

# Nemám rád plastová okna ve fasádě barokního paláce



Jana Perutková

**V** rámci konference Svět barokního divadla konané ve dnech 4.–6. června 2004 v Českém Krumlově byla v původním zámeckém divadle provedena opera G. F. Händela *Sosarme, Re di Media*. Provedení připravil se svým ansámblem Cappella Accademica Ondřej Macek. Při této příležitosti jsme mu položili několik otázek.

*Soubor Cappella Accademica se specializuje na provádění barokních oper. Které opery jste už nastudovali?*

V roce 1995 jsme zahájili naše působení na poli barokní opery Purcellovým dílem *Dido a Aeneas*. Záhy poté jsme započali spolupráci s Českou Händelovou společností na dlouhodobém projektu *Mistrovská díla barokní opery* – Georg Friedrich Händel a jeho současníci. V roce 1996 jsme takto provedli Händelovu operu *Rodrigo*, pak operu *Lucio Silla*, v roce 1997 první verzi jeho opery *Il pastor fido* a téhož roku opět Purcellovu *Didonu* na festivalu v Litomyšli – to bylo naše první scénické představení. Následoval Händelův *Imeneo*, kterého jsme v roce 1998 realizovali poloscénicky též v rámci festivalu *Pražské jaro*, koncertně jsme dávali v roce 1999 *Flavia*. To bylo vlastně naše poslední koncertní provedení, pak už jsme studovali vše scénicky. Koncertní představení jsme většinou realizovali v barokních zámeckých sálech – v Jaroměřicích nad Rokytnou, na Dobříši, v Maškarním sále v Českém Krumlo-

vě apod. Velmi důležitou se pro nás stala spolupráce se zámeckým divadlem v Mnichově Hradišti, které je sice klasicistní a pochází z roku 1833, ale svými principy ještě odpovídá baroknímu divadlu. Zde jsme v roce 1999 provedli oratorium *Il sacrificio d'Abramo* od P. P. Benciniho, znamenitého římského skladatele a Händelova vrstevníka. V té době jsme se již rozhodli věnovat se soustavněji neprovázaným operám italských skladatelů. Jde vesměs o sice zapomenutou, ale velmi kvalitní hudbu, na rozdíl od řady např. Vivaldiho koncertů o hudbu „neohranou“, neznámou a překvapující, často velmi originální. V tom nám byli nápomocni i někteří italští muzikologové – například Alessandro Borin nám připravil edici Vivaldiho opery *Orlando finto pazzo*, kterou jsme v roce 2000 uvedli v zámeckých divadlech v Mnichově Hradišti a v Českém Krumlově a poté na festivalu *Feste Musicali per San Rocco* v Benátkách. Ve spolupráci s italskými institucemi a muzikology jsme uvedli též oratorium *Giuditta B. Marcella*. V roce 2002 jsme nastudovali operu *L'Amor generoso* A. Scar-

**DÁLE NAHOŘE**  
Soubor Cappella  
Accademica  
foto Petr Šfastrý

**NAHOŘE**  
Ondřej Macek  
foto archiv České  
Händelovy společnosti

lattiho, k níž jsme si edici připravovali sami podle originálu uloženého v British Library. A konečně v roce 2003 jsme se vzhledem k zájmu festivalu v Göttingenu o spolupráci rozhodli uvést opět Händela, a to jednu z jeho nejméně hraných oper *Sosarme*, *Re di Media*.

*Händelovu operu Sosarme jste letos uvedli na prestižním festivalu v německém Göttingenu s velkým úspěchem, o čemž svědčí jak bezprostřední reakce publika, tak kritiky. Jak ses cítil ve společnosti tak hvězdných jmen, jakými jsou např. Emma Kirkby, Andreas Scholl nebo Nicolas McGegan?*

Považovali jsme za velkou poctu hrát na tomto proslulém festivalu. Byla to obrovská motivace pro všechny hudebníky i zpěváky. Samozřejmostí byla precizní organizace, velmi příjemné bylo rovněž mezinárodní publikum, jehož základ tvoří řada nadšených a osvícených posluchačů jezdících na festival už dlouhá léta. Není to zkrátka publikum „turistické“, ale publikum opravdu specializované a vědoucí, takže hrát pro ně bylo vskutku krásným zážitkem.

*Cappella Accademica je vlastně jakousi „dvorní kapelou“ krumlovského zámeckého barokního divadla. Víš o mnohých ansámblech, které na tomto unikátním místě touží vystupovat, z hlediska pracovníků památkové péče však není běžný provoz v divadle možný. Jak vlastně došlo ke spolupráci s krumlovským zámkem?*

Nadace barokního divadla i památkáři se shodují na tom, že českokrumlovské barokní divadlo je naprostý unikát, v němž je všechno velmi choulostivé – například materiály, jakými jsou dřevo či plátno; důležitá je stabilní vlhkost vzduchu, apod. – a nelze z něj tedy udělat repertoárové divadlo s normálním provozem. Na druhé straně členové Nadace nechtějí, aby bylo divadlo zcela „mrtvé“ – a tak vznikla idea tzv. experimentálních představení. K tomuto účelu zamýšleli sehnat ke stálé spolupráci ansámbl, který se specializuje na barokní operu, ale jenž se také dokáže v tomto pro dnešní umělce nestandardním prostředí pohybovat. Není tam zázemí, které divadla dnes běžně mají – jsou tam dvě malé šatny, orchestr hraje při svíčkách, nelze tam postavit stupínek pro dirigenta a orchestr rozesadit běžným způsobem, atd. Pro mě bylo důležité především setkání s ředitelem zámku Pavlem Slavkem, který je duší obnovy českokrumlovského zámeckého divadla. Na něj snad zapůsobil můj zájem o barokní operu a o praktickou stránku jejího provozování. V roce 1995 jsme v barokním divadle provedli první malou akustickou zkoušku. Tyto zkoušky v rozsahu 20–30 minut se pak za přítomnosti odborníků opakovaly každoročně. Postupně se při nich ověřovala funkce dobové mašinérie a utvořil se tým lidí, kteří s ní umějí zacházet. Toto úsilí pak v roce 2000 přerostlo v pořádání mezinárodní konference Svět barokního divadla, v jejímž rámci již zazněla kompletní opera. Konference se pro velký zájem odborníků z celého světa konají každoročně. V roce 2000 jsme při této příležitosti provedli Vivaldiho *Orlando finto pazzo* a Marcellovu *Gi-*

*ditto*, v roce 2002 Scarlattiho *Amor generoso*, v roce 2003 a 2004 zazněl Händelův *Sosarme*. Pro příští rok plánujeme některou operu z okruhu vídeňského dvora.

*Několik let se zabýváš barokní gestikou. Z jakých pramenů při jejím studiu vycházíš?*

V první řadě existuje řada dobových učebnic, které jsou velice instruktivní, často jsou doplněny kresbami, například zachycují monology, kde je každý verš doprovázen malým obrázkem. Řada těchto učebnic – určených často činohercům – je z konce 18. a počátku 19. století, takže vzniká problém, že ne vše platí pro baroko, ale je velmi užitečné prostudovat i tyto publikace. Zejména ovšem vycházím z nečetných barokních traktátů – nejdůležitější je asi *Dissertatio de Actione Scenica* od jezuita Francisca Langa z roku 1727. Pak samozřejmě existuje mnoho sekundární literatury, v níž lze najít řadu ikonografických materiálů, a v neposlední řadě se dá stavět na dobovém výtvarném umění a zvláště sochařství. Barokní sochy se svými typickými pózami pro nás představují nevyčerpatelnou galerii afektů. A koneckonců i autoři traktátů o gestice nikdy nezapomněli upozornit na to, že žák by si měl bedlivě všimnout dobrého soudobého umění, v němž může nalézt inspiraci. V posledních třech letech mi s realizací režijní stránky představení podstatným způsobem pomáhá sopranistka Zuzana Vrbová, která se sólisty nacvičuje barokní jevištní pohyb a gestiku. Naším konečným cílem je dosáhnout jednoty mezi hudební a vizuální složkou představení. Tzv. „moderní“ nebo „aktualizovaný“ inscenační přístup k barokní operě zcela odmítám, a nemohu-li se držet principů barokního divadla, dám přednost koncertnímu provedení. Abych to shrnul: nemám rád plastová okna ve fasádě barokního paláce.

*Je u nás dostatek pěvců schopných zpívat obtížné party barokních oper plných koloratur, ozdob atd.?*

Ano i ne. V naší malé zemi je okruh zpěváků velmi omezený a těch dobrých pěvců skutečně není mnoho, takže by se to mohlo jevit jako velká potíž. Dalším problémem týkajícím se speciálně barokní hudby by se mohl zdát fakt, že v dnešní době nemáme k dispozici kastráty. Na druhou stranu si nelze příliš naříkat, protože si myslím, že opravdu dobře vedený student konzervatoře, AMU či JAMU, pokud není vyloženě wagnerovským typem pěvce, se může v barokní operě velmi dobře uplatnit. Nutným předpokladem je ovšem skutečný zájem a osvojení si celé řady záležitostí ohledně stylizace pěveckého partu. Třeba dnes již trochu ořepaný problém vibrata – pokud je zpěvák technicky dobře vybaven, musí umět zpívat i bez něj. Vibrato není záležitost techniky, ale interpretace. Samozřejmě pro zpěváka, který se setká s barokní operou poprvé, je nových informací hodně – také vzhledem k tomu, že na našich hudebních školách se o „barokním“ zpěvu nedozví vůbec nic. Jiná pěvecká díkce, problémy s výslovností, seznámení se se světem barokních afektů, technika zpěvu – viz výše zmíně-



#### VLEVO

Ondřej Macek se souborem při provedení mše A. Caldary, kůr kostela sv. Tomáše, Brno 2001  
foto Petr Šťastný

né vibrato nebo třeba interpretace trylků a hudební ornamentiky vůbec – to je pro pěvce silný počáteční nápor. Pokud ale má o věc skutečně hluboký zájem, je to schůdná cesta.

#### *Podle čeho si vybíráš pěvce do svých realizací?*

Jednak mám okruh několika zpěváků a zpěvaček, se kterými jsem již spolupracoval a o nichž vím, že základy chápání barokní opery mají. Jestliže je v operě 6–8 zpěváků, tak z 60–70% pracuji již s těmito lidmi. Pak nastává vždy trochu složité hledání nových adeptů. Navíc se pochopitelně musím řídit tím, jaké typy hlasů potřebuji – třeba zpěvačka s křehkým sopránovým hlasem nemůže zpívat sopránovou roli mužského hrdiny. Výběr hlasů je prostě nutno podřídit potřebě dramatu – jiné zabarvení musí mít kladná hrdinka, jiné hrdinka „hysterická“ atd. Důležité je sestavit hlasový ansámbl jako vyvážený celek, přičemž je ovšem potřeba mít typy hlasů co nepestřejší.

#### *S jak početným orchestrem pracuješ, jaké má obsazení?*

Můj orchestr zpravidla tvoří 11 smyčců, 2 hoboje, fagot, většinou 2 cembala a theorba. Do orchestřiště v zámeckém divadle v Mnichově Hradišti se ani víc instrumentalistů nevejde. V Českém Krumlově by se eventuálně dalo použít ještě více hráčů. Dá se říci, že disponuji orchestrem zhruba odpovídajícím středoevropskému zámeckému standardu. Samozřejmě některé velké italské operní domy či např. dvorní opery ve Vídni, Drážďanech či Mnichově disponovaly větším orchestřištěm a tím pádem i početnějším orchestrem, který tvořilo běžně 30–50 hráčů. Jsem ovšem toho názoru, že sehnat dobré instrumentalisty je daleko obtížnější než sehnat zpěváky, protože hráči se toho vlastně musí naučit daleko víc. Mají mnohem více práce s technikou, i když teď se mnou jistě řada

mých kolegů nebude souhlasit – dostanou totiž zcela jiný, pro ně do značné míry nový nástroj, zatímco zpěvák má svůj „nástroj“ stále týž – hlasivky. Problém orchestrálních hráčů se snaží řada dirigentů řešit „najímáním“ hudebníků na konkrétní projekty. Já se naproti tomu snažím mít stabilní ansámbl, se kterým pracuji dlouhodobě. Usilujeme o jednotnou techniku, zvláště u hráčů na smyčcové nástroje. Problém hráčské techniky je pro mě ještě zásadnějšího charakteru než pouze samotná hra na dobový nástroj. Bez techniky, která je adekvátní nástroji, to prostě nefunguje – ať už se to týká držení houslí, techniky pravé ruky, smyčkové techniky atd. Důležité jsou pro mě jednotné smyky, stejná artikulace, frázování – to pochopitelně platí pro všechny nástroje, nejen pro smyčce. V tom jsem vyšel rovněž z dobové praxe a svěřil jsem tuto obtížnou práci do rukou Jany Spáčilové – našeho koncertního mistra.

Skutečnou autenticitu spatřuji v jednotné hře – dobová dobře vedená kapela měla jednotné nástroje, většinou od jednoho výrobce, cvičil s nimi jeden kapelník, měla tedy určitý styl – a toho u dnešních muzikantů fluktuujících od nahrávky k nahrávce lze jen stěží dosáhnout. Držet si stabilní soubor je ovšem v dnešních podmínkách dost obtížné, tudíž jsme stále ve vývoji. To vše souvisí s tolik – možná až příliš – diskutovaným problémem „autenticity“. Položím zdánlivě provokativní otázku: dá se barokním smyčcem hrát třeba Mahler? Nějak by to určitě šlo, party by se musely pravděpodobně trochu upravit, ale v zásadě by to bylo možné, i když zvukový výsledek by byl zřejmě dost diskutabilní. Každý vám ale řekne, že hrát Mahlera barokním smyčcem je naprostý nesmysl. To ovšem jako důkaz platí v plné míře i obráceně! Tedy stejný nesmysl je, hrát barokní hudbu moderním smyčcem. Chtěli byste interpretovat Liszta na cembale? Můžete to zkusit, ale každý se vám vysměje. Lze hrát J. S. Bacha na dnešní klavír? O tom nikdo nepochybuje.



Jestliže popřu darwinistickou tezi, že klavír je a priori dokonalejší nástroj než cembalo, zní pro mne Bach na klavíru stejně „dokonale“ jako onen hypotetický List na cembale. Pro mě je jednoduše řečeno podstatná hudba sama o sobě. Nepovažuji za nejdůležitější argument: Takhle se ta hudba má provozovat, protože se tak podle dobových pramenů hrálo. Zcela zásadní je pro mě fakt, že se něco má provozovat právě takhle, protože to tak nejlépe zní. Teorie je pro mě tedy pouze jakýmsi nástrojem nebo vodítkem pro to, abych dosáhl co nejlepšího zvukového výsledku.

*Díky určitému nepochopení dobových pramenů bývá dnes v řadě muzikologických prací i zvukových realizací opery seria kladen malý důraz na recitativy. Jaký máš na to názor?*

Chápání recitativů coby podřadné složky barokní opery považuji za velmi nesprávné. Musíme si uvědomit, že recitativ stál u zrodu barokní hudby jako takové a již z tohoto prostého důvodu je naopak její podstatnou složkou. Právě v polaritě recitativu a árie tkví jeho důležitost. V recitativech se odehrává děj, árie jakožto nositelky afektů jsou „pro poslech“. Koho

by bavil jevištní kus, který by byl bez děje? Pokud berete operní libreta jako dramata – a v tom opravdu nevidím rozdíl mezi Monteverdim, Vivaldim, Händelem, Verdim nebo Puccinim – dospějete k tomu, že recitativ stojí dokonce na prvním místě – ne z hlediska čistě hudebního, ale divadelního. Tento dramatický prvek skvěle vyvažují árie, které samozřejmě také mohou být dramatické, ale je to dramatika jiná – ryze hudební, kdežto v recitativech najdeme dramatiku především činoherní. Kdybyste poslouchali nahrávku barokní opery a přeskočili recitativy, ztratí poslouchaná opera jako hudební drama zcela svůj smysl. Publikum je však zejména u nás málo vychováváno ke vnímání recitativů, což vidím jako dlouhodobý úkol interpretů, producentů a muzikologů. K pochopení funkce barokních recitativů je prostě nutné vnímat libreto, číst si ho, sledovat, co se při něm děje, a teprve potom očekávat další árii. V romantické opeře, třeba u Verdiho nebo u Smetany, jsou recitativy natolik prokomponované a zajímavé i hudebně, že pro vás bedlivé sledování libreta není nezbytné. Barokní opera má však úplně jinou dramatiku a pro její pochopení je znalost libreta zcela klíčová. Posлуhač musí vlastně střídát způsoby recepce – poslech árií je hudební, kdežto poslech recitativů je činoherní. Znovu zdůrazňuji: barokní opera je postavena na jiných dramatických principech než opera 19. století, má jinak pojatou expresi. Podstatou baroka je exaltovanost, silné, až přehnané afekty – můžeme to s trochou nadsázky srovnat s verismem. Zatímco ovšem verismu vládne naturalismus, v barokním umění vždy převládá vysoká míra stylizace. V našich realizacích se snažím velmi dbát na interpretaci recitativů. Recitativ je pro mě podstatnější než například interpretace ozdob. Musí vycházet z přirozeného spádu lidské řeči. Pak se stane v pravém smyslu dramatickým a zajímavým. Recitativ vychází z rétorického myšlení a právě rétorika je pro barokního skladatele, interpreta i posluchače jakýmsi všeobjímajícím východiskem. Princip recitativu najdete navíc nejen v barokní opeře, ale i v tehdejší chrámové hudbě a rovněž v hudbě instrumentální. Mám zkušenost, že zpívá-li někdo dobře recitativ, nemůže zpívat po výrazové stránce špatně ani árii, což obráceně bohužel neplatí.

*Používání dobových nástrojů se zvolna stává samozřejmostí. S problematikou nástrojů ovšem úzce souvisí i problém ladění. Jaké ladění preferuješ ve svých realizacích?*

To je poměrně složitá otázka a nerad bych zacházel do zbytečných technických podrobností. Tedy alespoň stručně: rozhodující pro barokní hudbu je tzv. přirozené ladění. Základním hlediskem jsou přitom čisté tercie a rozlišování velkého diatonického a malého chromatického půltónu. Často se tzv. „staré ladění“ poněkud mylně ztotožňuje pouze se systémy, podle kterých se ladí klávesové nástroje – podle Werckmeistera, Kirnbergera či Valottiho apod. Klávesové nástroje je totiž nutno vždy poněkud temperovat, důležitá je

#### NAHOŘE

Členové souboru Cappella Academica (zleva: Michal Reich, Ondřej Macek, Jana Spáčilová, Lucie Dušková) při uvedení Händelovy opery Flavio na Dobříši, 1999  
foto archiv souboru

ovšem míra tohoto temperování. Řada souborů zaměřených na tzv. autentickou interpretaci používá značně temperovaná ladění, která se již blíží dnešnímu ladění rovnoměrnému. My používáme tzv. středotónové ladění nebo některou jeho variantu. Středotónové ladění bylo klíčové pro 16., 17. století a má své opodstatnění ještě hluboko do 18. století. Pro continuo je toto ladění velmi výhodné, protože je v něm obsažen maximální počet čistých tercií. Zbývající čtyři tercie, které znějí falešně, lze v continuu obejít nejrůznějšími způsoby – můžeme se jim zcela vyhnout, nebo je zahrát rychle v arpeggiu, zahrát na nich ozdoby apod. A co se púltónů týče: v přirozeném ladění neexistuje enharmonická záměna. Tedy například: g-fis je diatonický púltón a je mnohem větší než chromatický púltón f-fis. Toto rozlišení se projevilo i na terminologii: pojem chromatika pochází z řeckého slova „chroma“ – tedy barva. A skutečně, v přirozeném středotónovém ladění lze fis opravdu chápat jako pouze jinak zabarvené f, zatímco púltón g-fis je skutečný interval – malá sekunda. Dnešní hudebníci i publikum, vychováni na klavíru, vnímají všechny púltóny stejně, zrovna tak jako jsou uvyklí na příliš „velké“ tercie, takže pro ně může být problém poslouchat hudbu v jakémkoliv jiném ladění. Je to ovšem věc zvyku.

***Provádění oper v Českém Krumlově se v mnohém liší od realizací na jakýchkoli jiných místech. Můžete popsat, v čem tato „jinakost“ spočívá?***

Divadlo v Českém Krumlově je neuvěřitelně fascinující a jedinečné. Můžete vytvořit skutečný barokní „Gesamtkunstwerk“ s kostýmy, mašinérií, výměnami scén apod. Hrát v něm je úžasné, ale na druhé straně i velice obtížné, jak jsem již o tom hovořil. Navíc je nutno si uvědomit, že ansámbl tvoří 6–8 zpěváků, cca 17 hráčů v orchestru, 10 statistů, 30 mašínistů a lidí obsluhujících dobovou osvětlovací techniku – to už je více než 60 osob, ale přitom tam neexistuje žádná světelná signalizace. Koordinace je velmi složitá, takže je potřeba přípravě věnovat opravdu hodně času. Je to zkrátka svět sám pro sebe. Nejzajímavější je pocit, že realizujete dobovou partituru, která je vlastně torzem a spoustu věcí v ní není zaznamenáno – nejen z hudebního hlediska, ale například tam nejsou režijní poznámky, v partituře nenajdete, jak zacházet třeba s mašinérií. V krumlovském divadle máte najednou k dispozici to, co znáte z dobových pramenů – propadla, stroje, atd., ale nevíte přesně, jak by to v rámci opery mělo fungovat, musíte to vyzkoušet, což je leckdy dobrodružné. A najednou začnou zapadat ty kamínky do mozaiky samy, různé efekty se stanou samozřejmé a dokonce zjistíte, že to ani jinak nejde. Třeba máte v operní partituře sinfonii na 12 taktů, která hudebně není nijak významná a vy se ptáte, proč tam vlastně je. Jde o místo, kde se mění scéna – potmělá zahrada se má změnit na rozsvícený sál, v němž se bude konat slavnostní obřad. Běžná výměna se většinou vejde do ritornelu k árii, trvá asi 6–7 sekund. Tato výměna je ale složitější a zabere více času, je potřeba asi 12 sekund.

A najednou zjistíte, že ta sinfonie trvá přesně tak dlouho. Ale tohle se nedozvíte nikde jinde než v Českém Krumlově. Nebo další příklad: z dobových pramenů víme, jak vypadalo rozsazení operního orchestru – že tam byla dvě cembala a hudebníci seděli v řadách, přičemž jedna řada byla posazena zády k publiku, druhá zády ke scéně. Dnes toto rozsazení prakticky nikdo nepoužívá. V Krumlově byl ovšem objeven původní pult, který byl ukryt na půdě a který do orchestřiště přesně zapadá. Je dlouhý a oboustranný, takže hudebníci opravdu musí sedět proti sobě a žádný dirigent prostě uprostřed být nemůže. Místo pro cembala a continuové nástroje zbývá po stranách – jde tedy o stejné rozmístění, jaké známe z dobové ikonografie. Jistě je možno říci, že když takto hudebníci v 18. století hráli, věděli, proč to dělají, a muselo to fungovat. Když to ovšem dnes chcete vyzkoušet, můžete být snadno nařčení z fundamentalismu. V Českém Krumlově to ale s tímto originálním pultem ani jinak nejde – je to další kamínek do mozaiky.

***Jaké jsou další plány souboru Cappella Accademica?***

Na olomouckém festivalu Baroko 2004 v srpnu letošního roku provedeme latinskou karnevalovou hru dochovanou v osecké klášterní sbírce pod názvem Facetum musicum, jejíž opis je datován rokem 1738. Jde o nesmírně zajímavou skladbu, vlastně malou komickou operu s řadou podrobných scénických poznámek. Není to ovšem tak docela anonymní dílo, jak bylo dodnes prezentováno, jde o pasticcio sestavené z italských operních árií. Zatím se nám podařilo identifikovat jednu Vivaldiho árii z opery Orlando finto pazzo a dvě árie z Händelovy Agrippiny, předehra a další dvě árie jsou s největší pravděpodobností od Antonia Lottiho, jsou tam různé vazby na Benátky a Neapol, ale teď je ještě předčasné o tom hovořit. Recitativy vypracoval nějaký domácí skladatel, který rovněž pretextoval árie. Bádání v tomto směru ještě není uzavřeno, pracujeme na tom – je to taková hudební detektivka. Rozhodně se jedná o skvělou hudbu, na jejíž provedení se velice těšíme. Další takovou významnou akcí, která nás čeká, je uvedení oratoria J. J. Fuxe Il Trionfo della Fede, které budeme hrát v září 2004 při příležitosti 780. výročí založení města Opavy a současně 800. výročí příchodu příslušníků Řádu německých rytířů na severní Moravu. Oratorium vzniklo v roce 1716 a pojednává o sporu mezi Vírou a Božskou láskou na jedné straně a Světským časem a Světskou láskou na straně druhé. Nastudování tohoto Fuxova díla je současně jedním z prvních výsledků nového dramaturgického směřování souboru, kterému předcházela asi dvouletá badatelská příprava: v budoucnu chceme uvádět hudbu, která se hojně dochovala v zemích Koruny České, a to hudbu autorů z okruhu vídeňského dvora – tedy díla např. od Caldary, Fuxe, Contiho a dalších vynikajících skladatelů. Jsou mezi nimi zcela neznámé, leč fascinující opery, a dále pak vysoce kvalitní duchovní hudba – nešpory, mše, oratoria apod. Tyto skladby bychom rádi znovu oživil.