

Počet zmínek: 1

Online: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

Hermovo ucho – Many Many Women a Fin de Partie

[přejít na web](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 03.09.2026 11:16, Datum importu: 03.09.2026 11:28, Zdroj: hisvoice.cz, Periodicita: Denně, Provozovatel: hisvoice.cz, Země: CZ, AVE: 1 000 Kč, GRP: 0,11, OTS: 10 000, RU/den: 10 000, Čtenost zprávy: 50

Dva příklady, jak překládat marná slova do hlubokomyslné hudby.

Letos na jaře se objevila dvě dvojčeděčka s nahrávkami oper, jejichž uvedení v uplynulých letech značně rezonovala v evropském světě soudobé hudby –

Many Many Women (1975–78) Petra Kotíka a Fin de Partie (2018) Györgye Kurtága. Těšil jsem se, až si najdu čas poslechnout si je, povedlo se mi to teprve teď, koncem července.

Nikdy by mě nenapadlo, že jednou budu v jednom textu psát o tak rozdílných autorech, jako jsou Kotík a Kurtág, a tak rozdílných dílech, jako jsou Many Many Women a Fin de Partie. Spájí je snad jen to, že oba skladatelé použili coby libreto významné texty avantgardních literátů, první od Gertrudy Steinové z roku 1910, druhý od Samuele Beckettova z roku 1957. Ty daly jejich operám název, byly zhudebněny v původních jazycích, bez textařských zásahů, a ovlivnily i jejich délku; Kotík použil kompletní text předlohy, Kurtág z ní zužitkoval víc než polovinu. Dalo by se říct, že Kotík a Kurtág přeložili Steinové prózu a Beckettovo drama, v době svého vzniku experimentální literární texty, do hudebního jazyka. Jelikož texty obou literátů jsou neobvykle muzikální, a hudební symboly lze překládat pouze s pomocí jiných hudebních symbolů, nebyl to pro oba skladatele nezvládnutelný úkol.

O inscenačních peripetiích, jež postihly Kurtágovu operní prvotinu, jsem už v této rubrice psal. Nakonec se v říjnu 2023 dočkala dlouho očekávaného uvedení i v Budapešti a o dva roky později též ve Vídeňské státní opeře. Vycházející živá nahrávka (BMC; 2026) byla pořízena z budapešťské inscenace; s Danubia Orchestra ji nastudoval Markus Stenz, který dílo dirigoval i na světové premiéře v milánské La Scale. Kurtág mezitím napsal druhou operu – Die Stechardin (2025) – a v úctyhodném věku sto let se v únoru zúčastnil její slavnostní premiéry v budapešťském paláci kultury Müpa.

Oproti scénické realizaci je poslech operní audionahrávky samozřejmě značně odlišný, což nutně neznamená, že je pro posluchače ochuzující. Zejména u moderních děl, v nichž bývají divadelní a narativní prostředky minimalizovány ve prospěch hudebně-vokálního sdělení, což posiluje moc hlasu a slova, je posluchač odkázan na audiomimetickou představivost. Zvuková režie a nahrávací možnosti soudobé studiové práce ji často rozvíjejí tak, že překračují hranice dokumentárního nahrávání směrem k zvukovému designu. Je to zřejmě i případ nové nahrávky Kurtágovy

Fin de Partie. Jako bych poslouchal jiné dílo, než které jsem si uchoval v paměti z inscenace. Postavy jsou osvobozeny od svých scénických topoi odkazujícími na bídu, utrpení a beznaděj (nuzný prázdný domek, slepota, invalidní vozík), Hammovi rodiče již nežijí v popelnicích, v audioprázdně působí všechny monology a dialogy přímo étericky. Jednotlivé hlasy získaly výrazovou autonomii, časoprostorovou funkci převzala hudba, její doprovod i intermezza umožňují slovům působit bezprostředněji. Skromné pěvecké obsazení zůstalo stejné, pouze Zsolt Haja nahradil Leigha Melrose v postavě Clova. Dějotvorná slova a ilustrativní hudba dosáhly existenciální symbiózy, v mé mysli doznívají unisono v afektově-počítkových blocích, aniž bych cítil potřebu rozumět pojmům, které přenášejí. Reprezentují vůbec něco stabilnějšího? Vždyť ani Kurtág, jak se sám přiznal, úplně neporozuměl Beckettovu textu, přestože jej dva roky detailně studoval. V dramatikových slovech ostatně nehledal konečné významy, poslouchal, jak znějí.

Někteří recenzenti parafrázovali Kurtágovu apropiaci Beckettova názvu jako konec operního žánru vůbec, jiní ve skladatelovi spatřili nejlepšího překladatele Beckettova. Oba postřehy se mi zdají být relevantní. Opera se v minulém století rozešla s tradičními librety a inscenačními dogmaty, žánrově se uvolnila, stala se z ní spíš scénická opera aperta (otevřená díla) ačkoli i původní renesanční označení intermedio se dnes jeví vhodnější. Anebo možná právě hra či partie, v níž se posluchač poněkud ztrácí, unikají mu její smysl i pravidla, hlasy její hráčů (ve skutečnosti prostředníků)

instrumentálně využívají ne příliš srozumitelnou mluvu k nepřetržitému ohlašování blížícího se konce. Hudba se spolčila s časem, jediným médiem, které jsem coby zmatený posluchač schopný a ochotný vnímat, jenom aby mě ujistila v nemožnosti reprezentovat cokoliv smysluplného. Konec hry ještě neznamená konec času! Hudba nezabíjí čas, i když ji tuto ničitelskou ambici mnohdy nelze upřít.

Stejně jako je Kurtág posedlý texty Samuela Becketta a s oblibou je překládá do hudební řeči, Kotík se rád noří do textů Gertrudy Steinové. I do prózy

Many Many Women se ponořil jako do pozvolna tekoucí hudební řeky (slovní a hudební party jsou v ní zrovnoprávněny) a stejnou imerzi očekává též od posluchačů. Nakonec, co jiného jim zbývá, když se najednou, zcela neočekávaně ocitnou uprostřed nezastavitelného proudu vokálně-instrumentální materie a jedinou spolehlivou entitou se pro ně stává plynoucí čas. Je to minimalismus, ne však ve smyslu reichovské „music as a gradual process“, nýbrž ve smyslu „music identified with its own time“. Fenomenologické vnímání času v empirických kategoriích se záhy stává strukturální; posluchačská pozornost se zaměřuje na plynoucí temporální struktury, na lévi-straussovskou „machine a supprimer le temps“. Právě díky temporální identifikaci a nedbalým repetitivním strukturám má Kotíkova opera až meditativní charakter.

Ačkoli nová nahrávka Many Many Women (Sub Rosa; 2026) zaznamenává pozdější verzi monumentálního díla, které autor upravil (rozuměj zkrátil nebo, exaktněji řečeno, „temporálně restrukturoval“) pro potřeby scénického uvádění z původních asi šesti hodin na asi 140 minut, nic to nemění na skutečnosti, že jde vskutku o dílo „komorně-monumentální“. Byla pořízena v ostravském studiu Českého rozhlasu několik týdnů před památnou světovou premiérou scénické verze na festivalu NODO 27. června 2022 v **Divadle Jiřího Myrona**, v roce, kdy skladatel slavil osmdesátiny. Pod vedením autora ji nahrálo šest pěvců – sopranistky Jen Wu a Ana Caseiro, tenoristé Padraic Costello a Felix Heuser, barytonista Harald Hieronymus Hein a basista Nicholas Hay – a šest instrumentalistů – flétnisté Petr Kotík a Malgorzata Hlawsa, trumpetisté Sam Jones a Adam Richter a trombonisté William Lang a Jennifer Baker. Muzikologa Kylea Ganna, autora textu v bookletu k dřívějšímu CD vydání (DOG W/A BONE; 2000), nahradil skladatel Bernhard Lang. Ten trefně přiřadil Kotíkovu operu k těm dílům, která pomohla zbavit soudobou hudbu diktátu konformní „modern lingua franca“ a otevřít ji individualistickým jazykům a mytologiím. Oba skladatelé-překladatelé – Kurtág i Kotík – přistoupili ke zvoleným literárním předlohám bez jazykových předsudků a s vědomím, že je to stejně vitální hudba jako je ta jejich.

Jozef Cseres

Hermovo ucho – Many Many Women a Fin de Partie

3. 8. 2026



Dva příklady, jak překládat marná slova do hlubokomyslné hudby.

Letos na jaře se objevila dvě dvojčeděčka s nahrávkami oper, jejichž uvedení v uplynulých letech značně rezonovala v evropském světě soudobé hudby – *Many Many Women* (1975–78) Petra Kotíka a *Fin de Partie* (2018) Györgye Kurtága. Těšil jsem se, až si najdu čas poslechnout si je, povedlo se mi to teprve teď, koncem července.

Nikdy by mě nenapadlo, že jednou budu v jednom textu psát o tak rozdílných autorech, jako jsou Kotík a Kurtág, a tak rozdílných dílech, jako jsou *Many Many Women* a *Fin de Partie*. Spájí je snad jen to, že oba skladatelé použili coby libreto významné texty avantgardních literátů, první od Gertrudy Steinové z roku 1910, druhý od Samuele Becketta z roku 1957. Ty daly jejich operám název, byly zhudebněny v původních jazycích, bez textařských zásahů, a ovlivnily i jejich délku; Kotík použil kompletní text předlohy, Kurtág z ní zužtkoval víc než polovinu. Dalo by se říct, že Kotík a Kurtág přeložili Steinové prózu a Beckettovo drama, v době svého vzniku experimentální literární texty, do hudebního jazyka. Jelikož texty obou literátů jsou neobvykle muzikální, a hudební symboly lze překládat pouze s pomocí jiných hudebních symbolů, nebyl to pro oba skladatele nezvládnutelný úkol.

O inscenačních peripetiích, jež postihly Kurtágovu operní prvotinu, jsem už v této rubrice [psal](#). Nakonec se v říjnu 2023 dočkala dlouho očekávaného uvedení i v Budapešti a o dva roky později též ve Vídeňské státní opeře. Vycházející živá nahrávka (BMC; 2026) byla pořizena z budapešťské inscenace; s Danubia Orchestra ji nastudoval Markus Stenz, který dílo dirigoval i na světové premiéře v milánské La Scale. Kurtág mezitím napsal druhou operu – *Die Stechardin* (2025) – a v úctyhodném věku sto let se v únoru zúčastnil její slavnostní premiéry v budapešťském paláci kultury Műpa.

Oproti scénické realizaci je poslech operní audionahrávky samozřejmě značně odlišný, což nutně neznamená, že je pro posluchače ochuzující. Zejména u moderních děl, v nichž bývají divadelní a narativní prostředky minimalizovány ve prospěch hudebně-vokálního sdělení, což posiluje moc hlasu a slova, je posluchač odkázán na audiomimetickou představivost. Zvuková režie a nahrávací možnosti soudobé studiové práce ji často rozvíjejí tak, že překračují hranice dokumentárního nahrávání směrem k zvukovému designu. Je to zřejmě i případ nové nahrávky Kurtágovy *Fin de Partie*. Jako bych poslouchal jiné dílo, než které jsem si uchoval v paměti z inscenace. Postavy jsou osvobozeny od svých scénických *topoi* odkazujícími na bídu, utrpení a beznaděj (nuzný prázdný domek, slepota, invalidní vozík), Hammovi rodiče již nežijí v popelnicích, v audioprázdnou působí všechny monology a dialogy přímo étericky. Jednotlivé hlasy získaly výrazovou autonomii, časoprostorovou funkci převzala hudba, její doprovod i intermezza umožňují slovům působit bezprostředněji. Skromná návrhová obsazení zůstala stejná, pouze Zolt Hajos nahradil Leighe Malrossa v postavě Clava

Jako bych poslouchal jiné dílo, než které jsem si uchoval v paměti z inscenace. Postavy jsou osvobozeny od svých scénických *topoi* odkazujícími na bídu, utrpení a beznaděj (nuzný prázdný domek, slepota, invalidní vozík), Hammovi rodiče již nežijí v popelnicích, v audioprázdnou působí všechny monology a dialogy přímo étericky. Jednotlivé hlasy získaly výrazovou autonomii, časoprostorovou funkci převzala hudba, její doprovod i intermezza umožňují slovům působit bezprostředněji. Skromné pěvecké obsazení zůstalo stejné, pouze Zsolt Haja nahradil Leigha Melrose v postavě Clova. Dějotvorná slova a ilustrativní hudba dosáhly existenciální symbiózy, v mé mysli doznívají unisono v afektově-počítkových blocích, aniž bych cítil potřebu rozumět pojmům, které přenášejí. Reprezentují vůbec něco stabilnějšího? Vždyť ani Kurtág, jak se sám přiznal, úplně neporozuměl Beckettovu textu, přestože jej dva roky detailně studoval. V dramatikových slovech ostatně nehledal konečné významy, poslouchal, jak znějí.

Někteří recenzenti parafrázovali Kurtágovu apropiaci Beckettova názvu jako konec operního žánru vůbec, jiní ve skladateli spatřili nejlepšího překladatele Becketta. Oba postřehy se mi zdají být relevantní. Opera se v minulém století rozešla s tradičními librety a inscenačními dogmaty, žánrově se uvolnila, stala se z ní spíš scénická *opera aperta* (otevřené dílo) ačkoli i původní renesanční označení *intermedio* se dnes jeví vhodnější. Anebo možná právě hra či partie, v níž se posluchač poněkud ztrácí, unikají mu její smysl i pravidla, hlasy její hráčů (ve skutečnosti prostředníků) instrumentálně využívají ne příliš srozumitelnou mluvu k nepřetržitému ohlašování blížícího se konce. Hudba se spolčila s časem, jediným médiem, které jsem coby zmatený posluchač schopný a ochotný vnímat, jenom aby mě ujistila v nemožnosti reprezentovat cokoliv smysluplného. Konec hry ještě neznamená konec času! Hudba nezabíjí čas, i když ji tuto ničitelskou ambicí mnohdy nelze upřít.



Stejně jako je Kurtág posedlý texty Samuela Becketta a s oblibou je překládá do hudební řeči, Kotík se rád noří do textů Gertrudy Steinové. I do prózy *Many Many Women* se ponořil jako do pozvolna tekoucí hudební řeky (slovní a hudební party jsou v ní zrovnoprávněny) a stejnou imerzi očekává též od posluchačů. Nakonec, co jiného jim zbývá, když se najednou, zcela neočekávaně ocitnou uprostřed nezastavitelného proudu vokálně-instrumentální materie a jedinou spolehlivou entitou se pro ně stává plynoucí čas. Je to minimalismus, ne však ve smyslu reichovské „music as a gradual process“, nýbrž ve smyslu „music identified with its own time“. Fenomenologické vnímání času v empirických kategoriích se záhy stává strukturální; posluchačská pozornost se zaměřuje na plynoucí temporální struktury, na lévi-straussovskou „machine à supprimer le temps“. Právě díky temporální identifikaci a nedbalým repetitivním strukturám má Kotíkova opera až meditativní charakter.

Ačkoli nová nahrávka *Many Many Women* (Sub Rosa; 2026) zaznamenává pozdější verzi monumentálního díla, které autor upravil (rozuměj zkrátil nebo, exaktněji řečeno, „temporálně restrukturoval“) pro potřeby scénického uvádění z původních asi šesti hodin na asi 140 minut, nic to nemění na skutečnosti, že jde vskutku o dílo „komorně-monumentální“. Byla pořízena v ostravském studiu Českého rozhlasu několik týdnů před památnou světovou premiérou scénické verze na festivalu NODO 27. června 2022 v Divadle Jiřího Myrona, v roce, kdy skladatel slavil osmdesátiny. Pod vedením autora ji nahráli šest pěvců – sopranistky Jen Wu a Ana Caseiro, tenoristé Padraic Costello a Felix Heuser, barytonista Harald Hieronymus Hein a basista Nicholas Hay – a šest instrumentalistů – flétnisté Petr Kotík a Malgorzata Hlawsa, trumpetisté Sam Jones a Adam Richter a trombonisté William Lang a Jennifer Baker. Muzikologa Kylea Ganna, autora textu v bookletu k dřívějšímu CD vydání (DOG W/A BONE; 2000), nahradil skladatel Bernhard Lang. Ten trefně přiřadil Kotíkovu operu k těm dílům, která pomohla zbavit soudobou hudbu diktátu konformní „modern lingua franca“ a otevřít ji individualistickým jazykům a mytologiím. Oba skladatelé-překladatelé – Kurtág i Kotík – přistoupili ke zvoleným literárním předlohám bez jazykových předsudků a s vědomím, že je to stejně vitální hudba jako je ta jejich.



TAGY	Adam Richter	Ana Caseiro	Bernhard Lang	BMC Records	Felix Heuser	Gertrude Stein	György Kurtág	Harald Hieronymus Hein	
Hermovo ucho	Jen Wu	Jennifer Baker	Kyle Gann	Leigh Melrose	Malgorzata Hlawsa	Nicholas Hay	opera	Padraic Costello	Petr Kotik
Sam Jones	Samuel Beckett	současná kompozice	Sub Rosa	William Lang	Zsolt Haja				

Ostravská punková smršť s Horstem Fuchsem, Spinozou a klauny

Jan Borek 20. 8. 2026

Osmé bienále New Opera Days Ostrava neboli Dny nové opery Ostrava v pěti večerech přineslo celkem sedm oper – šest premiér světových a jednu evropskou.

Kardiostimulátor 268

Redakce 19. 8. 2026

Libanonské taneční iluze, ambientní bubnovačka a skryté signály.

Zkouška sirén – Smetiprach

Matěj Kratochvíl 12. 8. 2026

O řekách, komunitách, paměti a písni

Kardiostimulátor 267

Redakce 10. 8. 2026

Hudba nová průmyslová, přátelské klavírní dialogy a pobyt u jezírka

Hermovo ucho – Many Many Women a Fin de Partie

Jozef Cseres 3. 8. 2026

Dva příklady, jak překládat marná slova do hlubokomyslné hudby.

Jen musíš cítit, že to jde z tebe

Alžběta Sadílková 21. 7. 2026

Inovativní formy umění v kulisách Jáchymova a v rukou mladých lidí.

Komponování jako darwinovský proces

Lucia Reiprich Maloveská 17. 7. 2026

Jak lze v současnosti provokovat podle Elliotta Sharpa.

Škatulka ambientu je pro mě docela úzká

Pavel Zelinka 13. 7. 2026

Rozhovor s Ladislavem Buchtou aka Ladbuchem.

Free Forms of Arts na Ponavě

Tamara Bláhová 8. 7. 2026

Zelené žáby, udu i kontrapunkt hostí kavárny.

Zkouška sirén – Zvuky rajského kovu

Matěj Kratochvíl 1. 7. 2026

Otec Dionysios Tabakis chválí Boha s elektrickou kytarou a umělou inteligencí.

