou výukou hudby v mateřské a základní škole, s koncerty atd. Je však také důležité uvést, že využívání hudebního habitu sice pomáhá jedincům pochopit diverzifikaci institucí na poli hudebním, ale je to právě určitý nutný typ habitu, který jedinci umožňuje, aby vstoupil zrovna do tohoto pole (Webb, Schiarto, Danaher 2002). Například pouze habitus interpreta klasické hudby nám poskytuje možnost vejít do příslušného hudebního pole. Člověk s hudebním habitem může rád poslouchat klasickou hudbu, pravidelně navštěvovat koncerty tohoto žánru, mít rozsáhlé znalosti z teorie a dějin hudby atd., ale nikdy se nestane například členem amatérského hudebního tělesa, aniž by měl potřebné vzdělání, jež je nedílnou součástí habitu interpreta klasické hudby. Tento závěr potvrzuje i můj vlastní příklad – právě tomu, že mám habitus interpreta klasické hudby (a nejen hudební habitus), vděčím za své členství v Pardubickém komorním orchestru.

Jak uvádí N. A. Šmatko (1998: 64), habitus slouží jako prostředník při začleňování aktéra do sociálních vztahů. Tak se hráči PKO stali součástí tohoto amatérského hudebního uskupení – opět jim to přímo umožnil habitus interpreta klasické hudby. Mnozí z nich byli do orchestru pozváni přáteli, kteří již byli jeho členy (např. L. Štěpánka pozvala M. Dobášová), jiným bylo místo hráče nabídnuto na základě jejich hudebních schopností a zkušeností (např.

J. Kuchválek) nebo sami hledali možnost zahrát si v takovémto typu souboru (např. J. Machačová).

Vysvětluje se to tím, že v procesu „výběru“ míst, událostí a lidí k setkávání, jak tvrdí N. D. Korotkaja, si habitus, v rámci možností, zajišťuje prostředí, na které je již adaptován. Tím se chrání před krizemi a kritickými útoky (Korotkaja 2015: 314).

Všichni členové PKO se tedy, soudě podle výsledků neformálních rozhovorů, cítí v orchestru „jako ryba ve vodě“, rádi tráví čas s přáteli a kolegy muzikanty a věnují se svému oblíbenému koníčku. Toto hudební těleso je pro ně tedy příjemným sociálním prostředím.

Je třeba zdůraznit, že hra v hudebním souboru (ať už profesionálním nebo amatérském) je založena především na schopnosti vzájemně se poslouchat a dodržovat přísná pravidla souhry: všimát si, kdy začít a kdy přestat hrát; dávat pozor na to, zda ve srovnání s kolegy nehrajete příliš nahlas nebo potichu; sledovat čistotu své hry; přizpůsobovat se ostatním hráčům a dirigentovi a zachovávat tempo, rytmus, melodii, harmonii, dynamiku, soulad tónů atd.

V rozhovoru J. Kuchválek také zmiňuje, co je nepochybně důležité: *„Hlavní je uvědomit si, že jste součástí jednoho sehraného týmu. Nezáleží na tom, zda hrajete sólový part nebo hrajete skladbu spolu se svými kolegy: musíte být schopni navázat úzký kontakt s muzikanty, protože všechny spojuje společný tvůrčí cíl.“*

M. Dobášová dodává: *„Při společném hraní se snažíme dosáhnout pocitu, že 'dýcháme' současně, jako jeden 'hudební organismus'.“*

L. Štěpánek ještě rozvíjí tuto myšlenku slovy: *„Orchestr je obrovský ‚hudební nástroj‘, jehož zvuk závisí na každém jednotlivém členovi.“*

Proto je podle mého názoru právě schopnost naslouchat druhým jedním z výrazných rysů habitus interpretů klasické hudby, který okamžitě upoutá pozornost a jímž jedinci disponující tímto typem habitus vynikají.

Tato schopnost zase úzce souvisí s další vlastností – empatií. Zakladatel humanistického směru C. Rogers vysvětloval pojem „empatie“ jako schopnost přesně vnímat vnitřní svět druhého se zachováním emocionálních a významových nuancí. Člověk jako by se stával tímto „druhým“, ale bez ztráty pocitu „jako by“ (Šnajder 2016: 61). To vše přímo

souvisí se schopností hudebníků proniknout do emocionální a pocitové roviny skladeb, „přečíst“ ji a předat posluchačům pomocí melodie, harmonie, rytmu, tempa, dynamiky apod.

Také M. I. Šnajder (2016: 60) píše, že empatie je jedním z regulátorů vztahů mezi lidmi, projevuje se v touze pomáhat a podporovat druhé lidi a vede k rozvoji humanistických hodnot jedince. To vše je ve většině případů rovněž nedílnou součástí mnou zkoumaného typu habitu.

M. Dobášová v jednom z rozhovorů navíc poznamenala, že právě v souboru se muzikant učí hrát společně s ostatními, a ne výhradně sám za sebe, a proto je pro každého interpreta klasické hudby tak důležitá a cenná „společensko-hudební“ zkušenost.

To vše – jak hudební profese, tak členství v hudebním kolektivu – tedy poskytuje habitu interpreta klasické hudby další „výživu“, „nasycuje“ jej a komplexně obohacuje.

## 2.4 Role habitu v sociální interakci členů PKO

F. Korkjuf (2002: 47) uvádí, že individuální habitus se nazývají jedinečnými habitusy. Vedle nich však existují i tzv. podobné habitusy, které vznikly v obdobných podmínkách existence a socializace. Kromě toho je spojuje také to, že v každém z nich je přítomna zvláštní kombinace určité rozmanitosti sociálních zkušeností, která je vlastní konkrétní sociální skupině.

Na příkladu Pardubického komorního orchestru tak pozorujeme nejen skupinu lidí, kteří mají společný koníček, ale také skupinu přátel, jež spojuje podobný habitus (tj. mají habitus interpreta klasické hudby).

Jekaterina Nemenko (2017: 72) ve své studii o přátelských vazbách mezi současnými ruskými intelektuály píše, že habitus se nejlépe projevuje v přátelských vazbách jako v typu vztahu, do něhož je jedinec zapojen mimo jiné svými „subjektivními“ preferencemi. V případě členů PKO je jednou z takových klíčových subjektivních preferencí láska k interpretaci klasické hudby.

Tuto myšlenku potvrzují i slova L. Štěpánka: „*Jelikož máme společného koníčka, spoluhráči z orchestru se automaticky stávají přáteli. My do tohoto orchestru chceme chodit.*

*A takže si člověk přátele vybírá. To znamená, že ano, členové orchestru jsou moji kamarádi. My máme společný koníček, tím pádem se výběr kamarádů zjednodušuje.“*

Specifika přátelství, jak ji definuje Aristoteles, spočívá v tom, že se přátelí lidé „*podobní si ctnostmi*“, tj. s blízkými „*záhyby duše*“ či „*mravy*“ (Aristotel' 1983: 363). Jinými slovy, ve struktuře přátelských vazeb je zakotvena složka oboustranné sympatie, čisté solidarity založené na blízkosti mravů těch, kdo se rádi stýkají (Nemenko 2017: 72). Lidé se tedy stávají přáteli, protože jsou v mnoha ohledech shodní, což nepochybně často vychází z přítomnosti podobného habitu, a důsledkem této společné dispozice může být vzájemná pomoc, morální podpora a další projevy přátelství.

Totéž říká ve svém rozhovoru i M. Dobášová: „*Protože tato velice podobná zkušenost (tj. hudební vzdělání a zkušenosti s interpretací klasické hudby – pozn. autorky) lidi velmi spojuje. Když někdy o něčem takovém mluví, tak vím, co tím mají na mysli, vím, co při tom cítí.*“

Kromě toho je třeba znovu zmínit, že členství v hudebním tělese podporuje schopnost hráčů naslouchat druhým a důvěřovat jim, což má zase pozitivní dopad na úroveň empatie jedince. V tomto druhu kolektivů se velmi rozvíjí pocit jednoty, souladu mezi členy, kdy všichni cítí podporu ostatních a sdílejí společné hodnoty a cíle.

To dokazují i slova M. Dobášové: „*Studium hudby vede k určitému sebeovládání, ke smyslu pro kolektivní spolupráci. V orchestru nebo nějakém souboru nemůže být každý jen sám za sebe, ale musí se přizpůsobit ostatním a vnímat ostatní. To znamená, že se člověk učí vžít se do pocitů druhých a vnímat okolí. A hlavně se snaží vnímat pozitivně. Neznám muzikanta, který by byl naprostý škarohlíd.*“

Interprety klasické hudby lze tedy ve většině případů označit za taktní a ohleduplné lidi s vysokou mírou empatie, protože se dokáží hluboce vcítit do druhých a přikládají velký význam jejich emocím, o čemž jsem se mohla přesvědčit i během svého terénního výzkumu.

Na základě výše uvedeného lze navíc konstatovat, že mezi členy PKO existuje skupinové vědomí.

Fenomén skupinového vědomí zaznamenal koncem 19. století francouzský sociolog Émile Durkheim, který identifikoval jeho integrující roli a odlišnost od individuálního vědomí. Napsal, že „*skupina myslí, cítí a jedná zcela jinak, než kdyby byli její členové*

*oddělení*“ (Djurkgejm 1899: 91). Skupinové vědomí se liší od skupiny ke skupině a získává své druhové charakteristiky (třídní, národní, profesní a jiné vědomí). V procesu skupinové sebeorganizace si členové skupiny uvědomují své zájmy, chápou své postavení ve společnosti a své vztahy s ostatními skupinami. Hlavním prvkem skupinového sebeuvědomění je pocit „my“ jako realizace vlastní skupinové identity v kontrastu s „oni“ – ostatními sociálními sdruženími (Osipov 1998: 475). To vše je zřetelně vidět na příkladu Pardubického komorního orchestru, jehož členové se jasně cítí jako „my“, jako „*jeden velký hudební nástroj*“, jak již dříve uvedl L. Štěpánek.

Kromě toho je skupinové vědomí členů PKO součástí ještě rozsáhlejšího, tj. skupinového vědomí interpretů klasické hudby. Koneckonců moji informanti se identifikují nejen jako hudebníci, ale také jako společenství oddělené od ostatních, a rozlišují lidi na „my“ a „oni“, což svědčí o tom, že mají skupinové vědomí. Jak navíc poznamenává L. V. Otrochova (2013), nositeli skupinového vědomí jsou jedinci, kteří jsou součástí skupiny a sdílejí názory, přesvědčení a postoje jejích dalších členů. V tom všem nepochybně hraje důležitou roli ta skutečnost, že mají podobný habitus.

Potvrzením této myšlenky, stejně jako rozdílu mezi „námi“ a „jimi“, jsou slova H. Shánělové: *„Ano, díky společným zájmům a morálním hodnotám si lépe rozumíme. A my, hudebníci, si často říkáme, že žijeme v jakési ‚bublině‘, protože například společenský okruh našeho orchestru je tvořen a vymezen pouze muzikanty, a to nejen profesionály a amatéry žijícími v Pardubicích, ale i v druhých městech a obcích. Jen velmi zřídka se v našem ‚hudebním světě‘ potkáváme se zástupci jiných sfér, např. s techniky, pokud se ovšem zrovna nevěnují hudbě jako amatérští muzikanti, viz náš violista a organizační vedoucí Láďa Štěpánek nebo kontrabasista František Ledvina. Kromě toho se stále pohybujeme ve svém hudebním prostředí, v oblasti svého ‚specifického‘ životního stylu a zabýváme se svými muzikantskými ‚problémy‘. Tudíž ‚normální‘ život mimo tuto hranici mnozí z nás prakticky neznají. Proto se domnívám, že žijeme v jakési uzavřené ‚muzikantské bublině‘.“*

Ze slov H. Shánělové můžeme jasně vidět, jak se lidé s habitem interpreta klasické hudby snaží spojit a vytvořit si příjemné životní prostředí se svým vlastním životním stylem, názory, postoji, hodnotami atd. T. A. Gužavina (2018: 42) tuto snahu vysvětluje tím, že podobný habitus formuje podobné praktiky, které se mimo jiné odrážejí ve výběru struktury, v níž se budují sociální vztahy. Aktéři mají tendenci identifikovat se se sobě podobnými. Tato

identifikace je základem pro vytváření sociálních skupin, které následně tvoří strukturu společnosti.

J. Nemenko (2017: 73) navíc zdůrazňuje, že okruh přátel mlčky potvrzuje sociální hodnotu svých členů a jejich důležitost ve srovnání s těmi, jež do jejich okruhu nepatří. Takový okruh je často velmi selektivní a pravděpodobně pocit vyvolenosti, ocenění a uznání, který mohou přátelé v rámci „svého okruhu“ získat, je mocným sociálním zdrojem.

Stejně tak hráči Pardubického komorního orchestru cítí, že v tomto souboru není oceňována pouze jejich muzikantská zkušenost, velice důležitá je rovněž jejich lidská stránka a morální kvalita jejich osobností. Jsou to veskrze lidé laskaví, mírumilovní, otevření, moudří, přátelští a pozitivní. Když jsem poprvé přišla na zkoušku PKO, řada jeho členů mi během našeho seznamování řekla prakticky stejnou větu: „*Nebojte se, tady jsou všichni moc milí a hodní.*“ A po půl roce mého terénního výzkumu mohu na základě svých pozorování učinit pozitivní závěr, že tento hudební kolektiv je skutečně skupinou přátel, které spojuje nejen zkušenost s interpretací klasické hudby, ale také podobnost výše zmíněných morálních vlastností. A ta laskavost, veselost, srdečnost, pozitivní mysl, elán, optimismus a vstřícnost členů PKO je nejen v mém filmu vidět, ale jsem si jistá, že i cítit, a to v mnoha detailech, které jsou tam zachyceny: ve stylu rozhovorů hlavních aktérů filmu, v jejich způsobu mluvy, v chování hráčů orchestru, v jejich taktí vzájemné sociální interakci, v provedení hudebních partů, jež jsou hrány oduševněle, s nadšením a zápalem atd.

Za velmi důležité považuji také to, že všichni informanti zaznamenali ve struktuře svého prostředí velkou nebo téměř úplnou shodu kategorií „přátelské vazby“ a „kolegové“. V některých případech neexistuje striktní hranice mezi rodinou a profesní sférou, neboť rodinní příslušníci se ukazují být nejbližšími, stejně smýšlejícími lidmi. Výborným příkladem je J. Kuchválek, jehož vnuci jsou rovněž členy Pardubického komorního orchestru, stejně jako jeho dcera, která, jak již bylo zmíněno, s tímto hudebním tělesem často vystupuje jako zpěvačka.

Všichni informanti také popisují pozitivní zkušenost se začleněním do přátelských sítí PKO jako tvůrčí motivaci a emocionální povzbuzení, které usnadňuje jejich hudební sebevyjádření.

M. Dobášová se ve svém rozhovoru podělila o své zkušenosti: „*Na zkouškách se vždycky ráda setkávám s kamarády, se společností, která se tam schází. Protože za celá ta léta*

*jsme vždycky byli všichni přáteli. Takže já jsem díky hraní v orchestru získala mnoho a mnoho přátel mezi lidmi tady. A je to radost! A je to taky trošku vybočení z běžného týdenního rytmu. Takže je to vždycky potěšení.“*

Skutečnost, že všichni členové Pardubického komorního orchestru mají habitus interpretů klasické hudby (a tedy podobné hudební vzdělání a profesní dráhu, muzikantský životní styl, zájmy, koníčky atd.), jim tedy pomohla nejen rychle najít společnou řeč, ale také stát se dobrými přáteli. Jejich vzájemné porozumění, obdobné vidění světa a názory na život – to vše je dílem mnou zkoumaného typu habitu. Během výzkumu se navíc ukázalo, že takové kolektivy vytvářejí nejen přátelské sítě mezi profesionály a amatéry pardubické hudební komunity, ale tvoří i jakousi „muzikantskou bublinu“ (ohraňovanou skupinovým vědomím), za jejíž sociální hranice její účastníci jen zřídka „vycházejí“. Vysvětluje to rovněž habitus interpreta klasické hudby, který se podvědomě snaží zajistit si prostředí, na něž je již dobře adaptován, a rozvíjet sociální vazby s těmi jedinci, kteří mají stejný typ habitu.

## 2.5 Zvláštnosti vnímání světa u nositelů habitu interpreta klasické hudby

Na základě výše uvedeného můžeme konstatovat, že osobnost interpreta klasické hudby má určité charakteristické rysy, které se utvářejí pod vlivem příslušného typu habitu a v důsledku toho ovlivňují jeho vnímání světa.

V kontextu pedagogiky a psychologie hudební výchovy, jak píše B. M. Celkovnikov (2012: 249), se na rozvoj osobnosti interpreta klasické hudby v procesu učení nahlíží z hlediska rozvoje nejen techniky hry na nástroj, ale především hudebního sluchu, paměti, myšlení a smyslu pro rytmus. V pracích současných ruských hudebních vědců (např. E. B. Abdullina, E. V. Nikolajevy, V. I. Petrušina, V. G. Rajnikova aj.) byl učiněn pokus o charakterizaci ideálních vlastností osobnosti hudebníka.

Hudebník jako člověk by měl být především muzikální, tedy vnímat život prostřednictvím hudby. B. V. Asaf'jev definuje muzikálnost jako komplex obecných a speciálních schopností, který zahrnuje smysl pro harmonii, rytmus, hudební a sluchové vnímání, hudební sluch, tvůrčí představivost a emocionalitu. Zahrnuje rovněž smysl pro celek, tj. logiku rozvoje hudebního myšlení, rytmickou akcentaci a pulzaci, intonaci atd. (Asaf'jev 1973 in Celkovnikov 2012: 249).

Právě muzikálnost považuji za klíč k pochopení toho, jak nositelé habitů interpreta klasické hudby vnímají svět. Tak například podle V. V. Meduševeského jsou hlavními ukazateli hudebnosti: schopnost „intonačně myslet nebo slyšet život ve zvucích“, tj. nejen chápat význam hudebních intonací, ale také „komunikovat se světem prostřednictvím hudby“ (Celkovnikov 2012: 250).

Doslova stejná myšlenka zaznívá v rozhovoru s M. Dobášovou: „*Můj manžel, který je technického typu, říká, že žiju ve skleníku. Že my vlastně vnímáme svět asi víc přes hudbu, zvuky a podobně.*“

Později jsem se M. Dobášové zeptala, jak mám v tomto smyslu vnímat slovo „skleník“, na což mi odpověděla: „*Každý člověk je denně vystavován stresovým situacím. Pokud ale vezme do ruky hudební nástroj a začne hrát, zapojí jiná mozková centra, musí se soustředit. Zvláště pak při hraní v nějakém souboru musí upřít pozornost jiným směrem a běžné starosti nechat „přede dveřmi hudby“. To je jako by se uchýlil do chráněného prostoru, skleníku, kde prostřednictvím hudby a zvuků – obrazně řečeno – jeho duše pookřívá. Myslím, že tento pocit mají všichni muzikanti.*“

L. Štěpánek k tomu říká: „*Vážná muzika opravdu tady dělá takzvanou synchronizaci vnitřního uspořádání. Opravdu, je to dané těmi emocemi, tím uspokojením z hudby.*“

Vnímání světa „prostřednictvím hudby a zvuků“ se odráží v řadě každodenních situací. Ráda chodím například do lesa (nebo do parku) nejen kvůli rozjímání, ale spíše proto, abych „naslouchala“ lesu. Velmi často se přistihnu, jak nevědomky zavírám oči, abych lépe slyšela vše, co se kolem mě děje, a aby vizuální obrazy neodpoutávaly mé soustředění od tohoto procesu. Mou pozornost přitahují zejména takové zvuky přírody, jako je zpěv ptáků, zurčení vody v potocích a řekách, šumění listů, různé melodie, rytmy a tóny, které vyluzuje hmyz (sluchem umím rozpoznat bzučení včel, vos, čmeláků a mnoha jiných) atd. Dokonce i sebemenší třepotání větví, stejně jako mávání ptačích křídel, kdy je doslova slyšet kontakt peří se vzduchem – to vše rezonuje s mou duší mnohem více než to, co vidím nebo jaké lesní vůně cítím.

Když jsem se o své myšlenky podělila s některými dalšími informanty z PKO, setkala jsem se s pozitivní odezvou a podporou, protože i pro ně jsou zvuky přírody klíčovým prostředkem pro její vnímání.

Po mnoha neformálních rozhovorech na toto téma mohu konstatovat, že zvuky jsou pro interprety klasické hudby nejpřirozenějším smyslovým vjemem, který utváří a ovlivňuje jejich „obraz“ světa. Toto „zvukové“ vnímání je zase založeno na rozvinutém hudebním sluchu.

Například H. Shánělová mi při jednom z našich rozhovorů řekla, že si lidi pamatuje lépe nikoli podle jejich obličejů nebo jiných vnějších znaků, ale právě podle jejich hlasu – témburu, charakteristické intonace, dikce atd. Navíc jí sebemenší změny výšky či zabarvení hlasu a tempa řeči pomáhají rozpoznat náladu člověka, s nímž mluví, a pochopit, zda je rozrušený, veselý nebo rozzlobený, zda se cítí smutný, unavený apod. Také podotkla: *„My, muzikanti, slyšíme víc než lidé, kteří se hudbou nezabývají. Vnímáme, a někdy nám velice vadí, zvuky, jichž si ‚nemuzikanti‘ ani nevšimnou.“* L. Štěpánek při rozhovoru uvedl, že hudební doprovod filmů nebo divadelních představení v něm dokáže probudit mnohem širší škálu pocitů a najít odezvu v jeho duši rychleji a hlouběji než jejich vizuální složka. Stejně myšlenky vyslovili i mnozí další členové Pardubického komorního orchestru a zmínili se také o tom, že poznávají lidi nejen podle hlasu, ale i podle zvuku jejich kroků.

O tomtéž píše B. M. Teplov (1947: 59), jenž uvádí, že hudební schopnosti zahrnují přirozenou sluchovou citlivost, která podmiňuje způsobilost člověka analyzovat přirozené, řečové nebo hudební zvuky, a také subjektivní postoj k řeči a hudebním intonacím vyjádřený formou emocionální reakce.

Za zmínku rovněž stojí, že většina hudebníků se vyznačuje velkou všestranností a zájmem o vše, co se děje kolem nich. Tento zájem je doprovázen neúnavným sebevzděláváním a snahou o dokonalost.

O tom hovoří i M. Dobášová: *„Možná, že hudba mě ovlivnila v tom, že pořád mám zájem něco dělat, něco nového se i učit, protože studium nových skladeb někdy není úplně jednoduché. Takže musím i doma cvičit, a prostě něco pro to udělat, ale zase ten výsledek mě drží nad vodou, tak bych řekla. Protože mnoho lidí v mém věku už jenom sedí u televize nebo krmí ptáčky. A já kromě toho se snažím ještě dělat něco dalšího i pro sebe.“*

O všestrannosti interpretů klasické hudby J. Kuchválek v rozhovoru poznamenává: *„Měli by to být lidé, kteří mají hlubší zájem vůbec, nemyslím jenom o duševno, ale o literaturu, divadlo i o filozofii. Není na škodu, když muzikant se hlouběji něčím zabývá. A musí mít v sobě prostě i velkou dávku takové životní naděje.“*

Zvláštnost osobnosti hudebně nadaných lidí, jak píše B. M. Celkovnikov (2012: 250), souvisí také se specifíčností jejich motivační sféry, včetně přítomnosti výrazné euforie, inspirace a extáze. Tyto projevy se vyznačují touhou zažít pohlčení hudební činností, plným ponořením se do ní, výrazným nadšením a získáním potěšení ze samotného muzicírování. Empatii (oduševnělost, srdečnost, schopnost vcítit se, soucítit, navázat duchovní kontakt s lidmi) lze podle něj přiřadit k vlastnostem osobnosti intenzivně rozvíjeným v procesu komunikace s hudbou, o čemž jsem se již dříve rovněž opakovaně zmiňovala.

L. Štěpánek k tomu dodává: „*Lidi s hudebním vzděláním jsou za prvé mentálně někde jinde, i tou svou slušností, tou pokorou... Ne, že jsou to výjimeční lidé, ale kdo absolvuje hudební vzdělání, tak je na jiné úrovni, jelikož je obohacen tou muzikou, než ostatní veřejnost.*“

Jak již bylo uvedeno, interpreti klasické hudby vnímají svět prostřednictvím zvuků a hudby. Je však třeba poznamenat, že tak často činí pomocí každodenních hudebních praktik, které jsou u jejich typu habitu běžné a bez nichž si často nedokážou svůj život představit. Například si prozpěvují nebo broukají nějaké melodie, pískají si, vyťukávají rytmus prsty nebo nohama, „přehrávají“ si skladby v hlavě (vědomě či nevědomě) atd.

J. Kuchválek v rozhovoru poznamenal, že během studia na pražské Akademii múzických umění často využíval cesty vlakem k opakování si naučeného partu. Někdy to doplňoval technikou, kterou zná každý houslista: je třeba levou rukou obejmout zápěstí pravé ruky, jež v tomto případě imituje houslový hmatník, a pohybovat prsty v rytmu studované skladby. Tuto techniku jsem v životě použila mnohokrát, zejména před důležitými vystoupeními, protože pomáhá „naladit se“ na provedení konkrétního partu a osvěžit si v paměti jeho tempo a rytmus (zatímco samotná melodie v tu chvíli „zní“ v hlavě houslisty a odráží pohyby prstů).

Abych ve svém výzkumu hlouběji porozuměla tomu, jak přesně interpreti klasické hudby vnímají svět kolem sebe, využila jsem senzoricou etnografii.

Ivana Hermová definuje senzoricou etnografií jako „*proces vytváření a reprezentování znalostí, který je založen na vlastní zkušenosti etnografa*“. To znamená, že výzkumník nejen dokumentuje smyslové kategorie informantů a zaznamenává jejich chování, ale také se snaží vytvořit „*empatické, na vlastní zkušenosti založené, porozumění tomu, co mohou druzí zažívat a vědět*“ (Hermová 2015).

V kontextu senzoričkého obratu prochází pojetí etnografie, jako výzkumné metody, zásadní proměnou. V „klasickém“ chápání rozumíme pod pojmem etnografie metodu terénního sběru dat s dlouhodobým pobytem badatele v přirozeném prostředí zkoumaného objektu (sociální skupiny). Tento přístup předpokládá, že etnograf provádí pravidelná pozorování interakcí lidí, hovoří s nimi především formou neformálních (či polostrukturovaných) rozhovorů a shromažďuje dokumenty a artefakty pro následnou analýzu (Hammersley, Atkinson 2007). Senzorický obrat zase vede k posunu v zaměření etnografie na smyslovou zkušenost „*jako primární způsob poznávání sociálního světa*“ (Dicks 2014: 660). Takto uvažovaná senzoričká etnografie funguje jako metodologický zdroj pro porozumění životním světům lidí, stejně jako specifikům jejich vztahů s materiálními objekty a prostředím každodenní zkušenosti.

Tak jsem se i já snažila stát nejen plnohodnotnou členkou Pardubického komorního orchestru, ale během půlročního terénního výzkumu jsem také chtěla zažít celou škálu pocitů a emocí, které provozování klasické hudby vyvolává. Ty jsou koneckonců klíčem nejen k pochopení toho, proč interpreti klasické hudby svou práci (a v mnoha případech jen svého koníčka) tolik milují a považují ji za velmi důležitou součást svého života, ale i toho, jak jim pomáhá vnímat svět kolem sebe.

Když jsem se začala účastnit společných zkoušek PKO a poté vystupovat s jeho hráči na jednom pódiu, znovu jsem vnímala jedinečný pocit duchovnosti, který byl nedílnou součástí mého života v letech, kdy jsem se aktivně věnovala hudbě. Duchovností se obvykle rozumí nadšení, naplnění duše hlubokým citem, ušlechtilými myšlenkami; je to povznesený stav mysli, který vzniká z duchovního pochopení určitých jevů, předmětů nebo činností a odhaluje v nich, nebo jim dává, zvláštní životní významy či cíle. Oduševnělost lidského pohledu je tvořena bohatou paletou emocí a pocitů, krásných a vznešených, ale rovněž bezmeznou dobrotivostí a láskou k lidem a okolnímu světu (Bezrukova 2000). Kromě toho duchovnost představuje schopnost soustředit se na vnější jevy nebo vlastní pocity a zapomenout na sebe; schopnost „rozpustit se“ v silných duchovních pocitech (Teplov 1947: 28–29).

O podobných zkušenostech při interpretaci klasické hudby mluví v rozhovoru i M. Dobášová: „*Člověk se prostě povznese trošku sám nad své starosti a nad své běžné problémy. Je to... Je to úžasné!*“

H. Shánělová o tom říká následující: *„Když hrajeme, jako bychom se pohybovali v úplně jiném světě, který není jako ten náš, reálný. Žije si podle svých vlastních zákonů. Je to něco nehmotného, duchovního; něco, co člověka povznáší do jiných, vyšších sfér a odvádí ho od reality, všednosti, každodenních starostí a problémů. V tomto světě vládne naprostá harmonie...“*

J. Kuchválek tvrdí: *„Když se soustředíte na hru a vnímáte tok a puls hudby, nevědomky se odpoutáváte od reality a zcela se ponoříte do hudby, můžete zažít a posluchačům předat mnoho krásného.“*

Podobným způsobem popisují své pocity při hře na hudební nástroj i další členové PKO, kteří říkají, že cítí „náboj“, „zaujetí hudbou“, „nadšení“, „entuziasmus“, „duševní povznesení“ atd. Právě toto emocionálně-smyslové spektrum jsem se snažila ve svém filmu zobrazit a alespoň trochu ho zprostředkovat divákům pomocí střihových technik, tak aby viděli nejen JAK interpreti klasické hudby hrají na hudební nástroj, ale také CO cítí.

Navíc díky duchovnímu vlivu klasické hudby mají její interpreti schopnost hluboce porozumět a proniknout do podstaty věcí, událostí a života vůbec. Vždyť duchovnost je stav, kdy člověk disponuje zvláštním vnitřním bohatstvím a harmonií a vědomě usiluje o duchovní rozvoj a poznání. Duchovnost vyžaduje pozorné a hluboké porozumění světu kolem nás. Proto je oduševnělý člověk schopen ocenit každý okamžik života, najít v něm hluboký smysl a význam. Vidí krásu v prostých věcech a nachází inspiraci v těch nejnepatrnějších okamžicích (Bezrukova 2000). Důležité je, že jsem se během svého terénního výzkumu mohla opakovaně přesvědčit, že všichni členové Pardubického komorního orchestru mají tuto vlastnost, kterou lze vyčíst nejen z jejich tváří při nadšeném hraní, ale také z jejich laskavého, moudrého a citlivého přístupu k druhým lidem a světu vůbec.

Kromě toho při kolektivním hraní členové orchestru cítí „duchovní spojení“, které je stmeluje (více o tom – viz předchozí kapitola).

L. Štěpánek to vyjadřuje takto: *„Když hrajeme všichni společně, doslova cítíme harmonii, kterou hudba mezi námi vytváří. Spojuje nás. A tato harmonie není jen v melodii, kterou hrajeme, ale i ve formování a upevňování vztahů mezi hráči orchestru. Věřím, že harmonie obsažená v hudbě se rozšiřuje i na naše vztahy v orchestru.“*

Z toho také vyplývá, že provádění skladeb naplňuje interprety klasické hudby vnitřním pocitem harmonie, rovnováhy a klidu. Všichni informanti zmínili, že orchestr pro ně není jen koníčkem, ale místem (nebo dokonce způsobem), kde si mohou „očistit duši“ a „odpočinout si od každodenních starostí a problémů“. Stojí za zmínku, že informantky, které mají děti školního věku, si tohoto cenného aspektu členství v orchestru zvláště všímaly.

L. Štěpánek o sobě například říká: *„Jsem majitel firmy, ve firmě pracuji i jako jednatel, a zkoušky a muziku beru jako obrovský relax. Protože ve firmě, kdo to nezažil, je to stresové prostředí každý den. Řídíte lidi, řídíte toky peněz a není to jednoduché. A muzika je opravdu takový úlet na čištění duše.“*

Pro členy Pardubického komorního orchestru je navíc provozování klasické hudby příležitostí pocítit sounáležitost nejen se skupinou přátel, ale i s celým světem.

M. Dobášová o tom říká: *„Ano, je to tak, že se člověk stává, nadneseně řečeno, součástí všehomíra. Je součástí společnosti, té hudební, cítí spolu s ostatními, to vzednutí hudební vlny, a podobně. Takže je to sounáležitost.“*

Cílem senzoricke etnografie jako výzkumné metody a poznávacího zdroje je tedy objevovat nezjevné, nehmotné a neočekávané, nevyslovené, pocíťované (felt) a vnímané (sensed) aspekty každodenní životní zkušenosti (Morris 2017: 292). Duchovnost, pocit vnitřní harmonie a jednoty s okolním světem jsou podle mého názoru výše zmíněnými „nevyslovenými, ale pocíťovanými a vnímanými aspekty každodenní životní zkušenosti“ interpretů klasické hudby, jejichž běžný život je naplněn různými hudebními praktikami.

Metodologické principy senzoricke etnografie jsou nejvýrazněji představeny v práci antropoložky Sarah Pink, podle níž senzoricke etnografie zahrnuje empatické zapojení badatelů do praktik a míst, která jsou pro účastníky výzkumu významná. Senzoricke etnografie tedy představuje vytváření smyslu v procesu interakce s informanty v průběhu společných aktivit na sdíleném místě (Pink 2011: 271).

Domnívám se, že právě toto „empatické zapojení“ do činnosti PKO (jako plnohodnotné hráčky tohoto hudebního tělesa), spíše než pouhé pozorování, dokumentování a zaznamenávání, mi umožnilo nahlédnout do podstaty habitů interpreta klasické hudby mnohem „hlouběji“. Mohla jsem se totiž se všemi podělit nejen o výše zmíněný pocit duchovnosti, ale i prožívané pospolitosti, které nás všechny při hraní spojují. Také nemohu

nezmínit, že obnovené věnování se hudbě vneslo do mého života více klidu a duševní rovnováhy a pomohlo mi zvládnout stresující období během mého vysokoškolského studia.

Podle názoru norských vědců Are Breana a Geira Skjeijeho (2020: 28) je nejdůležitější úlohou hudby uvědomit si sebe sama jako součást celku. Tato funkce se vyvinula během evoluce Homo sapiens a předává se pomocí genetiky.

J. Kuchválek se o této roli hudby v rozhovoru také zmiňuje: *„Když se zaposloucháme do sebe sama, zjistíme, že tep našeho srdce a dech jsou rytmické. Při nastudování skladeb je dobré vnímat i tyto fyzické pocity, které mají vliv i na interpretaci.“*

V návaznosti na myšlenku J. Kuchvála mohu zmínit, že dech se projevuje jako hlas, jako slovo, jako zvuk. Každý den našeho života je prostoupen rozmanitými zvuky a součástí této globální polyfonie je hudba. A stejně jako náš život závisí na rytmické práci celého těla, tak i celý svět žije ve svém vlastním rytmu, který můžeme slyšet, pokud chceme...

Na základě všech výše uvedených specifík lze tedy konstatovat, že zvukový modus smyslového vnímání reality (na rozdíl od vizuálního) je u interpretů klasické hudby dominantní. Interpreti klasické hudby mají vysoce vyvinutý hudební cit a vnímání, tj. mají emocionální a hodnotový vztah k hudbě a okolním zvukům, kritický i selektivní přístup k hudebním a zvukovým jevům, využívají hudební a zvukové pozorování a podobně. Vzhledem k tomu, že jsem sama houslistka, a kdysi jsem byla dlouhá léta členkou houslového souboru, považovala jsem za velmi důležité reflektovat tyto zdánlivě nezjevné aspekty našeho vlastního (tj. interpretů klasické hudby) vnímání světa. Se stejnými specifiky vnímání světa, a jasně vyjádřenou oduševnělostí, je rovněž spojená představa, že hudebník je ze své podstaty „jiný“, „ne z tohoto světa“. Tento názor je pevně zakořeněn jak v „muzikantském“, tak „nemuzikantském“ prostředí. Částečně je to dáno tím, že proces umělecké (včetně hudební) tvorby je historicky zahalen aureolou tajemství a účast na této tvůrčí činnosti zmíněnou aureolou člověku mnohdy automaticky přisuzuje. Kromě toho můj výzkum ukázal, že právě podobnost typu habitu (a tedy i podobnost vnímání světa prostřednictvím dominance zvukového modu smyslového vnímání reality) napomáhá ke sjednocení interpretů klasické hudby v rámci komunikačního okruhu určeného skupinovým vědomím, takzvané „muzikantské bubliny“.

## 2.6 Sebereflexe

Jak už jsem se zmínila, po čtyři z šesti měsíců svého terénního výzkumu jsem byla plnohodnotnou členkou Pardubického komorního orchestru – hrála jsem v prvních houslích. To vše mi pomohlo opět zažít fungování habitu interpreta klasické hudby, který se ve mně začal formovat již od raného dětství. Navíc mi to umožnilo analyzovat, jak mi praktiky, jež jsem si osvojila v rámci hudebního vzdělávání, stejně jako vzorce chování přijaté v hudebních souborech, pomohly začlenit se do pro mě nové sociální skupiny a najít s jejími členy společnou řeč. Tato sociální a hudební zkušenost mi rovněž poskytla možnost zahrnout do mého výzkumu sebereflexi, která tak či onak prostupuje téměř všemi kapitolami mé diplomové práce.

Vzhledem k tomu, že práce antropologa obsahuje vstup do terénu a použití různých metod sběru dat k pochopení kulturního kontextu, měl by výzkumník vždy zaujmout reflexivní postoj k vlastním závěrům, aby minimalizoval riziko zkresleného pohledu na pozorované jevy. Tato logika je relevantní i pro sensorickou etnografii, o kterou jsem se, stejně jako o teorii habitu Pierra Bourdieu, ve svém výzkumu opírala. Stojí za zmínku, že badatel se nemůže spoléhat na vlastní sensorickou zkušenost v prostředí zkoumané společnosti bez patřičné míry reflexivity. David Howes správně poznamenává, že pokud antropolog vyrostl ve společnosti, v níž se čich necení ani netrénuje, nemůže doufat, že najednou, když vstoupí do jiného sensorického a sociálního prostředí, zažije všechny složité čichové nuance jiné společnosti (Howes 2013: 49).

Považuji tudíž svou hudební zkušenost za velmi cennou pro svůj výzkum, protože mi umožnila poznat a zažít, jaký význam mají veškeré zvuky pro interprety klasické hudby, a dojít k závěru, že právě zvuky jsou jejich nejpřirozenějším smyslovým vjemem, který ovlivňuje jejich „obraz“ světa. Může se zdát, že tento úsudek je samozřejmý, neboť jak jinak mohou hudebníci vnímat svět? Pro nehudebníka je však obtížné, a někdy dokonce nemožné, pochopit, jak přesně tento zvláštní mechanismus vnímání reality funguje a co přesně obvykle vede k jeho vzniku u jednotlivých lidí. Skutečnost, že jsem prošla v podstatě stejnou cestou vývoje svých hudebních schopností jako většina interpretů klasické hudby, mi umožňuje podívat se na toto téma zevnitř a porozumět mu hlouběji. Ze stejného důvodu mi byly hlavní fáze utváření tohoto typu habitu zřejmější a pochopitelnější, poněvadž jsem většinou z nich sama prošla.

Podle M. Soukupa je reflexivita chápána jako vědomé uznání sebe sama jako nedílné součásti terénní situace, protože osobnost badatele – jeho charakter, osobní sklony, stejně jako sympatie a antipatie vůči informantům a vztahy, které s nimi naváže – ovlivňují průběh a výsledky celého výzkumu. Úkolem antropologa je proto podle něj vědomě a poctivě hodnotit a komentovat svou přítomnost v terénní situaci (Soukup 2015: 217).

Proto jsem se téměř v každé kapitole své diplomové práce snažila podělit nejen o vlastní zkušenosti s utvářením svého habitu interpreta klasické hudby, ale také o své osobní postřehy a pocity týkající se mých vztahů s informanty a procesu mé integrace do sociálního prostoru PKO. V této kapitole se budu snažit zdůraznit ty zásadní nuance, které dosud zůstaly nezmíněny.

Amanda Coffey tvrdí, že každý antropolog musí nejen poctivě vyhodnotit svou zkušenost z terénní práce, ale také reflektovat, jaký vliv na ni jako výzkumník měl, protože pozorujícího a pozorovaného nelze oddělit, a to jak během samotné terénní práce, tak po jejím skončení (Coffey 1999 in Soukup 2014: 130–131).

Proto je vhodné začít tím, že po první dva měsíce mého terénního výzkumu, který jsem zahájila na konci podzimní koncertní sezóny 2023, mě hráči PKO vnímali výhradně jako badatele a kameramana. Chovali se ke mně zdvořile a vstřícně, ale cítila jsem mezi námi jistý odstup, jež by bylo možné vyjádřit přísným protipólem: „my“ a „ona“. Všichni členové orchestru však od samého počátku věděli, že i já jsem interpretkou klasické hudby a hraji na housle. Ovšem vnímala jsem, že samotná znalost této skutečnosti není dostatečná. Uvědomila jsem si tedy, že nestačí být pouhým výzkumníkem, ale že bude daleko lepší a pro můj průzkum přínosnější, jestliže se sama stanu součástí tohoto hudebního tělesa. Proto mě velmi potěšilo, když H. Shánělová v listopadu, zrovna v době, než jsem začala natáčet svůj dokument, své první pozvání do orchestru (z května téhož roku) zopakovala. A tak jsem využila této jedinečné možnosti a stala se členkou tohoto hudebního ansámblu.

Když jsem poprvé přišla na zkoušku Pardubického komorního orchestru jako plnohodnotná hráčka, ihned jsem zaznamenala, že se přístup ostatních členů ke mně změnil. Téměř okamžitě mě začali vnímat jako součást své sociální skupiny a já se mohla stát neoddělitelnou částí souboru a najednou patřit k onomu ceněnému „my“. Ano, stále jsme se ještě příliš neznali, ale už jsem mezi námi necítila dřívější odstup. Přičítám to tomu, že můj habitus interpreta klasické hudby, mohl-li to tak říci, dostal příležitost plně se otevřít

ostatním. Členové PKO viděli, že jsem se hudbou nezabývala jen kdysi v minulosti, ale že mě zajímá dodnes. A to je pro interprety klasické hudby často rozhodující faktor, který umožní takovému člověku být přijat za „našeho“. A tak kolegové z orchestru nejenže nabyli důvěry v mé hráčské schopnosti, ale také si uvědomili, že se opravdu chci stát plnohodnotnou součástí jejich souboru a věnovat svůj volný čas zkouškám a vystoupením.

Je důležité poznamenat, že kouzlo habitu interpreta klasické hudby spočívá především v tom, že ať se připojíte k jakémukoli hudebnímu souboru a ať se nachází v kterékoli části světa – ať už v Evropě nebo v Africe, vždy budete vědět, CO a JAK máte dělat, aniž by vám to ostatní hráči vysvětlovali. Přesně to se mi stalo. Na své první zkoušce jsem zaujala prázdné místo v prvních houslích, jež mi pan dirigent ukázal, a se zkušenou hráčskou jistotou jsem postavila pult, položila na něj připravené noty, lehce nakalafunovala smyčec, snažila se housle neladit příliš hlasitě (abych nerušila ostatní) a pak trpělivě čekala na pokyn, abychom nástroje naladili společně, což se dělá kvůli správné intonaci celého orchestru. Mezi těmito úkony jsem samozřejmě vedla zdvořilé rozhovory s ostatními členy PKO, kteří mě přišli osobně pozdravit, představit se a dodat mi pár slovy povzbuzení. Moje další počínání probíhalo rovněž poloautomaticky: koncertní mistr J. Kuchválek nás informoval o tom, jakou skladbu budeme hrát a jakým detailům a problematickým místům v partu máme věnovat větší pozornost. Připravili jsme se, on rázným kývnutím hlavy naznačil, že máme začít hrát, a hudba se rozezněla.

Přiznám se, že před první zkouškou orchestru jsem měla určité obavy. Měla jsem strach, že jsem vše, protože jsem již nějakou dobu na housle nehrála, zapoměla, že už ani nebudu umět číst notový záznam. Naštěstí tomu tak nebylo, vše se mi opět v mysli vybavilo, na vše jsem si vzpomněla. Čtení not se podobá čtení písmen, slov a vět. Avšak kromě pouhého pochopení významu (na rozdíl od napsaného textu) noty navíc vyžadují, abyste je přenesli do zvuku hudebního nástroje. To může být velmi obtížné, pokud máte dlouhou pauzu v praxi, tedy když dlouho necvičíte. To byl právě můj případ. Proto jsem před svou první zkouškou v Pardubickém komorním orchestru čtrnáct dní na kolejkách pilně cvičila, abych byla na své staronové hráčské působení v souboru připravena. Mohu říci, že díky kvalitnímu základnímu hudebnímu vzdělání se dovednost číst noty nezapomíná ani po mnoha letech. Trvalo mi však asi dva měsíce samostatného cvičení a společných zkoušek v orchestru, než jsem znovu získala ztracenou hráčskou jistotu a zkušenost.

Při prvních zkouškách jsem občas dělala chyby, ale během hry jsem je obratně skrývala. To je dovednost, kterou si mohou osvojit všichni interpreti klasické hudby, kteří mají zkušenosti s členstvím v hudebním tělese. Její podstatou je, na pozadí celkového zvuku všech hudebních nástrojů, záměrně ztlumit chybný tón a pokračovat ve hře, jako kdyby se nic nestalo. Abych byla upřímná, moje chyby byly pro mě velmi frustrující a bála jsem se, že zklamu své kolegy. Můj habitus interpreta klasické hudby mi však připomínal, že se jedná jen o dlouhodobý nedostatek praxe a že pravidelné samostudium vše napraví. Tato hráčská zkušenost, jejímž mottem je „cvičit, cvičit a zase cvičit!“, vždy fungovala, a to jak během mého studia na hudební škole, tak při učení se mnoha partů v době mého působení v houslovém souboru. Vzpomněla jsem si, že se mi podařilo zvládnout i obtížnější party, a tak jsem se rozhodla nevzdávat se, ale „bojovat“ dál.

Hodně času mi zabíraly pravidelné zkoušky orchestru a samostatné nácviky partů, které trvaly několik hodin týdně. Vše jsem se snažila skloubit se studiem na univerzitě, ale přiznávám, že to nebylo snadné. Byla jsem vždy velmi unavená a na odpočinek a spánek jsem neměla dostatek času. Nicméně energie, pozitivní náboj a inspirace, které jsem na zkouškách orchestru získávala, byly pro mě velkým přínosem i satisfakcí a držely mě nad vodou. Tato zkušenost mi umožnila vzpomenout si PROČ jsem pokračovala ve studiu na hudební škole a hrála v houslovém souboru, přestože mi to zabíralo obrovské množství času a přidávalo velkou zátěž k mému gymnaziálnímu studiu.

Ve společnosti členů Pardubického komorního orchestru jsem se postupem času začala cítit velmi příjemně a vnímala jsem atmosféru tohoto ansámblu jako velmi milou a vstřícnou, a to dokonce přestože nás s většinou z nich dělí velký věkový rozdíl. Samozřejmě se mi ještě nepodařilo všechny kolegy dostatečně poznat, ale za celou dobu mého pobytu v České republice jsem teprve tam konečně pocítila, že „sem“ patřím. Myslím, že jsme si všichni velmi podobní svým mentálním založením, názory na svět i morálními hodnotami. Čeština není můj mateřský jazyk, ale s těmito lidmi jsme si občas rozuměli i beze slov. Například na prvních zkouškách jsem se ještě dostatečně nevyznala v českých odborných hudebních termínech, ale podle intonace v hlase našeho dirigenta a podle jeho gest, které dokreslovaly, co nám říká, jsem pochopila, co mám dělat.

Ráda bych také zmínila, že jsem cítila empatii členů Pardubického komorního orchestru už v první den natáčení, ještě dříve než jsem se stala jeho hráčkou. Když jste cizinec nebo cizinka, často zjistíte, že lidé nemají trpělivost čekat, než se vyjádříte prostřednictvím té

slovní zásoby, kterou znáte. Členové tohoto hudebního tělesa mi však věnovali velkou pozornost a měla jsem pocit, že mě nejen poslouchají, ale že skutečně CHTĚJÍ pochopit, co mám na mysli. S nimi, zejména bych chtěla jmenovat M. Dobášovou, H. Shánělovou, a J. Macháčovou, stejně jako J. Pestra, který je jen o pár let starší než já, jsem dokonce mohla už od samého počátku na chvíli zapomenout, že jsem cizinka. Všichni hráči Pardubického komorního orchestru jsou bez nadsázky velmi laskaví a skromní lidé. Měli pochopení pro můj výzkum a ochotně souhlasili s tím, že mi pomohou, za což jsem jim všem nesmírně vděčná.

Všichni, s nimiž jsem měla možnost pohovořit si déle, navíc prokázali svou erudici v nejrůznějších oblastech – literatuře, filozofii, umění, divadle, lingvistice, historii, geografii, botanice atd., ale především v muzikologii. Ukázalo se, že jsou to velmi zajímaví a všestranní lidé.

Habitus interpreta klasické hudby, který se ve mně začal formovat od útlého dětství, mi tedy nepochybně pomohl se poměrně rychle začlenit do sociálního prostředí Pardubického komorního orchestru a najít společnou řeč s jeho členy. To, že jsme prošli podobnými etapami vývoje našich hudebních schopností a dovedností (máme tedy i obdobnou zkušenost, co se týká hudebního vzdělání, a ovládáme analogické penzum praktik a vzorců chování), nás mimovolně sblížilo a dalo nám pocit, že jsme si podobní svým myšlenkovým založením a pohledem na život. Byly to právě praktiky, které jsem si osvojila během svého hudebního vzdělání, stejně jako vzorce chování přijaté v hudebních souborech a osvojené mnou během mého členství v houslovém souboru, které mi umožnily okamžitě se zapojit do „řad“ orchestru bez předchozího vysvětlování, co mám dělat a jak to mám dělat. Jak poznamenává F. Korkjuf (2002: 46), dispozice jsou stabilní a trvalé, protože jsou v jednotlivých aktérech hluboce zakořeněné, zároveň odolávají změnám, a tudíž si zachovávají určitou kontinuitu v životě jedince. Přesně to jsem pociťovala v rámci své osobní zkušenosti. Navíc mi tento typ habitu pomohl nejen poznat, ale i hlouběji prožít a uvědomit si obrovskou důležitost role zvuků pro interprety klasické hudby, a poté dojít k závěru, že zvuky jsou jejich nejpřirozenějším smyslovým vjemem, který ovlivňuje utváření jejich „obrazu“ světa.

Když jsem začala stříhat záběry natočené během terénního výzkumu, rychle jsem dospěla k úsudku, že hudbou nejen mimovolně ilustruji to, co jsem chtěla ukázat na plátně, ale také jejím prostřednictvím vyjadřuji to, co jsem chtěla divákům skutečně sdělit. Muzika byla v mém filmu tím nejlepším průvodcem pocity a emocemi těch, kteří z celého srdce milují interpretaci klasické hudby. A podle mého názoru i bez vizuální složky bude tento dokument

uceleným a celistvým dílem. Totiž pokud se pokusíte zavřít oči a důvěřovat pouze svému sluchu, přesto získáte hlavní poselství filmu, jež bude i nadále předáváno prostřednictvím řeči, hudby a zvuků. Proto věřím, že můj snímek je dalším a nezpochybnitelným důkazem toho, že zvukový modus vnímání reality je mezi interprety klasické hudby dominantní. Ve tvorbě a zpracování filmu se jasně odráží i ta skutečnost, že jeho režisérkou a střihačkou je muzikantka, jež disponuje habitem interpreta klasické hudby, což také umocňuje dojem z tohoto snímku a přidává mu hlubší rozměr.

### 3 Závěr

Tato diplomová práce se na příkladu členů Pardubického komorního orchestru věnovala zkoumání hlavních vlastností habitu interpretů klasické hudby. Vycházela z teorie habitu a teorie praxe Pierra Bourdieu, z metody senzorní etnografie, a byl v ní připomenut i koncept skupinového vědomí Émila Durkheima. Při sběru dat byly využity i další výzkumné metody, jako jsou polostrukturované a neformální rozhovory, zúčastněné pozorování a sebereflexe.

Mými informanty byli všichni členové Pardubického komorního orchestru, z nichž čtyři se stali v procesu výzkumu klíčovými. Během natáčení jsem však dospěla k závěru, že nejlepší variantou pro mě bude zaměřit se jen na tři filmové aktéry, kteří hrají v životě Pardubického komorního orchestru nejdůležitější roli, ale jejichž hudební zázemí se bude navzájem lišit.

Prvním z nich se stala Marie Dobášová, která je zdaleka nejdéle působící členkou Pardubického komorního orchestru a jež byla do nedávna jeho organizační a uměleckou vedoucí. Toto hudební těleso letos v září oslaví padesátý šestý rok své existence, z toho padesát tři let v něm M. Dobášová hraje na housle. Její život je tak nejen názorným příkladem utváření etap a částí habitu interpreta klasické hudby, ale také ztělesněnou a živoucí historií Pardubického komorního orchestru.

Jako druhého důležitého filmového aktéra jsem si vybrala Ing. Ladislava Štěpánka, a to protože jeho život není s hudbou spojen zcela, ale jen z poloviny. Má vysokoškolské technické vzdělání a vlastní firmu specializovanou na elektroinstalační práce. Právě v budově jeho firmy se konají každý týden pravidelné zkoušky PKO. Kromě toho, že již dvacet let hraje na violu v Pardubickém komorním orchestru, je také jeho organizačním vedoucím.

Třetím hlavním filmovým aktérem mého dokumentu se stal Mgr. Jiří Kuchválek, houslista, varhaník, sbormistr, pedagog a rovněž dirigent i umělecký vedoucí Pardubického komorního orchestru. Zvolila jsem si ho také z toho důvodu, protože pro mě bylo důležité, aby se do studie zapojil profesionální hudebník, který nejenže prošel všemi třemi úrovněmi hudebního vzdělávání – výukou na základním stupni, konzervatoři a hudební akademií, ale také vyrůstal v rodině profesionálních muzikantů.

Na filmu se též podílela Ludmila Nahodilová z prvního ročníku pardubické konzervatoře, jejíž vyučovací hodinu hry na housle s profesorem J. Kuchválkem jsem zachytila. Náš polostrukturovaný rozhovor, jenž trval přibližně patnáct minut, jsem téměř celý natočila bezprostředně po její výuce. Odpovědi L. Nahodilové osvětlují některé důvody, proč si mladá generace volí dráhu interpreta klasické hudby, která je v mnoha ohledech velice náročná, a proč sní o tom, že se jí bude v budoucnu věnovat.

Na příkladu odlišných životů těchto informantů a filmových aktérů jsem tak mohla sledovat postupné utváření habitů interpreta klasické hudby (profesionálního i amatérského) a zjistit, z jakých základních složek se skládá a jaké charakteristické osobnostní rysy a zvláštnosti vnímání světa jsou jeho nositelům vlastní.

Je důležité poznamenat, že textovou a vizuální část je možné považovat za dvě samostatná plnohodnotná díla. Lze však s jistotou říci, že pokud bude mít čtenář, potažmo divák, k dispozici obě práce, bude schopen tomuto tématu porozumět lépe a vnímat jej hlouběji, jako jediný celek složený ze dvou vzájemně se doplňujících částí.

Podrobné odpovědi na hlavní výzkumné otázky byly uvedeny v teoreticko-výzkumné části mé diplomové práce. Každá z nich byla analyzována s využitím výše uvedeného teoretického základu a podpořena názory informantů, mým pozorováním a vlastní sebereflexí. Proto se na závěr zaměřím pouze na jejich shrnutí.

První z výzkumných otázek se týkala hlavních etap a specifik utváření habitů interpreta klasické hudby.

V průběhu výzkumu se mi podařilo identifikovat následující hlavní etapy, které hrají zásadní roli při formování tohoto typu habitů: 1) sociální prostor v rodině; 2) hudební vzdělání; 3) členství v hudebním souboru; 4) profese hudebníka. Je důležité poznamenat, že studium hudby v umělecké škole nebo domácí výuka (jako samouk nebo u rodičů hudebníků, jak tomu bylo v případě J. Kuchvála) je povinnou součástí mnou zkoumaného typu habitů. Další stupně hudebního vzdělání, stejně tak jako členství v hudebních souborech či povolání spojená s muzikou, jsou však spíše možnými doplňky a rozšířením jeho mnohotvárné struktury.

Důležité je rovněž zdůraznit, že díky duchovnímu vlivu klasické hudby mají její interpreti schopnost hluboce porozumět a proniknout do podstaty věcí, událostí a života

vůbec, stejně jako přesněji pochopit široké spektrum emocí – nejen svých vlastních, ale i druhých. Kromě toho, provádění skladeb naplňuje interprety klasické hudby vnitřním pocitem harmonie, rovnováhy a klidu. Proto všichni informanti zmínili, že orchestr pro ně není jen koníčkem, ale i místem (nebo dokonce způsobem), kde si mohou „očistit duši“ a „odpočinout si od každodenních starostí a problémů“. Z tohoto důvodu se nositelé mnou zkoumaného typu habitu vyznačují výraznou duchovností, vnitřní harmonií, vysokou mírou empatie, rozvinutou schopností naslouchat, zvědavostí, erudicí, širokým rozhledem, smyslem pro týmovou práci atd. Hudební vzdělání a pravidelná výuka klasické hudby od raného dětství navíc u interpretů klasické hudby rozvíjí silnou vůli, pracovitost, zodpovědnost, píli, trpělivost, vytrvalost, cílevědomost atd. Všechny tyto a další charakterové vlastnosti popsané v kapitolách mé diplomové práce jsou ve většině případů příznačné pro nositele tohoto typu habitu.

Druhá výzkumná otázka se zaměřila na roli habitu interpreta klasické hudby v sociální interakci členů PKO.

V průběhu bádání jsem došla k úsudku, že příslušnost všech členů Pardubického komorního orchestru k habitu interpreta klasické hudby (to znamená podobné hudební vzdělání, muzikantský životní styl, zájmy, koníčky atd.) jim pomohla nejen rychle najít společnou řeč, ale také stát se dobrými přáteli. Jejich vzájemné porozumění, obdobné vidění světa a názory na život – to vše je dílem mnou zkoumaného typu habitu. Během výzkumu se navíc ukázalo, že takové kolektivy vytvářejí nejen přátelské sítě mezi profesionály a amatéry pardubické hudební komunity, ale tvoří i jakýsi specifický komunikační okruh – „muzikantskou bublinu“ (ohraňovanou skupinovým vědomím), za jejíž sociální hranice její účastníci jen zřídkakdy „vycházejí“. Vysvětluje to rovněž habitus interpreta klasické hudby, jenž se podvědomě snaží zajistit si prostředí, na něž je již dobře adaptován, a rozvíjet sociální vazby s těmi jedinci, kteří mají stejný typ habitu.

Poslední výzkumná otázka se soustředila na zvláštnosti vnímání světa u nositelů zkoumaného typu habitu.

Pomocí senzorické etnografie se mi podařilo zjistit, že zvukový modus smyslového vnímání reality (na rozdíl od vizuálního) je u interpretů klasické hudby dominantní. Kromě toho můj výzkum ukázal, že právě podobnost typu habitu (a tedy i podobnost vnímání světa, která byla objasněna výše) napomáhá ke sjednocení interpretů klasické hudby v rámci

komunikačního okruhu určeného skupinovým vědomím, jež by bylo možné nazvat „muzikantskou bublinou“.

Doufám, že i můj snímek je dalším a nezpochybnitelným důkazem toho, že zvuky jsou pro interprety klasické hudby nejpřirozenějším smyslovým vjemem, který utváří a ovlivňuje jejich „obraz“ světa. Ve tvorbě a zpracování filmu se jasně odráží i ta skutečnost, že jeho režisérkou a střihačkou je muzikantka, jež disponuje habitem interpreta klasické hudby, což také umocňuje dojem z tohoto snímku a přidává mu hlubší rozměr. Hudba a zvuky jsou v mém filmu tím nejlepším průvodcem pocity a emocemi těch, kteří z celého srdce milují interpretaci klasické hudby. A podle mého názoru i bez vizuální složky bude tento dokument uceleným a celistvým dílem. Pokud totiž zavřete oči a budete důvěřovat pouze svému sluchu, přesto získáte hlavní poselství filmu, jež bude i nadále předáváno prostřednictvím řeči, hudby a zvuků.

Pro mě je cenné zejména to, že jsem se díky svému habitu interpreta klasické hudby mohla stát plnohodnotnou členkou Pardubického komorního orchestru a v co nejkratší době najít společnou řeč s ostatními kolegy. Již po měsíci se hráči tohoto hudebního tělesa stali mým příjemným společenským okruhem, a to přestože nás s většinou z nich dělí velký věkový rozdíl. Samozřejmě se mi ještě nepodařilo všechny dostatečně poznat, ale za celou dobu mého pobytu v České republice se mi právě zde konečně podařilo najít klid a spřízněné duše. Cítím, že jsme si všichni velmi podobní svým duševním uspořádáním i názory na svět a morální hodnoty. Čeština není můj mateřský jazyk, ale s těmito lidmi jsme si občas rozuměli i beze slov.

Pevně věřím, že má diplomová práce pomůže lidem, kteří nepatří k tomuto typu habitu, pochopit, co dělá interpreta klasické hudby tím, kým je. Zároveň, na základě příkladu jednoho z amatérských orchestrů města Pardubic, poodhalí roušku „tajemství“ nejen koncertní činnosti hudebních těles, ale i jejich pravidelných zkoušek a běžného každodenního života. Také nemohu nezmínit, že obnovené provozování hudby vneslo do mého života více štěstí a duševní rovnováhy a pomohlo mi zvládnout stresující období mého studia na univerzitě. Díky tomuto mnohaměsíčnímu výzkumu se interpretace klasické hudby stala po dlouhých letech opět nedílnou součástí mého života, z čehož mám neskonalou radost. Velmi si vážím veškerého času, který mi členové tohoto nádherného přátelského kolektivu věnovali, a se srdcem plným štěstí oznamuji, že i po skončení výzkumu budu i nadále nadšenou hráčkou Pardubického komorního orchestru.

## Seznam použité literatury

1. Archiv Pardubického komorního orchestru, *Kronika Pardubického komorního orchestru*.
2. Aristotel' 1983. Bol'saja etika, in A. I. Dovatura (ed.), *Aristotel'. Sočinenija: v 4-ch t. T. 4*, 295–374. Moskva: Mysl'.
3. Asaf'jev, B. V. 1973. *Izbrannyje stat'i o muzykal'nom prosvěščenii i obrazovanii*. Leningrad: Muzyka.
4. Auerbach, S. 1906. Zur Lokalisation des musikalischen Talentes im Gehirn und am Schädel, *Archives of Anatomy and Physiology*: 197–230.
5. Becker, J. 2001. Anthropological Perspectives in Music and Emotion, in P. Juslin, J. Sloboda (eds.), *Music and Emotion*, 135–160. Oxford: Oxford University Press.
6. Beheim-Schwarzbach, D. 1974. Cytoarchitektonik der Dorsalfläche der 1. Temporalwindung links (T 1) bei sechs menschlichen Gehirnen (darunter vier Elitegehirne) der Sammlung von C. und O. Vogt., *Z. mikrosk. anat. Forsch.*
7. Bezrukova, V. S. (ed.) 2000. *Osnovy duchovnoj kul'tury (enciklopedičeskij slovar' pedagoga)*. Moskva: B. I. Dostupno na: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/spiritual-culture/index.htm> [26. 9. 2024].
8. Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Burd'je, P. 2001. *Praktičeskij smysl*. Sankt Peterburg: Aletejja.
10. Bourdieu, P. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
11. Bourdieu, P. 1998. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
12. Brean, A., G. O. Skeie 2020. *Muzyka i mozg. Kak muzyka vlijaet na emocii, zdorov'je i intellekt*. Moskva: Al'pina Pablišer.
13. Celkovnikov, B. M. 2012. Ličnost' muzykanta: obščeeje i osobennoje, *Teorija i praktika obščestvennogo razvitija* 12: 249–251.

14. Coffey, A. 1999. *Ethnographic Self*. London: Sage.
15. *Čelovek s kinoapparatom (Muž s kino-aparátem)* 1929. D. Vertov, VUFKU, 66 min.
16. Dicks, B. 2014. Action, Experience, Communication: Three Methodological Paradigms for Researching Multimodal and Multisensory Settings, *Qualitative Research* 6: 656–674.
17. Dirigenti Pardubického komorního orchestru. *Pardubický komorní orchestr: 40 let*. 2008. Pardubice.
18. Djurkgejm, E. 1899. *Metod sociologii*. Kijev, Char'kov: Južno-ruskoje Knigoizdatel'stvo F. A. Iogansona.
19. Durkheim, É. 1926. *Pravidla sociologické metody*. Praha: Orbis.
20. *Entuziazm: Simfonija Donbassa (Symfonie Donbasu)* 1930. D. Vertov, Ukrainfil'm, 65 min.
21. Fröhlich, G. 1999. Habitus und Hexis: die Einverbindung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu, in H. Schwengel, B. Höpken (hrsg.), in *Grenzenlose Gesellschaft?* Bd. II/2 Ad-hoc-Gruppen, Foren, 100–102. Pfaffenweiler: Centaurus Verl.-Ges.
22. Furs, V. 2012. Social'naja teorija v menjajuščemsja mire: na puti k dinamičeskoj koncepcii social'nogo?, in V. Furs, *Sočinenija*. 2 t., 412–428. Vil'njus: JeGU.
23. Gioia, T. 2021. *Hudba. Podvratné dějiny*. Brno: Host.
24. Glozman, Ž. M., A. E. Pavlov 2007. Vlijanije zanjatij muzykoj na razvitije prostranstvennyh i kinetičeskich funkcij u detej mladšego škol'nogo vozrasta, *Psichologičeskaja nauka i obrazovanije* 3: 35–46.
25. Gužavina, T. A. 2018. Gabitus doverija i identičnosti, *Vestnik Jerevanskogo universiteta. Sociologija, Ekonomika* 1 (25): 39–46.
26. Hammersley, M., P. Atkinson 2007. *Ethnography. Principles in Practice*. 3rd ed. London, New York: Routledge.
27. Hendl, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.

28. Hermová, I. 2015. Využití sensorické etnografie v antropologickém výzkumu okna, nahlíženého jakožto kulturní a sociální fenomén, *FHS UK*.
29. Heřmanský, M. 2019. Zúčastněné pozorování, in H. Novotná, O. Špaček, M. Štovičková Jantulová (eds.), *Metody výzkumu ve společenských vědách*: 353–389. Praha: FHS UK.
30. Horský, J., L. Martinec Nováková, V. Pokorný (eds.) 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga.
31. Howes, D. 1991. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
32. Howes, D. 2003. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
33. Howes, D., C. Classen 2013. *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*. London: Routledge.
34. Iellatchitch, A., W. Mayrhofer, M. Meyer 2005. Career Habitus Revisited Complicated and Incomprehensible Answers to Questions Nobody Asked?, *Wirtschaftsuniversität Wien*: 1–24.
35. Ischakova, G. I. 2015. Teoretičeskije podchody k izučeniju social'noj prejemstvennosti, *Gumanitarnyje, social'no-ekonomičeskije i obščestvennyje nauki*. Dostupno na: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-podhody-k-izucheniju-sotsialnoj-preemstvennosti/viewer> [21. 8. 2024].
36. Korkjuf, F. 2002. *Novyje sociologii*. Sankt Peterburg: Institut eksperimental'noj sociologii; Aletejja.
37. Korotkaja, N. D. 2015. Gabitus, *Enciklopedija gumanitarnych nauk* 4: 311–316.
38. Macháček, M., L. Lukeš 1993. *Zprávy klubu přátel Pardubicka*. Pardubice, 28 (9–10).
39. Malinowski, B. 1922. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.

40. Merriam, A. P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
41. Morris, L. 2017. Multisensoriality and Social Work Research, *Qualitative Social Work* 3: 291–299.
42. Murphy, R. F. 2001. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: SLON.
43. Nemenko, J. 2017. Družba kak praktika različenija (na primere intelektual'noj sredy Jekaterinburga), *Sociologičeskoje obozrenije* 3: 66–86.
44. Novotná, H., O. Špaček, M. Šťovíčková Jantulová (eds.) 2019. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: FHS UK.
45. Osipov, G. V. (ed.) 1998. *Rossijskaja sociologičeskaja enciklopedija*. Moskva: Norma.
46. Otrochova, L. V. 2013. K probleme issledovanija gruppovogo soznanija, *Učenyje zapiski. Elektronnyj naučnyj žurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta* 1 (25). Dostupno na: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-issledovaniya-gruppovogo-soznaniya/viewer> [15. 9. 2024].
47. *Pardubický komorní orchestr: 40 let*. Pardubice, 2008.
48. Pardubický komorní orchestr. *Historie orchestru*. Dostupné z: <http://pardubickyorchestr.cz/historie-orchestru/> [12. 7. 2024].
49. Petrář, T. 2011. *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: UP.
50. Pink, S. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.
51. Pink, S. 2011. Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing: Social Semiotics and the Phenomenology of Perception, *Qualitative Research* 3: 261–276.
52. Pink, S. 2007. Walking with Video, *Visual Studies* 3: 240–242.
53. Popov, S. S. 2022. *Instrumentovedenije: učebnik*. Sankt Peterburg: Planeta muzyki.
54. Rapport, N., J. Overing 2003. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. NY: Taylor & Francis Ltd.

55. Soukromý archiv Lubomíra Moravce, *Osobní korespondence Lubomíra Moravce s Marií Dobášovou*, nedatováno.
56. Soukup, M. 2018. *Antropologie: teorie, koncepty a osobnosti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
57. Soukup, M. 2014. *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum.
58. Soukup, M. 2015. *Základy kulturní antropologie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
59. Státní okresní archiv Pardubice, *Pardubický komorní orchestr*, nezpracováno, př. č. 202/2015.
60. Šmatko, N. A. 1998. „Gabbitus” v strukture sociologičeskoj teorii, *Žurnal sociologii i social'noj antropologii* 2: 60–70.
61. Šmatko, N. A. 1993. *Vvedenije v socioanaliz P'jera Burd'je*. Moskva: Socio-Logos.
62. Šnajder, M. I. 2016. Empatija kak forma otrazhenija drugogo čeloveka, *Gumanizacija obrazovanija*: 60–64. Dostupno na: <https://cyberleninka.ru/article/n/empatiya-kak-forma-otrazheniya-drugogo-cheloveka/viewer> [27. 8. 2024].
63. Teplov, B. M. 1947. *Psichologija muzykal'nych sposobnostej*. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii pedagogičeskich nauk RSFSR.
64. Vodáková, A., O. Vodáková, V. Soukup (eds.) 2000. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: SLON.
65. Vertov, D. 1923. Kinoki. Perevorot, *Lef: žurnal levogo fronta iskusstv* 3: 135–143.
66. Webb, J., T. Schirato, G. Danaher 2002. *Understanding Bourdieu: Cultural Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
67. Zandlová, M. 2019. Rozhovor, in H. Novotná, O. Špaček, M. Šťovíčková Jantulová (eds.), *Metody výzkumu ve společenských vědách*: 315–352. Praha: FHS UK.
68. Zandlová, M., M. Šťovíčková Jantulová 2019. Etika výzkumu, in H. Novotná, O. Špaček, M. Šťovíčková Jantulová (eds.), *Metody výzkumu ve společenských vědách*: 57–90. Praha: FHS UK.