

HUDEBNÍ ROZHLEDY 01

2007 | ročník 60 | cena 40 Kč

eva urbanová

DNY BOHUSLAVA MARTINŮ

OPERA V SYDNEY

DUCHOVNÍ PÍSEŇ V ČESKÝCH ZEMÍCH



PUTOVÁNÍ

ZA ČESKÝMI A MORAVSKÝMI
ORCHESTRY



S mikrofonom za českými a moravskými orchestry

CYKLUS PATNÁCTI ROZHLASOVÝCH PŘENOSŮ Z KONCERTNÍCH SÍNÍ
Z RŮZNÝCH MÍST ČECH A MORAVY

10. 11. 2006 – 7. 5. 2007

Mariánské Lázně | Ostrava | Olomouc | České Budějovice | Brno |
Hradec Králové | Praha | Zlín | Pardubice | Karlovy Vary | Plzeň | Teplice

Více informací o pořadu na www.rozhlas.cz/orchestra

Vltava

ČESKÝ ROZHLAS 3

www.rozhlas.cz/vltava



SEVEROČESKÁ FILHARMONIE TEPLICE



❶ Eva Urbanová je dnes na vrcholu svých tvůrčích sil. Opakovaně hostuje nejen v Torontu, Montrealu, Washingtonu, San Francisku či v Německé opeře Berlín, Hamburku, Curychu, pařížské Opeře Bastille, londýnské Covent Garden, Vídni a milánské La Scale, ale například i v newyorské Metropolitan, kde debutovala v roce 1998 v nové inscenaci Wagnerova Lohengrina, v níž pod taktovkou Jamese Levinea a v režii Roberta Wilsona vytvořila roli Ortrudy. A protože v tomto roce pěvkyně dovrší již dvacet let od svého vstupu na operní scénu, chtěli bychom její dosavadní dráhu, lemovanou zkušenostmi i z těch nejvýznamnějších zahraničních scén, alespoň v klíčových bodech připomenout. A to od jejich začátků v Plzni až po nejnovější role a dosud nesplněné sny... → **strana 3**

❷ Australský operní život se vyvíjel v důsledku jiných kulturních a demografických podmínek daleko skromněji a jednodušeji než v evropských zemích. Jeho počátky nalezneme teprve v 19. století, kdy začínaly fungovat hostující cestovní operní společnosti, které jen s mírným zpožděním kopírovaly svůj repertoár podle stávající nabídky operních scén v Evropě. Větší a organizovanější rozvoj hudebního a operního života tak nastal až ve století dvacátém, kam rovněž spadá slavnostní otevření „operního domu snů“ královnou Alžbětou II. (1973). Jeho stavbou, situovanou na místo dřívější přístavní pevnosti v centru města na poloostrově Bennelong Point, byl tehdy díky svému originálnímu projektu pověřen málo známý osmatřicetiletý dánský architekt Jorn Utzon... → **strana 30**

Na stěně pokoje visí obraz mladého muže s kudrnatými vlasy, pohlednou tvář a upřímným pohledem. Když si k portrétu přidáte nádherný tenor s bezpečně vysokým „c“, kultivovaný herecký projev a muzikantskou inteligenci, pak máte před sebou pěvce Jana Hlavsu, dlouholetého sólistu pražského Národního divadla. Bilance postav, jež ztvárnil na našich i zahraničních scénách, anebo na televizní obrazovce, je úctyhodná, jen v Janáčkových operách zpíval čtrnáct různých tenorových partů. Kritika o něm psala jako o hlasovém fenoménu, oceňovala jeho pevně posazené výšky, spolehlivou techniku i cit pro charakterové odlišení postav... → **strana 38**

❸ Podobně jako v loňském roce i letos jsme pro vás, vážení čtenáři, připravili seriál, jehož základní téma bude spjato s hudebním vývojem v českých zemích. Jedná se tedy o jakési volné pokračování cyklu Co snad nevíte o starší české hudbě, z jehož nepřerývaných možností jsme se nakonec rozhodli pro téma, jehož centrem bude duchovní píseň. Vybavíme-li si totiž dějiny české hudby, potažmo literatury, zjistíme, že právě duchovní píseň je fenomén, jenž stojí na samém počátku naší národní kultury, a to jak hudební, tak slovesné. Jako jedna z mála forem je v naší hudební kultuře přítomna nepřetržitě, pevně spojuje historii se současností, volně prostupuje hranice mezi jednotlivými konfesemi a zasahuje do běžného života člověka. → **strana 40**

ROZHOVORY

3 · Eva Urbanová: Věřím v předurčení životní dráhy

UDÁLOSTI

7 · Mozartův rok 2006

FESTIVALY, KONCERTY

- 10 · Dny Bohuslava Martinů
- 14 · Adam Skoumal, Jakub Hrůša a Šostakovičova Čtrnáctá
- 15 · Recitál Garricka Ohlssona ve Dvořákové síni
- 16 · Dvořáková pěvecká soutěž

HORIZONT

- 22 · Struny podzimu vrcholily jazzem
- 23 · Prokop oslavil šedesátku koncertem

DIVADLO – OPERA · BALET · MUZIKÁL

- 24 · Rusalka stále pobledlá
- 25 · Idomeneo aneb Ušlechtilá nuda v Brně
- 26 · Drama vášně v Redutě

ZAHRAŇIČÍ

- 30 · Světová operní divadla
I. Opera v Sydney
- 32 · Dvakrát Andreas Homoki
- 33 · Jenůfa u protinožců

STUDIE, KOMENTÁŘE

- 38 · Zlatá éra české opery
I. Aby se nezapomnělo – Jan Hlavsa
- 40 · Duchovní píseň v českých zemích
I. Úvodem
- 42 · Novinky soudobé hudby
I. Adam Skoumal: Koncert pro klavír a orchestr č. 1
- 45 · Medaile Nadace Bohuslava Martinů 2006
- 46 · Juan Allende Blin aneb zvláštní případ multikulturalismu
- 50 · Státní hymna a zákonodárci

KNIHY

- 52 · Jitka Ludvová a kol.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století.

SVĚT HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

- 54 · Václav František Červený
- 55 · Pohled do světa houslařského řemesla v Čechách
I. Jan Sokol

REVUE HUDEBNÍCH NOSIČŮ

- 60 · Od firmy k firmě
- 62 · Recenze CD



vážení a milí čtenáři,

rok se s rokem sešel a my opět stojíme na počátku dalších dvanácti měsíců a ptáme se, co nám asi přinesou. Vloni jsme se v naší redakční radě rozhodli k uskutečnění celé řady více či méně podstatných změn, které se – k naší velké radosti – vesměs setkaly s velmi příznivými ohlasy. Obměnami prošla nejen grafická úprava časopisu, s níž souviselo i zařazení několika barevných stran, ale i jeho formát a rozsah, který nakonec vzrostl na plných šedesát čtyři stran! V inovaci obsahu našeho měsíčníku jsme se také pustili do některých novinek. Stali jste se tak nejen pravidelnými čtenáři dvou nových rubrik zabývajících se tancem a hudebními nástroji (kam jsme kromě jiného zařadili např. i cykly o našich nejvýznamnějších houslařích a hudebních nástrojích středověku), ale rovněž některých nově uvedených seriálů, které se setkaly s opravdovým zájmem, ať už to byl seriál o světových operních divadlech, zlaté éře české opery či starší české hudbě. I nadále ve většině z nich tedy budeme pokračovat, protože témat je dost a dost a zdaleka ještě nejsou všechna vyčerpána. Světových scén, která se nám do dvanáctidílného cyklu nevešla, je ještě celá řada (nový ročník začínáme např. seznámením se s unikátní operou v Sydney), stejně jako mistrů houslařů či emeritních umělců, kteří kdysi zářili na prknech naší Zlaté kapličky. Starší česká hudba je ale natolik širokým tématem, že zde už jsme museli přistoupit k dalšímu konkrétnímu vymezení, které se v tomto roce bude dotýkat dokonce témat dvou: jednak dějin české duchovní písně nazírané nejen z pohledu muzikologů, ale i literátů a teologů a jednak pramenné hudební základny, z níž odborníci při svých studiích čerpají a která tvoří jeden ze základních pilířů jakékoliv vědecké práce.

Vzhledem k tomu, že jsme se v poslední době stali svědky hned několika významných premiér děl českých skladatelů (např. Jana Málka, Sylvie Bodorové, Otmar Máchy či Jana Klusáka) a rovněž v roce letošním se určitě máme na co těšit, rozhodli jsme se těmto nevšedním událostem věnovat jistě zaslouženou pozornost v samostatných analytických článcích, kde bude každé z těchto nově uvedených děl nejen alespoň rámcově – s poukazem na jeho nejcharakterističtější rysy – rozebráno po stránce kompoziční, ale zároveň bude zařazeno do kontextu celoevropského hudebního dění. Na úvod jsme si vybrali Adama Skoumala, který svůj První klavírní koncert jako zdatný klavírista rovněž nastudoval a provedl 11. prosince s Pražskou komorní filharmonií ve Dvořákově síni.

Samozřejmě, že vás však neochudíme ani o dílčí studie či články, které si bude vyžadovat aktuální hudební dění. K prvním z těchto materiálů bude v lednovém čísle patřit rozhovor s Evou Urbanovou, která letos oslaví 20 let své úspěšné pěvecké kariéry, a shrnující text o aktivitách, souvisejících s loňskými velkolepými oslavami 250. výročí narození W. A. Mozarta. Díky jim jsme se mohli stát svědky nejen mnoha jedinečných koncertů či operních představení, jakými bylo např. vystoupe-

ní Berlínských filharmoniků v čele s Danielem Barenboimem ve Stavovském divadle či tamtéž uvedení Mozartovy opery La clemenza di Tito inscenátorů Ursel a Karl-Ernsta Hermanových, ale i několika pozoruhodných výstav či vydání tří zajímavých mozartovských publikací.

Ani letos nebude o různá významná jubilea nouze. Pro nás však tentokrát představuje to nejdůležitější naše vlastní výročí: 60. ročník Hudebních rozhledů, jejichž první číslo, pod které se podepsali Antonín Balatka, Miroslav Barvík, dr. Konstantín Hudec, dr. Jozef Kresánek, dr. Ludvík Kundera, dr. Antonín Sychra, dr. Jaroslav Tomášek a Lubomír Dorůžka, spatřilo světlo světa 15. října roku 1948, tedy o pouhých dva a půl roku později než svoji úspěšnou dráhu zahájil MHF Pražské jaro. Samozřejmě, že ani my nemůžeme takovou událost v žádném případě opomenout, a tak pro vás připravujeme řadu materiálů, jež vás těmito uplynulými, ovšem na nejrůznější události bohatými lety provedou...

Podobně jako v loňském roce i letos vám, milí čtenáři, k lednovému číslu jako bonus přidáváme multimediální CD ROM, kde mimo archivu Hudebních rozhledů 2006 a elektronického festivalového zpravodajství, které letos přinese informace o Pražském jaru, festivalu Prague Proms, Svatováclavských slavnostech a Festivalu komorní hudby v Českém Krumlově, jsme pro vás opět připravili i oddíl Doporučujeme, jehož prostřednictvím vám chceme ulehčit výběr projektů, jež můžete ještě do konce letošní koncertní sezony navštívit. Najdete tu však i část s hudebními ukázkami z Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro, kde se tentokrát soutěžilo v oborech violoncello a varhany a jejímiž laureáty, které vám zde představíme, se stali violoncellista Tomáš Jamník a varhaník Petr Čech. Nezapomněli jsme ale samozřejmě ani na Událost roku 2006, kterou se bezpochyby stalo uvedení Schönbergových Písní z Gurre v rámci Pražského jara, a kde se vedle celé řady zajímavostí o této skladbě seznámíte i s krátkou hudební ukázkou, porouzenou během koncertu Českým rozhlasem.

A teď pozor! Na CD ROM (tzv. CD EXTRA) vydaném v loňském roce bylo možné přehrávat hudební ukázky i na klasickém CD přehrávači. Letos však tato možnost není, protože jsme do prezentace zařadili podstatně rozsáhlejší verze elektronického festivalového zpravodajství. O poslech hudebních ukázek však nepřijdete, můžete si je přehrát v počítači ze sekce Nejvýznamnější projekt roku 2006 a Hudební ukázky.

Doufáme, že i letos, kdy Hudební rozhledy oslaví své významné jubileum, vás bude náš časopis těšit a strávíte s ním hezké chvíle, které váš obzor nejen obohatí, ale rovněž nasměrují k pozitivnějšímu myšlení...

Hana Jarolímková

Hana Jarolímková, šéfredaktorka

HUDEBNÍ ROZHLEDY

číslo 1 | 2007 | ročník 60

Měsíčník pro hudební kulturu

Vydává: Společnost Hudební rozhledy, člen AHUV, za finanční podpory MK ČR, Nadace ČHF, Nadace B. Martinů, Nadace Leoše Janáčka, Nadace OSA

Šéfredaktorka: Hana Jarolímková

Tajemnice redakce: Marcela Šlechťová
Redakční rada: Jan Baťa, Lucie Dercsényiová, Roman Dykast, Ivan Poledňák, Jiří Štílec, Ivan Štraus, Jan Vičar

Externí spolupráce: Jitka Slavíková
Výtvarné řešení: František Storm

Adresa redakce:

Radlická 99, 150 00 Praha 5
tel. šéfredaktor: (+420) 251 554 088
tel. redakce: (+420) 251 550 208
(+420) 251 552 425
tel. sekretariát: (+420) 251 554 089
fax: (+420) 251 554 088
e-mail: rozhledy@volny.cz
Nevyžádané rukopisy se nevracejí.

Distribuci a předplatně v České republice

provádí v zastoupení vydavatele firma SEND Předplatně, P. O. Box 141 140 21 Praha 4
tel.: (+420) 225 985 225
fax: (+420) 225 341 425
SMS: (+420) 605 202 115
e-mail: send@send.cz, www.send.cz
Cena jednoho výtisku: 40 Kč
Cena výtisku pro předplatitele: 30 Kč

Distribuce a předplatně ve Slovenské republice:

Magnet-Press Slovakia, s. r. o.
Sústekova 8, P. O. Box 169
830 00 Bratislava
tel.: (+421) 67 20 19 21, -2 – časopisy
(+421) 67 20 19 31, -3 – předplatně
fax: (+421) 67 20 19 10
e-mail: predplatne@press.sk
casopisy@press.sk, www.press.sk
Cena jednoho výtisku: 60 SK
Cena výtisku pro předplatitele: 50 SK

Objednávky do zahraničí

vyřizuje redakce a MEDIASERVIS, s. r. o.
administrace vývozu tisku
Sazečská 12, 225 62 Praha 10
tel.: (+420) 271 199 255
fax: (+420) 271 199 902

Časopis Hudební rozhledy pro potřeby zrakově postižených zajišťuje prostřednictvím internetového serveru www.brailnet.cz Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR
tel.: (+420) 266 038 714

Sazba: studio Togga, Praha
Tisk: Dvořák & syn, Dobříš

Odevzdáno do sazby: 11. 12. 2006
Evidenční číslo MK ČR E1244
ISSN 0018-6996

Na titulní straně Eva Urbanová
Foto Miloš Schmiedberger

www.hudebnirozhledy.cz

Fabio Armiliato (Turiddu) a Eva Urbanová (Santuzza) v Mascagnioho Sedláku kavalírovi, Metropolitan opera, New York



foto Ken Howard/Metropolitan Opera

eva urbanová VĚŘÍM V PŘEDURČENÍ ŽIVOTNÍ DRÁHY

✎ Jitka Slavíková

Eva Urbanová je dnes na vrcholu svých tvůrčích sil. Opakovaně hostuje v newyorské Metropolitan operě (debut v březnu 1998 v nové inscenaci Wagnerova Lohengrina, v níž pod taktovkou Jamese Levinea a v režii Roberta Wilsona vytvořila roli Ortrudy; dále zde zpívala Tosku za řízení Nella Santiho a v režii Franka Zeffirelliho, Santuzzu pod taktovkou Carla Rizziho a Cizí kněžnu v Rusalce za řízení Andrewa Davise), v Torontu (Leonora, Mařenka, Kostelníčka a Turandot), Montrealu (Gioconda), Washingtonu (Kostelníčka), San Francisku (Tosca), Cincinnati (Turandot a Amélie v Maškarním plese), Německé operě Berlín (Síla osudu a Gioconda), Hamburku (Turandot), Curychu (Sestra Angelika pod taktovkou Marcella Viotiho a Cizí kněžna v Rusalce), pařížské Opera Bastille (Cizí kněžna pod taktovkou Jamese Conlona), londýnské Covent Garden (Cizí kněžna s Charlesem Mackerrasem a Renée Fleming), Oslo (Santuzza, Tosca), Madridu (Matka Míly v Janáčkově Osudu), Lisabonu (Kostelní-

ka), Vídní (Turandot), Bratislavě (Turandot), na festivalu v Hongkongu (Cizí kněžna a Kostelníčka), na festivalu na Gran Canarii (Kostelníčka a Turandot). V milánské La Scale debutovala v roce 1997 jako Gioconda po boku José Cury.

V tomto roce dovrší paní Urbanová dvacet let od svého vstupu na operní scénu. Podobně jako v medailonku o Antonínu Dvořákovi v jednom anglickém časopise zněl titul „Od řezníka k taktovce“, mohl by v portrétu Evy Urbanové stát stejně „senzační“ titul „Od zpívání v rockových kapelách a zaměstnání na železnici do Metropolitan opery“. Dvacet let prožitých na českých i nejvýznamnějších zahraničních operních a koncertních pódii, to je jubileum, které si zaslouží zaznamenat alespoň v těch klíčových bodech.

Začátky v Plzni a Praze

Moc ráda vzpomínám na své vůbec první představení. Vstoupila jsem do hotové inscenace Dvořákovy Rusalky v roli Cizí kněžny v plzeňském Divadle J. K. Tyla v roce 1987; teprve až teď s odstupem času zjišťuji, jaké to bylo ode mne riziko jít na jeviště bez jakékoli režijní průpravy. Nikdy nezapomenu na dirigenta Bohumíra Lišku, protože ten stál při mých operních začátcích a byl pro mě tím nejdůležitějším rádčem. S ním jsem nastudovala v Plzni svou první roli, Kněžnu v Dvořákově operě Čert a Káča. Byl neskutečně přísný. Vzpomínám na první ansámblovou zkoušku na tuto operu: než přišlo 3. jednání, byl už tak vzteklý, že se klepali i zkušení sólisté a já myslela, že ze sebe nevydám jediný tón. Ale pak už byla mezi námi naprostá pohoda. Jenom jednou se ještě rozzlobil: to mi dal semafor, já jsem ale nevěděla, co to znamená a zpívala dál. Tak na mne vykřikl od pultu, „copak nevidíte, že vám dávám semafor, jedete jak mašina“. Ale já opravdu nevěděla, že mi tím gestem naznačuje, abych přestala zpívat: v rockové hudbě se semaforey nedávají, ovšem když jsem z té dráhy, tak bych to mohla vědět... Pamatuji si všechna jeho operní nastudování. Vůbec na plzeňskou éru vzpomínám velice ráda. Potkala jsem tam třeba Inge Švandovou-Kouteckou, která byla vynikající režisérkou a dala mi velkou hereckou průpravu.

Nemohu také zapomenout na první setkání se Zdeňkem Košlerem a na první Miladu v Národním divadle. Tehdy jsem šla na jeviště bez jevištní a orchestrální zkoušky. V očích sboristů jsem četla - „Tak se předved, takových už tady bylo“. Rozklepala se mi kolena a když jsem se nějak „dobelhala“ k panu Václavu Zítkovi, který zpíval krále, a poklekla před ním, říkala jsem si - „Teď se už nikdy nezvednu.“ Pak jsem se podívala na pana Košlera a on se na mne usmál a udělal takovou tu mimiku - „To bude dobrý.“ A já jsem se zvedla a zpívala. Ale kdyby tam nebyl, tak tam možná klečím dodnes... A pak nikdy nezapomenu na poslední Miladu s panem Košlerem. Natáčeli jsme ji na CD pro Supraphon, kdy už byl pan Košler velmi nemocný; ten jeho neskutečný boj s nemocí byl obdivuhodný.

V Metropolitan operě

Všechna zahraniční angažmá jsou nezapomenutelná, každá nová inscenace přináší novou zkušenost a neopakovatelné zážitky. Nikdy nezapomenu na první setkání s režisérem Robertem Wilsonem v Metropolitan operě, kam jsem v březnu 1998 přijela nastudovat roli Ortrudy ve Wagnerově Lohengrinovi. Wilson je skvělý umělec a jeho režie mi dala velmi mnoho pro hereckou přípravu, byl to jeden z režisérů, který mě naučil nejvíce. Byl ale také velmi arogantní, choval se hezky jen ke hvězdám, mě jako neznámou zpěvačku ani nezdravil. Až po tom, co jsem na záskok Ortrudu na jevišti odzpívala, přišel ke mně do šatny, poklekl na zem, pak mě objal a řekl, že se moc omlouvá a že jsem byla skvělá. Od té doby jsme velcí kamarádi. Dirigent James Levine byl naopak

přátelský od samého začátku. Setkala jsem se s ním ve stejný den jako s Wilsonem: přišel ke mně a řekl, „ty jsi Eva, vid, já jsem Jimmy, pojd, je pauza, tak tě provedu zákulisím“. Umělecký šéf Metropolitní opery se ke mně, debutující zpěvačce z Prahy, choval jako k rovnocenné kolegyni. Takový byl mezi nimi rozdíl. První Ortrudu jsem zpívala bez jediné zkoušky na jevišti až od 2. jednání, ale James Levine je tak geniální dirigent, že jsem mohla k němu stát otočená zády, a přesto byla souhra dokonalá. Takových dirigentů není mnoho.

Operní dirigent by měl rozumět zpěvu a rozpoznat typ hlasu, jestli je těžší, nebo naopak lehký. Měl by respektovat, že tu samou árii musí jednomu sólistovi hrát trochu pomaleji, jinému rychleji, že jim musí pomáhat. Pokud dirigent realizuje jen svou představu a chce do ní zpěváky vměstnat, pak máte pocit, že ta role, se kterou jinak nemáte žádné problémy, je pro vás najednou velmi těžká. A navíc vás to znervózní, protože postrádáte logiku v hudebním cítění: čekáte takt po taktu, co vlastně přijde. Kromě Jamese Levinea má tento úžasný cit pro zpěváky například Carlo Rizzi, s nímž jsem v Metropolitní zpívala svou první Santuzzu. Na představení byl můj agent Robert Lombardo a pak mi řekl: „Ty ses na něj vůbec nemusela dívat, i bez vizuálního kontaktu jste byli naprosto spojeni“. Podobný typ je Nello Santi, s nímž jsem v Metropolitní zpívala Tosku. A za nejlepší Turandot považuji tu, kterou jsem zpívala v Cincinnatti pod taktovkou Alessandra Sicaliniho. Stejně jako já i on miloval dlouhé fráze, takže zatímco ostatní kolegové se s ním neustále přeli, mně se zpívalo báječně a ani jsem si neuvědomovala, že jsou tam nějaká cěčka. Stejnou „krevní skupinu“ mám také s Richardem Bradshawem z Kanadské opery v Torontu. S ním jsem zažila v roce 2003 naprosto neskutečnou Její pastorkyni. On bezpečně vycítil, co který hlas potřebuje. A totéž jsem zažila i se Zdeňkem Košlerem v Národním divadle. Pamatuji si, že když jsem Miladu alternovala s Evou Děpoltovou, tak on tutéž árii jinak dirigoval jí a jinak mně, protože poznal, kdy která z nás potřebuje danou frázi rychleji či pomaleji. Podobnou báječnou spolupráci teď zažívám s Ondřejem Lenárdem. Nebo s Františkem Preislerem, s nímž se vydávám na úžasné výlety do populární hudby.

S tím druhým typem dirigenta, který realizuje jen svou představu, jsem se setkala při druhé Santuzze v Metropolitní. Nerozuměl mu žádný sólista a on si nenechal vysvětlit, že potřebujeme třeba začátek fráze trochu povolit, pak zase zrychlit – zkrátka fráze musí pružit jako guma a když je hraná pomalu, všechno napětí vyprchá. Pan Lombardo byl i na tomto představení a pak mi řekl, že jsem zpívala Wagnera. A měl pravdu! Nebyla to Santuzza, ale Brünnhilda. A pak se může stát, že kritika napíše, že špatný byl zpěvák...

V Metropolitní jsem také poznala neskutečně krásné režie Franka Zeffirelliho. Jsou autentické, čímž chci říci, že jsou přesně v souladu s danou operou, hudbou i textem. Jistě že mám ráda i Wilsonovy produkce, které jsou sice naopak velmi moderní, ale také velmi estetické a krásné. Ve světě je velmi respektovaný, ale v Metropolitní jeho Lohengrina vybuchli. Představte si těch 4.500 diváků, kteří stojí, dupají, šíleně řvou jako smyslů zbavení. Wilson to ale vydržel: stál na jevišti celý zelený, ale neutekl. Jako třeba pan Pitínský v Národním divadle po premiéře Dalibora, kde pak veškeré to bučení odnesli sólisté a dirigent Bohumil Kulínský, protože my jsme na děkovačce vydrželi až do konce. Wilson na pódiu zůstal a když přišel Levine, nastalo obrovské bravo; diváci přesně odsoudili to, co se jim nelíbilo. To v Berlíně bučeli i během představení, protože se jim nelíbila režie. Jak to mají ale zpěváci nervově utát?

Gioconda v La Scale, Kostelníčka v Torontu, Turandot s Chaillym

Pak samozřejmě nezapomenu na debut v La Scale v roce 1997 v Ponchielliho La Giocondě. Mým partnerem byl José

Cura, skvělý tenorista a navíc krásný muž... Jak zpívá Milada: „Jaký to zjev...“ Nezapomenutelná byla už zmíněná Kostelníčka v Torontu v režii Nicholase Muniho. Ten mně odhalil tak obrovskou hloubku charakteru Kostelníčky, jako dosud žádný zahraniční a dokonce ani český režisér. Od té doby vím, jaká Kostelníčka skutečně byla, ale přesto stále přemýšlím, čím ji ještě okořenit. Aby diváci pochopili úžasně lidský rozměr této postavy.

S Richardem Chaillym jsem poprvé spolupracovala na Janáčkově Glagolské mši, ale nejvíc jsme se spřátelili při Turandot s Beriovým závěrem, kterou jsme uvedli ve světové premiéře v lednu 2002 v Amsterdamu a poté na Kanárských ostrovech. Luciano Berio tam byl přítomen a po představení mi řekl: „*Vy to tak hezky zpíváte, i ta piana, myslím, že se v takové poloze vůbec zazpívat nedají.*“

Extravagantní režie

Nezapírám, že se při nich trápím. Například když jsem v Berlíně zpívala Leonoru v Síle osudu a byla obklopena černými anděly, na scéně byli nacisté, americký džíp, transportér, zkrátka chaotická nesmyslná změť. To, co se odehrávalo na jevišti, bylo v naprostém rozporu s textem a hudbou. Nemyslím si, že by se měla opera inscenovat jako za doby Enrika Carusa a Emy Destinnové, protože tehdy byl jiný estetický názor, stačilo krásně zpívat a jenom stát na rampě. Dnes je jiná doba, ale když mám na sobě rifle a divák slyší Verdiho, tak se s tím asi těžko vyrovná on i já. Představte si, že třeba v muzikálu Lucie Bílé Láska je láska budou mít zpěváci na sobě starodávné kostýmy. Divák by si asi také pomyslel, že se inscenátoři zbláznili...

Opera může přežít jen tehdy, když ji budeme hrát s moderními výrazovými prostředky, ale v adekvátních kulisách a kostýmech tak, aby byla jednota toho, co divák slyší a vidí.

Vždycky jsem si myslela, že Janáček je velice moderní skladatel. Ale ani Její pastorkyňa se nedá posunout třeba do 60. let minulého století. Protože proč by Kostelníčka v té době dít utopila? Svobodné matky už tehdy nebyly vyvrheli společnosti. A když se navíc objeví i drogy, tak je takový posun nejen nelogický, ale i směšný. To by potom měl režisér zpracovat libreto.

Nové role v repertoáru a dosud nesplněné sny

V červenci 2006 jsem poprvé zpívala v Cincinnatti Amélii ve Verdiho Maškarním plese, letos mě čeká v Národním divadle Minnie v Pucciniho Děvčeti ze zlatého Západu. Je to taková hrozená rukavice, jestli to vydržím. Myslím, že už nikdy nic těžšího zpívat nebudu. Na Minnie se moc těším a jsem zvědavá na spolupráci s dirigentem Johnem Fiorem. Je to vynikající umělec, spolupracovala jsem s ním na Glagolské mši, ale z toho jsem nemohla poznat, jak bude dirigovat italskou operu. I ten nejskvělejší dirigent, když si nepadne hudebně s interpretem do oka, může způsobit, že se z těžké role stane pro zpěváka doslova utrpení.

V Národním divadle mi nabízeli i Normu, kterou chystají. Já jsem ji sice v roce 1994 zpívala ve Stamfordu v USA, ale to bylo v době, kdy jsem zpívala i Mozartovu Donnu Annu a můj hlas byl mnohem lehčí. Dnes by už Norma pro mne znamenala změnu oboru. Nelze zpívat jeden týden Kostelníčku a druhý Normu, to by hlas nevydržel. Přechody z oboru do oboru zničily například Marii Callas. Měla vynikající techniku, zpívala všechno krásně, od Turandot k Rossiniho Rosině, ale životnost hlasu se jí tím zkrátila.

Nejbližší jsou mi Kostelníčka a Libuše, Rusalka je srdeční záležitostí a jsem šťastná, že jsem ji mohla zpívat v nádherne inscenaci Zdeňka Trošky ve Státní operě Praha. Ráda bych se vrátila k Giocondě, kterou jsem zpívala v La Scale, Berlíně a Montrealu, nebo k Adrianě Lecouvreur, kterou, bohužel, už z repertoáru Národního divadla stáhli.

Moc bych si přála nastudovat dalšího Wagnera – konkrétně Sentu v Bludném Holanďanovi – a Straussovu Salome.



Mozartovské návraty

Z Mozarta mám moc ráda tři koncertantní árie: Ch'io mi scordi di te, Vado ma dove a Bella mia fiamma. Pro hlasovou očistu je Mozart velmi potřebný, je dobře, když si jeho árie mohou občas zazpívat, jako třeba 13. a 14. 12. na koncertě FOK s Jiřím Koutem. Ale dnes to už je jediný Mozart v mém repertoáru. Dříve jsem zpívala také Donnu Annu, na jevišti tehdy ještě Smetanova divadla, dnes Státní opery Praha, což je v Čechách prostorově absolutně nejideálnější divadlo pro můj hlas. Současný Don Giovanni se hraje ve Stavovském divadle, které je pro můj hlas příliš malé. Mám Stavovské divadlo moc ráda jako divák, ale jako pěvec bych se v něm necítila dobře.

Pražské jaro

Pražské jaro v těch mých dvaceti letech hraje také významnou roli - vlastně právě na tomto festivalu jsem debutovala jako koncertní pěvkyně; bylo to v Dvořákově Svaté Ludmille s Českou filharmonií za řízení Gerda Albrechta v roce 1991. V posledních letech jsem zde vystupovala na recitálu s Ondřejem Lenárdem (2003), opět ve Svaté Ludmille s Českou filharmonií a Jiřím Bělohávkem (2004) a v Schönbergově monumentálním díle Gurre-Lieder se Zdeňkem Mácalem (2005). Letos mě čeká vystoupení s paní Gabrielou Beňačkovou, která mně sama nabídla účast ve svém recitálu. Budu s ní mít několik duetů, mj. také v roli, která mě stále trochu láká, ale zatím jsem ji na jevišti nezpívala: je to Ježibaba z Rusalky. Paní Beňačková je veliká hvězda českého operního nebe a pro mě nezapomenutelná Mařenka, Rusalka a naprosto nepřekonatelná Jenůfa. Nikdy jsem s ní na jevišti nezpívala, tak alespoň takto si svůj sen splním.

Co přinese rok 2007

V dubnu mě čeká turné s Českou filharmonií ve Španělsku s Dvořákovou kantátou Svatební košile a pak budu ještě účinkovat v Dvořákově Requiem, ale to už se sevillským orchestrem, s nímž jsem několikrát spolupracovala. A pak se moc těším na Kostelničku v Los Angeles za řízení Jamese Conlona; Jenůfu bude zpívat Karita Mattila.

Studium u Renaty Scotto

Teprve Renata Scotto mně vysvětlila, co je to bel canto, že fráze musí být nepřerušeno kolo. Moje paní profesorka Ludmila Kotnauerová mi zdůrazňovala, abych u paní Scotto studovala dál, protože ona jako Češka nemá italské belcanto v krvi. Od paní Scotto jsem se naučila vázání vokálů s konsonantami, že po důrazném rychlém konsonantu musí hned následovat vokál a že právě ten důraz na konsonant zajistí, aby bylo rozumět každému slovu. Nicméně Renata Scotto mi to nevysvětlovala po technické stránce, třeba polohu hrtanu apod., takže to, co jsem se dozvěděla od Renaty, jsem konzultovala s paní profesorkou Kotnauerovou, a ta mi vysvětlila všechny ty mechanismy, které se musí v těle při takové frázi vytvořit. Takže dnes je můj hlas výsledkem toho, co jsem se naučila u paní profesorky Kotnauerové a Renaty Scotto. Myslím si, že neexistuje žádná česká pěvecká škola. Je jenom jedna pěvecká škola na celém světě, a tou je italské bel canto. S ním můžete zpívat všechny autory. Pro mě byla obrovská satisfakce, že lidé z Metropolitní opery zjistili, že umím zpívat bel canto, právě když slyšeli v Torontu mou Kostelničku.

Předurčení životní dráhy

Naprosto v něj věřím. Věřím, že když mám zazpívat špatně v indispozici, tak to bylo někde nahoře napsáno, stejně jako to, že jednou publikum volá bravo a jindy jenom tak zatleská, že i v té indispozici jsem zazpívala. Neúspěchy musí být, aby si člověk o to víc vážil úspěchů. Kdyby byly pořád jenom úspěchy, začneme je brát jako samozřejmost. A proto je občas nutné i to sražení hřebínku.



Eva Urbanová jako Rusalka ve Státní opeře Praha, 2004

foto František Ortmann

Věřím na osud, věřím, že se setkávám s lidmi, s nimiž se mám setkávat, že všechno je pro něco dobré, i ty zlé chvíle. A když mám občas pocit, že už jsem na dně, tak si pak řeknu, že vlastně ani nevím, jak to dno vypadá a že může být ještě stokrát hůř.

Ale musím říci, že mně velmi pomáhá i moje víra v Boha. Před každým vystoupením si řeknu svou modlitbu, pokřijuji se a jdu. Ne že bych to všechno nechala jen na něm, slíbím mu, že budu dít, ale poprosím ho, aby mne v tom nenechal samotnou. To, co mám v krku, jsem dostala od něho, a když s tím budu dobře zacházet, budu se moci ještě nějaký čas o ten dar dělit se svými posluchači či diváky. ■

mozartův rok 2006

Petr Veber

K jubileu Wolfganga Amadea Mozarta, který 27. ledna loňského roku oslavil 250 let od svého narození a 5. prosince 215 let od svého úmrtí, přispěla Praha dvěma stovkami koncertů, operních představení, výstav a dalších akcí. Česká metropole podle Jiřího Hubače, výkonného ředitele sdružení Mozart-Praha-2006 a ředitele společnosti BVA, neměla v úmyslu soutěžit s Vídní a Salcburkem, kde navíc na mozartovské oslavy z veřejných zdrojů uvolnili desítky milionů eur. Obě rakouská města se chtěla vzájemně trumfovat, ale Praha má dostatek vlastních témat a může obě města doplnit jako třetí významný bod v Mozartově životě, soudil Hubač už na počátku roku 2006. V Praze proto nemělo jít a nešlo o mozartovský maraton, ale spíše o samostatné projekty, které měly dát Mozartovo dílo do zajímavých souvislostí.

Celoroční pražský společný projekt 17 kulturních institucí byl vyčíslen částkou přesahující 100 milionů korun, hrazenou převážně z běžných rozpočtů spoluprádajících organizací. Město Praha přispělo zhruba 10 miliony korun i dalšími vklady, ministerstvo kultury účelovými dotacemi navýšilo rozpočty svých příspěvkových organizací. Iniciátoři projektu byli vedeni myšlenkou, že sice Mozartovu hudbu potká turista v Praze v různé kvalitě na mnoha místech stále, že však v jubilejním roce nesmí chybět i ve špičkovém provedení. V Praze existuje Mozartův kult odedávna, jeho hudba nikdy z repertoáru nezmizela. Projekt se ovšem soustředil především na to, co se vymyká běžným sezonám. Pražské orchestry i festival Pražské jaro se v té souvislosti dohodly na koordinaci své dramaturgie.

Programy sahaly od 27. ledna, kdy uplynulo 250 let od Mozartova narození, až do konce roku. Úvodní koncert České filharmonie, Manfreda Honecka a Sharon Kam ve Stavovském divadle, byl v programu EBU zařazen do celosvětového projektu 24 hours Mozart. Závěr celého projektu patřil 14. prosince Pražským symfonikům, Jiřímu Koutovi a Evě Urbanové. Česká filharmonie o týden později zařadila ještě Händelova Mesiáše v Mozartově verzi.

Uměleckým vrcholem mozartovských programů byl hned 1. května Evropský koncert Berlínských filharmonií a Daniela Barenboima ve Stavovském divadle, ale patřily sem i koncerty Vídeňských filharmonií nebo Edity Gruberové na Pražském jaru, podzimní inscenace opery La clemenza di Tito ve Stavovském divadle či koncertní provedení opery *Così fan tutte* Pražskou komorní filharmonií a Jiřím Bělohlávkem.

Mozartův rok přinesl do Prahy i pokus založit novou tradici - večerní promítání hudebních filmů pod otevřeným nebem. Festival Mozart pro všechny nabídl na Ovocném trhu za Stavovským divadlem od 5. do 19. srpna patnáct titulů. Podle osvědčeného vídeňského vzoru byl na projekce volný vstup. Mozartovu Prahu, tedy kulturní a společenský život v české metropoli v letech 1780 až 1800, zachytila výstava přístupná od podzimu až do 28. ledna v Clam-Gallasově paláci na Starém Městě. Mozart tam při jedné z pražských návštěv koncertoval. Čtyři stovky exponátů z hudebních a výtvarných sbírek i předměty užitého umění, celkem z 18 institucí, ukazují životní styl města, svět šlechty a měšťanstva, dobovou vzdělanost, kulturní aktivity elit, přerod mezi rokokovým a klasicistním stylem i to, jak byla přijímána Mozartova hudba. Patrně nejzávažnějším exponátem, který se pro tuto výstavu podařilo zapůjčit, byl autograf Německých tanců. Skladba vznikla v Praze pro bál u hraběte Josefa Pachty a její partitura je nyní uložena ve státních sbírkách v Berlíně. Výstava soustředila obrazy a grafiky, rukopisy a tisky, vzácné dobové divadelní plakáty, hudební nástroje, operní libreta, ale i sklo a další předměty denní potřeby s mozartovskými



Výstava Praha Mozartova v Clam-Gallasově paláci

motivy, například vzácné vějíře. Některé z exponátů byly do září na velké mozartovské výstavě ve Vídní.

Mozartovský kult v Praze v první polovině 19. století osvětlovala podzimní výstava *Moji Pražané mě uctívají*, přístupná v Zrcadlové kapli Klementina. Představila především Mozartův Památník - jedinečný dobový soubor partitur, libret a dalších dokumentů uložených ve fondech Národní knihovny. Sbírkou dokumentující Mozartovo dílo byla po skladatelově smrti v dvojjazyčné Praze založena jako první na světě. Pražský památník obsahuje 181 skladeb uctívaného autora, převážně v opisech a zčásti v dobových tiscích. Bohatě jsou zastoupeny klavírní skladby včetně 21 klavírních koncertů, dále chrámová hudba a opery. Vedle not, libret, knih a busty jsou v tomto cenném souboru i čtyři dopisy Mozartovy rodiny i domnělé Mozartovy rukopisy. Výstava osvětlila vývoj mozartovské úcty, zájmu o jeho hudbu i její rychlé osvojování na pražských divadelních a koncertních pódii, na chrámových kůrech, v ulicích, palácích i domácnostech a později také na konzervatoři.

Kolekci *Hudební Praha a Mozart*, druhou část výstavy *Hudba v Praze 1760 až 1810*, zpřístupnilo České muzeum hudby. Stovka originálních dokumentů přibližovala přes léto umělecký život české metropole na konci 18. století. K vidění byly skladatelské autografy, opisy děl i vzácné nototisky, divadelní cedule, operní libreta, grafické listy, vyobrazení města a podobizny významných osobností i hudební nástroje pražských výrobců.

Mozartův jubilejní rok přinesl také vydání dokumentárního filmu *Adieu Mozart* a na český trh tři nové knihy týkající se tohoto tvůrce. Vedle dvou překladů - kulturně historické monografie *Mozart ve Vídní* a vedle výběru z dopisů skla-

Trojice nových knih, vydaných v rámci Mozartova roku 2006: *Kouzelná flétna*, *Mozart ve Vídní* a *Dobré ráno, milá ženuško*



datele ženě Konstanci - to byl také původní projekt nazvaný Kouzelná flétna, určený pro děti. Knižka, kterou ilustrovala Češka žijící v Americe Martina Skala a která měla dnes s dalšími dvěma křest, chce přiblížit dětem prostřednictvím pohádkového operního příběhu a především pomocí obrázků svět klasické hudby.

Mozart navštívil Prahu třikrát a strávil v ní celkem několik měsíců nedlouhého života. Dvakrát navíc Prahou projížděl při svých cestách. Poprvé přijel po velkém úspěchu své opery Figarova svatba. V roce 1787 měl v Praze premiéru jeho Don Giovanni a o tři roky později opera La clemenza di Tito. Pražští hudebníci po Mozartově úmrtí 14. prosince 1791 uspořádali u sv. Mikuláše smuteční mši. V Praze také o skladateli vyšla z pera Františka Xavera Němečka, vychovatele jeho syna, první monografie.

Rok 2006 nepřinesl nic nového do sporu o Bertramku, který s různými peripetemi soudních jednání trvá už 15 let. Pražskou památku pamatující Mozartovy pobyty převedl do svého vlastnictví v 80. letech stát. Městská část Praha 5, která dosud Bertramku s muzejní expozicí provozuje, investovala na její údržbu a rekonstrukci v posledních letech milionové částky a pořádala tam během roku řadu programů. Od roku 1991 usiluje však o navrácení objektu spolek Mozartova obec, původní vlastník.

Mozartův rok byl i podnětem k česko-rakouské slovní přestřelce kvůli kontroverzní reklamě české agentury zvoucí Rakušany na návštěvu Česka. Za použití německého slova Tschechien stálo totiž na plakátech: „W. A. Mozart pobýval v Česku pětkrát. A Vy?“ ■

MOZARTOVSKÉ GALA S NEJVĚTŠÍ NÁVŠTĚVOU

Praha, Kongresové centrum

✎ Vladimír Říha

Jednou ze závěrečných akcí celoročního projektu Mozart Praha 2006 byl koncert s názvem Mozart Gala pořádaný 2. 12. v Kongresovém centru, který přilákal do největšího pražského sálu neuvěřitelnou návštěvu 2,5 tisíce lidí (!). Na čele účinkujících a největší hvězdou večera byla mezzosopranistka **Dagmar Pecková**, ale i další zúčastnění interpreti - barytonista **Ivan Kusnjer** a sopranistka **Alexandra Spurná** - zaručovali vysokou kvalitu slavnostního mozartovského programu. Bohužel, opět zapracovala známá nekvalitní akustika obrovského sálu. Nezměnily ji ani některé úpravy z poslední doby, a tak účinkující, doprovázení **Českou komorní filharmonií** řízenou **Vojtěchem Spurným** a spoluúčinkujícím **Pražským komorním sborem**, přestože dělali co mohli - zpívali s nasazením a zejména mladá sopranistka Spurná byla určitě příjemným překvapením - celkový nevýrazný zvuk působící jako z velké dálky, nemohli ovlivnit. Spurný, jenž letos dirigoval již několik recitálů Peckové k mozartovskému výročí, tentokrát i díky jinému složení sólistů, kde Pecková byla jen jednou z několika, vybral jiné árie, dále dueta, sbory a orchestrální části ze sedmi nejznámějších skladatelových oper od opery *Lucio Silla* až k *La clemenza di Tito*. Nadšené publikum vyslechlo dvě hodiny hudby hrané bez přestávky a rovnoměrně rozložené mezi účinkující, takže samotná Pecková zpívala „pouze“ dvě árie a dvě dueta. Největšímu ohlasu se těšil hlavně duet s Kusnjerem z *Kouzelné flétny*.

Dagmar Pecková a Česká komorní filharmonie v čele s Vojtěchem Spurným





Eva Urbanová a Jiří Kout

foto © EVA International – Zdeněk Chrápek

Koncert byl natáčen a prostřednictvím dvou obrazovek promítán divákům, takže mohli vidět detaily, které se jinak v obrovské ploše ztrácely. Spolupřátelující firma BVA ho zamýšlí vydat i na DVD.

Pecková si s dalšími účinkujícími zopakovala program ještě v Ostravě. Pokud jde o další plány naší hvězdné mezzosopranistky, zmiňme další koncerty v Amsterdamu a obnovenou premiéru Verdiho *Síly osudu* v Mnichově ve Státní opeře ještě do konce roku. V novém roce 2007 čekají Peckovou koncerty v Lipsku, Belgii a turné v Německu a Španělsku. V březnu pak první velký vrchol sezony – v Bruselu bude zpívat v premiéře Stravinského opusu *Život prostopášíka*, kvůli čemuž údajně zhubla o 10 kilo, protože se má objevit dokonce v plavkách! ■

PRÁŽŠTÍ SYMFONIKOVÉ S JIŘÍM KOUTEM A EVOU URBANOVOU

Praha, Obecní dům

✍️ Hana Jarolímková

Mozartův slavnostní rok 2006 – nepočítáme-li Händelova *Mesiáše* v Mozartově úpravě, který zazněl o týden později v České filharmonii – uzavřely koncerty pořádané **Pražskými symfoniky** ve Smetanově síni 13. a 14. prosince. Zejména druhý koncert patřil k těm, na které se upírala pozornost obzvláště bedlivě, protože přesně v tento den, ovšem o 215 let dříve, se v Praze konala na Mozartovu památku zádušní mše v kostele sv. Mikuláše, kam přišlo kolem čtyř tisíc lidí!

Do reprezentativní Smetanovy síně se sice tolik posluchačů zdaleka nevejde, nicméně bylo plno, a tudíž kolem tisíce jich sem určitě dorazilo. Důvodem takovéto hojné návštěvnosti se stal jistě i atraktivní program, sestavený – jak jinak než výhradně z děl *W. A. Mozarta*: v úvodu a na závěr ze *symfonií č. 30 D dur, KV 202* a *č. 39 Es dur, KV 543*, mezi něž byly vloženy dvě slavné árie, *Bella mia fiamma, KV 528* a *Ch'io mi scordi di te?, KV 505*, které publiku za doprovodu Pražských symfoniků řízených jejich novým šéfdirigentem, mezinárodně renomovaným **Jiřím Koutem**, zazpívala **Eva Urbanová**. O Koutových uměleckých kreacích, které spojuje vždy perfektně připravený nevšední výkon, jsme již psali nesčetněkrát. Ani tentokrát jej nelze zhodnotit jinak, než slovy plnými uznání a obdivu, protože obě symfonie vyzněly orchestru pod jeho vedením vskutku perfektně: krajní svižné věty s pravou mozartovskou grácií, lehkostí a šarmem, stejně jako pomalejší druhé věty s plasticky rozlišeným vedením hlasů a až minuciézně vypracovaným frázováním, jemnou dynamikou a vyklenutými melodickými oblouky, po nichž taneční, menuetové věty působily opět odlehčeně až rozverně. Také Eva Urbanová si – jako ostatně většinou – posluchače v sále zcela podmanila. Ortodoxním vyznavačům stylově zazpívaného Mozarta, jehož hlavními charakteristickými znaky jsou zejména lehkost a pohyblivost hlasu, by se sice asi nezavděčila, ale těm, kteří obdivují především sytost a krásu jejího hlasu, jenž je navíc barevně velice bohatý, a tak pružně reaguje na nejrůznější, byť sebemenší dramatické výkyvy zpívaného textu, opět připravila nevšední zážitek. ■

DNY BOHUSLAVA MARTINŮ

Praha, Nosticův palác, Rudolfinum,
Lichtenštejnský palác

K POCTĚ O. F. KORTEHO

✎ Miloš Pokora

Pokud bychom chtěli nalézt nějakou zvlášť výmluvnou a přitom co nejlapidárněji vyjádřenou verbální konfesi *O. F. Korte*, která by nám přiblížila svět myšlenek, tužeb i vizí, jimiž tento skladatel žije, a které po celý svůj život prosazuje, objevili bychom ho v dopise, který Korte poslal jako mladý skladatel v roce 1956 Bohuslavu Martinů do Říma. Je to svým člověčím žarem doslova zahlcující vyznání lásky k Martinů hudbě, propojující trefné muzikantské postřehy s hloubavostí, poetickým nábojem i sugestivně formulovanými přesvědčeními o smyslu soudobé hudby. Vůbec se nedivím, že sám Martinů toto vyznání v odpovědi označil za jeden z nejkrásnějších a také nejpozvedivějších dopisů, které kdy dostal a proto mě také nepřekvapuje, že to byl právě Korte, jehož současné velké životní jubileum se pořadatelé letošních Dnů Bohuslava Martinů rozhodli spojit s jedním z koncertů svého festivalu. Tak se stalo, že 6. 12. v rámci festivalového komorního večera v přeplněné Konírně Nosticova paláce (ta se ukázala pro enormní zájem příliš těsná) zazněly hned dvě Korte skladby. Mladá *Sonáta pro klavír*, s vemlouvavými plástvemi téměř diatonické neobarokní polyfonie, ale přesto moderní, hladivá, půvabně zvonivě vytříbená a obdařená zvláštní posloupností myšlenek, jako by dávala celé této kreaci v čistém, zprvu spíše nenápadném, ale postupně stále působivějším, i když od vnějších efek-

tů naprosto oproštěném podání **Barbory Křištofové Sejákové** punc jímavého příběhu. A to i navzdory její hravosti – snad každá Korte skladba působí tak trochu jako příběh. A pak přišly v poctivě nastudovaném podání housličky **Daniely Součkové** a opět **Barbory Křištofové Sejákové** Korte proslulé *Filozofické dialogy pro housle a klavír* – hudba svébytně vyhraněného rukopisu, abstrahující od imitačních manýr, v nichž si nástroje dua pouze vyměňují role, oproštěná od zavedených schémat, a přesto ve svém dialogickém a melodický náboj milujícím rozvíjení logická a sevřená do sugestivního myšlenkového oblouku. Znovu jsem se přesvědčil, že jde o kompozici, jež patří do rodu těch do detailu stylizačně vytříbených kreačí, při jejichž poslechu vnímáme spíš než tlak z uvolněného muzicírování jejich zvláštní narativní náboj a jejichž poselství se před námi naplno vyjeví až po jejich doznění. Závěrečné ztišení nám bránu do takové prodloužené rezonance dokonale otevírá.

Martinů byl na tomto večeru prezentován dvěma typickými komorními kreačemi sršatě uvolněné polyfonie a rozkošně hravé rytmičnosti 30. let. *Pět krátkých kusů* (Cinq pièces brèves) pro klavírní trio znělo **Triu Bergerettes (Daniela Součková, Tomáš Stražil, Barbora Křištofová Sejáková)** lehce, přitom hlasově čitelně a rytmicky náležitě vypointonaně. Za nejpozoruhodnější momenty bych označil přesvědčivě frázovaný dvojhlas smyčců v úvodní fázi *Adagia*, spontánně prožitá rubatové partie ve všech třech allegrových větách a klavíristkou dokonale vychutnané jazzové momenty ve finální větě. Také *Bergeretty* vyšly stejnojmenně nazvanému souboru, snad až na poněkud stereotypně plynulou 4. část s přepedalizovaným klavírem, přesvědčivě – zvláště taková místa jako „zvonivé“ téma *Allegra con brio*, emocionální nával v závěru *Andantina* a brilantní, technicky vyšperkovaný závěr vyzněla mladému komornímu trojlístku téměř ideálně.

Jubilant O. F. Korte s interpretkami *Filozofických dialogů pro housle a klavír*: zleva Danielou Součkovou a Barborou Křištofovou Sejákovou



GARRICK OHLSSON S ČESKOU FILHARMONIÍ a ZDEŇKEM MÁCALEM

Jaroslav Smolka

Ve čtvrtek 7. a v pátek 8. 12., třetí a čtvrtý den po klavíristově sólovém recitálu, účinkoval Garrick Ohlsson ve Dvořákově síni na abonentních koncertech řad E a F České filharmonie s jejím šéfdirigentem Zdeňkem Mácalem; koncerty byly zařazeny také do rámce letošních Dnů Bohuslava Martinů. Mistrovská interpretace *Brahmsova Koncertu pro klavír a orchestr č. 1 d moll*, díla z kategorie nejpopulárnějších romantických skladeb svého druhu, ovšem přilákala četné publikum: na rozdíl od ostatních méně navštívených koncertů dvou posledních abonentních řad České filharmonie byla Dvořákova síň – alespoň ve čtvrtek, kdy jsem byl na koncertě já – naplněna a vytvořila se tu atmosféra napjatého očekávání a pak ocenění mimořádného uměleckého výkonu. Garrick Ohlsson byl skvělý ve všech detailech náročného koncertantního partu i v celkové stavbě všech tří vět. Pečlivě odlišil atmosféru každé z nich: slavnostně majestátní a zpěvnou větu první, zasněné, avšak střídme, bez nadměrné exaltace podané Adagio věty druhé a klasicisující rondo věty třetí, charakterem vracejícího se hlavního tématu i celkovým spádem bujně temperamentní lidově inspirovanou hudbu taneční povahy. Sólista hrál s technickou jistotou a nadhledem: nejen bez překlepů či jakýchkoliv jiných chyb, ale s jistotou a klidem, jaký této hudbě velmi prospívá. Sólistovou maximální dispozicí byl inspirován i orchestr. Hrál přesně podle jasného gesta dirigenta, který zřetelně ctil sólistovu koncepci. V souladu s ní byly všechny proporce nejen pohybové, ale i dynamické a stavebné. Byl to všestranně krásný zážitek. Po přestávce Česká filharmonie se svým šéfem

znamenitě zahrála i dvě symfonická díla Bohuslava Martinů. Nebyly to však umělecké hodnoty zdaleka stejné. Chápu úsilí výboru Společnosti a Nadace Bohuslava Martinů, že v rámci každoročně pořádaného festivalu Dny Bohuslava Martinů usiluje v delším časovém horizontu o provedení co možná všech děl skladatele. Ale na skladbu tak obyčejnou a téměř bez znaků Martinů osobitého hudebního vyjadřování, jako je *Předehra pro orchestr H. 345*, věru nepotřebovala Českou filharmonii. Skladatel tady v šesti listopadových dnech roku 1953 splnil objednávku noviniky pro školní orchestr z New Yorku. Postavil se k tomuto úkolu jako profesionál a napsal skladbu interpretačně nepřiliš náročnou, jistě bez problémů přístupnou studentům ve středoškolském věku. Takové pedagogické zaměření však něco stojí. Není tu místo pro neordinérní témbrové valéry, komplikovanější pohybové řešení různých vrstev, polyfonii a dokonce ani pro neobyčejnou invenci. Martinů vzorně splnil nároky, které objednatelé na novou skladbu kladli, ale dílo přiřaditelné k jeho vrcholné symfonické tvorbě tu nevzniklo. Česká filharmonie samozřejmě skladbu odvedla vzorně, ale ona ani dirigent nemohli přinést víc, než co v partituru je. Jaká je skutečně invenční hudba Bohuslava Martinů, se ukázalo ve finální skladbě večera, v *Symfonii č. 1 H. 289* z roku 1942. To je velkolepé čtyřvěté dílo, do něhož skladatel záhy po příjezdu do USA uložil vzruch a patos doby, všechna svá doufání a naděje, touhu po vlasti i vzpomínky na ni. Takové byly nepochybně inspirace k této hudbě; *Bohuslav Martinů* do ní také vložil nádhernou invenci, kterou rozvinul ve velkolepě klenuté stavbě a originálně barvitým orchestrálním zvuku. Zdeňk Mácal dílo nastudoval skvěle, v řádu pojmání Martinů, jak jej kdysi jako první v Praze provozoval Rafael Kubelík a jak ji dávali další čeští špičkoví dirigenti. V tomto smyslu orchestr zpíval, ba lze říci i obecněji frázoval vpravdě česky. Zároveň to však byla interpretace příkladná

Garrick Ohlsson tentokrát s Českou filharmonii a Zdeňkem Mácalem



v tom, že se tu česká melodická vřelost obešla bez přílišných agogických výkyvů: pro hudbu zralého *Martinů* příznačné synkopy v hybných větách 1., 2. i finální tepaly s neúchylně rovnoměrným pulsem a přispívaly k pevnému pohybovému semknutí stavby. Jen v touhy a smutku plném *Largu* 3. věty patřily agogické vzrhy ke zdůraznění citového náboje hudby – zejména velkolepých smyčcových kantilén i homofonních plén. Mácalovo pojetí *Symfonie č. 1* vůbec neslo zajímavý rys utajeného i co chvíli zjevně propukajícího napětí a názvuků na dramatické afekty. V této souvislosti se mi vybavuje, co mi kdysi o svém pojetí interpretace hudby Bohuslava *Martinů* říkal prof. Miloš Sádlo: že se i jeho vrcholná díla dnes hrají příliš idylicky, že je v nich však ukryt potenciál dramatismu a vášnivosti, který budoucnost určitě odhalí a zdůrazní. Slyším v interpretaci *Symfonie č. 1* Zdeňka Mácala a České filharmonie směřování k takovému cíli.

SOUTĚŽ BOHUSLAVA MARTINŮ

✎ Ivan Štraus

Ve dnech 1. a 2. prosince proběhla v Sále *Martinů* hudební fakulty AMU soutěž o Cenu Bohuslava *Martinů* v oboru housle. Soutěž byla jednokolová, každý adept hrál program kolem 60 minut, kdy přednesl z paměti jednu sonátu *W. A. Mozarta*, jednu sonátu *B. Martinů* a jedno cyklické dílo s klavírem klasiků 20. století (*Prokofjev, Stravinskij, Ravel, Debussy* aj.)

Porota za předsednictví dirigenta Martina Turnovského (členové Adolf Sýkora, Brno, Pavel Hůla, Kocianovo kvarteto, Lubomír Havlák, Kvarteto *Martinů*, Ivan Štraus, HAMU) vyslechla 8 kandidátů (z 11 přihlášených se 3 omluvili pro nemoc) a udělila:

1. cenu **Monice Růžkové**, dvě 2. ceny **Haně Hložkové** a **Helene Valentové**, 3. cenu **Josefu Žákovi** – všichni jsou posluchači hudební fakulty AMU. Cenu za nejlepší provedení sonáty *B. Martinů* vyhrála rovněž Monika Růžková.

Porota ocenila jak pochopení houslistů pro zmíněné styly, tak náročnou spolupráci klavíristů **Ester Godovské, Václava Máchy** a **Ladislava Doležala**. I ostatní neocenění soutěžící byli dobře připraveni, stejně jako jejich klavíristé, ale pro některé to byla první soutěž v takto náročném rozsahu, což se na přesvědčivosti jejich výkonů přece jen podepsalo.

Hra z paměti, která je jednou z podmínek účasti, je v případě zejména sonát *Martinů* velmi tvrdým požadavkem. Těch pamětních zaváhání ale bylo jen velmi málo a každý adept si mohl ověřit svoje limity jak pamětní tak výrazové a zahrát si ve velkém sále "naostro". Soutěž *Martinů* je jedním z možných startovacích můstků pro další rozvoj talentů. Kam až dojdou ukáže jejich další píle. Mnozí minulí laureáti už dnes patří k představitelům nejmladší interpretační generace – Roman Patočka, Bennewitzovo kvarteto, Zemlinského kvarteto, Trio Bergerettes a další. Jedinou obavou – jak pořadatelů soutěže tak školitelů všech zúčastněných – je strach, aby tito tvrdě pracující krásní mladí lidé měli komu hrát. ■

Vítězové Soutěže Nadace Bohuslava *Martinů* v oboru housle: zleva Monika Růžková, Hana Hložková, Helena Valentová a Josef Žák



DNY SOUDOBÉ HUDBY 2006

Praha, Konzervatoř a ladičská škola J. Deyla,
Lichtenštejnský palác

SLIBNÉ ZAHÁJENÍ

✎ Milan Jíra

Další ročník festivalu **Dny soudobé hudby** byl zahájen 6. 11. v koncertním sálku Konzervatoře a ladičské školy Jana Deyla na pražském Maltézském náměstí. Tento festival má jednu specialitu – je naprosto otevřený. Nepreferuje ani mladé ani staré, není festivalem ani „avantgardistů“ ani „konzervativců“ (ty uvozovky mají vyjádřit relativitu nálepek), nepřednostňuje Prahu, Brno, Ostravu, či Plzeň atd. A ještě něco: vzhledem k minimálním finančním prostředkům jsou jeho pořadatelé nuceni dělat jakýsi předvýběr uváděných skladeb. Činí tak s maximální možnou nestranností a odborností – stížností je minimum. A ještě poznámka: uvědomuji si, že jako skladatel toho vím o této profesi tolik, že se necítím být povolán k podrobnějšímu kritickému hodnocení ad hoc po jednom poslechu. Tedy jenom několik postřehů.

Večer ve zcela zaplněném sále zahájila nemnoha slovy, věcně a zcela neoficiálně předsedkyně Společnosti českých skladatelů, hlavního pořadatele a organizátora festivalu, Olga Ježková. Pak už zněla pouze hudba a potlesk. *Madrigaly pro harfu Josefa Marka* jsme vyslechli v perfektním a evidentně zažitém podání **Jany Bouškové**. Jsou stručné, barevné a nápadité. *Jindra Nečasová-Nardelli* předložila *Fantazii pro sólovou flétnu*, zaujatě interpretovanou **Kateřinou Hlaváčovou-Macourkovou**. Sólový a „jednohlasý“ nástroj je vždycky výzvou pro skladatelskou fantazii, invenci a stavební smysl. Tyto tři vlastnosti nelze autorce upřít – ještě lépe by vypadaly v poněkud sevřenější ploše. *Smyčcový kvartet Jana Fily*, dosud studenta Pražské konzervatoře, zazněl robustně a tragicky. Obě převládající (někdy až příliš) nálady zdůraznilo podání **Stamicova kvarteta**. Po přestávce zazněly nejdříve *Dva eseje pro flétnu, housle, violu a violoncello* od *Pavla Hrabánka* v podání souboru **Resonance**, který si s úskalími členitého hudebního proudu poradil s přehledem. Autor bezelstně v tištěném programu prozradil svůj záměr, což bývá někdy nebezpečné. Tentokrát mu to vyšlo, i když, alespoň pro mne, „vzdálenost“ mezi oběma eseji byla poněkud značná. Snad kdyby ten první byl trochu konciznější... Tečkou za celým koncertem, a to velmi zajímavou, byl *8. smyčcový kvartet Otomara Kvěcha* se sopránovým sólem. Interpreti (**Zdena Kloubová** a **Stamicovo kvarteto**) byli opět na úctyhodné výši. Text zpěvního partu byl středověké proveniencí (jak nevzpomenout Orffa) a celá skladba byla stavebně založena na střídání „verzí“ a refrénů, přičemž refrény byly ironickou oslavou vítězství mamonu, zatímco verze opěvovaly lásku, smyslnost, radost a v poslední části, „otextované“ Adamem Michnou z Otradovic, zaujaly ukolébavkovou něhou a poezií. Pokud mohu něco doporučit, je to větší přimknutí refrénu k předcházející verzi. Prospělo by to stavbě i gradaci a dá se to jistě zařídit – pokud to autor a interpreti uznají za vhodné.

Celý večer mě naplnil tichou radostí z toho, že jsou ještě lidé, které tahle hudba zajímá a kteří vydrží v sále po celý koncert, i když zrovna nezní hudba jejich příbuzného či kamaráda. Ty odchody v průběhu koncertu, které si dovolím považovat za ukázkovou nevychovanost, jsou, bohužel, stále dost časté. A úplně na závěr: až po nějakém tom staletí bude budoucí muzikolog zkoumat českou hudbu století jedenadvacátého, určitě se nad neobyčejným kvantitativním i kvalitativním rozvojem české komorní hudby pozastaví. Zdalipak zjistí nebo alespoň vtuší pravou příčinu absence orchestrální hudby na takovýchto festivalech?

I DRUHÝ KONCERT BYL HOJNĚ NAVŠTÍVEN

✎ Jiří Teml

I druhý, rovněž dobře navštívený koncert Dnů soudobé hudby, konaný 7. 11. v Sále Martinů HAMU, přinesl pozoruhodná díla, která přítomné publikum přijalo s vřelým ohlasem. Večer zahájila *Partita capricciosa* (Homage à Jan Vent) *Zdeňka Šestáka*. Oktet pro dvojice hobojů, anglických rohů a fagotů, připomínající zvukem Stravinského Oktet, představuje osmdesátníka Šestáka svěží hudbou, plnou veselých nápadů, apartní harmonie i celé řady virtuózních ploch. Úspěch skladbě zajistilo vynikající provedení **České dechové harmonie**, složené převážně z předních hráčů České filharmonie. Plzeňský skladatel **Karel Pexidr** zadal z gruntu přepracovaný *2. smyčcový kvartet*. Vzniklo nové, hodnotné dílo, které ve shodě s podtitulem *Tesání tváře* vykazuje vskutku velmi ostře řezané energické hudební plochy, zejména v krajních větvích, přičemž dílo nepostrádá ani meditativní, kantabilní lyriku. Dobře připravený Jupiter kvartet provedl tuto skladbu s plnou přesvědčivostí. Před přestávkou znovu přesvědčila skladatelka **Olga Ježková**, že každé její nové dílo můžeme očekávat jako nevšední tvůrčí čin. Její *Trojí zvolání* na vlastní text pro soprán, smyčcové kvarteto, trubku, tam-tam a vibrafon zaujalo úspornou, neotřelou invencí, zajímavou formou i barevností překvapivě zvoleného instrumentáře. Obsah díla přesvědčivě tlumočila sopranistka **Alžběta Poláčková**, **Jupiter kvartet**, trumpetista **Ladislav Kozerka** a hráči na bicí nástroje **Jan Horváth** a **Ivo Hermanovský** pod taktovkou **Ondřeje Vrabce**. Po přestávce jsme vyslechli *Capriccio* na verše Konstantina Biebla pro soprán, flétnu, violu, kytaru a bicí nástroje českobudějovického autora **Milana Křížka**. Křehká a nesporně zajímavá partitura, vypracovaná s velkým smyslem pro detail, patrně poněkud utrpěla po zvukové stránce. Textu, tlumočenému sopranistkou **Kristinou Volouškovou** nebylo téměř rozumět, přičemž doprovodný komorní soubor nebyl nijak nástrojově přehluštěn. Následovaly *Miniatury pro čtyři saxofony* brněnského skladatele **Ctirada Kohoutka**, které přestože se jednalo o novou instrumentaci pro původně jiné obsazení, vyzněly velmi autenticky. Dokonale kontrastní čtyři věty plně zaujaly jak po stránce invenční, tak i sympatickou lapidárností ve výraze i uměřeností rozsahu. Znamenitě hrající **Saxofonové kvarteto Bohemia** vyniklo jak virtuózní interpretací hybných úseků, tak i dokonale vypracovanou dynamikou v průběhu celého cyklu. Závěr večera přinesl hudbu z oblasti duchovní a to skladatele **Jana Bernátka**, který vytvořil tři skladby pro ženský sbor a varhany. Dílo, napsané rukou zkušeného autora, který se bezpečně pohybuje v oblasti liturgické a duchovní. Ve snaze po maximální sdělnosti autor neexperimentuje a přináší hudbu ušlechtilou, která se nepochybně uplatní v chrámových prostorách. Party znamenitě připraveného **Dívčího komorního sboru**, řízeného **Miloslavou Fouskovou**, jsou funkčně umocněny varhanním doprovodem, vzorně interpretovaným **Lindou Sítkovou**.

A DO TŘETICE VŠEHO DOBRÉHO

✎ Michal Matzner

Ačkoliv nepatřím v silně diferencovaném světě současné produkce mezi příznivce směrů, jaké jsou prezentovány na akcích typu **Dny soudobé hudby**, letošní závěrečný koncert tohoto festivalu byl pro mě milým překvapením. Poměrně různorodý program tohoto večera ukázal, že Dny soudobé hudby mohou být pro mnohé současné skladatele příjemnou a velice svobodnou platformou. **Karel Šimandl** pracoval ve své skladbě *Peccata mundi* pro hoboj a smyčcové kvarteto s asketickým hudebním materiá-

lem téměř evokujícím kompozice Mortona Feldmana. Plochy tohoto typu se vynikajícím způsobem pojily s dramaticky různorodějšími úseky. *Návraty* pro klarinet a marimbu op. 95 *Pavla Slezáka* naopak příliš přesvědčivým dojmem nepůsobily. Autorovi se nedá upřít znalost četné hudební literatury (minimalismus, lidová tvorba, třetí proud, Copland), skladba založená na dialogu a prorůstání obou nástrojů však místy zněla jen jako vypsaná improvizace. Čtyřdílný cyklus písní na verše moderních básníků (Jan Skácel, Karel Pexidr, Vítězslav Nezval) pro soprán, flétnu, fagot a cembalo *Sprcha ze sna Jiřího Bezděka* nabídl v příjemné kontradikci vtipně odlehčené až martinůvsky laděné zpracování myšlenkově závažných textů.

Dramatický, stylově celistvý a tektonicky promyšlený byl *Portrait* pro klavír a bicí nástroje *Ladislava Kubíka*. *Seďm preludií Konifery* pro čtyřruční klavír *Jana Málka*, trochu postrádalo větší kontrasty. V této impresionisticky barevné skladbě s náznaky minimalismu je nutno ocenit velmi přesné nastudování manželů **Jany Macharáčkové a Hanuše Bartoně**. **Lukáš Hurník** pojal skladbu *Ninna-Nanna* pro flétnu, housle, violoncello a klavír jako volné variace na ukolébavku. Jednoduchá, tonální melodie ve flétně prorůstala s materiálově ostřejšími plochami. Oproti Slezákovým *Návratům* však Hurníkova polystylová skladba vyzněla velice příznivě a posluchačsky přitažlivě. O jakékoliv lacinosti zde přes zmíněnou jednoduchost nemohla být řeč. Hurníkova cesta je alespoň na poli komorní hudby příjemným osvěžením. ■



V rámci pátého koncertu Festivalu soudobé hudby (13. 11., Sál Konzervatoře a ladičské školy J. Deyla) zazněla mj. i 11. sonáta pro klavír „Vsetínská“ Jiřího Laburdy, které se výborně zhostil Jaromír Zubíček.

adam skoumal, jakub hrůša a šostakovičova čtrnáctá

Praha, Rudolfinum

✎ Miloš Pokora

Večerem dvou osobností interpretačního mládí, dirigenta **Jakuba Hrůša** a klavíristy **Adama Skoumala**, nebo také večerem *Šostakovičovy 14. symfonie* bychom mohli nazvat 3. abonentní vystoupení mistrovsky hrající **Pražské komorní filharmonie** (Dvořákova síň, 11. 12.). Adam Skoumal se tu navíc představil ve dvojí roli. Nejprve nám předvedl ve světové premiéře svůj vlastní *1. klavírní koncert*, skladbu pianisticky vděčně a brilantně stylizovanou, kterou jako by, sám vynikající klavírista, vytvořil v rezonanci se svým vlastním posláním i uměleckým naturelem vynikajícího klavíristy, nelámaje si hlavu tím, že nebude považován právě za avantgardistu. Zejména vstupnímu zpěvnému *Sostenutu* s mocně subjektivním variačním intermezem, formovanému do uceleného oblouku, dominovala volně variovaná neoromantická zvukovost, plynoucí v neustálých vlnách a utvrzovaná (někdy až muzikantsky posedle) modulačními kaskádami. Ve finálním *Prestu* (jde o dvouvětý koncert) zněl navzdory rachmaninovovským momentům klavír a zvláště orchestr o poznání moderněji, i závěrečná gradace vyšla přesvědčivě. Přeplněný sál přijal Skoumalovu neoromantickou koncertantní novinku přívětivě. Trochu se mi vybavily časy, kdy mladí klavíristé předváděli své vlastní koncerty běžně, proč by se to nemohlo vrátit? Ostatně, jak dovede Skoumal bytostně prožít i onen pravý romantismus, nás přesvědčilo jeho suverénní podání *Schumannova Koncertního kusu d moll*, rozkrytého se znatelně silnější subjektivní nadsázkou, než býváme zvyklí. Jakub Hrůša vedl Pražskou komorní filharmonii od prvního fagotového sóla (Skoumal) v obou koncertantních číslech jak tvořivě (a přitom v ideálním souznění s pianistovým projevem), tak s koncentrací na každý detail, což je v oblasti koncertantní spolupráce stále vzácné, a snad až na jediný drobný posun (nepatrně retardující pozoun s trubkou v Schumannovi) mu tak s přesně reagujícím orchestrem vyšlo vše precizně. V *Schumannově Overtuře, Scherzu a Finale* přesvědčoval navíc i o svém citu pro raný romantismus s jeho klasicistní zvukovou vyvážeností a typicky elasticky zpěvným frázováním. Overtura (jak působivě lze modelovat její vstup!) zněla po dynamické stránce plasticky a zároveň ve všech hlasech znamenitě vyrovnaně. Scherzo, s až překvapivým návalem spontánní radostnosti v triových chorusech dechů, smyčců a pak obou sekcí dohromady, plynulo přirozeně lehce a Finale prošlo strhující gradací. Ovšem do nejsložitějšího úkolu večera se mladý dirigent (který si troufne dirigovat z paměti Sukův *Asrael*) spolu s bulharskou sopranistkou **Gabrielou Palikruchovou**, švýcarským basbarytonistou **Marc-Olivierem Oeterrimem** a redukováným orchestrem rozšířeným o skupinu bicích nástrojů pustil v případě *Šostakovičovy 14. symfonie*, tudíž onoho naprosto výlučného vokálně-symfonického řetězce, pro jehož inspirační zdroj si autor z různorodých a různého období pocházejících básní vybírá ono obecné a společné napětí, které s jeho duší rezonuje. Řeknu rovnou, že šlo o výkon zcela výjimečný, o němž by se mohla napsat obsáhlá studie. Za jeho nejvýznamnější rys bych vzhledem k dirigentovu mládí považoval niternost, upřímně prožitou (samotná poslechová zkušenost by k něčemu takovému nestačila) a dokumentovanou vpravdě výjimečně podrobným přístupem ke každému záchvěvu tohoto jedenáctidílného pásma, od sugestivně prostého adagiového monologu *De profundis* až ke katartické *Smrti básníka* (Rilke) a působivě „utnuté-



foto Zdeněk Chrapek

Adam Skoumal se představil nejen jako klavírista, ale zároveň i jako skladatel.

mu“ závěru, mimochodem rozkrytému natolik plasticky, že jsem měl v některých okamžicích pocit, jako by ho zpíval sbor. Dráždivá, pregnantně zprostředkovaná rytmická polyfonie části Malaguena (Lorca) přisouvala sopránovému sólu funkci jednoho z hlasů, ale i to bylo s touto asentimentálně a vnitřně rozervaně zjitřenou konfesí v souladu, stejně tak jako skutečnost, aby zase v jiných částech oba s dirigentovým pojetím přesvědčivě rezonující sólisté dominovali. Momentů, které by si v této interpretaci zasloužily zvláštní zmínku (éterické pianissimo houslí, sólové cello, kontrabas, úloha bicích) bychom mohli jmenovat bezpočet, přesto nešlo o okamžiky, které ze zvukové výslednice nějak vyčnívaly, vše k nám promlouvalo s konstantně vysokou výrazovou intenzitou. Na závěr ještě jeden postřeh: Pražská komorní filharmonie a Šostakovičova „Čtrnáctá“. Donedávna jsem si takové spojení nedovedl představit. Nyní se to stalo skutečností, což dramaturgii orchestru opravdu sluší. ■

RECITÁL GARRICKA OHLSSONA VE DVOŘÁKOVĚ SÍNĚ

Praha, Rudolfinum

Jaroslav Smolka

V pondělí 4. 12. večer uspořádal Český spolek pro komorní hudbu jako třetí koncert svého cyklu I recitál slavného a u nás po dlouhá desetiletí velmi oblíbeného klavíristy z USA Garricka Ohlssona. Dvořákova síň byla přeplněná jako vždy při koncertech čelných světových sólistů; i programy, jichž prý bylo vytištěno o stovku víc než jindy, byly už 10 minut před začátkem koncertu vyprodány. Bylo by jich věru třeba pro všechny, protože sólista trochu změnil původně ohlášený program a na vstupence bylo omylem ještě vytištěno jméno *Szymanowski*, který nebyl ani na původně proponovaném, ani na skutečném programu. Nevídné rozladění publika z toho však přešlo okamžitě ve chvíli, kdy se *Ohlsson* poprvé dotkl kláves. Hned úvodní rozložené akordy a vůbec expoziční *Beethovenovy Sonáty č. 5 c moll op. 10/1* přesvědčily, že je hraje suverén klavíru, který má nejen vyhraněnou představu o koncepci svého pojetí díla, ale je si zcela jistý zvukovým účinkem každého úhozu prstů. Sonátu *Ludwiga van Beethovena*, často označovanou také jako *Malá Patetická*, podal jinak, než jak se hraje obvykle: strážlivě a spíš klasicky. Neakcentoval ony stylistické a fakturní momenty, kterými dílo skutečnou *Patetickou* předjímá, netěžil z její hudby v řádu romantické baladičnosti. Mělo to velký význam i ve stavbě programu první poloviny večera. Dílo zapůsobilo jako skutečný klasický protiklad velkolepého, romanticky vypjatého výtvaru, jakým je jednovětá *Sonáta h moll Franze Liszta*. V té *Ohlsson* obdivuhodně spojil promyšlenou celko-

vou stavebnou koncepci monumentálního hudebního celku s minuciézním vypracováním a výrazovým cílením jednotlivých míst i detailů. Už pomalé stupnicové sestupy na začátku navodily situaci hluboké reflexe nad otázkami smyslu lidského života. Výmluvně umělec vyprofiloval i jednotlivé úseky dalšího průběhu skladby. Tak tady defilovaly výrazné žánrově charakteristické, ale zároveň i suverénně klavírně stylizované hudební obrazy euforie touhy po vzestupu a vítězství, snů a nadějí, zápasů a konfliktů i další. Ani na vrcholech umělec nepolevil v napětí gradačních linií, v sebhustší *lisztovské* klavírní faktuře „plných rukou“ nejen že nesáhl vedle, ale přinesl hudbu transparentně zřetelně vrstvenou.

Po přestávce začal *Ohlsson* *Sonátou pro klavír Oldřicha Františka Korteho*. Skladatel má štěstí: toto jediné velké klavírní dílo, napsané už v letech jeho skladatelského zraní (dokončil je sedmadvacetiletý roku 1953) nastudoval už třetí špičkový mistr klavíru: *Garrick Ohlsson* poté, co je do svého repertoáru zařadil *Mauricio Pollini* a snad jako jediná česká soudobá skladba se přes půl století objevovalo na programech koncertů *Ivana Moravce*. Nevím, zda tuto *Ohlssonovu* volbu ovlivnila tak jedinečná frekvence díla v repertoáru významného kolegy či doporučili-li mu je pořadatelé ke skladatelovu letošnímu 80. jubileu. Dílo zaznělo nastudováno se stejnou pečlivostí, vypracováním stavebných proporcí a strukturální přehledností, jako ostatní slavná díla klavírního repertoáru. Je to juvenilie až neuvěřitelně dobrá a šťastně klavírně stylizovaná, nicméně jediné velké klavírní dílo dnešního osmdesátníka: kdyby byl pokračoval v tvorbě tohoto druhu, mohl se jistě dopracovat vyšších rovin osobitosti a stavebné velkoleposti, jaké dosáhl z jeho současníků např. starší *Klement Slavický* či mladší *Luboš Fišer*. Finálním číslem *Ohlssonova* programu byla *Sonáta č. 7 B dur, op. 73 Sergeje Prokofjeva*. Umělec ji pojal v souladu se skladatelovými dispozicemi velmi dramaticky, konfliktně. Zejména v závěrečné větě *Precipitato*, již zahrál v maximálním myslitelném tempu, podal přesvědčivý obraz krajního zápasivého náporu. Výnikajícími zážitky byly i tři slavné přídávky, jež virtuos zahrál mezi ovacemi nadšeného publika: fantasticky nehnutý obraz noční přírody v *Debussyho Svitu měsíce*, s romantickou agogikou elegantně podaný *Chopinův Valčík cis moll* a vtipně překotně hraný a přece maximálně transparentně znějící *Minutový valčík* tohoto skladatele, na který mu stačilo - odhaduji - sotva třičtvrtě minuty. ■



foto Zdeněk Chrapek

Miláček pražského publika, Garrick Ohlsson, opět nezklamal, za což byl odměněn spontánním potleskem ve stoje.



foto Jana Rezáčová

Carmen Mayerová a Miroslav Sekera

KONCERTNÍ MELODRAM

Praha, Pálffyho palác, Lichtenštejnský palác, Atrium

➤ Míla Smetáčková

Milovníci krásně mluveného slova, ke kterému bezesporu patří i forma melodramu, se letos dočkali již **9. Mezinárodního festivalu koncertního melodramu** - dle mého soudu velmi zdařilého. Festival začal „klasikou“ již 22. října a pokračoval Koncertem vítězů 4. ročníku soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů. Nevím, zda to bylo mimořádně vlídným říjnovým počasím, že publikum raději trávilo podvečery procházkami, nebo se budou muset pořadatelé festivalu - Společnost Zdeňka Fibicha - zamyslet nad termíny i dramaturgií, ale oba tyto přepečlivě připravované a kvalitní večery proběhly před poloprázdnými sály Pálffyho paláce i Galerie HAMU. Dalším koncertům v listopadu už nestačily židle. A světe div se! Byly to večery soudobých skladatelů!

První (22. 10., Galerie HAMU) byl věnován Novinkám českého melodramu a slyšeli jsme na něm s opravdovým potěšením v úvodu *Preludia Jana Vičara*, citlivě zahráná **Danielem Wiesnerem**, a po nich díla *Jiřího Matyše* na slova Bohumila Mathesia, *Jiřího Hlaváče* na vlastní text, *Tomáše Hanzlíka* na pohádku Boženy Němcové, *Václava Kučery* na slova Vladimíra Holana, *Otomara Kvěcha* na text Karla Trinkewitze a konečně *Poetický minikabaret Jiřího Sternwalda*. Osvědčenými interprety byli **Marta Hrachovinová**, **Alfred Střejček**, nestárnoucí **Soňa Červená** a jako vždy okouzující **Dalimil Klapka** s neméně okouzujícími aforismy skladatele a básníka Jiřího Sternwalda.

Další večer (12. 11., Pálffyho palác), bezpochyby vrchol letošního festivalu, byl věnován skladbám, komponovaným na texty Jaroslava Šeiferta. Skutečně zdařilé a zajímavé byly skladby *Lukáše Matouška*, *Markéty Mazourové*, *Jiřího Gemrot*, *Víta Clara*, *Lukáše Sommera* a *Zdeňka Zahradníka*. Působivost těchto melodramů ovšem zvýšila i skutečnost, že se naši skladatelé odpoutali od „obligátního“ klavírního doprovodu, a začali hudební stránku svých melodramů svěřovat také sólistům na jiné nástroje (flétna, viola, sólový zpěv) nebo malým ansáblům od bicích přes klavírní tria až ke komornímu sboru. Opět zcela zaplněné hlediště přijímalo tyto novinky s upřímným zájmem a srdečnými ovacemi.

V odlehčené náladě, ale neméně umělecky vypracovaný, byl večer, konaný v žižkovském Atriu (19. 11.) a navazující na festival, na němž se podílel soubor **Bona Fide Quintet**, zno-

vu potvrzující mé předchozí tvrzení o prospěšnosti nekonvenčně voleného doprovodu. Vedle **Bořivoje Navrátila** excelovala stále půvabná a temperamentem sršící **Soňa Červená**. Večer se sice organizačními problémy formálně vymkl z rámce Festivalu, ba dokonce Společnost Zdeňka Fibicha nebyla jako organizátor na program uvedena (!), nicméně publikum, neznalé těchto zádrhelů, ocenilo jak skvělé výkony interpretů, tak i mile exotickou atmosféru „latinsko-iberské“ hudby, byť nevyšla jen z pera *Astora Piazzolly* (v úpravách Jakuba Janského zaznělo *Escualo*, *Concierto para quinteto*, *Soledad*, *Chiquilin de Bachin*, *Jacinto Chiciana*), ale také z dílny *Aleše Březiny* (*Tango pro Soňu*) a *Jaroslava Pelikána* (*Suita*).

Soudíc podle stoupající vynalézavosti pořadatelů, píle a ctížádosti soudobých skladatelů, stále se prohlubující zkušenosti a zaujatosti interpretů i odezvy u posluchačů, si troufám tvrdit, že příští, jubilejní 10. ročník by mohl a měl by být skutečnou uměleckou událostí pro široké spektrum publika, nejen pro omezený okruh příznivců koncertního melodramu. ■

POCTA VÍTU CLAROVÍ

Praha, Základní škola T. G. Masaryka

➤ Jiří Teml

Dne 15. listopadu proběhl v aule základní školy T. G. Masaryka na Ortenově náměstí v Praze - Holešovicích koncert z díla skladatele *Víta Clara* a to péčí Městské části Prahy 7 a Kulturního domu Vltavská. Skladatel s dlouholetý pedagog Lidové konzervatoře, později Konzervatoře Jaroslava Ježka, se narodil 15. listopadu 1936 v Táboře a studoval hudební disciplíny u Vadima Petrova, Václava Dobiáše a Václava Trojana. Je členem skladatelského sdružení Přítomnost. Jubilejní večer zahájila po znělce Prahy 7, jejímž autorem je jubilant, starostka Městské části Prahy 7 PhDr. Ivana Kučerová, která skladateli poděkovala za jeho aktivitu, věnovanou v kulturní oblasti městské části a popřála mu zdraví i tvůrčí úspěchy do dalších let.

V populárně laděném programu zazněly ze skladeb *Víta Clara Nenie* pro altový saxofon a smyčce, *Danze* pro sólovou kytaru, *Le morceau de dialogue* pro saxofon, kytaru a smyčce, *Copacabana 60s* pro smyčce, *Robinson's Roan* pro klavír, *S.O.S.Q. (Titanic)*, *Žalm 23* pro baryton a smyčce a *Concerto semiclassicalo* pro kytaru a smyčce. Za vrchol celého programu, jehož hudební jazyk vychází z osobitě transformované minimal music, považují skladbu S.O.S. pro flétnu, housle, violu a violoncello, znamenitě nastudovanou a provedenou **Bona Fide kvartetem**. Dalšími zodpovědně připravenými aktéry večera byli: kytarista **Josef Mazan**, saxofonista **Ivan Myslikovjan**, klavíristka **Laura Vlková** a barytonista **Luděk Koverdinský**. Značnou část večera nesl na svých bedrech pohotový **Komorní orchestr Atlantis** s dirigentem **Vítězslavem Podrazilem**. Ti všichni přispěli k milé atmosféře dobře navštíveného koncertu. ■

DVOŘÁKOVA PĚVECKÁ SOUTĚŽ

Karlovy Vary, Lázně I a III, Grandhotel Pupp

➤ Zdeněk Pachovský

V útlém almanachu, vydaném ke **41. ročníku Mezinárodní pěvecké soutěže Antonína Dvořáka v Karlových Varech**, je obsažen přehled účastníků všech předcházejících čtyřiceti ročníků. Bylo jich 1751, z toho 794 zahraničních. Prvního ročníku v roce 1966 se účastnilo 24 posluchačů československých uměleckých škol, v roce 2006 přijelo do Karlových Varů sto soutěžících a počet zemí, vysílajících své favority, se zvýšil na šestnáct.

Pořadatelem soutěže je v posledních letech Mezinárodní pěvecké centrum Antonína Dvořáka, jehož ředitel Alois Ježek stál od počátku u kolébky soutěže. Vlastní, veřejnosti přístupná soutěž, je ovšem jen vrcholkem ledovce, výsledkem celoroční organizační a svým způsobem i diplomatické přípravné práce. Pořadatelé se jí zhostili opět na výbornou.

Soutěžilo se ve třech karlovarských sálech. První kola se konala v architektonicky ojedinělém Zanderově sále Lázní I (v nichž se před nedávnem natáčela i poslední bondovka „Casino Royal“). Třetí kolo soutěže s orchestrem proběhlo v Lázních III a Slavnostní sál Grandhotelu Pupp se stal dějištěm zahajovacího koncertu s dirigentem Jiřím Štruncem a pěveckými sólisty ze zemí Visegrádské čtyřky, stejně jako závěrečného koncertu vítězů s dirigentem Františkem Drsem.

Soutěž proběhla podle určitých pravidel, ale neuzavírala se novým podnětům. Soutěžilo se ve třech oborech (Junior, Opera a Píseň). Jak je patrné z listiny vítězů, čeští a slovenští pěvci byli mezinárodní pěvecké elitě rovnocennými partnery. V průběhu soutěže se projevil i určitý prvek zdravé globalizace, velké ruské hlasy jsou stále kultivovanější, české znělejší a evropskou hudbu stále přesvědčivěji zpívají pěvci z Dálného východu. Vynikající úroveň měla soutěž písňová, také díky znamenitým klavírním doprovodům. Písňový obor je zajímavý i svou dramaturgií, oživující soutěž cykly písní 20. století.

Vedle hlavních cen udělila porota, složená z renomovaných mezinárodních odborníků v čele s Peterem Dvorským, řadu cen mimořádných. Hostování u operních scén bylo nabídnuto: absolutnímu vítězi Jung Heyk Cho v Národním divadle Praha, Monice Swiostek ve Státní opeře Praha, Jakubu Pustinovi ve Slovenském národním divadle, Pavlu Katsiuschinovi v Národním divadle moravskoslezském a Irině Boženko v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Cenu Jarmily Novotné pro nejmladší českou pěvkyni získala Barbora Perná, Cenu Viléma Zítka pro nejmladšího českého pěvce Filip Bandžak. Ten obdržel i jednu z trofejí nejcennějších: Cenu Nadace Antonína Dvořáka při divadle Théâtre Lyricchorégra 20 Montreal, Kanada - pozvání na galakonzert do Montrealu. Dvě ceny Českého rozhlasu Praha za nejlepší interpretaci písní z 2. poloviny 20. století získaly Lucie Hilscherová (za přednes Lukášova cyklu Přísluví) a Irena Lukáčová (za Slavického cyklu Ej, srdénko moje). Tak bychom mohli pokračovat. Kdyby však byla po koncertu vítězů udělena podle intenzity potlesku i cena posluchačů, nesporně by si ji odvezla Irina Boženko za strhující provedení velké árie Violety z Verdiho Traviaty.

Konzert vítězů se opakoval nejen v Kralupech nad Vltavou, ale také ve Státní opeře Praha, doplněný o vystoupení jednoho z minulých laureátů soutěže Vladimíra Chmela. Mezinárodní pěvecká soutěž Antonína Dvořáka vstoupila do pátého decénia nadějně. Pro své nepopíratelné hodnoty by si rozhodně zasloužila větší pozornost celostátních médií. ■

Na fotografii zleva Irina Boženko, Viktor Ševčenko, Svetlana Polyanskaya, dirigent František Drs, Judita Nagyová, Filip Bandžak, Tereza Chýňavová a absolutní vítěz, Korejec Jung Heyk Cho



41. mezinárodní pěvecká soutěž Antonína Dvořáka

Karlovy Vary, 3.–10. 11. 2006

CELKOVÉ VÝSLEDKY:

KATEGORIE JUNIOR

– ženy

- I. cena **Judita NAGYOVÁ**, Slovensko
II. cena **Tereza CHÝŇAVOVÁ**, Česká republika
III. cena nebyla udělena

Čestná uznání za účast ve 3. kole

Alba CRUZ, Španělsko
Barbora PERNÁ, Česká republika

– muži

- I. cena **Filip BANDŽAK**, Česká republika
II. cena **Viktor ŠEVČENKO**, Ukrajina
III. cena **Kamil PEKALA**, Polsko

Čestné uznání za účast ve 3. kole

Pavel KATSUSHIN, Bělorusko

KATEGORIE OPERA

– ženy

- I. cena **Irina BOŽENKO**, Rusko
Rena FUJII, Japonsko
II. cena **Svetlana POLYANSKAYA**, Rusko
III. cena **Stanislava DUBANOVÁ**, Slovensko

Čestná uznání za účast ve III. kole:

Lucie HÁJKOVÁ, Česká republika
Jing HU, Čína
Monika SWIOSTEK, Polsko

– muži

- I. cena **Jung Heyk CHO**, Jižní Korea
II. cena nebyla udělena
III. cena **Tomáš KOŘÍNEK**, Česká republika
Jakub PUSTINA, Česká republika

KATEGORIE PÍSEŇ

- I. cena **Stanislava DUBANOVÁ**, Slovensko
II. cena **Josef ŠKARKA**, Česká republika
III. cena **Rena FUJII**, Japonsko

Čestná uznání za účast ve II. (finálovém) kole:

Alena HELLEROVÁ, Česká republika
Lucie HILSCHEROVÁ, Česká republika
Katarzyna JAGIELLO, Polsko
Irena LUKÁČOVÁ, Slovensko
Andrej POLKANOV, Ukrajina
Rebecca SJÖVALL, USA

TITUL ABSOLUTNÍHO VÍTĚZE ZÍSKÁVÁ:

Jung Heyk CHO, Jižní Korea

ROMANTICKÉ VIOLONCELLO V POLIČCE

Plzeň, Tylův dům

✎ Rudolf Mánek

Kruh přátel hudby při Tylově domě v Poličce uvedl ve čtvrtek 23. 11. koncert pod názvem „Romantické violoncello“, na němž před více než stovkou posluchačů vystoupili violoncellista **Jan Páleníček** a klavíristka **Jitka Čechová**. Umělecké partnerství, jež vyústilo v partnerství životní těchto dvou renomovaných umělců, přináší opravdu vzácné ovoce. Vzájemné porozumění a pochopení na poli uměleckém a dva krásní synové (čtyřletý Alex a dvouměsíční Oskar, kteří s nimi jezdili a jezdí po koncertech) – to jsou vynikající předpoklady pro absolutní souznění životní i hudební.

První polovina tohoto nezapomenutelného večera byla věnována závažným dílům. Nejprve zazněly *Variace na slovenskou píseň pro violoncello a klavír* významného poličského rodáka **Bohuslava Martinů** (jak jinak uvést koncert v Poličce?). Skladba se zaskvěla překrásnými ohlasy slovenské lidové melodie i mistrovsky vytvářenými barevnými odstíny obou nástrojů. Poté Jitka Čechová uvedla klavírní sólové *Andante a Allegro Zdeňka Lukáše*. Skladebně velmi zajímavé a posluchačsky vděčné kompozice naplnily koncertní sál brilantními pasážemi klavírní techniky i jemnými nuancemi lyrického charakteru, tak typickými pro interpretaci Jitky Čechové. Vrcholným číslem první poloviny koncertu byla *Brahmsova Sonáta pro klavír a violoncello F dur, op. 99*. Zde si oba umělci přišli na své (o posluchačích ani nemluvě). Bouřlivá brahmsovská allegra, maximální zvuková vytíženost obou nástrojů, lyrická místa a zklidnění v nejdokonalejším pianisimu spoluvytvářela jednotný celek tohoto vzácného komorního Brahmsova díla. Však také umělci sklidili zasloužený dlouhotrvající potlesk.

Druhou polovinu večera vyplnily oblíbené přídávkové kusy, které svého času uváděl na svých koncertech pedagog Jana Páleníčka Saša Večtomov. Zachovaly se na dlouhohrajících deskách a je velice záslužné, že členové dua Páleníček – Čechová jim dali zaznít v celé jejich půvabné kráse, čímž se zvýraznila programová pestrost celého pořadu. Tak jsme měli příležitost vyslechnout *Španělský tanec Enrique Granadose*, *Hebrejské meditace Ernsta Blocha*, *Allegro appassionato Camilla Saint-Saënsa*, *Probuzení (Après un rêve) Gabriela Faurého*, *Ravelovu Habaneru*, *Debussyho Beau soir (Krásný večer)* a *Ninovu Španělskou suitu*. Dlouhotrvající potlesk si vyžádal další přídavek, kterým byl tentokrát *Sentimentální valčík P. I. Čajkovského*, tedy závěr důstojný názvu koncertu „Romantické violoncello“.

Kromě vynikajících výkonů obou umělců mne mimořádně zaujala i zvuková stránka violoncellistova nástroje. Obrovský dynamický rozsah, bohatá barevná škála v různých (i nejvyšších) polohách nástroje byla pro mne hlubokým zážitkem. Předpokládal jsem, že to může být jedině mistrovský kus staré italské školy. Jaké však bylo moje překvapení, když jsem se po koncertě dozvěděl, že jde o věrnou kopii Stradivariho nástroje „Davidov“, kterou přede dvěma roky (!) byt ze sto let starého rezonančního dřeva dokončil Mistr Petr Zdražil z Prahy. ■

DNY MLADÝCH INTERPRETŮ

Brno, Konvent Milosrdných bratří

✎ Věra Lejsková

Zcela výjimečně musím začít malou úvahou (dvouvětou). Vždy je mimořádně povzbudivé, setkáme-li se na pódiu s talentovanou mládeží, která se s opravdovostí a už i zralostí zhošťuje provedení náročných úkolů, člověku to jaksi vrací víru v naši – mnohdy velmi problematickou a právem kritizovanou – mládež. Že by cestou k nápravě byla právě vážná hudba? (konec úvahy).

Takovým neobyčejně povzbudivým dojmem zapůsobily dva večery brněnského minifestivalu **Dny mladých interpretů**, který pořádal Klub moravských skladatelů, člen AHUV v Brně 20. a 23. listopadu v sále Jos. Dobrovského v Konventu Milosrdných bratří. Na těchto večerech je vždy dána příležitost nastupující umělecké generaci (mnohdy ještě posluchačům konzervatoří a vysokých škol, ale už s výraznými dosaženými úspěchy někdy i mezinárodními), aby v rozsahu polovičního recitálu předvedla svůj program s jedinou podmínkou, aby alespoň jedna skladba byla od autora, který je (nebo kdysi byl) členem Klubu moravských skladatelů.

Na prvním večeru se zaskvěla pěvkyně **Jaroslava Ondrušová** dvěma áriemi – árií hraběnky z opery *Figarova svatba W. A. Mozarta* a árií Musetty z opery *La Bohème Giacoma Pucciniho*; pak dala své umění zcela do služeb soudobé tvorby. Od brněnského autora *Milana Slimáčka* přednesla *Zpěvy podzimní*, a od rakouského autora *Ferdinanda Weisse* pak za přítomnosti autora uvedla poprvé v Brně jeho *Gedichte werden wie Kinder geboren*. Spolehlivým partnerem u klavíru jí byl **Milan Bialas**.

Mladé klavírní duo **Martin Pokorný** a **Anton Aslamas** jsou dosud posluchači konzervatoře, ale už ověnceni cenami jak v sólové hře, tak v klavírním duu; v současné době se připravují na mezinárodní Schubertovu soutěž do Jeseníku. S pozoruhodnou noblesou i brilancí přednesli *Schubertovo Rondo D dur* a od *F. Mendelssohna-Bartholdyho Allegro brillante, op. 92*, ze soudobých autorů uvedli *Vlastimila Lejska* a *Jana Nováka*. Závěrem večera se **Anton Aslamas** představil i jako autor, ve své skladbě pro klavír čtyřručně – *Made in Hollywood*.

I druhý večer přinesl skvělé výkony. Flétnistka **Jana Lukášová**, odchovankyně brněnské konzervatoře, nyní studentka pražské AMU, zahájila své vystoupení *Fantasií A dur* pro sólovou flétnu *G. P. Telemanna*, pak spolu s pianistkou **Innou Aslamasovou** přednesli náročnou *Sonátu pro flétnu a klavír Erwina Schulhoffa* v dokonalé souhře, v obdivuhodném vzájemném vyhovění si do nejmenších detailů. Se stejným zaujetím zahrály i *Akvarely pro flétnu a klavír Milana Slimáčka* a *Sonatinu Henriho Dutilleuxe*.

Velmi důstojným závěrem tohoto minifestivalu bylo vystoupení souboru **QUARTETTO DI GIOIA** (**Kristina Czajkowská** a **Michaela Kovalčíková** housle, **Klára Hegnerová** viola a **David Hrubý** violoncello), kteří právě letos získali mj. hlavní cenu na soutěži při mezinárodním hudebním festivalu ATC Musical Festival London. Pro své vystoupení zvolili dvě stěžejní díla, *Smyčcový kvartet F dur Maurice Ravela* a *Smyčcový kvartet č. 1 Leoše Janáčka*, což obojí zahráli až s neuvěřitelným entuziasmem, technickou precizností i zralým pochopením obsahu hraných děl.

Potěšitelné bylo i to, že oba koncerty byly dobře navštíveny, převážně mladými lidmi, takže možná opravdu vážná hudba bude „světlym zítřkem“ našeho mládí....? ■

mladá varhanní opava POPATNÁCTÉ

Opava, Městský dům Petra Bezruče, chrám
sv. Ducha, katedrála Nanebevzetí P. Marie

✉ Věra Heřmanová

Celou druhou polovinu měsíce října žilo město Opava v českém Slezsku varhanami – pod záštitou krajského hejtmana ing. Evžena Tošenovského a primátora města Opavy ing. Zbyňka Stanjury se zde konal již **XV. ročník Mezinárodní soutěže mladých varhaníků Opava 2006**. Opavané jsou na „svou“ soutěž zvyklí; její první ročník se konal v roce 1978 a od té doby se soutěž do jejich, řečeno s básníkem, bílého města vrací se železnou pravidelností každý druhý rok. Opava se tak pozvolna stala významným varhanním centrem, jediným, které v naší zemi může směle konkurovat tradičním varhanním stálicím, Praze a Olomouci. Přičteme-li k tomu dynamicky se rozvíjející Církevní konzervatoř v Opavě, vzniklou ze střední varhanické školy, dnes již prestižní opavské hudební vydavatelství ARTTHON, zaměřující se především na cenné a neotřelé varhanní tituly i atraktivní Mezinárodní varhanní festival barokní hudby, nepřekvapí nás, že je Opava pro mladé adepty varhanní hry maximálně přitažlivou destinací. Jistě k tomu přispívají i dobře udržované nástroje: na třech nejlepších opavských varhanách (Městský dům P. Bezruče, chrám sv. Ducha a konkatedrála Nanebevzetí P. Marie) celá soutěž proběhla.

Zájem o účast byl i tentokrát mimořádný. Do Opavy přijelo přes 70 mladých varhaníků z osmi zemí Evropy a Asie, kteří soutěžili ve třech interpretačních a dvou improvizčních kategoriích. Organizátoři soutěže zvládli i tento nápor již tradičně na výbornou a zaslouží jednoznačný obdiv.

Opavská varhanní soutěž má svá specifika: je vypisována jen pro mladé varhaníky do 26 let, má tři věkově-vzdělanostní kategorie, vedle obvyklého soutěžení v interpretaci nabízí stejnou možnost i v oboru varhanní improvizace, všechna její kola jsou přístupná široké veřejnosti, veškerá bodování porotců jsou zveřejňována a od r. 2000 dokonce disponuje dvěma odbornými porotami. První porota, již tentokrát předsedal Jan Kalfus z Prahy, hodnotí výkony kandidátů I. a II. kategorie, druhá porota pak výkony těch nejvyspělejších, tj. soutěžících III. kategorie, která znamená s napětím očekávané vyvrcholení každého ročníku. Mezi členy této poroty ve složení Jan Hora, Česká republika – předseda, Julian Gembalski, Polsko, Ján Vladimír Michalko, Slovensko, Martin Sander, Německo, Tomáš Thon, Česká republika a Jan Vermeire, Belgie, usedla jako jediná žena i autorka tohoto článku. Nejvyšší kategorie se svými třiceti účastníky a velmi výraznou mezinárodní účastí slibovala výbornou úroveň i napínavé klání – obojí se dokonale naplnilo ve druhém a třetím kole, kde jsme mohli slyšet hned celou řadu kvalitních a zajímavých výkonů. Porota však posuzovala přísně a do finále propustila jen čtyři ze třiceti zúčastněných kandidátů. Z nich byl nejzralejším interpretem mladý Nor **Arnfinn Tobiassen** (25), který zvítězil v každém ze tří soutěžních kol, a tak si prvenství z letošní Opavy odnesl zcela suverénně. I výkony dalších finalistů však byly úctyhodné. Přítomní posluchači tak mohli ocenit technicko-muzikální dispoziční v pořadí druhého **Stanislawa Pielczyka** (24) z Polska, výbušný temperament bronzového **Balázse Szabó** (21) z Maďarska, či kultivovanou hru jediného českého zástupce v závěrečném III. kole – půvabné **Michaely Káčerkové** (22) z Pražské konzervatoře, odměněné čestným uznáním za účast ve finále. K doprovodným akcím soutěže již po léta neodmyslitelně patří i recitál jednoho ze zahraničních porotců. V zaplněné konkatedrále Nanebevzetí Panny Marie ten-

tokrát vystoupil **Martin Sander** (SRN) a okouznil strhujícím výkonem, na nějž se nezapomíná. Nemohu v té souvislosti nezmínit jeho po všech stránkách mimořádnou interpretaci *Bachova* varhanního veledíla, *Preludia a fugy Es dur, BWV 552*.

A zde jsou výsledky celé soutěže:

INTERPRETACE

I. kategorie:

určena kandidátům do 26 let,

kteří nestudují varhany na škole s profesionálním zaměřením

1. cena a Cena Nadace ČHF

Pavla Nešverová, ZUŠ Praha 7 (M. Hradecká)

2. cena **Marek Kozák**, ZUŠ Frýdek-Místek (M. Zelová)

3. cena **Marek Scholle**, ZUŠ Havlíčkova, Pardubice (J. Kožnar)

II. kategorie:

určena všem kandidátům do 19 let, kteří nastudují

předepsaný program, tedy i těm, kteří splňují podmínky pro účast v I. kategorii

1. cena nebyla udělena

2. cena **Jan Šprta**, Konzervatoř Brno (P. Kolař)

3. cena **Pavel Svoboda**, Konzervatoř Pardubice (J. Rafaja)

Cena Nadace ČHF za nejlepší provedení

české soudobé skladby:

Peter Mikula, Církev. konzervatorem Bratislava (M. Vrábel)

III. kategorie – otevřena všem kandidátům do 26 let,

kteří nastudují předepsaný program, tedy i těm,

kteří splňují podmínky pro účast v I. nebo II. kategorii

1. cena **Arnfinn Tobiassen**, Norsko, Royal Academy of Music, London (S. Landale)

2. cena **Stanislav Pielczyk**, Polsko, Akademia muzyczna Katowice (J. Gembalski)

3. cena **Balász Szabó**, Maďarsko, Ferenc Liszt Music Academy (G. Lehotka)

Čestné uznání finalisty:

Michaela Káčerková, ČR, Konzervatoř Praha (J. Hora)

Čestná uznání:

Jakub Pankowiak, Polsko, Akademia muzyczna Poznań (S. Kamiński)

Anna Pikulska, Polsko, Akademia muzyczna Katowice (J. Gembalski)

Pavla Bočková, ČR, ZUŠ Praha 5 (I. Chřibková)

Cena Nadace ČHF za nejlepší provedení

české soudobé skladby:

Stanislav Pielczyk

IMPROVIZACE (udílí se jen jedna hlavní cena)

I. kategorie neobsazena

II. kategorie **Marek Kozák** (13 let!), ZUŠ Frýdek-Místek (M. Zelová)

III. kategorie **Stanislav Pielczyk** – mladý Polák tím získal na soutěži své třetí ocenění

Mezinárodní soutěž mladých varhaníků Opava 2006 skončila, necht' žije její XVI. ročník, který se uskuteční v říjnu 2008! ■



ČESKÁ FILHARMONIE

Dárkový poukaz České filharmonie

Věnujte svým blízkým, přátelům
nebo obchodním partnerům
jedinečný zážitek.

Dárkový poukaz České filharmonie opravňuje
k odběru 2 vstupenek na koncerty pořádané
Českou filharmonií v Rudolfinu.

Cena poukazu je 950,- Kč
Platnost poukazu do 31.12. 2007



Informační servis ČF, tel.: 227 059 227, e-mail: info@cfmail.cz

Pokladna Rudolfinu je otevřena v pracovních dnech 10 - 18 hodin
Vstup z rohu ulice 17. listopadu a náměstí Jana Palacha, Praha 1

www.ceskafilharmonie.cz



Pražská konzervatoř a její úspěchy v první polovině školního roku 2006–2007

➤ Ladislav Horák

Pražská konzervatoř dosáhla od začátku nového školního roku několika pozoruhodných výsledků u nás i zahraničí. Po úspěchu na mezinárodní soutěži varhaníků v Opavě, hornové soutěži v Brně a Mezinárodní pěvecké soutěži Antonína Dvořáka v Karlových Varech, potvrdila svojí vysokou úroveň na ostravské soutěži konzervatořů v oboru dechových nástrojů. Za vše mluví absolutní vítězství v oborech flétna, fagot, klarinet, hoboj i trubka a celkem 13 cen. Skvěle reprezentovali její žáci i v mezinárodním orchestru v italské Parmě při provedení Mozartova Requiem. 25. října se uskutečnil ve Dvořákově síni Rudolfinu koncert Symfonického orchestru Pražské konzervatoře za řízení Miriam Němcové. V programu zazněla 1. symfonie Dmitrije Šostakoviče jako příspěvek školy ke 100. výročí narození tohoto autora. Dále bylo uvedeno Španělské capriccio Nikolaje Rimského-Korsakova a Houslový koncert č. 1 Sergeje Prokofjeva v provedení letošní absolventky Lenky Matějákové. Zcela zaplněný sál ocenil vysokou úroveň provedení tak náročného repertoáru. 9. prosince uvedla Pražská konzervatoř v Divadle v Celetné v rámci letošních mozartovských oslav operu La clemenza di Tito. Jednalo se o scénické provedení s doprovodem orchestru. Hudebního nastudování i řízení představení se skvěle zhostil Robert Jindra, režii měla Regina Szymiková. Přítomní diváci i odborná veřejnost ocenili mimořádné pěvecké kvality všech sólistů i kvalitní výkon orchestru..



THE PRAGUE CONSERVATOIRE DAS PRAGER KONSERVATORIUM PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ

O aktuálním dění ve škole, koncertech a představeních či záměrech do budoucna se budete moci na stránkách Hudebních rozhledů pravidelně seznamovat i v tomto roce. Necháme se rádi inspirovat i vašimi otázkami, které lze zaslat e-mailem na conserv@prgcons.cz nebo na adresu Pražské konzervatoře či Hudebních rozhledů.

O TANCÍCH

Věra Lejsková

Zatímco bitva tří císařů vešla do školních učebnic, o spolupráci jiných tří velikánů historie mlčí: možná proto, že to nebyli velikáni bojů (o těch se v historii mluví nejvíc), ale velikáni hudby, kteří přišli s velkým projektem: zidealizovali projev hudbě nejvlastnější a nejbližší, nebo-li tanec, a ne jeden, ale vždy hned celou sérii tanců. Pro naši národní kulturu je potěšitelné, že dva z nich byli od nás – jeden ryzí Čech, druhý z pomezí Čech a Moravy – i když s pevnostním impulzem přišel třetí, takto rodilý Němec, ale celým životem Vídeňák – tedy můžeme říct, že všichni tři byli z Rakousko-Uherska. Nebudu vás déle napínat: byli to Antonín Dvořák, Bedřich Smetana a Johannes Brahms. Těžko můžeme dnes dokazovat, zda se všichni tři sešli někdy k projednávání svého projektu společně – detailní deník si nikdo z nich nezaznamenal – a tak můžeme vycházet jen z historické skutečnosti, že Brahms měl úzký vztah k Antonínu Dvořákovi; zda se někdy setkali všichni u Smetanů buď v Litomyšli nebo v Praze, se můžeme jen dohadovat. Stejně jako je odvádná i eventualita, že by se byli všichni sjeli v Letovicích, kam jak známo Brahms zajížděl za svou láskou (zlé jazyky tvrdí, že zde dokonce vznikla i jeho proslulá Ukolébavka – proč?!?). To jsou ovšem jen zpětné dohady na základě faktu, že tito tři hudební velikáni zahrnuli svět tanci: Brahms Uherskými, Dvořák Slovanskými a Smetana Českými. Všichni tři měli hodně společného: žili přibližně ve stejné době, a i věk jim byl vyměřen přibližně stejně (J. Brahms 1833–1897, B. Smetana 1824–1884, A. Dvořák 1841–1904). Zajímavé je, že nejstarší z nich – Smetana – přišel se svými tanci jako poslední, zřejmě je to určitý konzervativní přístup k věci: Brahms píše své Uherské tance v roce 1867, prakticky za deset let po něm přichází s první řadou Slovanských tanců Antonín Dvořák – v roce 1878 – a ještě o rok později Bedřich Smetana s Českými tanci – 1879; že Dvořák pokračoval s druhou řadou Slovanských tanců až v roce 1886, to už je jen rozšíření prvotního záměru.

Zajímavý je i počet tanců u toho kterého autora: Brahms jich má 21, miloval číslo 7, Smetana 10, ale aby se připodobnil Brahmově sedmičce, připsal k Českým tancům (vlastně předně) ještě čtyři polky; takže je jich 14, Dvořák zůstal jako vždy svůj a napsal těch tanců 16 (2 × 8). Z historického hlediska je zajímavý ještě jeden fakt, a to, že všichni tři se věnovali ještě jedné taneční formě, a to valčíku, v němž rovněž všichni tři dosáhli světové proslulosti – největší ovšem pravděpodobně Johannes Brahms, při jehož A dur valčíku upadají posluchači do transu.

Kdokoliv mi může namítnout, že tance se psaly vždy, má je i starý pan Bach, nikdy a nikde však nebyly tak koncentrovány a nedosáhly takové proslulosti jako tance Uherské, Slovanské a České tří geniálních hudebních velikánů, Johanna Brahme, Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany.



Kresba Jan Blažiček

DOPORUČUJEME

BRNO

Filharmonie Brno

Besední dům

18. a 19. 1. 2007

W. A. Mozart: Smyčcový kvintet Es dur, KV 614

D. Šostakovič: Koncert č. 2 F dur pro klavír a orchestr, op. 102

F. Schubert: Symfonie č. 3 D dur, D 200

Sólista: J. Simon – klavír

Dirigent: P. Altrichter

30. 1. 2007

Martina Matušinská a hosté

O. Messiaen: Drozd pro flétnu a klavír

E. Bloch: Nigun pro violoncello a klavír

S. Prokofjev: Sonáta č. 2 D dur, op. 94 pro flétnu a klavír

H. Villa-Lobos: Jet Whistle pro flétnu a violoncello

B. Martinů: Trio pro flétnu, violoncello a klavír, K 300

A. Piazzolla: Le grand tango

Sólisté: M. Matušinská – flétna, O. Valenta – violoncello, R. Ardaševová – klavír

HRADEC KRÁLOVÉ

Filharmonie Hradec Králové

Sál FHK

11. 1. 2007

H. Purcell: Dido a Aeneas – opera o třech dějstvích

Operní studio Konzervatoře Pardubice

Režie: E. Zámečnicková

Dirigent: J. Píček

18. 1. 2007

F. M. Bartholdy: Tiché moře a šťastná plavba, op. 27

R. Strauss: Koncert pro hoboj a malý orchestr D dur

J. Sibelius: Oceanidy, hudební báseň pro orchestr, op. 73

C. Debussy: Moře, tři symfonické skici

Sólistka: J. Brožková – hoboj

Dirigent: O. Kukal

KARLOVY VARY

Karlovarský symfonický orchestr

Lázně III

19. 1. 2007

Závěrečný koncert dirigentských kurzů

J. Brahms: Symfonie č. 3 F dur, op. 90

A. Dvořák: Rondo pro violoncello, op. 68

J. Suk: Pohádka, op. 16

Sólista: Š. Kaňka: violoncello

Dirigent a vedoucí projektu J. Schlaefli (Švýcarsko)

26. 1. 2007

Operní koncert

W. A. Mozart, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini,

B. Smetana, A. Dvořák

Dirigent: J. Zbavítel

OLMOUC

Moravská filharmonie Olomouc

Reduta

18. 1. 2007

B. Martinů: Koncert pro dvoje housle a orchestr, H 329

G. Mahler: Symfonie č. 5 cis moll

Sólisté: L. Zavadilík – housle, V. Mužik – housle

Dirigent: W. Attanasi (Itálie)

25. 1. 2007

F. Mendelssohn-Bartholdy: Hebridy

(koncertní předehra)

C. M. Weber: Koncert pro klarinet a orchestr

č. 2 Es dur

L. van Beethoven: Symfonie č. 8 F dur, op. 93

Sólista: K. Dohnal – klarinet

Dirigent: J. Kyzlink

PARDUBICE

Komorní filharmonie Pardubice

Sukova síň Domu hudby

29., 30., a 31. 1. 2007

Ch. W. Gluck: Symfonie D dur

J. Gemrot: Concertino pro violoncello, klavír a orchestr

L. van Beethoven: Symfonie č. 1 C dur, op. 21

Sólisté: J. Findlay – violoncello (Kanada),

E. Braslavsky – klavír (Rusko)

Dirigent: I. Saito (Japonsko)

PRAHA

Pražská komorní filharmonie

Salon Philharmonia

8. 1. 2007

J. Mysliveček: Divertimento pro devět nástrojů

I. Krejčí: Nonet – divertimento

L. van Beethoven: Septet, op. 20

Filharmonia Ensemble

Rudolfinum

29. 1. 2007

W. A. Mozart: Adagio a fuga, KV 543

R. Schumann: Koncert pro housle a orchestr d moll, op. 61

L. van Beethoven: Symfonie č. 7 A dur, op. 92

Sólistka: R. Zieglerová – housle

Dirigent: O. Kukal

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK

Obecní dům

15. a 16. 1. 2007

E. Lalo: Namouna (1. suita z baletu)

E. Chausson: Poème de l'amour et de la mer pro zpěv a orchestr, op. 19

M. Ravel: Šeherezáda, tři písně pro zpěv a orchestr

Bolero

Sólistka: L. Casariego – mezzosoprán

Dirigent: S. Baudo

24. 1. 2007

B. Britten: Válečný requiem, op. 66

Sólisté: L. Chuchrová – soprán, A. Thompson – tenor, S. Varcoe – baryton

Český národní sbor

Boni pueri

Dirigent: R. Hickox

Rudolfinum

J. S. Bach: Dobře temperovaný klavír –

1. díl, BWV 846–869

Jan Jiraský – klavír

Symfonický orchestr Českého rozhlasu

Rudolfinum

15. 1. 2007

A. Dvořák: Polednice, symfonická báseň,

op. 108

M. Kopelent: Hrátky pro altsaxofon a orchestr

J. Sibelius: Symfonie č. 2 D dur, op. 43

Sólista: J. Stívín – altsaxofon

Dirigent: Ch. Olivieri-Munroe

STRUNY PODZIMU VRCHOLILY JAZZEM

Praha, Rudolfinum, kostel sv. Anny, ČMH,
Národní divadlo, Stavovské divadlo aj.

✎ Vladimír Říha

Mezižánrový Mezinárodní hudební festival **Struny podzimu** se sice před rokem musel rozloučit s pražským Hradem a zamířit do tzv. podhradí (tj. dalších sálů ve městě), ale soudě podle letošního 11. ročníku neztratil ani diváky ani poutavou dramaturgii mladého týmu (Marek Vrabc, Dana Syrová aj.). Ten připravil na období od 29. září do 19. listopadu devět koncertů ve třech různých řadách - *Inspirace*, *Crossover* a *Osobnosti*.

Rozdíl mezi nimi byly jen malé, takže je třeba chápat toto rozlišení jen jako určitou pomůcku k orientaci publika, které je ve srovnání s ostatními festivaly přece jen o něco mladší a pro běžné koncerty netypické - většinou úspěšní manažeři a zaměstnanci mladých expandujících firem. To sice přináší i určitou míru nového snobismu, ale hlavní je, že v rozsáhlé vícežánrové nabídce si mohou vybrat i ti, co se o současnou podobu hudební kultury zajímají hlouběji, a setkají se tak se jmény, jež by na jiných festivalech asi neviděli.

V první řadě *Inspirace* to byla určitě německá šansonierka **Ute Lemper**, která recitálem *Voyage* nadchla vyprodané Národní divadlo hned na zahájení festivalu 24. 9. Její průřez světovým kabaretem s písněmi zpívanými v angličtině, němčině a jidiš nadchl stejně jako nedávno ve Smetanově síni její podání písní Kurta Weilla. 10.10. zpívala a hrála poprvé v Praze ázerbajdžánská performerka **Aziza Mustafa Zadeh** - v kostele sv. Anny (Pražská křižovatka) v programu *Opera Jazz* spojila několik žánrů - vedle opery a jazzu i folk své

země a určitě nezklamala. Zklamalo naopak uvedení inscenace *Don Juan in Prague*, úprava Mozartovy slavné opery v provedení amerických a českých umělců ve Stavovském divadle 22. 10. Nezachránila ho ani účast **Ivy Bittové** a našeho **Agonu** a tentokrát i přes ohlas u publika Pražané „amerického Mozarta“ moc nepřijali.

Z dalších akcí nejvíce zaujaly koncerty na konci října a v listopadu - závěrečném měsíci festivalu: recitál **Evy Urbanové** (31. 10.) a dvě jazzové události - koncert **Brada Mehldaua** (5. 11.) a **Melody Makers Ondřeje Havelky** (19. 11.), který festival uzavíral.

Rudolfinum již dlouho nebylo v takovém varu jako při recitálu **Evy Urbanové** - ta uchvátila v programu árií z českých i světových oper tak, že ovace stojícího sálu si vynutily další přídavky, a tak mj. *Kostelníčku* a *Libuši* jsme slyšeli „až“ v přídavcích. Takovou atmosféru její výkon vyvolal! K obrovskému zážitku přispěl i výkon doprovázející **Pražské komorní filharmonie** řízené **Kasparem Zehnderem**.

O prvním ze dvou jazzových „bombónků“, které festival v listopadu nabídl, jsem již psal v minulých Hudebních rozhledech, takže jen zopakuji, že recitál amerického jazzového pianisty **Brada Mehldaua** v Rudolfinu patřil k nejvýznamnějším událostem nejen v rámci festivalu, ale v rámci celého roku. A závěr s **Melody Makers** a **Ondřejem Havelkou** v Rudolfinu vytvořil krásný rámec k festivalu: byla to pocta nejen *Georgu Gershwinovi*, ale i swingové hudbě 30. a 40. let. Proslulou *Rapsodií v modrém* zahrál tentokrát **Karel Košárek** a rekonstruovaná původní komornější verze (jak ji hrál autor s Paul Whitmanem v premiéře) vyprodaný sál opravdu nadchla - výkon sólisty byl mimořádný a stejně i doprovázejícího bandu. A když při přídavcích připojil Košárek ještě *Bugatti Step* letošního oslavence **Jaroslava Ježka**, spokojenost sálu byla nezměrná. Lepší konec letošních Strun si asi těžko můžeme představit! ■

Melody Makers v čele s Ondřejem Havelkou



PROKOP OSLAVIL ŠEDESÁTKU KONCERTEM

Praha, Lucerna

✎ Vladimír Říha

Dvouhodinovým koncertem hraným bez přestávky s výběrem svých největších hitů z různých životních etap oslavil 27. 11. zpěvák **Michal Prokop** opožděně šedesátku (13. 8.) Velký sál Lucerny, tvořený převážně generačními soupeřníky Prokopa, byl plný a ještě před začátkem koncertu jeho návštěvníky naladilo promítání dokumentů o zpěvákově dráze 60. let. Samotný koncert pak reflektoval různé podoby čtyřicetileté Prokopovy kariéry.

Zpěváka doprovázela většinou znovuzrozená formace **Framus Five** s **Lubošem Andrštem** (kytara) a **Janem Hrubým** (housele) posílená o dechy, hrály se hlavně písně ze známých alb *Kolej Yesterday* a nejnovějšího *Poprvé* naposledy, za které obdržel přímo na pódiu Zlatou desku od zástupců firmy BMG.

Z gratulantů na pódiu byl nadšeně uvítán Jiří Suchý (Prokop i celý sál si s ním zazpíval *Blues pro tebe* a *Pramínek vlasů*), Petr Skoumal a hlavně generační rockový kolegové Vladimír Mišík a Radim Hladík, kteří připomněli „špejcharské“ období trojice. Mladší generaci zastoupili zpěvák Dan Bárta a kytarista Zdeněk Bína, v jedné písni se připojila i zpěvačka Markéta Foukalová. Závěrečnou připomínkou počátečního R&B období Prokopa s americkou bluesovou klasikou typu *Boom boom boom* a *Hootchie Coochie Man* koncert vyvrcholil - Prokop konečně zahrál i na foukací harmoniku! - a pak již následovaly přídávky s několika jamujícími sólokytaristy a všemi účastnými hosty.

Prokop zpíval s nasazením jak za mlada a lze jen litovat, že od 90. let se od hudby odvrátil k jiným aktivitám, v nichž, bohužel, nepůsobí tolik přesvědčujícím dojmem. Česká televize výborný koncert se skvělou atmosférou a výkony všech účinkujících naštěstí natočila a ještě do konce roku uvedla. ■

FILMOVÁ FRANCIE S HUDBOU

Praha, Kino Světozor, Francouzský institut

✎ Vladimír Říha

Devátý ročník Festivalu francouzského filmu se konal hned v několika českých městech ve dnech 23. až 27. 11. Hostila ho města Brno, České Budějovice, Hradec Králové a Praha, kde dva sály Světozoru a kino Francouzského institutu uvedlo snímky, mezi nimiž i letos byly filmy s hudební tematikou. Nejzajímavější byl snímek známého režiséra **Tony Gatlina** *Transylvánie*, jehož uvedení se Gatlin zúčastnil i osobně. Tak jako v předchozích hudebních filmech i snímek *Transylvánie* je inspirován romskou hudební kulturou - celý film se odehrává v Rumunsku a na pozadí vztahu Francouzsky a rumunského Roma zaznívá ve filmu mnoho romského folkloru. Ostatní snímky byly střihové dokumenty či záznamy koncertů. Dva takové reprezentovaly dílo dnes uznávaného filmaře **Michela Gondryho** (mj. *Block Party* o rockovém koncertu v americkém Brooklynu a DVD s různými písněmi a klipy). Více zaujaly dva dokumenty o zpívajících herečkách - první o **Brigitte Bardot** (*Divine B. B.*, 2004, režie **Annie Ansellem**), druhý o **Jane Birkinové** (*Rendezvous s Jane*, 2005, režie **Régis Roinsard**). Živé koncerty zastoupily záznamy vystoupení zpěváka **Clauda Nougaro** (režie **Yvan Cassar**, 2001) a mladé hvězdičky **Alizée** (režie **Pierre Stine**, 2004). Z hraných filmů se líbil i snímek *Býval jsem zpěvákem*, v němž režisér **Xavier Giannoli** uvedl známého **Gérarda Depardieu** v roli stárnoucího pop zpěváka v romantické komedii. ■

Mezinárodní hudební festival Brno
20. ročník

expozi
nové
hudby

NO A...!

Neakademický přístup

11.-15. března 2007

Hudební klub Fléda (Štefánikova 24, Brno)

11. března 2007, 19.30

Vladimír Tarasov (Litva) – bicí a akustické objekty
Luc Houtcamp & POW Ensemble (Holandsko)

12. března 2007, 19.30

Daan Vandewalle (Belgie) – klavír
Daan Vandewalle (Belgie) – klavír & **Chris Cutler** (Velká Británie) – bicí

13. března 2007, 19.30

Birds Build Nests Orchestra (ČR)
Marcelo Aguirre (Německo) – bicí, zpěv
& **Ulrich Krieger** (Německo) – saxofon, zpěv, elektronika

14. března 2007, 19.30

Petr Cígler (ČR) – autorský koncert
Ulrich Krieger (Německo) – saxofon, elektronika

15. března 2007, 19.30

Handa Gote (ČR)
Gareth Davis Trio (Velká Británie-Holandsko-Švýcarsko)
Gareth Davis – basklarinet, Mik Keusen – klavír, Julian Sartorius – bicí



Pořádá
statutární město Brno

B | R | N | O |

ARS
koncert

VYHRADNĚNÝ
ORGANIZÁTOR
MEZINÁRODNÍHO
HUDEBNÍHO
FESTIVALU
BRNO

vstupné 120 Kč, studenti 60 Kč
vstupenky lze objednat a zakoupit od 5. do 9. 3. 2007 na adrese
ARS/KONCERT, spol. s r. o., Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: 543 420 951, fax: 543 420 950, e-mail: ars@arskoncert.cz
od 11. do 15. 3. 2007 (v průběhu festivalu)
od 18.45 hodin v Hudebním klubu Fléda, Štefánikova 24, Brno

www.enh.cz | www.mhf-brno.cz | www.arskoncert.cz

RUSALKA STÁLE POBLEDLÁ

Plzeň, Divadlo J. K. Tyla

Josef Herman

Inscenace *Dvořákovy Rusalky* se u nás v posledních letech nevedou. Před půlstoletím jí Václav Kašlík vtiskl kongeniální romantickosecesní podobu, která takřka znárodněla a diváci ji podvědomě i hodně hlasitě neustále vyžadují, jakkoli není možné dvakrát vstoupit do téže řeky. Není proto pomýšlení ani na freudovské výklady díla, s nimiž přišel poprvé David Pountney před dvaceti lety v Londýně, a jejichž posledním výhonkem je současná pařížská inscenace Roberta Carsena. Pokud vím, u nás jedinkrát se o takový přístup k operě pokusil právě v Plzni Jan Burian (1998), kdy se tu ještě propagovaly jevištní inovace, a dočkal se hodně ostrých reakcí. Narazil i Luděk Golat s vtipnou odromantizovanou inscenací v Ostravě. Jinak se zpravidla kýčovitě a neobratně obkresluje Kašlíkův vzor, což je případ i posledního nastudování opery v Plzni.

Byla to zároveň první premiéra nového vedení opery a jestli opravdu vyjádřila jeho estetický program, pak se plzeňská opera vrátila do hodně vzdálených časů. Projekce leknínů, pavích per, měsíčků a podobných propriet na vzdušné scéně členěné lehkými závěsy, uplatněná například ve vizualizované přehledě, nakonec patří k tomu lepšímu. Režisér **Jiří Nagy** Kašlíka napodoboval s doslovností místy nechtěně hodně komickou. Zvláště v závěru opery, kdy se jeho Rusalka s pomocí dublérky měla zjevovat v různých místech jeviště, jenže aktérky se sobě vůbec nepodobaly, což se provalilo zvláště pikantně, když z neobratnosti zůstaly na jevišti obě!! Nejde však tolik o hodně ošklivý technický lapsus jako o Nagyho mentální přístup k opernímu divadlu, o to, že se místo skutečné interpretace opery zabývá „hračičkařením“ – mimo jiné rozsvěcováním světélka na hlavě Rusalky! V Plzni režisuje se stejnou naivitou podruhé, patrně tedy splňuje zdejší představu operního divadla. Bohužel.

Ivan Pařík partituru nastudoval se znalostí dobrých tradic její české interpretace, v mnoha pěkných detailech nejen hudebních, ale i výrazových a dramatických. Bohužel se na premiéře jeho orchestr několikrát fatálně rozešel se sborem resp. sólisty a přinejmenším dvakrát to hrozilo odklepáním. A ať už máme všechny maléry premiéry za sebou – sympatická **Regina Renzová** v současné hlasové indispozici neměla v roli Cizí kněžny vůbec vystoupit! Tohle si profesionální scéna prostě nemůže a nesmí dovolit!

Ať skončíme alespoň trochu pozitivně. Prakticky všichni pěvci precizně artikulovali, což je dnes vzácné a tudíž hodno velké pochvaly. **Jevhen Šokalo** je výtečným Vodníkem, lidským, chápatícím, pěvecku suverénním. **Jan Adamec** s **Klárrou Benedovou** učinili z výstupů Hajného a Kuchtíka takřka klauniádu, možná přehnanou, v tomto jevištním pojetí to však bylo jediné herecké osvěžení, které jistě třeba přičíst k dobru i režisérovi. Žínky **Lucie Hájková**, **Eva Brabcová** a **Jana Vokurková** byly báječně sezpívané. Korunu všemu nasadily dvě mladé pěvkyně – **Eliška Weissová** famózně zazpívala Ježibabu a poprvé se v roli Rusalky blýskla precizností i krásou hlasu **Ivana Veberová**. Zvláště ta má ovšem ještě rezervy herecké, v podobných inscenacích je ovšem nevyužije. Premiéra v prestižním divadle by takto věru vypadat neměla.

Divadlo J. K. Tyla v Plzni – Antonín Dvořák: Rusalka. Opera o třech dějstvích na libreto Jaroslava Kvapila. Dirigent Ivan Pařík, režie Jiří Nagy, scéna Sylva Marková, videoprojekce Tomáš Hruža, kostýmy Iva Malíková, sbormistr Zdeněk Vimr. Premiéra ve Velkém divadle 4. 11. 2006. ■

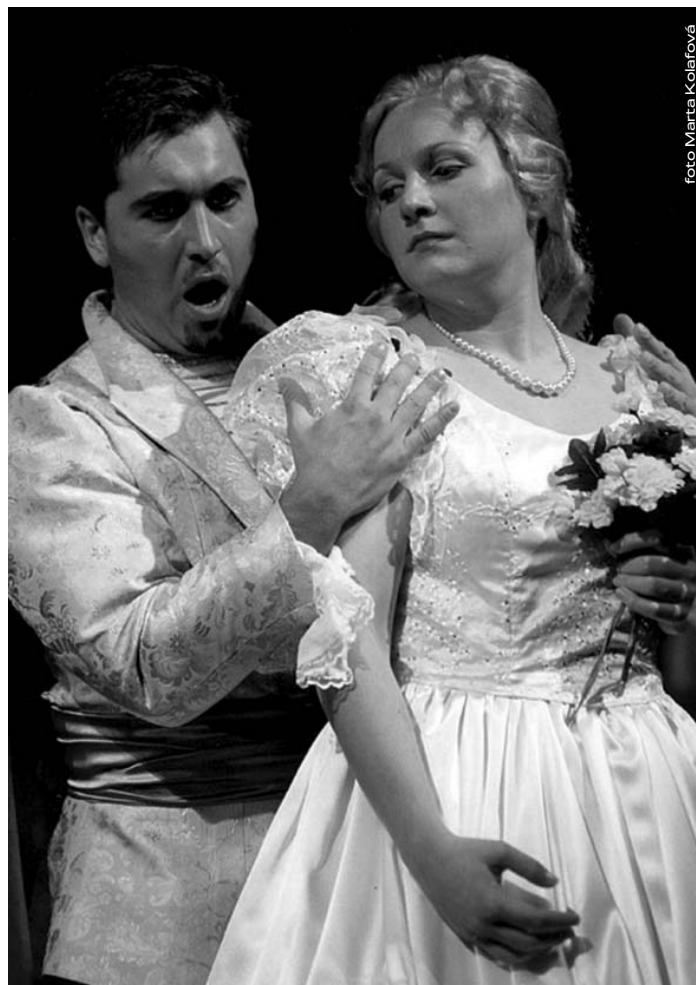


foto Marica Kolářová

Richard Samek (Princ) a Ivana Veberová (Rusalka) v plzeňské inscenaci Antonína Dvořáka

HLAVNÍ PARTNERI: ŠPVS, REVIA

Klasika Viva

Pod záštitou starosty města Šumperka, za podpory města Šumperka a Olomouckého kraje

EPOQUE QUARTET

Smyčkové kvarteto

Program: Mozart, Dvořák, jazzové skladby

Úterý 9. ledna 2007 od 19 hodin,
výstavní síň VM v Šumperku

Vstupné: 70 Kč/ 50 Kč

Informace v pokladně DK Šumperk v pracovní dny mezi 14-18 h, tel. 583 214 276, v Informačním centru v pracovní dny 8-17 h, tel. 583 214 000 a v pokladně Divadla Šumperk v pracovní dny od 15 do 17 h. Prodej také přímo v kanceláři Agentury J+D tel.: 274 861 222, 603 491 979 nebo email: info@agenturajd.net

PARTNERI: demit, Sever, itv, HOTEL HANSA, JO, K, www.agenturajd.net, www.rej.cz



foto archiv

Z inscenace Mozartova *Idomenea* v Brně

IDOMENEO ANEBO UŠLECHTILÁ NUDA V BRNĚ

Brno, Národní divadlo Brno

Lenka Šaldová

Režisér **Václav Věžník** v programu k brněnské inscenaci *Idomenea* hovoří o kráse hudby, kráse lásky, kráse alegorického příběhu, „*který je i pro dnešního člověka obrodou duševní čistoty a balzámem na naši stresovanou nervovou soustavu*“. Nicméně na scéně, sestávající ze série různě rozestavovaných schůdků, jen prvoplánově zaranžoval jednotlivé situace, v nichž operní zpěváci zoufale konvenčně gestikulují, postávají, posedávají. Rádoby efektní, poetizující obal – v němž nic není. Není tu ani stopy po opravdových lidských příbězích, snech, citech – a přitom Mozartova opera v sobě skrývá mnoho emotivních situací.

Režisér má jistě pravdu v tom, že pro Mozarta zpěv představuje „*vyjadřovací prostředek pro interpretování lidské psychiky*“. Nikoli ale bohužel v této inscenaci. S údivem jsem poslouchala interprety, jichž si převážně velmi vážím, jak tentokrát marně bojovali se svými party. Nejvíce se trápila **Dagmar Žaludková** (Elektra), která čím dál více místo zpěvu předváděla jen nekultivovaný, neartikulovaný křik.

Agnieszka Bochenek – Osiecka (Ilia) obstála sice technicky lépe, nicméně ani ona nebyla tentokrát intonačně příliš přesná. **Jozef Kundlák** zpíval *Idomenea* značně těžkopádně, silově. A hlas **Roberta Remeslníka** (Idamante) zní příjemně v jemných pasážích, ale tam, kde má zaznít plně, interpret selhává.

Problém vidím více nežli v interpretech samotných v obsazovací politice a v hudebním nastudování – dirigent **Caspar Richter** patrně interprety příliš neměl ke stylovému a výrazovému zpívání. Tím, jak vedl (chybující) orchestr ve velmi volných tempech a bez zřetelnějších dynamických kontrastů, také značnou měrou přispěl k tomu, že se představení nesmírně vlekle – až se mi zdálo, jako by se mělo každou chvíli zastavit.

Brněnská opera už příliš dlouhou dobu přešlapuje na místě – a jako by to vedlo ke ztrátě kázně, motivace, zaujetí. Jedený, kdo podle mě na první repríze *Idomenea* obstál, byl perfektně sezpíváný a barevně znějící sbor.

Národní divadlo Brno – W. A. Mozart: Idomeneo. Dirigent Caspar Richter, režie Václav Věžník, scéna Jan Dušek, kostýmy Jarmila Konečná, pohybová spolupráce Vladimíra Kartousová, sbormistr Jan Pančík. Premiéra 24. 11. 2006 v Mahenově divadle, psáno z reprízy 27. 11. 2006. ■



Jan Fousek a Markéta Habalová

Drama vášně v Redutě

Brno, Reduta

✎ Věra Lejsková

*„První je súžení, dyž rodičů není,
druhé je súžení, dyž sa zle ožení,
třetí je súžení s milů rozvedení...“ (z balad)*

V komorním prostředí divadla Reduty a v malém obsazení aktérů se autorky **Zuzana Lapčiková** a **Hana Litterová** podjaly obrovského úkolu: pravdivě a přesvědčivě jevištně ztvárnit obsah balad - ne jedné, autorky jich spojily dohromady hned několik, čímž vytvořily jakousi ságu rodu, naplněnou láskou, nenávistí a žárlivostí vedoucí až ke krvesmilství a vraždám... Osudovou postavou dramatu je Julána - jako by obdoba Kostelníčky z Její pastorkyně - mající v paměti nesmazatelně vryt krutý vzájemný vztah jejich rodičů, a sama zakusivší osudové pokoření; proto chce svou dceru uchránit těžkého života se záletným manželem.

Děj byl - podle textu balad - situován na Moravské Slovácko, kde prý všechny city jsou opravdovější: láska je vášnivější a nenávist je nesmlouvavá až krutá - proto se v inscenaci setkáváme až s naturalistickými výjevy, nikde však nejsou vulgární. Jistě velmi nelehkým úkolem bylo vyjádřit, vlastně ztvárnit Julianiny vzpomínky na minulost - podařilo se to však beze zbytku a naprosto nenásilně díky choreografii **Hany Litterové**, i umění představitelky Juliany, **Evy Šeneklové**. Výborně se ostatně svých rolí zhostili všichni, **Renata Poláčková** (Dora, matka Juliány), **Ivan Příkaský** (Ignác,

otec Juliány), **Vlastimil Hradil** (Jura, bratr Juliány), **Markéta Habalová** (Kateřina, dcera Juliány), **Jan Fousek** (Jan, ženich Kateřiny), **Nelka Lazovič** (Marina, Janova milénka), **Peter Gordík** a **Ondřej Smrž** (milenci Juliány) i další, po nichž bylo vyžadováno, aby technické prvky klasického baletu využili k přesvědčivému vyjádření náročného děje.

Vlastně to byl vůbec zvláštní balet, neboť mu nechyběla slova: pohyb byl nejen inspirován, ale i zdůrazněn zpívaným textem. Balady zpívala živě cimbalistka a autorka hudby **Zuzana Lapčiková** za doprovodu kontrabasů (**Josef Fečo**), bicích nástrojů (**Kamil Slezák** a **Miloš Dvořáček**) a saxofonu (**Petr Kovařík**), kromě toho ze záznamu zpíval **Miroslav Minks** s **Horňáckou muzikou**. Hudba - zprvu v popředí jeviště - byla poněkud hlučná (kromě nádherné písně *Zalet sokol...*), mnohem působivěji byla vnímána v druhé polovině představení, kdy byla umístěna v pozadí jeviště. Trochu mně vadily - v některých místech užité - náznaky džezových rytmů, to ve slovácké muzice působí cizorodým dojmem. Jako celek ovšem jsou balady - podmalovány podle textu, který vyjadřují, snivými až nostalgickými či patřičně vášnivými melodiemi - kouzelnou ukázkou lidového básnictví.

Drama na scéně pak velmi sugestivně gradovalo až do poslední vteřiny, neboť nešťastnou náhodou se oběti matčiny pomsty překvapivě nestal proradný zeť, ale - její vlastní dcera. *„Pán Bůh to přeměnil, Pán Bůh to přeměnil“* - jak se zpívá v závěru balad...

Brněnská Reduta - Zuzana Lapčiková, Hana Litterová: Balady. Námět, hudba, libreto, choreografie a režie autorky, kostýmy a scéna Pavel Knolle. Premiéra 10. 11. 2006. ■

SOUTĚŽ Festival Opera



9. března 2007 začíná další, již osmý ročník Festivalu hudebního divadla Opera 2007. V lednu a v únoru jsme pro vás připravili soutěž, ve které můžete vyhrát dvě vstupenky na jedno z festivalových představení. V programu osmého ročníku festivalu jsou též dvě opery Bohuslava Martinů – *Hry o Marii* a *Řecké pašije*. ***Hry o Marii*** v Plzni nastudovali dirigent Jan Zbavítel a mladý režisér Jiří Nagy (žák Václava Věžníka), a to s pozoruhodnými mladými interprety, jakými jsou Ivana Veberová, Veronika Hajnová, Jana Piorecká, Jiří Hájek ad. ***Řecké pašije*** v Ostravě režíroval Michael Tarant (jehož ostravská inscenace Její pastorkyně zaznamenala na minulém ročníku velký úspěch a získala hned tři z pěti festivalových cen Libušek) a obsazení je opravdu prvotřídní: Martin Gurbaf (Grigoris), Bogdan Kurowski (Fotis), Luciano Mastro (Manolios), Eva Dřízgová-Jirušová (Kateřina), Marianna Pillárová (Lenio) ad.

První soutěžní otázka tedy zní:
Které další opery Bohuslava Martinů se v minulosti v programu festivalu objevily a které soubory je hrály?

Vylosovaný vítěz získá dvě vstupenky na festivalové představení *Her o Marii* (Národní divadlo 11. 3. 2007) nebo *Řeckých pašijí* (Národní divadlo 17. 3. 2007).

Své písemné odpovědi zasílejte do **16. 1. 2007** na adresu redakce **Hudební rozhledy, Radlická 99, 150 00 Praha 5** nebo na e-mailovou adresu **rozhledy@volny.cz**



Foto z představení *Hry o Marii*

Nadace Český hudební fond

vypisuje grantové řízení k získání příspěvku NČHF s uzávěrkou 31. 3. 2007

na následující projekty:

OBOR SKLADATELSKÝ

→ **Realizace CD s díly žijících českých autorů vážné hudby, případně českých skladatelů druhé poloviny 20. století.**

Do grantového řízení budou přijímány projekty v rozsahu časové kapacity CD, a to jak autorské, tak se smíšenou dramaturgií (více autorů). Žádost musí obsahovat názvy a duratu skladeb, jména předpokládaných interpretů, nahrávky skladeb (i informativní), partitury skladeb (nebo alespoň jejich ukázky), jméno vydavatele (pokud nepodává žádost sám); jestliže již existují profesionální nahrávky některých kompozic, uvést, kdy a kde byly pořízeny a budou-li převzaty na CD.

→ **Podpora koncertního provozování české hudby, vytvořené od druhé poloviny 20. století,** podíl minimálně 80% programu (počet titulů v rámci celého projektu).

OBOR INTERPRETAČNÍ

→ **Realizace CD pro mladé talenty ve věku do 30 let.**

Podmínkou přijetí návrhu je zajímavá dramaturgie CD, reprezentační nahrávka interpretačního výkonu z koncertu, doklady o umístění na prestižní mezinárodní soutěži v uplynulých dvou letech a aktivní koncertní činnosti (hudební kritiky koncertních vystoupení). Připravované CD může obsahovat nahrávky jednoho nebo dvou vybraných interpretů a mělo by sloužit propagaci českého interpretačního umění. Příspěvek je určen na část nákladů spojených s výrobou CD.

→ **Podpora studia v zahraničí pro studenty českých hudebních vysokých škol nebo jejich absolventy do 30 let věku.**

Podmínkou přijetí návrhu je mimo jiné doklad o umístění na prestižní mezinárodní soutěži v uplynulých dvou letech, doklad o přijetí ke studiu na hudební škole v zahraničí nebo doklad o chystaném či probíhající přijímacím řízení, vyjádření současného (posledního) pedagoga hlavního oboru nebo zástupce školy, program studia v zahraničí, specializace (alespoň rámcově), případně jméno a specializace budoucího pedagoga hlavního oboru.

OBOR MUZIKOLOGIE

→ **Vytvoření nebo vydání monografie k české hudební kultuře.**

→ **Zpracování hudebního fondu (archivu, pozůstalosti) osob či institucí (katalog, prameny).**

Osoby či instituce, jichž se projekty budou týkat, musí být významné z hlediska české hudební kultury jakékoli historické epochy.

K žádosti o vytvoření nebo vydání monografie je mimo povinných příloh dle formuláře třeba připojit ucelenou ukázkou textu (1 kapitolu) a podrobnou osnovu práce.

OBOR HUDBY POPULÁRNÍ, JAZZOVÉ A PŘÍBUZNÝCH ŽÁNŘŮ

→ **Realizace CD s archivními nahrávkami, které mapují historii české a moravské hudby.**

Podmínkou přijetí návrhu je předložení nahrávky a podrobný popis jejího původu.

→ **Podpora koncertů nebo koncertních cyklů, které se zaměřují na menšinové hudební žánry.**

Do grantového řízení NČHF jsou přijímány výhradně čitelně vyplněné formuláře „**Žádost o příspěvek Nadace Český hudební fond**“, doplněné o příslušné přílohy (sopsis obligatorních příloh je součástí formuláře).

Formulář žádosti je k dispozici na internetových stránkách NČHF www.nchf.cz, případně jej na požádání zašleme poštou.

Nadace Český hudební fond

Besední 3

118 00 Praha 1

tel.: 257 323 860, 257 326 975

HUDBA V PRAZE

Pražské jaro otevře (12. 5.) Smetanovou Mou vlastní Česká filharmonie se svým šéf-dirigentem Zdeňkem Mácalem. Podle zveřejněného programu bude přehlídku do počátku června tvořit na padesát koncertů a devět divadelních představení. Jedním z výjimečných okamžiků Pražského jara bude koncert k životnímu jubileu sopranistky Gabriely Beňačkové. Slavná pěvkyně si jako hosta přizvala umělkyni o generaci mladší – Evu Urbanovou. K hvězdám programu se má podruhé po třech letech zařadit na jaře Sanfranciský symfonický orchestr s šéfdirigentem Michaellem Tilsonem Thomasem a tentokrát i s pěvcem Thomasem Hampsonem. Očekávání pořadatelů vzbuzuje mimo jiné pozvání Symfonického orchestru Finského rozhlasu a koncerty, které budou v Praze mít klavíristé Murray Perahia a Kun Woo Paik, dirigenti Charles Dutoit, Charles Mackerras a Gennadij Rožděstvěnskij a houslista Gidon Kremer. Exotickou hudební kulturu představí v české metropoli rozhlasový orchestr lidových nástrojů z Číny. Letos festival nemá jedno velké téma. Mezi roky 2009 až 2011 však jeho dramaturgii tematicky výrazně ovlivní jubilea skladatelů Gustava Mahlera a Bohuslava Martinů.

Klub přátel Pražského jara uspořádal (30. 11.) v bývalém kostele sv. Vavřince koncert cembalistky Edity Kellerové a souboru Hipochondria Ensemble (Jiří Antonín Benda, František Benda, Ignaz Holzbauer).

Skupina Camael, která v originálním aranžmá hraje moravské milostné, slovenské, romské a skotské písně, vystoupila (1. 12.) v pražském divadle Dobeška. Soubor vznikl spojením osobitého dívčího vokálního tria Triny a kvinteta zkušených instrumentalistů pohybujících se v nejrůznějších hudebních žánrech od vážné hudby až po jazz a muzikály. Má už za sebou úspěšná festivalová vystoupení u nás i v zahraničí. Lidové písně podávají Camael svým vlastním způsobem, který vychází z instrumentálních aranžmá zakladatele skupiny Pavla Fischera (primária Škamпова kvarteta) a z ženského trojhlasu, jehož podoba je převážně dílem lvy Kováčové. Celkový zvuk je pak dotvářen všemi členy sdružení, a tak se v něm zrcadlí rozmanitost hudebních zkušeností každého z nich. Značný prostor je též ponechán improvizaci.

Maďarské kulturní středisko ke 125. výročí narození Bély Bartóka uspořádalo (15. 11.) koncert ve svém velkém sále. Sonáta pro sólové housle a 44 houslových duet Bély Bartóka zazněly v podání mladých, ale už uznávaných maďarských houslistů Katalin Kokas a Barnabáse Kelemena. Oba houslisté, tvořící manželský pár, byli žáky Hudební akademie již od 11 let, oba zvítězili na mezinárodních soutěžích, oba teď vyučují na Hudební akademii F. Liszta a oba patří mezi nejvyhledávanější maďarské hudebníky.

Poctou skladateli Zdenko Mikulovi k devadesátým narozeninám byl (27. 11.) komorní koncert z jeho děl. V Sukově síni Rudolfiny účinkoval Smlíšený sbor prievádzských učitelů Rozkvet, basista Peter Mikuláš s klavíristou Mariánem Lapšanským a desítku instrumentalistů, od violoncellisty Eugena Procháče po hráčku na lesní roh Vladimíru Klánskou.

Soutěž Concerto Bohemia, 15. ročník národní rozhlasové soutěže mladých orchestrů a souborů, skončila (11. 11.) v přímém rozhlasovém přenosu koncertem laureátů na Žofíně. Absolutním vítězem byl Komorní orchestr Comenius – soubor studentů hudebních tříd pražského Gymnázia Jana Nerudy s dirigentem Jiřím Kubíkem. Program vyvrcholil společně zahrnou studentskou hymnou Gaudeamus igitur v aranžmá Otomara Kvěcha, a to v podání všech osmi nejlepších účastníků soutěže dirigovaných Stanislavem Vavřínkem. Původně se do ní přihlásilo 19 orchestrů, porota letos na jaře posuzovala soutěžní snímky třinácti. Vedle absolutního vítěze, orchestru Comenius, vystoupily dnes také Žestový soubor Pražské konzervatoře, Dětský komorní orchestr Základní umělecké školy (ZUŠ) z Police nad Metují, Hostivařský komorní orchestr ZUŠ v Praze 10, Flétnový soubor Sarabanda ZUŠ z Rychnova nad Kněžnou, Komorní orchestr Jana Noska ze ZUŠ v Hodoníně, Dechová harmonie Konzervatoře v Českých Budějovicích a Smyčcový orchestr Pražské konzervatoře. Zněly skladby od Janáčka, Vivaldiho, Respighiho, Händela, Čajkovského, Rimského-Korsakova, Holsta a současných autorů Jana Hanuš, Jiřího Berkovce, Lukáše Sommera a Jiřího Temla. Soutěž je určena mladým amatérským i budoucím profesionálním umělcům a je mladším sourozencem slavné mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga. Obě soutěže jsou založeny na anonymním hodnocení soutěžních nahrávek. Uskutečňuje se ve dvouletém cyklu. V jednom roce se jí zúčastňují studentské a žákovské soubory v počtu od šesti do dvanácti hráčů a orchestry v obsazení od 36 do 50 hráčů. V dalším roce pak komorní ansámblы od 12 do 36 hráčů. Poroty jsou sestaveny zvláště pro smyčcové a dechové soubory. Jejich čestným předsedou a patronem celé soutěže je Ilja Hurník.

Hudba mezi obrazy, 12. abonentní cyklus komorních koncertů, pokračoval (9. a 23. 11.) v Galerii HAMU dvěma koncerty (Nielsen, Gershwin, Teml, Janáček, Rejcha, Fuka, Roussel, Schubert). Účinkovalo České none-to a studenti Gymnázia Jana Nerudy.

Strahovské koncerty u Mira, šestý ročník komorního cyklu, pokračoval (25. 11.) koncertem souboru Gutta Musicae nazvaným Čtyři epochy evropské hudby. Zněla hudba od středověku po B. Martinů.

Díla Otto Alberta Tichého – duchovní hudba a koncertní skladby pro komorní soubory i varhany – zazněla (19. 11.) v Sále Martinů. Účinkoval Piccola Orchestra, Piccolo coro a další.

VĚROSLAV NEUMANN
27. 5. 1931 – 21. 11. 2006

V úterý 21. listopadu 2006 zemřel po těžké nemoci ve věku 75 let hudební skladatel a pedagog Věroslav Neumann. Narodil se v Citolibech u Loun a jeho budoucí zaměření jako by bylo předurčeno místem narození, proslulou „líhni“ hudebníků a hudebních skladatelů. Skladatelské vzdělání získal na pražské Akademii múzických umění ve třídě profesora Jaroslava Řídkého (mimořádně rozhodnutím studovat kompozici a nikoliv klavír tehdy velmi rozlítil prof. Františka Maxiána, u něhož se vzdělával a který do svého žáka vkládal nemalé naděje). Již v průběhu studií získával praktické zkušenosti v armádním uměleckém souboru, v 60. letech pak pracoval v Českém hudebním fondu a začal být také činný v Československém svazu skladatelů. V roce 1969 byl zvolen jeho předsedou a aktivně působil proti normalizaci. Následoval zákaz jeho veřejné činnosti a provozování skladeb. V této nelehké době přichází prof. Harry Macourek s nabídkou, aby učil na Lidové konzervatoři (dnešní Konzervatoři J. Ježka a Vyšší odborné škole). Věroslav Neumann pak zde působil do roku 1990.

Zralé období svého života zasvětil Věroslav Neumann Pražské konzervatoři, v jejímž čele stál od roku 1991 do roku 2004. Hned při prvním setkání s pedagogem školy bylo zřejmé, že na školu přichází osobnost. Věroslav Neumann měl jasno v prioritách, tou hlavní bylo transformovat školu tak, aby obstála v otevřeném evropském prostředí. Ihned se energicky vložil do díla a krok za krokem po celou dobu svého působení v čele školy systematicky a úspěšně pracoval na zlepšení chodu této prestižní školy.

V jeho skladatelském odkazu má zásadní význam zejména tvorba vokální. Neumann za ni získal řadu cen, např. sbor Soleils Couchants byl oceněn na mezinárodní sborové soutěži v Tours (1982). Ocenění získal i na dalších soutěžích a festivalech (Varšava 1955, Helsinky 1962). Jeho slavný ženský sbor Nářek opuštěné Ariadny na verše Milana Kundery si už dávno získal srdce interpretů i posluchačů, podobně ovšem jako řada jeho dalších skladeb. Ke kompozici komorních a orchestrálních děl se obrátil Věroslav Neumann ve zralejším věku a také tady vytvořil hodnotná díla. Zvšechny jmenujme Symfonické tance pro velký orchestr (1984) či Smyčcový kvartet (1969) inspirovaný událostmi z let 1968–69. Odešel významný skladatel, hudební pedagog a organizátor, významný ředitel Pražské konzervatoře.

Pavel Trojan

Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu, upořádala v Galerii HAMU (29. 11.) koncert souboru Trio Eufonico (Kateřina Chudobová – flétna, Růžena Sršňová – housle, Simona Kalendová – klavír). Na programu byli skladatelé J. Teml, I. Hurník, O. Mácha, J. Sycha, J. Krček, R. Sršňová a J. Vrkoč.

Pražská konzervatoř připravila operní představení studentů pěveckého oddělení. V Divadle v Celetné (9. 12.) uvedli Mozartovu operu *La clemenza di Tito*.

Česká komorní filharmonie v rámci Hudebních čtvrtků v Sále Boccaccio hotelu Bohemia (9. 11.) uvedla program nazvaný *Pocta Josepha Haydnovi*. Druhý večer, součást komorního cyklu, světili pořadatelé (16. 12.) Vojtěchu Spurnému (Haydn, Spurný).

HUDBA V ČECHÁCH

Smetanovské dny se v Plzni uskutečnily ve 27. ročníku (4. 2. – 2. 3.) pod názvem „Cizí, jiné a exotické“. Připraveny jsou koncerty Igora a Renaty Ardaševových (Smetanova Má vlast, 8. 2.), souborů Collegium 1704 a Collegium Vocale 1704 (21. 2., Bachovy Janovy pašije), Pavla Šporcla a Collegia českých filharmoniků, Ily Bittové a Škampova kvarteta, kytaristy Štěpána Raka a Alfreda Strejčka, katedry hudební kultury Západočeské univerzity, Plzeňské filharmonie s egyptským klavíristou Ahmedem Abouem Zahraem, irské skupiny The Frames, skupiny Michal Hromek Consort, čínské zpěvačky world music Feng-yün Song, Dana Bárty a Tria Roberta Balzara a divadelní představení bratří Formanů. Festival zakončí mezinárodní tanečně-hudební projekt kultur zemí bývalé Hedvábné stezky. Hudební část nabídne písně Číny, Uzbekistánu, Kazachstánu a Turkmenistánu s tradičními nástroji. Taneční část pak dá nahlédnout pod pokličku tradičního tance Íránu, tádžického ženského rituálu, súfijského tance, mystického perského tance a tradičního uzbeckého tance. Do plánovaných doprovodných akcí patří přehlídka čínských filmů (13.–27. 2.) a jako off program vystoupení Čechomoru (17. 1.), Spirituál kvintetu (28. 3.) a Evy Urbanové (12. 5.), která v plzeňském Pekle připomene mimořádným koncertem 20. výročí své pěvecké kariéry.

V nově rekonstruovaném sále Filharmonie Hradec Králové se 30. 11. konal výjimečný koncert – ve spolupráci dvou sborů zde byla provedena *Symfonie č. 13 b moll op. 113 „Babij jar“* Dmitrije Šostakoviče. Sólového partu se ujal Peter Mikuláš, Filharmonii Hradec Králové dirigoval Ondřej Kukal. Sborový part nastudovaly společně pražští *Pueri gaudentes* (sborm. Zdena Součková) a pardubičtí *Bonifantes* (sborm. Jan Míšek).

Slánské jazzové dny obsáhly ve 40. ročníku (17. – 19. 11.) vystoupení, při nichž hráli mj. Ondřej Pivec Organic Quartet, Ithamara Koorax a Peter Schärli Trio, Alvik, Czech

Big Company, Tone Down, Domino Blues Band, Happy Big Band, Bohemia Big Band a Sparrow's Quartet, Miroslav Vitouš, Jaroslav Dušek, Eva Emingerová Quartet, Peter Binder Swing Quintet a Pražský Big Band Milana Svobody.

HUDBA NA MORAVĚ A VE SLEZSKU

Členové mužského vokálního kvarteta Q VOX (Tomáš Krejčí, Petr Julíček, Tomáš Badura a Aleš Procházka) natočili CD *Spirituals and Songs*. Vydání oslavili na koncertech v Brně (30. 11. a 1. 12.) Spolu s Filharmonii Brno a dirigentem Milošem Machkem vystoupili v rámci řady *Netradiční cyklus*, a to s úpravami slavných a oblíbených spirituálů a gospelů (G. Gershwin, K. Chadwick, S. Joplin, B. Chase, J. Kern, L. Anderson, ale i B. Martinů). Machek je aranžérem některých skladeb. Vedle děl, v nichž dominovala kantiléna, zazněly i rytmické, často swingové úpravy. Interpreti vtáhli publikum do hry, nechyběly ani komediální scény.

Sbor Ars Brunensis Chorus koncertoval (14. 11.) v Sále Josefa Dobrovského v konventu milosrdných bratří v Brně. Umožnil srovnání sborové tvorby J. S. Bacha a nedoceněných českých barokních autorů Antonína Mašáta a Jana Nepomuka Brossmana, jejichž díla jsou teprve postupně objevována v kroměřížském archivu a uváděna s velkými úspěchy v novodobých premiérách u nás i v zahraničí.

různé

Folklorní soubory z celé republiky se sjely (12. 11.) do Prahy v rámci XXIII. setkání lido-

vých muzik. Součástí festivalu bylo zároveň II. setkání dětských lidových muzik. Tématem setkání malých muzikantů byla příroda a vše, co s ní souvisí. Festivalu se zúčastnila Dětská cimbálová muzika Raslavičanik (Slovensko), Dětská cimbálová muzika Kolíček (Praha 4), Dětská lidová muzika z Chrástu, Malá muzika (Praha 8), Dětská lidová muzika Notičky (Řevnice), Dětská lidová muzika Hájiček (Praha 4), Cimbálová muzička Rosénka (Praha 6) a Dětská lidová muzika Meteláček (Plzeň). * Divákům se představily soubory *Ledecká dudácká muzika z Tachova*, *Malá Česká muzika Jiřího Pospíšila*, *Cimbálová muzika Rosénka*, *Lidová muzika souboru Josefa Vycpálka*, *Lidová muzika souboru Kytice*, *Valašská muzika Kyčera*, *Cimbálová muzika Jiřího Janouška* a *Hudecká muzika z Prahy 8*. Hlavním hostem festivalu byl zpěvák Dušan Holý. Při následné *Lidové kasací zábavě* si diváci mohli zazpívat a zatančit společně s účinkujícími.

Tenorista Štefan Margita v rámci svého jubilejního turné zazpíval od října do prosince v Třebíči, Košicích, Teplicích, Ústí nad Labem, Semilech, Karlových Varech, ve Strakonici, Olomouci, Třinci, Hradci Králové, Chomutově, Českých Budějovicích, Děčíně a v Praze, kde šňůra koncertů vyvrcholila beneficí (23. 12.) v Národním divadle. Jako hosty si Margita pozval Elenu Zhidkovou, Lívii Ághovou, Kateřinu Englichovou a Kühnův dětský sbor. Během podzimu vystupoval nejen s orchestry, ale především na písňových večerech, na nichž zaznívaly cykly Mikuláše Schneidera-Trnavského, Bély Bartóka a nově zkomponovaný cyklus sedmi písní inspirovaných slovenským folklorem Sadaj, slnko, sadaj Sylvie Bodorové.

Zpracoval Petr Veber

Houslista Josef Suk, pravuk Antonína Dvořáka, byl na valné hromadě *Společnosti Antonína Dvořáka* (20. 11.) zvolen jejím čestným předsedou. Po skladateli a dlouholetém editorovi Dvořákova díla Janu Hanušovi se stal druhým čestným předsedou za pětasedmdesát let existence tohoto spolku. Současného výkonného předsedu, dirigenta Radomila Eliška, zvolili členové SAD po předcházejícím třiletém funkčním období znovu. Mezi přední úkoly další etapy činnosti SAD patří záchrana domu v Žitné ulici 14 v Praze 2, v němž Antonín Dvořák žil a zemřel. Objekt je v současnosti předmětem právních sporů několika stran a mezitím chátrá. SAD chce také připravit koncert z tvorby Jarmila Burghausera, dlouholetého předsedy SAD, dvořákovského badatele světového renomé, od jehož úmrtí uplyne (19. 2.) deset let. Na fotografii zleva Josef Suk a Radomil Eliška.

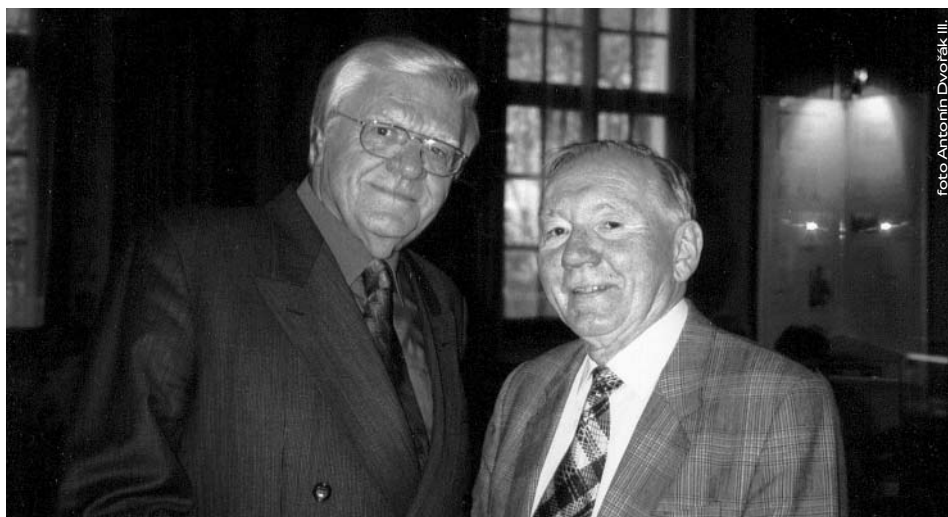


foto: Antonín Dvořák III.

SVĚTOVÁ OPERNÍ DIVADLA

I. OPERA V SYDNEY

✎ Pavel Horník

Australský operní život se vyvíjel v důsledku jiných kulturních a demografických podmínek daleko skromněji a jednodušeji než v evropských zemích. V devatenáctém století začínaly fungovat hostující cestovní operní společnosti, které jen s mírným zpožděním kopírovaly svůj repertoár podle stávajícího evropského. Velice oblíbený byl Donizetti, Verdi, Rossini, Bellini a samozřejmě Mozart, Weber nebo Flotow, ale i náročné velké opery typu Meyerbeerových Hugenotů a dokonce Wagnerova Lohengrina si našly svou cestu k přízni diváků. Velice žádané byly balety, například Giselle byla provedena již patnáct let po její pařížské premiéře v roce 1841. Balety s hostujícími hvězdami se provozovaly v Sydney například v Royal Victoria Theatre. Větší a organizovanější rozvoj hudebního a operního života však nastal až ve století dvacátém, kdy vzniklo několik dalších velkých divadel. Krásný a velký divadelní sál je v divadle Kapitol, které bylo nedávno nákladně zrekonstruováno. Divadlo State Theatre ve výškové budově na Market Street má také prostorný, bohatě zdobený postsecesní interiér. V dnešní době se v těchto sálech hrají hlavně výpravné muzikály. Roku 1932 byl založen Sydneyský symfonický orchestr a dále byl ustaven rozhlasový orchestr. Ve čtyřicátých letech vzniká Borovanského baletní soubor, který se po válce stává základem Australského baletu. Ten v pozdějších letech dosahuje při svých turné mezinárodního renomé. Opera se rozvíjí za pomoci společnosti Australien Elizabethen Theatre Trust a k rozšíření operního života přispívají také představení na Sydneyské konzervatoři, velice pěkné viktoriánské stavbě na

kraji areálu botanické zahrady a jen nedaleko budoucí nové sydneyské opery. V jednom konzervatoristickém představení v roce 1951 se v opeře Judith představuje mladičká sopranistka Joan Sutherland, budoucí světová operní hvězda. Mimochodem její velký portrét visí na čestném místě v před-sáli operního hlediště sydneyské opery. V očích Australanů je to taková jejich novodobá Ema Destinnová. V důsledku nebývalé se rozvíjejícího zájmu o operu je rozhodnuto založit divadelně koncertní komplex. Stavbou je po vyhlášení soutěže v roce 1956 nakonec pověřen málo známý osmatřicetiletý dánský architekt Jorn Utzon pro svůj naprosto originální projekt. Stavba „operního domu snů“ v centru města na poloostrově zvaném Bennelong Point na místě dřívější přístavní pevnosti prošla nesmírnými peripetemi, aby byla slavnostně otevřena 20. října 1973 královnou Alžbětou II. za přítomnosti premiéra státu New South Wales sira Roberta Skina. Inauguračním představením byla Prokofjevova opera Vojna a mír, která příznačně toto kontroverzní období výstavby charakterizovala. Základní architektův projekt byl během stavby po příchodu nové vlády částečně pozmeněn a šetřilo se hlavně při realizaci interiérů. Rozčarovany Utzon odstoupil a do Sydney se již nevrátil. Australští architekti, kteří práci po něm převzali, museli řadu věcí ke škodě projektu změnit. Výsledkem byl poměrně malý prostor jevištní části a další změny, které původní návrhy značně okleštily. Například barevné ztvárnění interiérů sálů se oproti Utzonovým návrhům diametrálně změnilo. Nicméně vznikla stavba, která se může směle zařadit mezi divy světa. Architekt Utzon promítnul do svého projektu skořepin a pláště auditorií určité přírodní prvky, ne nadarmo se mluví o skořápce vlašského ořechu, rozloupnuté slupce pomeranče nebo i bílých plachtách. Těch příměrů může být mnoho a záleží jen na fantazii jedinice, co může tato stavba evokovat. Možná nejhezčí pohledy jsou na budovu opery z výše položených

Opera Australia





Vchod do koncertního sálu

míst, kterých je kolem několik a zvláště pak panorama, jaké se naskýtá při pohledu z obrovského železného Přístavního mostu, je ohromující. Tento historický most z třicátých let je největší dominantou doplňující vhodně specifickou scenerii operního domu. Tato architektonická koncepce je proto tak geniální, že počítá hlavně s těmi pohledy z vyšší perspektivy. Povrch budovy pokrytý „svítícími“ glazovanými švédskými dlaždicemi působí efektně zejména při různých druzích osvětlení. Měl jsem možnost Operu podrobně nafotografovat za různých druhů počasí ve dne i v noci a pokaždé vypadá jinak. Pokaždé vás zaujme něco nového, a tak jednotlivé části budovy podněcují inspiraci k pořizování dalších záběrů. Pro studenty fotografických škol by tato budova mohla být nekonečným zdrojem kompozičních obrazových cvičení. Viděl jsem již mnoho divadelních budov po celém světě, ale žádná na mne nezapůsobila tak silně jako právě ta v Sydney. Ze spodního pohledu vypadá někdy jako bílé plachty, jindy jako ploutve hejna ryb. Z vnitřních prostor je neefektivnější obrovský koncertní sál pro 2 500 posluchačů. Největší mechanické varhany na světě mají 10 500 píšťal. V tomto sále také provozují některé monumentální operní a baletní produkce a je zde sídlo symfonického orchestru, který ale také hraje v krásném sále radnice. Operní hlediště s červenou dominantní barvou křesel (Utzon navrhol u jednoho sálu kombinaci stříbrné a červené barvy, u druhého zlatou a červenou) je koncipováno pro 1 500 diváků. Proscénium odděluje od hlediště z australské vlny utkaná opona znázorňující slunce od výtvarníka Johna Coburna a byla utkána ve Francii. V komplexu jsou ještě tři menší sály a sál divadelní a studiový. Nechybí samozřejmě kavárenské a restaurační prostory a velké podzemní garáže pod prostorem před budovou. Lodě přijíždějící a odplouvající z vnitřního přístavu, množství turistů a pokřikující rackové jen doplňují kolorit nezapomenutelného scénického obrazu. Na stranstvích před operou se také konají nejružnější velké show doprovázené často ohňostroji a světelnými barevnými

efekty a projekcemi využívajícími atraktivních kupolí opery pokrytých světlými dlaždicemi.

Australský operní a baletní soubor, v jehož čele stojí Adrian Collette a anglický dirigent Richard Hickox jako hudební ředitel, má okolo osmdesáti operních a baletních sólistů, dirigentů a korepetitorů. V operním sboru je 45 členů, orchestr má 75 hráčů. Na „skladě“ je skoro 80 inscenací, z nichž se pochopitelně každou sezonu několik vrací. Divadlo funguje podobně jako většina ostatních světových divadel stagionovým způsobem s tím, že se hrají v bloku během měsíce dva, někdy i tři tituly. Ve stálém sólistickém ansámblu jsou většinou australské pěvci, hostovaní cizích zpěváků – většinou pocházejících z anglicky mluvících zemí – není zase tak časté jako v evropských divadlech. Zato úspěšní Australané jako kdysi Nellie Melba, později Joan Sutherland nebo wagnerovští pěvci jako bayreuthský tenor Glen Winslade či u nás známý John Wegner, výborná představitelka Jenůfy Sheryl Barker se proslavují v cizině. V sezóně 2007 uvede opera okolo 13 titulů jako je Traviata, Trubadúr, Alcina, Tannhäuser, Figarova svatba, Hoffmannovy povídky, ale také poprvé ve své historii Dvořákovu Rusalku s Cheryl Barker v titulní roli. Oblíbené je také uvádění operet britského skladatele Gilberta Sullivana. Důležitou součástí souboru je tzv. Oz Opera. Je to cestovní skupina mající za úkol hostovat po menších australských městech. Odehraje tak během roku okolo 200 představení se čtyřmi operními tituly. Jedním z nejúspěšnějších v letošním roce byla Carmen a Kouzelná flétna. Sezóna je vždy na rozdíl od ostatního světa organizována od ledna do začátku listopadu téhož roku. Prázdniny jsou v prosinci. Musíme ovšem vzít v potaz, že roční období jsou v Austrálii jiná než u nás. V dubnu a květnu vystupuje soubor v Melbourne v moderním komplexu Victoria Arts Centre ležícím v umělecké čtvrti na jižní straně řeky Yarra. Součástí tohoto zařízení je mimo divadla, jehož krásné, do černé barvy laděné hlediště má skoro 2 000 míst, také architektonicky velmi pěkná koncertní síň, kde sídlí Melbournský symfonický orchestr. Melbourne má ještě jiná velmi pěkná divadla postavená v první čtvrtině dvacátého století. Je to například po dávném požáru krásně zrenovované Regent Theatre nebo secesní Princess Theatre naproti budově parlamentu. Divadlo Atheneum je mateřskou scénou menšího souboru City Opera. Pro úplnost uvádím další profesionální operní soubory v zemi. State opera of Australia je v Adelaide, na západním pobřeží v Perthu v krásném viktoriánském divadle His Majesty Theatre má svůj domov West Australian State Opera. V Brisbane sídlí Queensland Opera a soubor Stopopera je v hlavním městě Canberra. V Newcastleu působí Opera Hunter. Australské publikum má operu a balet rádo, a tak přes podstatně vyšší ceny vstupenek než je tomu v Evropě, divadlo a koncerty často navštěvují. Publikum chodí na představení oblečeno mnohem sportovněji, než je zvykem jinde v cizině. Je také velmi ukázněné a vlídné. Hledištní uvaděčky v sydneyjské opeře jsou velmi nekompromisní k věcem, které jsou zakázány, a tak se mi stalo, že když jsem si chtěl o přestávce vyfotografovat interiér hlediště, bylo mi to striktně zakázáno. Známa, která se mnou v divadle byla a žije v Austrálii již třicet let, svými přímluvami nic nezmohla a musela vše řešit diplomaticky přes inspektora hlediště. Byl to takový statný mladý pořizek jménem Ivan a ten mi snad z titulu slovanské příbuznosti laskavě dovolil pořádně snímkovat po skončení představení. Opět se na mne vrhaly rozhořčené biletářky, ale po odrecitování slov Mr. Ivan allowed me... se omluvily a odešly. Podotýkám, že lze koupit mnoho pěkných pohledů Opery včetně snímku koncertního sálu, ale operní hlediště není. Nezapůsobila to neviditelná ruka architekta Jorna Utzona jako pomstu za to, že mu oproti jeho návrhům barevného a prostorového pojetí divadelního sálu finální koncepci změnili? ■



foto Monika Rittershaus, Komische Oper Berlin

Jens Larsen (Dreieinigkeitsmoses), Christiane Oertel (Leokadja Begbick) a Christoph Späth (Fatty)

Dvakrát andreas HOMOKI

Berlín, Komische oper

Josef Herman

Maďarský operní režisér působící na německých scénách si jako intendant Komické opery v Berlíně pravidelně přiděluje úkoly jaksi méně atraktivní, zároveň přiměřené jeho stylově centrální pozici mezi tradičními a ostře postmodernistickými přístupy k partituře. Připomínám to pro inspiraci, jak zodpovědně se má intendant vůči svému divadlu chovat – prospěch z jeho působení má mít především divadlo, až druhotně má mít prospěch on z divadla.

Homoki je v zásadě modernista, nikoli postmodernista, tedy přinejmenším v tom, že ctí koncizní výklad díla, ovšem vždy ve vztahu k dnešku, tedy v různé míře aktualizace a jevištním slovníkem hraničícím až s postupy postmodernistů. Což na jednu stranu může dílo a jeho současnou recepci výrazně obohatit, například v inscenaci Eugena Oněgina, možná dokonce častěji (soudím jen dle vzorku jeho inscenací) však dochází k nezbytné různé míře střetů mezi partiturou a jednoznačnou aktualizací příběhu, jak je známe také z našich jevišť. Pak je skoro lépe, když se režisér drží v zásadě tradičního, jevištně však do nuancí propracovaného a tím nesmírně působivého přístupu k dílu, samozřejmě jevištně opět zcela současného, jak naposledy doložila famózní inscenace Straussova Růžového kavalíra, než když se křečovitě snaží dílo formálními postupy nebo významovými posuny ozvláštnit. Je zřejmé, že tak činí především u skladeb méně známých a hraných, jejichž vlastní umělecké síle asi úplně nevěří. A právě takové dvě jeho inscenace bych chtěl připomenout.

Opery *Rimského-Korsakova* se dnes hrají zřídka. Možná spíš proto, že jejich hudební jazyk dnes ztratil na atraktivnosti, přitom je možné stavět na jejich symbolických podoben-

stvích. Zpravidla je tomu obráceně. *Zlatý kohoutek* patří k takovým symbolickým pohádkám, které lze vyložit jako podobenství o mechanismu moci – soška Zlatého kohoutka je u Homokiho tajemnou ničivou zbraní, která se nakonec obrátí proti svému pánovi.

Jevišti dominuje obludná roura, kterou správně definovat pomáhají fotografie zdevastované černobylské elektrárny otiskované v programu. Ostatně samotná figurka Zlatého kohoutka, resp. její podstavec, evokuje jadernou hlavici rakety. Z roury se jako z kanálu soukají postavy a je zprvu těžké rozlišit, kdo je kdo. Převažují vojáci v uniformách nejspíš z první světové války, navlečených přes noční košile, což do příběhu vnáší hokynářský příděch Haškova Švejka, nebo v německém prostředí Hejtmana z Kopníku či Vojcka. Ladí k nim ruští mužíci v těžkých mantlech a papachách, sám Car má přes noční košili kožich a na nohou obludné trepky – čiší z toho zasmrádlé teplíčko a ohlas krále Ubu. Carovi synové však hrají golf a vřazují se spíše do tábora nepřátelské královny, která na Carovu šedivou říši zaútočí atraktivitou pestře postmoderně oděných krásků v odvážných výstřizích a parukách. Možná metafora střetu totality s free společností, možná připomínka dodnes citlivého sporu West versus Ost Německa, možná ale jen demonstrace střetu ženského a mužského principu. Z Cara učiní slepá láska stárnoucího hipíka natřásajícího se v sukence z trávy, kolem krku květiny a na hlavě kovbojský klobouk s hvězdou, Astrolog končí v moderní nemocnici na kapačkách a krásná královna ho jako zdravotnice ošetřuje. Nejlepší je inscenace tam, kde přílišná konkretizace neubírá prostor základní vícevrstevnaté metafoře. Představení sice hudebně nebylo fascinující, nicméně na zde obvyklé výsostné úrovni ho řídil Michail Jurowski, hřmotného Cara vytvořil Carsten Sabrowski, Astrologa Eberhard F. Lorenz a Královnu ze Šemachy půvabná a technicky brilantní Valentina Farcaş. Zpívalo se v německém překladu.



foto Monika Rittershaus, Komische Oper Berlin

Valentina Farcas (Královna ze Šemachy) a Jochen Kowalski (Astrolog)

Brechtovu a Weillovu operu *Vzestup a pád města Mahagony* Homoki sice převedl do v současnosti už obvyklé pestré směsi kostýmů, v nichž převažují současné prvky, jen zpočátku nechyběly westernové znaky, ale zdaleka ne tak jednoznačně zakotvené jako předešle. Ostatně i v zásadě prázdná jednoduchá scéna byla prostorem spíše abstraktním, s čtvercovým vnitřním vymezením (rám na tazích se zavěšeným prostupným vykrytím) a doplňovaná jen nejnutnějšími předměty a rekvizitami. Onen vnitřní prostor symbolizoval město, které se názorně před očima diváků vybudovalo a na konci ještě názorněji padlo za oběť nikdy nekončící lidské hamiznosti a agresivnosti. Nejpůsobivější byly hromadné scény, jak to u Homokiho bývá, přesně zaranžovaný dav lidí v individualizovaných a přehledných jevištních akcích. Zvláště atraktivní byly hromady peněz, v nichž se přechodní zbohatlíci doslova váleli. Právě takové obrazy jsou nejsilnější stránkou Homokiho režii, propojují emocionalitu obrazu s emocionalitou hudby a nesou podstatná významová sdělení. Tady samozřejmě s využitím postupů brechtovského epického divadla.

Dirigent **Kiril Petrenko**, který z Komické opery po úspěšných letech odchází, dobře spojil tradicionalističtější prvky partitury s jazzovými názvuky, nicméně přece jen Weillovu partituru možná až příliš zvukově uhladil. Stejně nakládali s party zpěváci, navíc deklamovali místy příliš operní dikcí. Vstupy konferenciérky zněly z playbacku. Jakkoli lze obdivovat stylovou variabilitu souboru Komické opery, málo platné, byla to spíše umělá a příliš estetizovaná hra na brechtovské divadlo.

Nicméně, abych ještě jednou nabádal tuzemské operní domy – budiž to příkladem opravdu promyšlené operní dramaturgie, korespondující s inscenační vizí. Kéž bychom se k takové jednou dopracovali.

Komická opera Berlín – Nikolaj Rimskij-Korsakov: Der Goldene Hahn (Zlatý kohoutek). Dirigent Michail

Jurowski, režie Andreas Homoki, scéna Hartmut Meyer, kostýmy Mechthild Seipel. Premiéra 28. 5. 2006, psáno z 3. reprízy 9. 6. 2006.

Kurt Weill, Bertolt Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony (Vzestup a pád města Mahagony). Dirigent Kiril Petrenko, režie Andreas Homoki, scéna Hartmut Meyer, kostýmy Mechthild Seipel. Premiéra 24. 9. 2006, psáno ze 7. reprízy 29. 10. 2006. ■

JENŮFA U PROTINOŽCŮ

Sydney, Opera Australia

✎ Pavel Horník

První seznámení s *Janáčkovou* operou *Její pastorkyňa* bylo australskému publiku umožněno až v roce 1974, tedy sedmdesát let po její brněnské premiéře. Po úspěchu této inscenace se otevřela cesta k uvádění dalších oper tohoto skladatele, a tak zde zazněla *Káťa Kabanová*, *Věc Makropulos* nebo *Liška Bystrouška*. Že se dřívějším nastudováním *Jenůfy* věnovala patřičná váha, svědčí i obsazení role *Kostelničky* takovými pěvkyněmi jako byly **Elizabeth Connel** nebo **Leonie Rysanek**. Hvězdy tohoto kalibru současná inscenace sice nemá, ale hudební úroveň byla díky preciznímu nastudování hudebního šéfa divadla, anglického dirigenta **Richarda Hickoxe** dosti vysoká. Bohužel, stránka inscenačně režijní značně pokulhávala. Určitým varováním o směřování pojetí byla řada sociálních černobílých fotografií s tematikou geograficky značně východně posunutého pravoslavného venkova, konfrontovaného s rozvíjející se industrializací (hutě, stavba plynovodu), které byly publikovány v obsáhlé programové brožuře. To sice ve mne vyvolávalo hrůzu, ale skutečnost byla o něco vlídnější. Děj opery byl situován dle archi-



foto archiv

Cheryl Baker (Jenůfa) a Peter Wedd (Laca)

tektonických prvků scény do oprýskaného bytového domu z padesátých let dvacátého století, ve kterém bydlí společně hlavní aktéři díla. Ve světnici Kostelničky je samovar, šedivě chudé oblečení a slabé náznaky krojů navozují těžkou sociální atmosféru „moravské“ vesnice. Jsou to možná vzpomínky rumunského scénografa **Dana Potry** na zanedbaný venkov východní Evropy. Trochu mi to připomnělo zasazení děje Jenůfy do industriálního prostředí kapitalismu dvacátých let, jak to interpretoval režisér Peter Konwitschny v opeře v Drážďanech. To byla ovšem vynikající a do písmene zpracovaná myšlenka. Režie Australana **Neila Armfielda** společlivě vede jednotlivé aktéry, ale jinak není ničím objemným pozoruhodná. Dojem z hudebního vyznění díla byl tentokrát částečně ovlivněn akustikou sálu. Seděl jsem ve čtvrté řadě parteru, ale díky úzkému otvoru pro orchestr velmi blízko scéně, a tak jsem viděl obrazně řečeno pěvcům téměř do úst a samozřejmě je báječně slyšel. Zvuk z orchestru jakoby šel vzhůru nade mne do prostoru. Nikdy jsem se s takovou disproporcí nesetkal a obzvláště v hymnickém závěru opery jsem si to silně uvědomoval. Orchestr ale hrál přesně a s chutí, což bylo z výrazu v tvářích hudebníků dobře vidět. A to je po tomto odpoledním matiné začínajícím v jednu hodinu čekalo ještě večerní představení Rigoletta. Přitom stálý operní orchestr má sedmdesát členů, a tak nějaké střídání je minimální. Dirigent **Hickox** měl také docela šťastnou ruku při výběru pěvců, prakticky všech australské národnosti. Jenůfka charismatické **Cheryl Baker** byla výtečná nejen pěvecky, ale velmi působivá ve výrazu a hereckém ztvárnění role. Tato pěvkyně, kterou jsem mimochodem viděl jako výbornou Káfu před třemi lety v Ženevě, je jednou z největ-

ších opor souboru a v exponovaných rolích Tosky, Desdemony, Dony Elvíry nebo Emílie Marty ve Věci Makropulos je vidět na největších evropských scénách. Rovněž představitelka Kostelničky, **Elizabeth Whitehouse** nepostrádala hluboký dramatický výraz a klíčové scény bezproblémově hlasově zvládla. Mladý štíhlý **Peter Wedd** nebyl sice oním robustním zemitým Lacou, ale neměl sebemenší pěvecké problémy, a také jeho herecký projev byl velice přirozený. Zato **Jamie Allen** jako Števa měl potíže s některými výškami a leckdy i přehrával. Vizualně mu nepřidala trochu komická blondátá paruka. Standardní výkon podal **Tim DuFore** v roli stárka. Kdysi na mezinárodní scéně renomovaná **Heather Begg** jako stařenka Buryjovka je, bohužel, již za svým zenitem. Představení, které se již hraje s přestávkami osmým rokem, je zpíváno anglicky. Sbor řídil **Michael Black**. Reakce převážně staršího publika byla téměř frenetická. Jenom mne mrzelo, že si po shlédnutí této inscenace mohou díky výkladu inscenátorů Australané myslet, jak chudobné a primitivní poměry na moravském venkově vládly.

Opera Australia – Leoš Janáček: Jenůfa. Dirigent Richard Hickox, režie Neil Armfield, scéna Dan Potra. Premiéra 2. 7. 1998, psáno z reprízy 21. 10. 2006. ■

SIMON BOCCANEGRA VE VLAKU a na nádraží

Berlín, Deutsche Oper Berlin

Lenka Šaldová

Berlínské operní divadlo si na konci listopadu prožilo dosti rušný víkend: nejprve se publikum pořádně rozohnilo v Komické opeře Berlín na premiéře Kouzelné flétny v režii kontroverzního režiséra **Hanse Neuenfelse**. A poté se bouřlivé reakce dočkal i mladý švýcarský režisér **Lorenzo Fioroni**, totiž jeho inscenace *Simona Boccanegra* v Německé opeře Berlín: pěkně dlouho a hlasitě se bučelo, ale taky volalo bravo – premiéra prostě leckoho nenechala chladným.

Pro mě ve Fioroniho (záměrně?) chaotické inscenaci zůstává poněkud příliš základních otázek, na které si neumím odpovědět. Proč se ocitáme právě na odlehlé vlakové zastávce (kde úřaduje Jacopo Fiesco), pak ve velkém luxusním vagónu (kde žije Simon Boccanegra) a nakonec na nádraží s parní lokomotivou a dnešními uklízeči ve svítivě oranžových vestách? Na jevišti se od počátku střetává konec 19. století (tedy doba Verdiho) se současností – co toto setkávání epoch, či spíše jejich kontrast znamená?

Verdiho hra patří sice k těm, které nějak komentují politickou situaci, nicméně nakonec jde stejně spíše o privátní příběh několika milujících a nenávidějících se lidí. Fioroni sice dokáže mezilidské situace leckde věcně rozehrát a významově rozvrhnout aranžmá, nicméně v hereckých akcích přeci jen zůstalo mnoho operního pohybového klišé (zvláště ve scénách mileneckého páru Maria – Gabriele) – a to je stejně rušivé, jako na druhé straně okázalé a přitom neumělé využívání novodobých rekvizit a reálií (Gabriele Adorno volá k umírajícímu Simonovi mobilním telefonem pomoc, přichází jakýsi zahalený likvidátor nebezpečných látek...).

Přesto jsou v této inscenaci intenzivně působící momenty, které možná nedokážu vždy přesně racionálně uchopit, ale přesto se přestávám ptát, „proč právě takto“. A ty jsou pro mě na inscenaci to nejcennější – samozřejmě kromě brilantních pěveckých výkonů charismatických osobností, jakými jsou především **Roberto Frontali** (Simon Boccanegra), **Roberto Scandiuzzi** (Jacopo Fiesco) a **Tamar Iveri** (Maria).



Roberto Frontali (Simon Boccanegra)

Zesláblý vládce se ve svém vagónu unaveně svalí na postel – na velkém plátně, které v tuto chvíli patrně zprostředkovává pohled na dění v ulicích, vidíme záběry zásahu ozbrojených policistů proti davu. Simon přepíná program – na Toma a Jerryho. A příběh animovaných figurek, které se neustále honí, provokují, intrikují, jako by byl najednou jen jiným obrazem skutečného světa.

Nástupiště na nádraží se stávají bezútěšným prostředím pro poslední setkání Boccanegry a Fieska. Oba navléknou kabáty a klobouky z 19. století – jako by do nového, dnešního světa nepatřili, stejně jako ta parní lokomotiva stojící opodál. Neobratně, nemohoucně se snaží jeden druhého bodnout nožem, dvě mátohy k politování. Podivně jímavý moment – opravdu jsou jakoby z jiného světa, nežli reprezentuje dav, v němž se mísí společnost, která jako by právě vypadla z nočního baru, s rodinkami směřujícími s nafukovacím člunem na dovolenou. Dav přihlížející smrti Boccanegry jako senzací? Vzhledem k tomu, že na konci nesleduje ani tak umírajícího, spíše hledí do publika, není výklad úplně jasný. Právě tak, jako mi není jasný výklad dalších momentů a především základní náhled Fioriniho na Verdiho dílo. A tak jsem nad jeho inscenací dosti v rozpacích.

Deutsche Oper Berlin – Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra. Dirigent Yves Abel, režie Lorenzo Fiorini, scéna Cordelia Matthes, kostýmy Katharina Gault, dramaturgie Katharina John, sbor Ulrich Paetzholdt. Premiéra 26. 11. 2006. ■



Nadace Český hudební fond

vypisuje grantové řízení k získání příspěvku NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu

s uzávěrkami 31. 3. 2007 a 30. 9. 2007

k podpoře:

- ucelených projektů přispívajících k propagaci a šíření české soudobé hudby
- projektů, které jsou výrazným přínosem pro českou hudební kulturu
- projektů systematické hudebně nakladatelské činnosti a muzikologického bádání
- projektů umožňujících účast vynikajících studentů – občanů ČR na kvalitních zahraničních hudebně vzdělávacích programech.

Žadatelé o příspěvek Nadace Český hudební fond z prostředků Nadačního investičního fondu mohou být fyzické i právnické osoby:

Z účasti na výběrovém řízení jsou vyloučeny:

- a) fyzické osoby – podnikatelé;
- b) právnické osoby založené za účelem podnikání, politické strany a politická hnutí a společenství vlastníků jednotek, církve a náboženské společnosti, církevní právnické osoby vyjma církevní právnické osoby poskytující sociální, zdravotnické, vzdělávací a kulturní služby;
- c) nadace, jsou-li součástí jejich nadačního jmění prostředky kategorie NIF;
- d) stát, jednotky územní samosprávy;
- e) právnické osoby veřejného práva s výjimkou příspěvkových organizací a veřejných vysokých škol.

Do grantového řízení NIF jsou přijímány výhradně čitelně vyplněné formuláře „Žádost o příspěvek NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu“, doplněné o příslušné přílohy (soupis obligatorních příloh je součástí formuláře).

V obou termínech grantových uzávěrek (31. 3. a 30. 9. 2007) jsou mimo to přijímány do běžného výběrového řízení o příspěvek NČHF všechny ostatní projekty, které nevyhovují podmínkám zvláštních grantových řízení.

Formulář žádosti je k dispozici na internetových stránkách NČHF www.nchf.cz, případně jej na požádání zašleme poštou.

Nadace Český hudební fond
Besední 3
118 00 Praha 1
tel.: 257 323 860
257 326 975
e-mail: nadace@nchf.cz

DIVADLO

Metropolitní opera v kinech. Sobotní dopolední představení jsou od prosince 2006 promítána ve 118 kinech v USA, dvaceti v Kanadě a pěti v Anglii. Satelitní přenosy byly zahájeny 3. 12. inscenací adaptace Mozartovy Kouzelné flétny – v angličtině, zkrácené na 100 minut a ve velmi diskutované režii Julie Taymor. V následujících lednových matinéjsou na řadě Belliniho Puritáni s Annou Netrebko a Erikem Cutlerem (6. 1.) a světová premiéra opery The First Emperor Tana Duna s Plácidem Domingem v titulní roli, za řízení autora a v režii slavného filmového tvůrce jménem Zhang Yimou (13. 1.). Dále jsou plánovány Čajkovského Eugen Oněgin s Renée Fleming, Ramónem Vargasem a Dmitrim Hvorostovským pod taktovkou Valerije Gergieva v režii Roberta Carsena (24. 2.); Rossiniho Lazebník sevillský (Joyce DiDonato, Juan Diego Flórez, Peter Matyek, 24. 3.) a nová produkce Pucciniho Triptychu (Maria Guleghina, Barbara Frittoli, Heidi Grant Murphy, Stephanie Blythe, Salvatore Licitra, Juan Pons, 28. 4.) Vstupenky jsou za 18 dolarů. Všechny šest matiné je vysíláno live rovněž na satelitním rozhlasovém kanálu „Metropolitan Opera Radio on Sirius“. Více informací na www.metoperafamily.org/hdlive.

Klavírista Stephen Kovacevich odvolán z operního dirigentského debutu v Ženevě. Americký dirigent měl řídit Mozartovu operu *Così fan tutte* v Grand Théâtre de Genève, a to od 8. 11. 2006. 31. 10. bylo ale jeho angažmá zrušeno. Mluvčí opery prohlásil, že mezi dirigentem a pěvci i orchestrem se nevyvinul žádný vztah, respektive použil slova „žádná chemie“, a že zklamání bylo na všech zúčastněných stranách. Kovacevich prohlásil, že měl umělcům co nabídnout a že kdyby s ním diskutovali, určitě by se atmosféra pročistila. V dirigování Mozartovy opery ho nahradil francouzský dirigent Nicolas Chalvin. Dnes šestašedesátiletý klavírista Kovacevich debutoval jako dirigent v roce 1984 s Houston Symphony. Poté řídil mj. Vancouver Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, the City of Birmingham Symphony, BBC Symphony a Chamber Orchestra of Europe.

OSOBNOSTI

Esa-Pekka Salonen se ujme vedení londýnského orchestru s názvem Philharmonia, a to od sezony 2008/09 ve funkci šéfdirigenta a hudebního poradce. Finský dirigent a skladatel poprvé spolupracoval s tímto orchestrem v roce 1983, kdy mu bylo 25 let a na poslední chvíli převzal taktovku od nemocného Michaela Tilsona Thomase, aby dirigoval Mahlerovu Třetí symfonii. Od toho roku až do 1992, kdy byl jmenován hudebním ředitelem Losangeleské filharmonie, kde působí dodnes, byl hlavním hostujícím dirigentem Philharmonie, a i poté s orchestrem pravidelně spolupracoval. Namís-

tě šéfdirigenta vystřídá Christoph von Dohnányiho, jenž se stane doživotním čestným dirigentem Philharmonie, která sídlí v londýnském Royal Festival Hall. Připomeňme šéfdirigenty ostatních londýnských orchestrů: Jiří Bělohlávek je v čele BBC Symphony Orchestra, Valerij Gergiev má v lednu 2007 převzít London Symphony Orchestra, v září 2007 stane v čele London Philharmonic Vladimir Jurowski a od září 2008 bude Salonen řídit Philharmonii. Britský tisk napsal, že pro londýnské orchestry nastává nová vzrušující kapitola.

Kdo v čele Newyorské filharmonie? Lorin Maazel jmenoval svého nástupce. Hudební ředitel Newyorské filharmonie, jehož kontrakt vyprší v závěru sezony 2008/09, překvapivě prohlásil, že jeho nástupcem bude Daniel Barenboim, s nímž je ve velmi přátelském vztahu. Podle New York Times je Barenboim sice evidentně Maazelovým prohlášením polichocen, nicméně nepovažuje za vhodné je komentovat vzhledem k tomu, že ho učinil jeho kolega, nikoli vedení orchestru. Maazel údajně o svém záměru napsal Paul B. Guentherovi, předsedovi výboru filharmonie. Mluvčí orchestru Eric Latzky řekl, že hudebníci Barenboima, který od roku 1990 řídil orchestr jen jednou, 18. 5. 2004, velmi obdivují. K otázce Barenboimova nástupnictví se však nevyjádřil. Barenboim, jehož kontrakt s Chicago Symphony Orchestra vyprší v červnu 2007, je generálním ředitelem Staatsoper Unter den Linden v Berlíně a hlavním hostujícím dirigentem v milánské La Scale.

Daniel Barenboim obdržel v listopadu „Cenu za porozumění a toleranci“, kterou každý rok uděluje Židovské muzeum v Berlíně. Cena mu byla předána na slavnostním večeru, jehož se zúčastnila Angela Merkel a řada dalších významných německých politiků a obchodníků. Barenboim spoluzaložil West-Eastern Divan orchestra, jehož členy jsou hudebníci jak z Izraele, tak Palestiny a dalších arabských zemí. Bývalý německý prezident Richard von Weizsäcker ocenil Barenboimovu „odvahu a bystrost, představitost a rozvahu“.

Gérard Mortier zůstane ředitelem Pařížské opery do léta 2009. Oznamil to francouzský ministr kultury Renaud Donnedieu de Vabres 20. 11.; Mortierův kontrakt tak byl o rok prodloužen. Mortier, který stojí v čele Pařížské opery od roku 2004, dovrší 65 let 25. 11. 2008 – a v tomto věku, podle statutu, by měl odejít do důchodu. Pro výjimku v jeho případě musí vláda připravit zvláštní dekret. Ministr dále prohlásil, že chce co nejdříve jmenovat Mortierova nástupce. Ten by měl s titulem pověřený ředitel začít pracovat v roce 2007 a připravovat sezonu 2009/10 a následující sezony. Ministrem navrženého nástupce musí schválit president Jacques Chirac a premiérka Dominique de Villepin. Pařížská opera a balet hrají ve dvou domech – v Palais Garnier z 18. století a moderní Opéra Bastille. Roční rozpočet je přibližně 160 milionů euro, počet zaměstnanců je kolem 1500.

Maja Plisecká a Rodion Ščedrin, legendární ruská primabalerína se svým manželem, hudebním skladatelem, věnovali ruskému státu svůj soukromý archiv. Součástí odkazu jsou dopisy, plakáty a recenze, ale i audio a videonahrávky z představení. Velmi cenné jsou podle znalců scénické kostýmy z baletu Carmen. „Někdy nám nabízeli, ať některé věci prodáme. My jsme tyto návrhy nevyšlyšeli. Všechno musí být na jednom místě, v Ruském státním archivu literatury a umění,“ řekl podle agentury ITAR-TASS Ščedrin. Archiv je cenný především tím, že uchovává předměty z posledních sedmi desetiletí. Ve sbírce je třeba školní knížka Plisecké z roku 1937, kde jsou zaznamenány úspěchy baletky, když studovala na moskevském choreografickém učilišti. V archivu je i studentský průkaz Ščedrina, stejně jako koncepty a první náčrty jeho děl. Plisecká předala ruskému literárně-uměleckému archivu také rukopis své biografie „Já, Maja Plisecká“, která byla přeložena do 14 jazyků světa, včetně češtiny. Hvězda ruského a světového baletu a choreografka oslavila na konci listopadu 2006 jednaosmdesáté narozeniny. Ještě v roce 1997 vystupovala v pražském Národním divadle. Plisecká je dosud velmi aktivní, uvádí premiéry a účastní se mnoha společenských akcí. Ščedrin (74 let) napsal pro Pliseckou řadu skladeb, ruská kritika ho řadí mezi nejvýznamnější skladatele druhé poloviny 20. století.

Daniele Gatti opustí po deseti letech místo hudebního ředitele Teatro Comunale v Bologni. Jeho kontrakt vyprší koncem sezony 2006/07. Italský dirigent je rovněž hudebním ředitelem Royal Philharmonic Orchestra v Londýně a hlavní hostující dirigent londýnské Královské opery Covent Garden. Gatti prohlásil, že k rozhodnutí ho vedly pouze umělecké důvody. Prohlásil, že ve spolupráci s orchestrem a sborem již dosáhl kulminačního bodu. Zdůraznil zároveň, že doufá v budoucí spolupráci s tímto operním domem. Novým intendantem byl zcela neočekávaně jmenován v listopadu 2006 dvaapadesátiletý skladatel Marco Tutino, který se stal zároveň i uměleckým ředitelem divadla. Kombinace obou funkcí je v italských operních domech velmi řídká, výjimkou je například Stéphane Lissner jmenován do obou funkcí v milánské La Scale vloni. V neklidné operní Itálii by bylo přirozené předpokládat, že Gattioho odchod souvisí s příchodem Tutina, ale oba umělci tvrdí, že jsou v přátelských vztazích. Za Gattioho éry v Bologni se zvýšila domácí i mezinárodní prestiž této scény. Tutino prohlásil, že nikterak nespěchá se jmenováním nového hudebního ředitele. „Najít někoho s uměleckou úrovní Gattioho nebude snadné“, řekl. Připustil, že by nebylo špatné následovat příkladu La Scaly, kde Lissner pracuje bez hudebního ředitele, zato se stálou skupinou vynikajících dirigentů, jako jsou Daniel Barenboim, Lorin Maazel, Daniel Harding a nakonec i sám Gatti. Čtyřiačtyřicetiletý Gatti, jehož kontrakt s Royal Philharmonic vyprší v roce 2009, řekl, že v současné době nechce žádné stálé angažmá – a to ani

v USA, kde jsou volná místa ve vedení několik orchestrů (Chicago, Philadelphia, Pittsburgh, Detroit). „Nejsem žádným společenským prominentem“, řekl tisku, „a tak se rozhodně nehodím americkému modelu shánění sponzorů. A navíc trpím domácí nemocí. Takže navzdory vynikající kvalitě amerických orchestrů jsem ochoten pouze k hostování v USA.“

Robert McFerrin, první (mužský) sólista černé pleti v Metropolitní opeře, zemřel 24. 11. 2006. Narodil se v roce 1921 ve městě Marianna v Arkansasu. V roce 1946 absolvoval Chicago Musical College. V roce 1949 vystoupil v New York City Opera (William Grant Still: *Troubled Island*), roli Amonasra v *Aidě* vytvořil v National Negro Opera Company a o rok později se připojil k New England Opera Company. V Metropolitní opeře debutoval jako Amonasro v roce 1955, tři týdny poté, co se kontraltistka Marian Anderson stala první pěvkyní černé pleti v Met (7. 1., Ulrika v *Maškarním plese*). V Met vytvořil McFerrin dále role Valentina v *Gounodově Faustovi* a *Rigoletta*. V roce 1859 nazpíval rovněž part *Porgyho* v *Gershwinově opeře Porgy a Bess*, a to ve filmové verzi, v níž tuto roli ztvárnil Sidney Poitier. Po celém světě vystupoval na recitálech a byl aktivní i pedagogicky. V roce 1973 se přestěhoval do St. Louis. O dvacet let později vystoupil jako sólista se St. Louis Symphony za řízení svého syna, renomovaného dirigenta Bobbyho McFerrina.

RŮZNÉ

Finále klavírní soutěže pořádané firmou Steinway (od roku 1936) se konalo 29. 10. 2006 v Hamburku, ve velkém sále Laeisz-Musikhalle. Soutěž je určena mladým pianistům a těší se velkému zájmu hudební veřejnosti. Do závěrečného kola 70. ročníku postoupilo ze sta soutěžících 17 sólistů a 5 dvojic. Atmosféra soutěže připomínala svou přirozeností a uvolněným muzicírováním ústecké soutěže *Virtuosi per musica* de pianoforte. Mladí pianisté hráli skladby podle vlastní volby s pozoruhodnou technickou vyspělostí a nelíčeným zaujetím. V prvních dvou kategoriích (do 11 a 14 let) zvítězily dívky s díly Chopinovými. Neobyčejně zajímavá byla i interpretace Debussyho preludia *Pahorky na Anacapri* jedenáctiletou Johannou Thiele jakoby okouzlenou krásou impresionistické hudby. Ve třetí kategorii (do 17 let) se v programu objevil Mozart, Beethoven, ale také Arnold Schönberg. Titul absolutního vítěze získal šestnáctiletý Noah Vínzens strhujícím podáním Lisztovy *Tarantely*. Matiné vyvrcholilo provedením Andaluských tanců od M. Infanteho v podání dua tvořeného Kristofem Starkem a Leonem Bernsdorfem. Na vysoké úrovni koncertu se podílela svým dokonalým zvukem i dvě krásná křídla vyrobená v dílnách Steinway & Sons. Finanční ocenění vítězů není nijak závratné (50–150 eur), ale soutěž má svůj zvuk a stává se branou k dalšímu studiu a kariéře. Renomé soutěže podpo-

rují jména bývalých vítězů, např. Christoph Eschenbacha, Rolfa Plagge, Ragny Schirmer či Sophie Mautner aj. Možná se v budoucnu mezi světovými pianisty objeví i někdo z vítězů 70. ročníku v roce 2006. (ZP)

Neznámý rukopis Johanna Jacoba Frobergera (1618–1667) byl nabídnut v londýnské aukci Sotheby 30. 11. Odhadní cena se pohybovala mezi 300 000 až 500 000 librami. Dosud nezdokumentovaný soubor obsahuje 35 skladeb pro klávesový nástroj, osmnáct z nich (celkem 180 stran), je zcela neznámých, v ostatních sedmnácti jsou odlišnosti od známých dobových opisů. Autografy skladatelů 17. století se dochovaly jen velmi vzácně. Podle aukce Sotheby se v její historii žádný rukopis srovnatelného významu nikdy nevyskytl. Jedinou výjimkou byl dvaadvacitistránkový rukopis skladby pro klávesové nástroje Henryho Purcella, který byl prodán v roce 1994 za 276. 500 liber.

Za 200. 000 dolarů byl prodán violoncellový smyčec, který zhotovil François Xavier Tourte, a to na on-line aukci amerického aukčního domu Tarisio, který se specializuje na prodej hudebních nástrojů. Kupce – údajně velmi slavný evropský cellista – si přál zůstat v anonymitě. Smyčec byl zhotoven mezi roky 1800 a 1810 a cena za něj je rekordní – předčila dosavadní cenu 152. 856 dolarů za smyčec od Tourtea a představuje nejvyšší cenu za smyčec jakéhokoliv typu vůbec. Smyčec je známý jako „Ex-Romberg“, podle prvního vlastníka, jímž byl Beethovenův přítel, německý cellista a skladatel Bernard Romberg, který si ho zcela určitě zakoupil přímo od Tourtea. Dalším majitelem byl Alfredo Piatti, který s ním hrál na své cello Stradivari (toto cello známé dnes jako „Piatti“ patří k nejzachovalejším cellům Stradivari); poté ho vlastnil jeho žák Robert von Mendelssohn (strýc skladatele Felixe), Max Adler (majitel společnosti Sears Roebuck Company v USA) a Edmund Kurtz, první cellista Chicago Symphony Orchestra.

Nadace Hewlett Foundation darovala 25 milionů dolarů uměleckým institucím v San Francisku. 10 milionů je určeno San Francisco Opera a po 5 milionech San Francisco Symphony, San Francisco Ballet a konzervatoři. Nadace oslaví v roce 2007 čtyřicet let svého filantropického programu. Během těchto let darovala více než 188 milionů dolarů téměř 1900 organizacím v San Francisku a okolí.

Carlos Saura a Don Giovanni. Slavný španělský režisér Carlos Saura natáčí hraný film o vzniku opery W. A. Mozarta *Don Giovanni* s názvem „Io, Don Giovanni“ (Já, Don Giovanni). Film má zachytit okolnosti vzniku opery až po její světovou premiéru v pražském Nosticově divadle v roce 1787. Do hlavní role obsadil Saura rakouského herce Tobiase Morettiho, známého z detektivního seriálu *Komisař Rex*. Film vzniká v mezinárodní koprodukci s rakouskou, španělskou, italskou a francouzskou účastí. Kromě postavy Casanovy budou

ve filmu i postavy Mozarta a libretisty Lorenza Da Ponteho.

Španěl Saura i Rakušan Moretti mají k hudbě blízký vztah. Saura natočil řadu snímků inspirovaných různými tanečními a hudebními styly, jako například *Krvavá svatba*, *Tango* nebo *Flamenco*. Jeho zatím poslední film *Iberia* čerpá rovněž z flamenka a z hudby katalánského skladatele Isaaka Albénize. Moretti ovládá hru na nescetné hudební nástroje a sám v roce 2001 režíroval operu *Don Giovanni* v divadle Theater am Kornmarkt v západorakouském městě Bregenz.

ČESKÁ HUDBA V ZAHRAŇIČÍ

Janáčkův komorní orchestr absolvoval měsíční turné ve Španělsku (7.–29. 11. 2006). V 17 španělských městech se toto ostravské dvanáctičlenné smyčcové těleso, vedené houslistou Jakubem Černohorským, představilo společně s talentovanou ostravskou houslistkou Martinou Bačovou. Během náročného programu organizovaného agenturou Organizacion de Conciertos v Barceloně, provedlo díla R. Bossiho, A. Vivaldiho, O. Respighiho, A. Dvořáka, E. Dřízgy, B. Brittena a samozřejmě L. Janáčka. V krátkém období se jednalo už o druhou návštěvu Španělska, kde stejně jako v mnoha dalších evropských i zámořských státech, sklízí tito reprezentanti české muzikálnosti pravidelně ovace a již více než 40 let tak šíří dobré jméno nejen rodného kraje L. Janáčka, ale i celé republiky.

Pražský filharmonický sbor absolvoval s velkým úspěchem koncertní turné v Izraeli, kde provedl v Tel Avivu, Haifě a Jeruzalémě celkem 11x Bachovu *Velkou mši h moll*, kterou nastudoval se sbormistrem dr. Jiřím Kratochvílem Koncerty, které dirigoval Peter Schreier, shlédlo kolem 25 tisíc posluchačů.

Pražský žesťový soubor (F. Bílek, A. Kinkal – trubky, J. Lisý – lesní roh, J. Votava – tenorový trombon, K. Kučera – basový trombon) se vrátil z koncertního turné po Jižní Koreji, kde v druhé polovině listopadu vystupoval (předtím 2000, 2002, 2004) na samostatných celovečerních koncertech, na kterých posluchačům představil skladby českých a světových skladatelů od renesance až po hudbu 20. století (A. Michna, L. Janáček, J. Ježek, J. S. Bach, C. Orff, G. Verdi aj.). Vrcholem koncertního turné bylo vystoupení Pražského žesťového souboru s korejským chlapeckým sborem Halla Boys' Choir na ostrově Jeju, v rámci křtu a prezentace nového společného CD „Resonance“ natočeného v Praze při evropském turné tohoto chlapeckého sboru v lednu 2006.

Připravila Jitka Slavíková

ZLATÁ ÉRA ČESKÉ OPERY

I. ABY SE NEZAPOMNĚLO

JAN HLAVSA

✍ Radmila Hrdinová

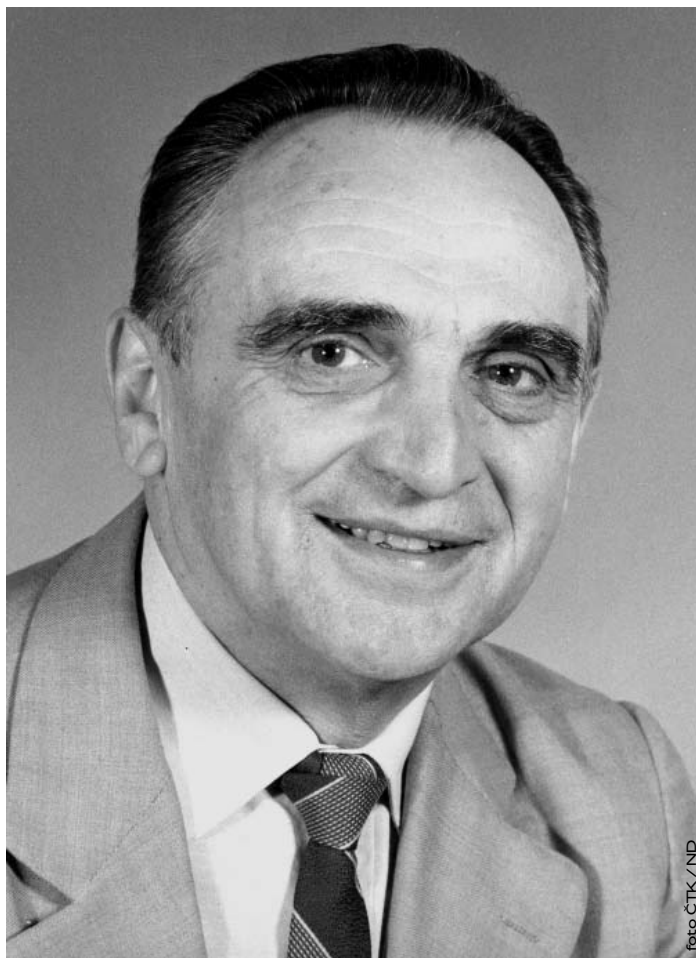
Na stěně pokoje visí obraz mladého muže s kudrnatými vlasy, pohlednou tváří a upřímným pohledem. Když si k portrétu přidáte nádherný tenor s bezpečně vysokým „c“, kultivovaný herecký projev a muzikantskou inteligenci, pak máte před sebou pěvce Jana Hlavsu, dlouholetého sólistu pražského Národního divadla. Bilance postav, jež ztvárnil na našich i zahraničních scénách, anebo na televizní obrazovce, je úctyhodná, jen v Janáčkových operách zpíval čtrnáct různých tenorových partů. Kritika o něm psala jako o hlasovém fenoménu, oceňovala jeho pevně posazené výšky, spolehlivou techniku i cit pro charakterové odlišení postav.

Ten obraz mladého pěvce chovám jako drahou památku na svého učitele zpěvu Jiřího Wootha. Namaloval ho totiž on. Byl to člověk mnoha talentů, vynikající pěvec a pedagog, výtvarně nadaný a odborně školený restaurátor, a měl také základní znalosti laryngologické - když k němu přišel nový adept zpěvu, nejprve se mu podíval do krku. Studoval jsem u něj zpěv v 50. letech v Ostravě. Wooth hlasům opravdu rozuměl. Zaujal jsem ho rozsahem i barvou svého tenoru. On sám studoval zpěv u profesora Artura Melocchiiho spolu s Renatou Tebaldí, Ginem Marinuzzim nebo Mariem Del Monaco. Ještě v době, kdy jsem ho navštěvoval, si s Melocchim dopisoval. Napsal mu i o mně a Melocchi odpověděl, že mu závidí, že může učit slovanského tenora, škoda, že my Italové nemáme tolik dobrých zpěváků! Měl jsem štěstí, že když jsem přišel do Ostravy, tak se Wooth právě vrátil z Itálie a v Ostravě se oženil. Dal mi do začátku mé pěvecké kariéry opravdu mnoho.

Pro svou dráhu operního pěvce jsem neměl v rodině žádné vzory. Můj otec byl učitel a podle jeho přání jsem měl tuto cestu nastoupit i já. Otec měl obrovskou knihovnu a vždycy mi říkal, že musím jít na učitele už proto, abych ji využil. Po maturitě na gymnáziu jsem úspěšně složil zkoušku na učitelský ústav, ale po čase jsem z něho odešel na Pražskou konzervatoř. Byl to risk, protože jsem neměl v Praze nikoho známého, žádnou protekci, ale vzali mě. Po roce u Zdeňka Otavy jsem přišel k Janu Konstantinovi, u něhož jsem pak absolvoval. Konstantin byl velká osobnost, jeden z nejkrásnějších hlasů, jaké jsme kdy v Národním divadle měli.

Mou generaci, která vstupovala na operní prkna po válce, čekalo hned plné zapojení do repertoáru. Svůj první rok u divadla - bylo to v Ústí nad Labem - jsem zpíval stěžejní tenorové role v deseti titulech. A po třech letech Radama v Aidě. Měl jsem výhodu, že jsem byl dosti muzikální a rychle jsem se učil. Například Pinkertona jsem se naučil za tři dny. Proto jsem také mohl zvládnout během prvního roku oněch deset titulů. Vůbec první roli jsem dostal v Donizettiho Donu Pasqualovi. Nastoupil jsem 1. září 1949 a už 27. září jsem zpíval na premiéře Ernesta. A pak šel jeden titul za druhým: Boris Godunov, Káťa Kabanová, Madama Butterfly, V studni, Prodaná nevěsta, Jakobín... Nikdy předtím jsem nestál na jevišti. Jen dostat do hlavy všechny ty noty pro mě představovalo velké úsilí. Ale my jsme na to měli - a ani jsme o tom nevěděli, neuvažovali jsme o tom, prostě jsme šli vděčně z role do role.

Po jedné sezoně v Ústí jsem přešel do Ostravy, kam mě angažoval tehdejší šéf souboru, dirigent Rudolf Vašata. Mou první rolí tam byl Jeník v Prodané nevěstě. Ostravská opera zažívala pod Vašatovým vedením velký rozkvět, uvedl zde pozoruhodný repertoár, mj. Čajkovského Čarodějku,



Jan Hlavsa

Musorgského Borise Godunova, Verdiho Falstaffa, všechny Smetanovy opery a také mozartovský cyklus. Vašata byl nesmírně náročný, ale také velice zodpovědný dirigent. Nic neponechával náhodě, před představením vyžadoval zopakování těžších ansámbľů, jako byl třeba rytmicky náročný trojansámbľ ve Falstaffovi nebo ženci v Libuši. A ne že bychom to jen nějak odmarkýrovali, požadoval, abychom zpívali naplno, aby si mohl udělat představu o vyváženém zvuku a vzájemně nás sladit. Nic nám neodpustil. Když se mi něco nepovedlo, věděl jsem, že až půjdu z jeviště, Vašata už bude čekat v portále. Měl obrovský čich na lidi a také nebývalý talent organizační, vše, co by měl každý šéf mít. Ostravské divadlo doslova postavil na nohy. Pamatuji se, že když jsem zpíval své první představení Prodané nevěsty, bylo hlediště poloprázdné. Vašata poslal nás, mladé pěvce dům od domu, jako za dob J. K. Tyla nabízet předplatné. Během dvou tří let mělo divadlo pětadvacet tisíc abonentů. Vašata byl divadelník tělem i duší, on prostě divadlem žil. Škoda, že se mu nesplnil jeho velký sen stát v čele opery pražského Národního divadla. Myslím, že by dokázal, co všechno v něm bylo. Vašata byl žákem Talichovým a já jsem měl to štěstí, že i Václav Talich si mě velmi oblíbil. Zval mě do svých dirigentských zkoušek: „Hlavsičku, přijďte, ať se ti mladíci na vás učeť.“ Ti mladíci byli Charles Mackerras nebo Oscar Danon. Talich chtěl, abych s nimi zpíval recitativy z českých oper, protože oni je necítili správně česky, a tak jsme často donekonečna probírali recitativy z Hubičky nebo Prodané nevěsty. Byla to dobrá škola pro mě i pro ně.

Na rozdíl od Vašaty dnešní šéfové nemají mnohdy rozhled po celém českém divadle, nevědí, kdo kde zpívá a jak. Kdo z nich se jede podívat na premiéru do Ostravy nebo Opavy? Vašata dovedl objevovat a vychovávat hlasy, pověřovat je úkoly. Zval si pěvce na hostování, ne na předzpívání, protože jen na představení se o pěvci opravdu něco dozvíte.

V Národním divadle jsem poprvé hostoval v roli Prince na Pražském jaru 1952. V té Rusalce tehdy zpíval Haken, Červinková, Podvalová, připadal jsem si před nimi jako kandrdas a už odpoledne ve tři hodiny jsem byl v divadle. Cítil jsem velkou zodpovědnost za svůj výkon, už proto, že všichni – od pěvců až po garderobiéra – se ke mně chovali, jako bych byl mistr. Tehdy vládla v divadle přirozená slušnost, noblesa a pocit sounáležitosti se společným dílem. Cítili to nejen pěvci, ale i lidé mimo jeviště – garderobiéři, inspicienti, uvaděčky. Garderobiéři ze staré školy se chovali k pěvcům s náležitou úctou a stávalo se, že než jsem přišel z jeviště do šatny, měl jsem vyžehlený oblek. Dneska se noblesa vytratila nejen z divadla, ale ze života vůbec.

Když jsem přišel do Národního divadla, byl jsem triadvacátý tenor. Tenkrát bylo v souboru dvaasedmdesát sólistů a každý obor byl bohatě obsazen. Na Prince nebo Jeníka nás bylo minimálně pět. Dneska je jeden a ten cestuje od souboru k souboru po celé republice. V Národním divadle tehdy působilo pět režisérských osobností, které vytvářely inscenační styl opery – Václav Kašík, výborný režisér nejen divadelní, ale i filmový, Karel Jernek, Hanuš Thein, Luděk Mandaus, Ladislav Štros. Ale byli tu i skvělí scéničtí výtvarníci, kteří spolupracovali jak s činohrou, tak s operou: Josef Svoboda, František Tröster, Oldřich Šimáček, Květoslav Bubeník, Václav Nývlt. A pak tu bylo deset dirigentů – vedle často zmiňovaných osobností jako Zdeněk Chalabala, Jaroslav Krombholc či Jaroslav Vogel to byl Rudolf Vašata, Zdeněk Košler, Bohumil Gregor, Jan Hus Tichý, František Škvor, Milan Zuna, Zdeněk Folprecht, později Josef Bartl. Každý z nich byl jiný, měl jiný způsob práce a jiné nároky a podle toho, kdo stál u pultu, měnilo se i představení. Odpolední Dalibor s Bartlem byl jiný než večer s Krombholcem, pod jehož rukama nejednou hudba rostla a dýchala. Bylo to také tím, že dirigenti se maximálně věnovali divadlu, neměli spoustu jiných závazků, ne že by byli horší než ostatní, ale prostě na to neměli čas. Žili naplno Národním divadlem a předávali své zkušenosti dál. Mám pocit, že dnešní mladí dirigenti se nemají u koho učit.

To ostatně platí i o dnešních mladých pěvcích. Jejich situace je těžší v tom, že nemají tolik příležitostí, jako jsme měli my. Ale mám dojem, že také nemají snahu se vzdělávat. Za první republiky pěvci jako Mandaus, Gleich nebo Zítek jezdili během prázdnin do Itálie, a přestože byli sólisty první scény, měli pořád snahu na sobě dále pracovat. Zpívání totiž není náhoda, která se děje sama o sobě, ale velká zodpovědnost podložená důkladným vzděláním. Jsem přesvědčený o tom, že vzdělání je pro pěvce velice důležité. Proto jsem se také po válce přihlásil na Karlovu univerzitu, kde jsem studoval hudební vědu, estetiku, filozofii. Toužil jsem po tom prohloubit si vzdělání, rozšířit si obzory a moc mi to pomohlo. Hlas je pěvci dán od přírody, ale je to jen kus materiálu, který musíte opracovávat, cílevědomě přikládat cihlu na cihlu a budovat stavbu. Ale na hlouposti a nevzdělanosti toho mnoho nevystavíte.

V 70. letech jsem začal učit zpěv na Pražské konzervatoři. Přišel jsem tam na pozvání své někdejší spolužačky Heleny Kubátové, která učila na činoherním oddělení. Tam jsem také po řadu let působil i já a chodili ke mně na hodiny zpěvu budoucí herci. A nebyli to ledacjakí žáci, dnes jejich jména vyslovuji s radostí a hrdostí – Marek Eben, Vladimír Dlouhý, Ondřej Vetchý, Michal Nesvadba, Honza Čenský, Michal Tarant a další. Teprve pak jsem se dostal i k výuce operních pěvců – na konzervatoři i soukromě – a k mým žákům patřil Jan Markvart, Miloslav Kopp, Jindřich Nečesaný, abych jmenoval jen některé, na něž rád vzpomínám. Učit zpívat je velká zodpovědnost, stejně jako samo zpívání představuje odpovědnost k daru, který nám dala příroda.

Často a rád jsem vystupoval v televizních operních inscenacích, ať už jsem jen zpíval anebo hrál i zpíval současně. Bylo

jich kolem pětačtyřiceti a obohatily mě zase úplně jiným způsobem. K rolím v televizních operách mi pomohl nejen hlas, ale i to, že jsem poměrně dobře vypadal, což je pro televizi, která pracuje s detailem, důležité. Ostatně nejen hlas, ale i zjev je pro operního pěvce podstatný. Když jsem přišel na konzervatoř, byl jedním z požadavků náležitých ke studiu i „zevnějšek k veřejnému vystoupení schopný“. Ta formulace zní možná šroubovaně, ale její podstata platí. Opera je nejen krásný hlas, ale také živé divadlo, jehož sledování si divák vytváří určitou iluzi. A jak má uvěřit, že se Aida s Abigail přetahují o Radama, když jeho zjev tomu absolutně neodpovídá? Dřív na tyto věci režiséři daleko více dbali a nestrpěli, aby jejich představu narušovali neschopní nebo špatně vypadající představitelé.

Mám na svém kontě přes dvě stě rolí, možná víc, nikdy jsem to systematicky nepočítal. Každá z nich vyžadovala odlišný přístup. Zpíval jsem v téže opeře postupně i různé role – například všechny tři tenorové postavy v Reckých pašijích nebo Kátě Kabanové. Opera se mi tak otvírala z různých úhlů pohledu.

Měl jsem velký vztah k italské opeře, Verdimu a Puccini-mu, protože jsem tu byl jediný tenor s opravdu vysokým „c“. Všechno jsme v té době zpívali v češtině, zpívat italsky v Národním divadle nepřipadalo v úvahu. Byla to škoda, protože právě italské opery jsou s jazykem hodně spojené a kromě toho se tak komplikovala možnost uplatnit se v tomto repertoáru v cizině. Většinu rolí mám proto zafixovánu v češtině a na stará kolena už mi nestálo za to přeučovat se je do italštiny. Tehdy jsme zpívali česky i v cizině – ať to bylo v Budapešti, Bukurešti, Sofii nebo Varně, všude jsem zpíval česky. Někdy vznikaly podivuhodné jazykové kombinace, když se v ansámblu setkali pěvci z různých zemí a každý zpíval ve svém jazyce. Byla už taková doba.

Hodně jsem zpíval v cizině. V Evropě takřka neexistuje země, kde bych nevystupoval. Do bývalé Jugoslávie jsem jezdil jako domů, téměř jsem tam mohl mít občanství, natolik jsem se cítil doma na jevištích v Bělehradě, Skopje, Lublani, Novém Sadu, Mariboru, Sarajevu... Často a rád jsem jezdil do Itálie, ale také do Bulharska, Rumunska, Rakouska, Německa... Při všech rozdílných pojetích vždycky platilo jedno: dobré zpívání je všude stejné, všude musíte podat maximální výkon.

Je mi osmdesát čtyři let. Do divadla už moc nechodím. Také proto, že si nechci kazit hezké vzpomínky na role, které jsem vytvořil v krásných inscenacích. Pokládám se za šťastného člověka. Mám dobrou rodinu, zdraví mi jakžtakž slouží. Můj přítel Josef Heriban o mně říkává, že mi všechno v životě vychází. Možná má pravdu. Kdybych mohl žít ještě jeden život, přál bych si ho prožít stejně, jako jsem prožil tento. Se všemi jeho klady i zápory, protože všechno mělo svou zákonitost, všechno do sebe zapadalo. Nelituji ničeho. Možná jsem mohl dokázat víc, nevím. Kdybychom byli mohli zpívat italsky, byl bych se jistě víc uplatnil ve světě, zejména v italském repertoáru, který byl pro můj hlas ideální. Jednou za mnou přišel po představení Káti Kabanové v Bologni starý pán, který byl přítelem Pucciniho. Rekl mi, že kdyby Puccini slyšel můj hlas, obsadil by mě do svých premiér. Chvilky jako tato jsou odměnou za všechno úsilí, které člověk opeře věnoval. Víím, že všechna sláva je polní tráva a když přestanete zpívat, za krátký čas o vás nikdo neví. Ale potěší mě drobné důkazy o tom, že jsem něco dělal dobře – dopis po letech z Lublaně, vzpomínka některého z diváků, kolegů. Ne všechno se povedlo, ale jde o to, aby i to něco za něco stálo. Moje maminka měla úsloví: „Čisté svědomí je nejlepší poduška.“ A také: „Když se ráno holiš a díváš se do zrcadla, tak dbej, aby ses choval tak, abys do toho zrcadla nemusel plivnout.“ To je prostá pravda, ale vystačíte s ní celý život. Snažil jsem se jí řídit v životě i na jevišti. ■

DUCHOVNÍ PÍSEŇ V ČESKÝCH ZEMÍCH

I. ÚVODEM

Jan Baťa

Podobně jako v loňském roce jsme pro vás i letos, vážení čtenáři, připravili seriál, jehož základní téma bude mít svůj počátek v daleké historii, ale my budeme jeho vývoj sledovat výhradně na území českých zemí. Ze všech nabízených možností jsme se nakonec rozhodli pro duchovní píseň, což jistě u mnohých z vás vyvolá zvědavost, proč naše volba padla právě na tento žánr? Odpověď však není nikterak složitá ani tajuplná. Vybavíme-li si totiž dějiny české hudby, potažmo literatury, zjistíme, že právě duchovní píseň je fenoménem, jež stojí na samém počátku naší národní kultury, a to jak hudební, tak i slovesné. Prochází našimi dějinami a tvoří jedno ze „zrcadel doby“. Jako jedna z mála forem je v naší hudební kultuře přítomna nepřetržitě, pevně spojuje historii se současností, volně prostupuje hranice mezi jednotlivými konfesemi a zasahuje do běžného života člověka.

Dříve než vstoupíme tak říkajíc *in medias res*, hodilo by se načrtnout linii, po níž se budou několik měsíců naše úvahy ubírat. Předně je to už samotný název seriálu, který je nutno blíže vymezit a osvětlit. Duchovní písní rozumíme strofický hudební útvar na text duchovního charakteru, jenž lze užít nejen při bohoslužebných shromážděních, ale též mimo ně, při soukromé pobožnosti. Není snad nutno příliš zdůrazňovat, že v českých zemích (resp. v historických zemích Koruny české, tj. v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a Lužici) nejde jen o jazykově českou duchovní píseň, ale též o píseň latinskou a německou. A právě fascinující proměny tohoto repertoáru v čase a prostoru se zde budeme snažit nastínit.

Cílem tohoto seriálu však rozhodně není načrtnout „pouze“ dějiny duchovní písně v českých zemích. Spíše chceme ukázat rozmanitost tématu a množství možných úhlů pohledu na danou problematiku. Nad duchovní písní se totiž více než kde jinde setkávají obory, jež by měly spolupracovat, ale ve skutečnosti se nejdnou míjejí. Mám na mysli hudební vědu, literární vědu, teologii a filologii. Každý z oborů se dívá na danou problematiku ze „svého“ úhlu. Naším cílem je tyto úhly propojit tak, aby vznikl kaleidoskopický celek, jenž by upozornil na hudební a duchovní bohatství, které se v duchovní písní skrývá a na něž můžeme být i v evropském kontextu právem hrdí.

Čtenáři si tak budou moci zároveň udělat představu o šíři záběru hymnologie jako oboru, zabývajícího se tímto tématem, a o problémech, s nimiž se musí odborníci při výzkumu duchovní písně potýkat. Řeč tedy bude nejen o písni, její hudební a textové složce, ale též o pramenech a jejich edičním zpřístupňování, ať už formou specializovaných edic, či zpěvníků určených pro jednotlivá církevní společenství. Podnikneme tak sondu do „dílny“ editorů současných kancionálů a budeme moci poznat styl jejich práce, konfrontovat jednotlivé přístupy. Jedním z cílů je též prezentovat hymnologický výzkum, jeho historii, metody, pomůcky a zejména výsledky, jež by neměly zůstat širší hudbymilovnou veřejností nepovšimnuty. V tomto ohledu se naše snaha bude doplňovat s druhým seriálem Hudebních rozhledů nazvaným Prameny živé hudby.

Neméně zajímavým aspektem je rovněž fakt, že duchovní píseň nikdy nefungovala pouze při bohoslužbách, nýbrž že její vliv sahá daleko za hranice chrámů, potažmo duchovní hudby. Jako mocný inspirační zdroj ji můžeme spatřovat i v naší hudbě symfonické či komorní, určené pouze pro koncertní sály. Proto se budeme snažit sledovat její vliv i v této



Titulní list Ivančického kancionálu (1564, výřez)

oblasti, kde se s ní – byť třeba nevědomky – setkává patrně nejvíce posluchačů.

Předejme však nyní již slovo specialistům. K následujícím kapitolám nás převedou slova velkého českého hymnologa prof. Antonína Škarky, která ani po šedesáti letech neztratila nic ze své aktuálnosti: „*Vydáváme se na výpravu nejen dlouhou, nýbrž také dobrodružnou. Ano, i věda má svá dobrodružství, totiž problémy a překážky, které musí badatel zdolávat a které někdy přinášejí objevy a překvapení, jindy zase zklamání. Na nedostatek problémů nebudeme si moci při hymnologickém zkoumání ještě dlouho stěžovati, spíše naopak často si budeme přát, aby jich bylo méně nebo aspoň méně spleťtých. Byl bych rád, kdybyste při naší společné cestě prožívali i část toho okouzlení a napětí, které každá výprava do neznáma za novými objevy a tajemstvími skrývá a skýtá.*“ ■

Prameny živé hudby

I. ÚVODEM

Jaromír Černý

V tomto ročníku zamýšlejí Hudební rozhledy volná pokračování cyklu Co snad nevíte o starší české hudbě. Jedno takové pokračování najdete, vážení čtenáři, na předchozí stránce - je jím série úvah o duchovní písni v českých zemích. Náš cyklus si zvolil jiný pohled: namísto otázky „co snad nevíte“ s odpovědí „tedy vězte, že“ chceme se spíše ptát „jak a odkud to všechno víme?“

„Teď je to jasné,“ říká si čtenář, „budeme prostě hovořit o pramenech, o starodávných notách a kancionálech!“ Ano, v zásadě je to tak; písemné notované prameny jsou velmi důležitým zdrojem našeho poznání staré hudby, pokud je nemáme (např. jde-li o „taneční hudbu v 10. století“), stěží něco rozumného vyspekulujeme. Ale nám jde ještě o něco navíc: jaké zdroje nám mohou pomoci co nejpřesněji rozeznat živou historickou hudbu, abychom ji slyšeli opravdu autenticky, jako v okamžiku jejího zrodu?

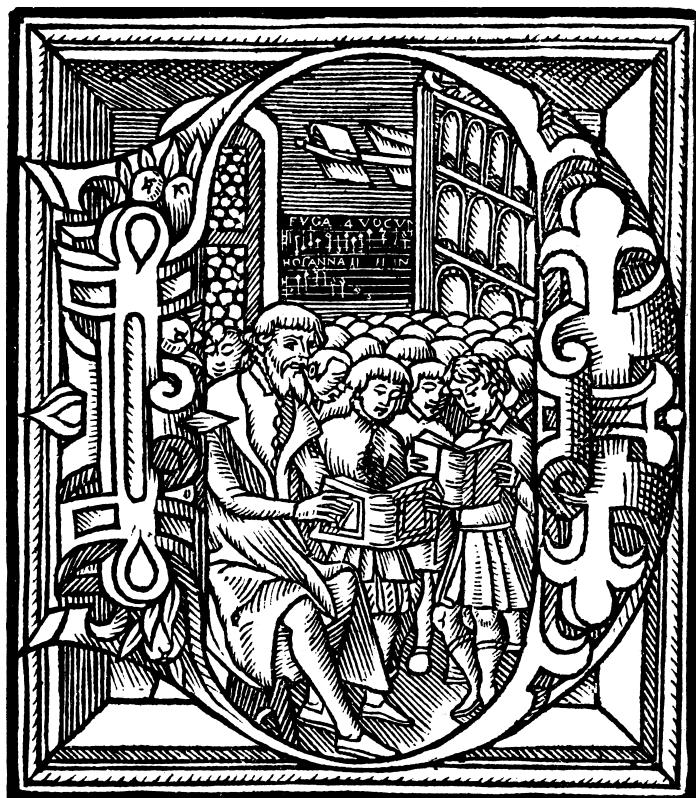
Někdy se namítá, že my, lidé 21. století, stejně nemůžeme vnímat středověkou hudbu „autenticky“, když naše hudební vědomí je už zformováno klasickou i moderní hudbou (Beethovenem, Brahmssem, Dvořákem, Stravinským nebo Glasem a jinými) a nemůže tedy reagovat na starou hudbu tak autenticky, jako její dávný současník. (Považovali bychom píseň *Hospodine, pomiluj ny* za „sladkou kantilenu“ jako kronikář Kosmas?) To je sice pravda, ale proč bychom se nemohli potěšit gotickou kantilénovou písní tak, jak zněla v době Guillaume de Machaut, když si dnes můžeme prohlížet gotické Madony (byť třeba i restaurované)? Ten poukaz na „restaurování“ se nám tu hodí: na mnoha nahrávkách staré hudby stále ještě pozorujeme, že máme před sebou (barokní, romantické) „přemalby“, jež by bylo třeba restaurovat od nevhodných úprav, které by (snad) měly více lahodit či naopak dodat více hudebního „majestátu“ dnešnímu uchu. (Na počátku objevování staré hudby ve 20. století se zpívaly jednohlasé truvérské písně s romantickým doprovodem harfových arpeggií, R. v. Ficker instrumentoval *organa* Mistra Perotina pro obrovský „wagnerovský“ orchestr s pozouny a tubami...)

Problematika (hudebních) pramenů bude v této sérii skutečně klíčová. Neméně ovšem otázky metodiky, odborných postupů a specifických disciplin hudební historiografie, které nám dovolí mnohostrannou rekonstrukci „té pravé“ podoby staré hudby. Ze starých notačních systémů (a je jich opravdu pozeňnané!) je třeba ji nejprve transkribovat, přepsat do notace nám srozumitelné. Tzv. hudební paleografie se rozvíjí už od poloviny 19. století, ale stále ještě nelze říci, že vše potřebné vyřešila. Příkladem zcela elementárního neporozumění středověkým notacím by bylo na celou tiskovou stranu, starší česká muzikologie by tu měla značný podíl... Při rekonstrukci celé éry francouzské *ars antiqua* 13. století se dokonce vývoj našeho poznání dobové metroritmičky dosud nezastavil; zde ovšem nejde o „školácké“ omyly vědců, ale o to, že dosud nebyly odhaleny a přesně interpretovány všechny prameny, které se v oné době nauce o mensurální notaci věnovaly, tedy prameny hudebně-teoretické. To platí i o některých pozdějších systémech regionálně podmíněných. Víme, že ve střední Evropě měl systém znaků notace 14. století určité varianty. Stále živý je například průzkum polských (a českých) traktátů o notaci pozdně středověkého 15. století ve východní střední Evropě. Dobová hudební teorie je tedy další důležitou disciplínou, pomáhající najít autentickou podobu hudby, kterou pak můžeme studovat v kritických vydáních starých památek. (Kolikpak jich máme v Česku? Teprve začínáme...)

Jenže „autentické noty“ jsou stále jen zašifrovanou hudbou! Jak ji vskutku správně rozeznít, to může být ještě oříšek. Jak zpívat či hrát ozdobné tóny - najdeme je od raného středověku (v tzv. gregoriánském chorálu) až po operu v 18. století. Ve starší polyfonii je vůbec kardinální otázkou, které hlasy zpívat, a které hrát na nástroje a na jaké nástroje. Na samém konci tu pomůže nauka o historických nástrojích, organologie. Ale výchozí problematiku podpoří jen znalost dobové estetiky a sociologie, a tedy zase svědectví dobových pramenů obecně či kulturně historických. Ne vždy se můžeme spolehnout na soudobá vyobrazení hudebníků, různých hudebních souborů apod., jež zkoumá hudební ikonografie. Často se tu manifestují specifické zákonitosti malířství (rozvržení obrazu, potřeba symetrie atp.), symbolické motivy či prostě fantazie umělců.

Ve 20. století se tyto problémy tříbily při koncertním provozování staré hudby - od naivních pokusů či snad experimentů, které jsme výše připomněli, až po „hnutí“ historicky poučené interpretace. Bylo by možno ukázat, že dobové historiografické pojetí staré hudby ovlivňovalo interpretaci - a naopak. Obraz všech historických epoch se přitom pochoptitelně proměňoval. Před sto lety vévodil ve zvukové podobě renesance 15.-16. století mohutný chór majestátně (a pomalu!) se pohybujícího vokálního akordu, v polovině minulého století vystřídáný hravým souzvukem sólových hlasů a pestrých instrumentálních sestav Pražských madrigalistů, ať již šlo o tvorbu duchovní či světskou. Byly to očividně krajnosti, které dnes soubory staré hudby diferencovaně vyvažují...

Všechny tyto aspekty životného rozezpívání a rozeznání staré hudby v souvislostech se všemi zdroji, jež dovolí dosáhnout autentický obraz hudebních kultur minulosti, budou předmětem rozmanitě zaměřených úvah v příštích číslech Hudebních rozhledů. Snad budou tato zamyšlení k užítku nejen odborníkům, ale všem „prostým milovníkům“ historické hudby. Před velkými tvůrčími činy hudebních dějin jsme ostatně všichni jen prostými posluchači... ■



Vyučování zpěvu (Ivančický kancionál, 1564)

NOVINKY SOUDOBÉ HUDBY

I. ADAM SKOUMAL: KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR Č. 1

Josef Herman

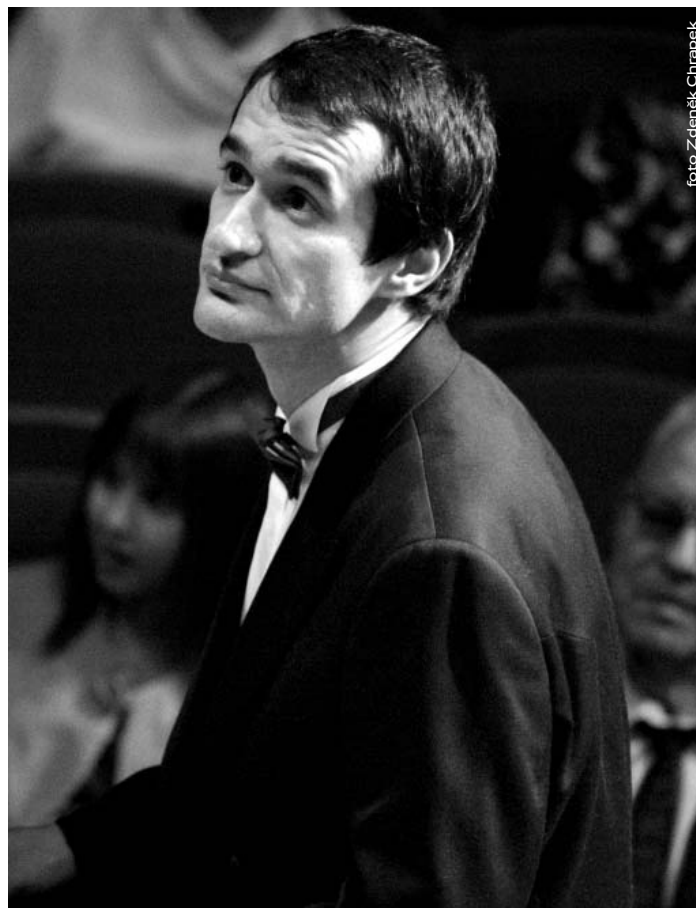
O provedení nové skladby se v recenzích zpravidla dočtete pár opatrných řádků. Skladatelé to mají publicistům za zlé, třeba Vladimír Franz, a právem. Zklamání bývají i interpreti, když sklízejí víc ohlasů za interpretaci klasiků nežli novinek, což nebývá úměrné vynaložené energii. Ale hlavně tím obecně znevažujeme novou tvorbu, která přitom ještě před sto lety, a předtím napařád, tvořila páteř hudebního života!

Jenže zkuste se rozepsat o skladbě, kterou jednou zaslechnete na koncertě, když není čas ji promyslet a nebývá možnost seznámit se důkladně s nahrávkou, případně s notovým zápisem. Uzavřený kruh. Pokoušíme se z něho vystoupit novým cyklem, v němž každý měsíc přineseme podrobnější reflexi nějaké novinky. Nejlépe té právě poprvé uvedené, ale hodláme se k některým kompozicím i vracet. Nepůjde o muzikologické analýzy, ale o hlubší reflexe založené na podrobnějším studiu kompozice ve snaze uvažovat o ní v silokřivkách stylových, historických i třeba praktických. Nebudeme vynášet kritické soudy jako v běžných recenzích, nakonec z historie víme, že věštit úspěch či neúspěch skladby je kromobyčejně naivní a ošidné. Budeme raději o skladbách a jejich souvislostech diskutovat.

Skutečnost, že začínáme právě Koncertem pro klavír a orchestr č. 1 (2003) Adama Skoumala (1969) je trochu souhra okolností vrcholící skutečností, že skladba měla 11. 12. 2006 premiéru na koncertě Pražské komorní filharmonie řízené Jakubem Hrušou. Sólový part přednesl sám skladatel, známý víc coby klavírní virtuos, a stejně jako Koncertní kus pro klavír a orchestr d moll Roberta Schumana prostě brilantně! Už z jeho interpretace klavírního partu lze možná vyčíst jisté aspekty jeho přístupu ke kompozici – Skoumal fascinuje především dokonalou úhozovou technikou, měkkou a tvárnou, s níž dokáže perlit obtížné ozdoby a běhy, především však jí dokáže dát zvuku klavíru mohutný plastický rozměr. Pro něho prostě klavír není nástroj bicí, ale melodický a zejména harmonický, symfonicky pojatý partner symfonického orchestru zcela v duchu Roberta Schumanna, jehož hudba Skoumala přivedla k profesionální dráze.

Je na první pohled zřejmé, že Skoumal komponuje především pro svoji vlastní potřebu klavírního virtuosa, z nedostatku současných skladeb pro tradičně pojmávaný nástroj, zvláště s doprovodem orchestru. Vrací se tak k zapomenuté praxi romantických virtuosů, kteří také psali koncertní skladby především pro sebe sama, pro originalitu svého repertoáru. Očekávalo se to od nich, vlastní kompozice byly součástí jejich slávy a často též demonstrovaly originální klavírní techniku a hráčský styl. Proto jsem zmínil na prvním místě Skoumalovy pianistické kvality. Lze z řečeného odvodit dvě teze: jednak je zřejmé, že romantičtí virtuosové se ještě nemohli uzavřít do historie hudby, nemohli vystačit s obhříváním skladeb; a pak je zřejmé, že museli být všestrannějšími hudebníky nežli mnozí dnešní nástrojoví specialisté.

Adam Skoumal se do této tradice jednoznačně vřazuje. Komponovat začal už na konzervatoři, možná k tomu přispěla i skutečnost, že ji začínal studovat ve věku, kdy jiní nastupovali vysokou a že tedy o hudbě asi uvažoval jinak, nežli jeho dětským letům sotva odrostlí spolužáci. Ostatně nakolik je přemýšlivým autorem dokládá v příloženém textu. Dále



Adam Skoumal

považuji za určující jeho několikaleté studium v USA, které mu zřejmě prospělo především názorově – myslím, že mu pomohlo opustit úzkostlivě stráženu modernistickou estetiku, jaká stále panuje v Evropě, a přivedlo ho k vědomí jakési praktické existence klavírního virtuosa. Což je pozice, v níž ho jistě mohou utvrzovat i jeho velcí romantičtí předchůdci. Jenže na rozdíl od nich, řečeno už z hlediska ryze kompozičního, Skoumal nevytváří žádný nový originální hudební jazyk, naopak vědomě přebírá velmi konkrétní kompoziční modely minulosti, v probíraném klavírním koncertu ke všemu takový, který v evropských artistních poměrech bývá už skoro sto let považován za poněkud úpadkový.

Nejsoučasnějším jazykem pracuje Skoumal v kratičké orchestrální introdukcii koncertu, v zádumčivé modernistické melodii dřevěných nástrojů. Od prvního vstupu klavíru však převládá sloh pozdně romantických klavírních koncertů, zejména Sergeje Rachmaninova. Od jeho vzoru se Skoumal vzdálil jen formálním rozvrhem celku skladby do dvou kontrastních částí, na rozdíl od Rachmaninovovy důsledně třívěté struktury, střídající (s jedinou výjimkou druhého koncertu c moll) volné a rychlé věty. Jakoby Skoumal Rachmaninovův rozvrh zjednodušil, vystačí se dvěma částmi zhruba 12–13 minutovými, jejich vnitřní průběh však Rachmaninovovu konceptu důsledně podřídil prakticky ve všech aspektech počínaje zapojením klavíru do souvislého toku symfonické hudby přes charakter melodie a instrumentaci až po vskutku virtuózní klavírní techniku. Dá se hovořit prakticky o parafrázi Rachmaninova kompozičního stylu dovedené do detailů a jestliže bychom chtěli skladbu označit nějakou neo nálepkou, jak bývá zvykem, pak nevystačíme s neoromantismem, ale musíme mluvit přímo o „neorachmaninovismu“. Nechybí ani rachmaninovský či skrijabinovský sentiment, ona zvláštní nostalgie přičítaná těmto ruským hudebním Ahasvérům, kterou Skoumal přebírá, předpokládám, jen formálně, neboť doufám, že pro ni nemá důvod praktický – má svůj domov, z něhož vyrazí do

světa sbírat úspěchy. Part klavíru je efektní, technicky i zvukově bravurní, obsahuje jakási preludia dotvářející témata znějící v orchestru, která posléze klavír varíruje a obměňuje s pozoruhodnou vynalézavostí. Skoumal po vzoru Rachmaninova ovšem klavíru přenechal i vedoucí melodickou linku, pod níž zase orchestr volně preluduje, a pak nechýbí vzosné akordické plochy kulminující v majestátním klavírním fortissimu. Neméně pečlivě a s obdivuhodnou technickou jistotou Skoumal vypracoval i part orchestru, do něho zakomponoval typické široké melodie ve smyčcích, úderý žestů, rytmicky vzosné či jiskřivé doprovody. Zejména instrumentačně se mu podařilo spojit orchestr s klavírem do jednotného hudebního proudu.

Dodejme, že v březnu 2006 premiéroval také svůj Koncert pro klavír a smyčcový orchestr č. 2 (2005), označovaný za neobarokní. Skladba už třívětá, přitom ve výpovědi stručnější a sevřenější (zhruba 5–6 minutové části) je ovšem klavírní technikou i zapojením sólového partu do jednodité symfonické faktury opět romantická, jen autor použil, a to velmi střídme, charakteristické barokní či klasicistické idiomy, především ozdoby, náznaky kontrapunktu, charakteristický způsob vedení melodie v klavíru či v orchestru, instrumentačně pak na rozdíl od prvního „romantického“ koncertu často oddělil zvuk jednotlivých nástrojových skupin. A hlavně, už žádná vazba nejen na Rachmaninova, ale, pokud mne paměť neklame, žádného konkrétního skladatele či skladbu, byť autor sám zmiňuje vzor J. S. Bacha. Druhý koncert je tedy kompozičně mnohem samostatnější nežli první a vzbuzuje zvědavost, kudy se skladatel vydá nyní. Oba koncerty však prozatím jednoznačně sdělují, že se jejich autor vědomě vrací ke známým kompozičním modelům, k hudebnímu jazyku dávno prověřenému a obecně srozumitelnému, že nemá ambice tvořit „něco, co tu ještě nebylo“, ale jako dvojjediný skladatel – interpret chce svým posluchačům dopřát očekávaný a přitom nový hudební požitek. Že je hodlá oslovit jazykem možná takřka posluchačsky nejoblíbenějším. V tom sledávám ve Skoumalově přístupu ke kompozici jakýsi americký pragmatismus, který, a zase bez ohledu na naše přání, staví zdejší požadavky na originalitu současného jazyka každé nové kompozice do pozice poněkud akademického naivismu. A přiznejme si, že evropské avantgardy právě touto nemocí trpěly a trpí, že se právě tyto až přehnané ambice po originální estetice podílely na znejasnění stylu hudby 20. století a posluchače znejistily. Je myslím viditelné, jak výrazně to nahrává naší současné zálibě v estetice minulosti v pokud možno autentických interpretacích „starých mistrů“. Na druhé straně je zřejmé, že rezignace na vlastní současný hudební jazyk je v důsledku rezignací na hledání nových možností hudby, rezignací na vlastní příspěvek k hudebnímu jazyku současnosti. Ti, na které Skoumal navazuje, takové ambice měli, včetně Rachmaninova, jakkoli jeho hudba byla ekletická už v době svého vzniku.

Adam Skoumal svými klavírními koncerty položil zdejší nové hudbě hodně provokativní otázky, zvláště ortodoxním avantgardistům a experimentátorům. Troufl si skoro drze napsat hudbu pro „prostý lid“, s troufalou ambicí prosadit ji do běžného repertoáru a nečekat, zda ji někdo někde někdy uvede coby službu nové tvorbě.

Posluchači prozatím dali Adamu Skoumalovi jednoznačně za pravdu ovacemi u novinky přinejmenším neobvyklými.

Adam Skoumal: O kompozici

Jako začínajícího klavíristu mě vždycky zajímalo, proč se některé skladby hrají více než jiné, proč mají někteří skladatelé větší účinek na publikum a proč se mi vlastně určité skladby líbí nebo nelíbí. Snažím se sledovat hudební zákonitosti v každé skladbě, kterou hrají (to ale asi dělá většina interpretů) a od toho je jen krůček k tomu, aby člověk zkusil napsat něco sám. Ještě před takovými sto lety bylo úplně

samozřejmé, že interpret uměl improvizovat a komponovat, přinejmenším kadenci v sólovém koncertě. Dnes jsme si, bohužel, zvykli na absolutní specializaci skoro v každém lidském oboru. To je škoda, protože tak ve své profesi ztratíme určitý nadhled. Takže pro mě být dobrým interpretem znamená automaticky pokusit se porozumět kompozici.

Nejsem příznivcem toho, když se do sebe v jedné skladbě míchají různé styly nebo žánry, nebo se používají hudební citáty, a tak podobně. Podle mě pak taková kompozice ztrácí formu. Také nemám příliš rád atonální hudbu, přestože existují výjimky, které mě zaujaly. Pro mne je ale velmi těžké pominout tonální harmonii. Je to jeden ze základních výrazových prostředků (vedle melodie a rytmu) a pokud se ho skladatel vzdá, sice si dost usnadní práci, ale také se ochudí o spoustu možností, jak vyjádřit určitou náladu nebo děj.

Kdybych to úplně zjednodušil – když zahrají za sebou dva akordy, jeden mollový a druhý durový, vyvolá to pocit smutku a radosti. A hned je z toho krátký příběh, něco jako kdyby se v divadle herec nejdříve zamračil a potom usmál. Když slyším skladbu bez harmonie, je to jako kdyby po jevišti chodili herci v maskách. Samozřejmě, že mi atonální skladatel namítne, že se všechno dá vyjádřit bez tonality, a zřejmě má i pravdu, ale mně to prostě není blízké a většina atonální hudby má pro mě jednu stejnou, šedivou barvu. Znovu říkám většina; slyšel jsem věci, u kterých jsem se vůbec nenudil. ■

Koncert pro klavír a orchestr č. 1

ČESKÉ MUZEUM HUDBY

I. MALÉ OHLÉDNUTÍ ZA MINULOSTÍ

Bohumil Čížek

Ačkoliv samostatné hudební oddělení v pražském Národním muzeu vzniklo až po druhé světové válce, byl sběr hudebních památek zahrnut již do prvotního programu muzea hned při jeho založení v roce 1818. A již kolem roku 1820 přišly první nástrojové dary: jindřichohradecký gymnazijní profesor Antonín Liška odevzdal do muzea tři cenné dechové nástroje – tenorový pumort, basovou zobcovou flétnu a tenorový hoboj, pocházející údajně z farního kostela v Jindřichově Hradci. Zajistil však pro Národní muzeum také unikátní soubor deseti vzdušnicových šalmajů a pumortů tzv. rožmberské kapely, nalezený krátce předtím v semináři tamního gymnázia, který je chloubou pražské sbírky dodnes.

Po celé devatenácté století bylo shromažďování hudebních památek víceméně nahodilé, ale již od šedesátých let je přece jen lze alespoň částečně sledovat v nejstarší dochované přírůstkové knize hudebnin. Zpočátku se jednalo především o dary a odkazy, a to jak hudebních nástrojů, tak i notových a nenotových archiválií. Ty byly ukládány v Knihovně Národního muzea, zatímco nástroje evidovalo tehdejší oddělení historické archeologie. Samostatnou výstavní či expoziční aktivitu v oblasti hudebních památek v 19. století Národní muzeum nevyvíjelo. Přece je však třeba zmínit alespoň dvě akce v devadesátých letech, na nichž se muzeum svými exponáty také podílelo, ač nebylo výslovně uváděno: Jubilejní výstavu zemskou království českého 1891 a zejména Národopisnou výstavu československou v Praze 1895. Tam byly tehdy uplatněny hudební tisky 16. a 17. století, mapy literárských kūrů či rukopis Františka Škroupa, a také hudební nástroje, ale jen starší, „nenáhlý vývoj historický znázorňující“. Ve velkém počtu 180 kusů je zapůjčil ze své sbírky tehdejší přední znalec, houslař K. B. Dvořák, čtyřiceti kusy dechových nástrojů přispěl nástrojař K. Šámal, a dále se zúčastnily i „některé odbory venkovské, muzejní spolky a jiná sdružení...“. Hudební nástroje v tomto rozsahu byly u nás vystavovány poprvé. Jaký však byl vlastně podíl exponátů z Národního muzea, nelze bezpečně zjistit.

V první polovině 20. století se hudební výstavnictví soustředilo především na budování biografických muzeí osobností – Smetany a Dvořáka, původně mimo půdu Národního muzea a bez výraznějšího podílu nástrojů. Konaly se také výstavy k jubileím Pražské konzervatoře (1911, 1920) a v roce 1935 byla zorganizována Jubilejní výstava hudebních nástrojů Společnosti hotovitelů.

Pro další rozvoj hudebního muzejnictví se stalo rozhodujícím až zmíněné zřízení samostatného hudebního oddělení Národního muzea, k němuž došlo v roce 1946. Zpočátku se tísnilo v suterénu hlavní budovy na Václavském náměstí. V roce 1948 byl rozšířen jeho sběrný program na získávání všech druhů hudebních památek. Prvního vedoucího, skladatele dr. Emila Axmana, vystřídal po jeho smrti na počátku roku 1949 ambiciózní dr. Alexander Buchner, jemuž pak připadla rozhodující role skutečného budovatele: v srpnu 1950 získal do trvalého užívání Velkopřevorský palác na Malé Straně, v květnu 1954 tam otevřel v devíti překrásných barokních sálech historicky první stálou expozici hudebních nástrojů. S minimálním počtem spolupracovníků vystavil a popsal bezmála 880 exponátů všech nástrojových tříd a skupin. Expozice vynikala obsažností a dokumentační hodnotou, byť i za cenu jisté prostorové přeplněnosti. Na vernisáži účinkovala Česká filharmonie, expozice se stala brzy proslulou a získala i ocenění UNESCO. Již tehdy se rozvíjela i přednášková činnost, služba badatelům

a pořádaly se příležitostné výstavy, jakož i proslulé stylové koncerty v zahradě paláce, tzv. Maltézské středy. Všechna tato činnost směřovala k vytvoření syntetického útvaru, budoucího Muzea české hudby, jehož projekt včetně umístění do prostor emauzského kláštera byl již schválen tehdejším ministerstvem.

Nucený Buchnerův přechod na jiné pracoviště Národního muzea v roce 1961 učinil všem záměrům konec. Buchner však ještě předtím stačil otevřít výstavu České hudební nástroje na zámku v Nelahozevsi, která pražskou expozici vhodně doplňovala a ukazovala nejen slavnou minulost českého nástrojařství, ale i současnost až po tehdy nejnovější elektrické nástroje. Po rozsáhlé rekonstrukci skvostných barokních interiérů Velkopřevorského paláce na konci šedesátých let 20. století byla původní muzejní expozice obnovena ve velmi redukované podobě pouhých 277 kusů a ve zcela novém architektonickém řešení. Tehdejší vedoucí oddělení dr. Emil Hradecký to vysvětluje v tištěném katalogu z roku 1970 jednak změnou muzeologického nazírání na metody prezentace sbírek a pokračujícím vývojem muzejního výstavnictví, hlavně však nesmlouvavým požadavkem tehdejších představitelů památkové péče, aby výstavní využití nebylo ani v nejmenším na překážku výtvarné působivosti interiéru. V této podobě vytrvala pražská expozice jen s dílčími změnami až do roku 1990. Tehdy, v noci z 29. na 30. října, došlo k loupeži pěti nejvzácnějších houslí a jedné violy přímo z výstavní vitríny. Po ní nebyla expozice již nikdy otevřena. Nástroje se naštěstí podařilo zadržet v příštím roce v Mnichově a později vrátit do Národního muzea, ale zároveň vznesl své restituční požadavky na budovu řád maltézských rytířů, takže sály Velkopřevorství byly vyklizeny a nástrojové sbírky čekaly plných 14 let na nové vystavení. To je však již další historie muzea, které se věnujeme v příštích pokračováních. ■



Velkopřevorský palác, první sídlo samostatného hudebního oddělení Národního muzea, později Muzea české hudby

MEDAILE NADACE BOHUSLAVA MARTINŮ 2006

Aleš Březina

Medaile Nadace B. Martinů jsou udělovány v nepravidelných intervalech umělcům a souborům, kteří se o provozování díla B. Martinů zasloužili zcela mimořádným způsobem. To, že jimi během právě uplynulého roku byly vyznamenány hned čtyři osobnosti a tři z nich dokonce jen v rozmezí pouhých několika dnů, vzniklo souhrou šťastných okolností a je zcela výjimečné – před jejím udělením Jiřímu Bělohlávkovi v dubnu 2006 ji naposledy získal Bostonský symfonický orchestr v roce 2004.

Jiří Bělohlávek převzal medaili Nadace B. Martinů v Národním divadle v Praze v dubnu tohoto roku. Vhodnou příležitostí k tomu poskytlo jeho nové nastudování opery *Řecké pašije*, se kterou v roce 1984 v operním světě debutoval. Vedle těchto dvou produkcí vzbudilo v lednu 1998 velký ohlas jeho koncertní provedení *Řeckých pašijí* s BBC Symphony Orchestra v rámci BBC Music Festivalu v Londýně. Díla Bohuslava Martinů prováděl Jiří Bělohlávek vlastně se všemi orchestry, se kterými ve své dlouholeté úspěšné kariéře vystupoval, zejména s Českou filharmonií, s Pražskou komorní filharmonií, BBC Symphony Orchestra, filharmonickými orchestry v New Yorku, Mnichově, Berlíně a s dalšími světovými orchestry. Značnou část jeho rozsáhlé diskografie představují díla Bohuslava Martinů, v roce 1999 obdržel Zlatou desku firmy Supraphon za nahrávky a propagaci díla tohoto skladatele.

Když jsme v roce 2000 připravovali s Jiřím Nekvasilem natáčení televizního dokumentu *Martinů a Amerika*, oslovil jsem kromě jiných pamětníků také paní **Blanche Moyse Honegger**, o níž jsem věděl, že Martinů výborně znala již od poloviny 30. let minulého století. Blanche na můj dopis ihned odpověděla a poslala mi i své telefonní číslo, abychom se mohli domluvit na podrobnostech našeho setkání. Naš telefonát byl ale více než stručný. Poté, co jsem jí sdělil možné termíny natáčení, tedy některý z deseti dnů v období před Velikonocemi 2000, mi rezolutně sdělila, že v té době vůbec nemá volno, protože se připravuje na významné vystoupení svého sboru v Museum of Modern Arts v New Yorku. Kdy prý budu v USA příště. Řekl jsem po pravdě, že s režisérem, kameramanem a zvukovým technikem hned tak ne, a pro jistotu jsem se ujistil, že ono zmiňované vystoupení s aktivní účastí paní Blanche opravdu počítá. Počítalo. Byla totiž nejen zakladatelkou, ale v té době stále ještě i dirigentkou sboru. I když jí v tom roce bylo už 91 let! Setkali jsme se nakonec až o šest let později a bez televizního štábu, abych paní Blanche předal medaili Nadace Bohuslava Martinů na výraz uznání jejích mnohaletých zásluh o uvádění děl Bohuslava Martinů.

Blanche vyrůstala v hudbymilovné rodině v Ženevě. Její bratr, violoncellista Henri Honegger, pomohl Bohuslavu Martinů při útěku z okupované Francie a skladatel mu za tuto pomoc věnoval svou *Sonátu da camera pro violoncello a komorní orchestr, H. 283*. Blanche se s Martinů spřátelila na počátku 30. let minulého století. Pravidelně uváděla jeho skladby jako sólistka i jako členka Tria Moyse – spolu se svým tchánem, legendárním flétnistou Marcelem Moysem a svým manželem, flétnistou (a klavíristou) Louistem Moysem. V roce 1936 složil Martinů pro Marcela a Blanche Moyseovi *Koncert pro flétnu, housle a orchestr, H. 252*. Již v prosinci téhož roku je provedli v Paříži ve světové premiéře. Brzy nato napsal Martinů pro Moyse Trio *Sonátu pro flétnu, housle a klavír, H. 254*. Soubor ji nahrál v roce 1938 na desku o 78 otáčkách za minutu. Jednalo se o vůbec první komerční nahrávku skladby Bohuslava Martinů.



Blanche Moyse Honegger, Brattleboro Music Center, říjen 2006

Když se pak celá rodina usadila ve Spojených státech amerických, založila Blanche spolu s několika přáteli Brattleboro Music Center a Marlboro Festival in Vermont. Od samého počátku v roce 1951 až do dnešních dnů jsou na něm provozovány skladby Bohuslava Martinů. Později, když odložila housle, se Blanche začala věnovat vedení pěveckého sboru, ze kterého vytvořila přední bachovské těleso své doby. Poslední koncert tohoto sboru řídila v roce 2000 – byl to právě onen koncert, kvůli kterému s námi nemohla v dubnu 2000 natočit své vzpomínky na Bohuslava Martinů.

Slavnostní předání medaile Nadace Bohuslava Martinů organizovala dcera Blanche Moyse Honegger, paní Dominique Steinberg Moyse, a ředitel Brattleboro Music Center pan Richard Riley. Díky němu byla oslava spojena s koncertem souboru Juilliard String Quartet. Po dohodě s paní Blanche a její rodinou obdaroval pan Riley Institut a Nadaci Bohuslava Martinů autografem partitury 2. věty *Koncertu pro flétnu, housle a orchestr, H. 252* a původními rukopisnými party tohoto díla (resp. smyčcových nástrojů), ze kterých bylo provozováno v době svého vzniku.

O místě pobytu pana **Louise Moyseho** nám na rozdíl od paní Blanche, kterou jsem znal již v roce 2000, nebylo nic známo až do roku 2005. Právě v tomto roce se s ním seznámil pan Gregory Terian, člen International Martinů Circle a pravidelný dopisovatel Newsletteru B. Martinů. Dokonce i Greg Terian si původně myslel, že svým prvním dopisem oslovil nějakého Louisova příbuzného, například jeho syna. O to větší bylo jeho a (a později i naše) překvapení, když zjistil, že se mu podařilo navázat kontakt přímo s oním Louistem Moysem, který hrál v provozování díla B. Martinů tak význam-

Luis Moyse, Montpellier, říjen 2006



nou roli. Nadace Bohuslava Martinů se okamžitě rozhodla udělit panu Louisi Moysemu svou pamětní medaili. S Bohuslavem Martinů se Louis Moyses sprátelil v roce 1933, kdy skladatel začal pravidelně docházet do domu jeho otce, významného flétnového virtuóza Marcela Moysesho. S ním a se svou ženou Blanche založil Louis slavné Moyses Trio, se kterým často prováděl díla B. Martinů. *Sonáta pro flétnu, housle a klavír, H. 254*, je tomuto souboru přímo dedikována a jak už jsem uvedl výše, dostala se v jeho podání v roce 1938 i na desku. Po téměř sedmdesáti letech bude tato nahrávka zpřístupněna na nekomerčním CD Nadace Bohuslava Martinů, dostupném pouze členům The International Martinů Circle.

Po emigraci do Spojených států amerických založili členové Moyses Tria spolu s Adolfem Buschem a Rudolfem Serkinem slavný Marlboro Festival ve Vermontu a pokračovali na něm v intenzivním provozování děl B. Martinů. V roce 1964 zde Louis Moyses řídil americkou premiéru *Nonetu č.2, H. 374*. Louise Moyses jsem navštívil v jeho domě v Montpelier (Vermont) a natočil s ním nesmírně obsažné několikahodinové povídání o Martinů, o jeho rodině a o hudební Paříži 30. let minulého století. Na výraz vděčnosti daroval pan Moyses Institutu a Nadaci Bohuslava Martinů autograf tria *Promenades pro flétnu, housle a cembalo, H. 274*. Kromě tohoto vzácného autografu nám věnoval též řadu vynikajících historických nahrávek děl Bohuslava Martinů, mj. onu *Sonátu pro flétnu, housle a klavír, H. 254*, *Trio pro flétnu, violoncello a klavír, H. 300*, totéž dílo ve skladatelem autorizované úpravě Louise Moysesho pro violu místo violoncella, *Sonátu pro flétnu a klavír, H. 306* a americkou premiéru *Nonetu č.2, H. 374*. Některé z těchto zvukově i umělecky skvělých nahrávek vydá nadace B. Martinů spolu s nahrávkami z festivalu 2005 na svém připravovaném nekomerčním CD.

Oproti dvěma předcházejícím umělcům se **Martin Turnovský** nutně jeví jako dirigent středního věku, nicméně jeho referenční supraphonská nahrávka *4. symfonie, H. 305* Bohuslava Martinů s orchestrem České filharmonie pochází již z roku 1965! Právem získala vzápětí prestižní ocenění Grand Prix du Disque a dodnes je uváděna jako vzor při posuzování novějších nahrávek tohoto díla. Před nedávnem se tato přes 40 let stará nahrávka dočkala dokonce nového vydání na CD. Od doby jejího vzniku uvedl Martin Turnovský doma i v zahraničí, kde dlouhá léta působil u významných orchestrů, desítky děl Bohuslava Martinů. Kromě skladeb pro velký symfonický orchestr jsou mezi nimi také kantáty *Česká rapsodie, H. 118*, *Kytice, H. 260* a oratorium *Epos o Gilgamešovi, H. 351*. Nadace Bohuslava Martinů si považuje za čest, že mohla Martinovi Turnovskému udělením své pamětní medaile vyjádřit uznání za vynikající propagaci děl svého patrona. ■

JUAN ALLENDE BLIN ANEB ZVLÁŠTNÍ PŘÍPAD MULTIKULTURALISMU

✉ Ivan Poledňák

Tuto stať ani nelze začít jinak než osobně a zvoláním: Život není nudný, občas přináší úžasná překvapení! Jednoho letošního dubnového nedělního odpoledne zazvonil u mne motocyklový messenger a přinesl mi balíček. Jméno odesílatele – Juan Allende Blin – mi zprvu nic neřeklo, po otevření se však otevřela též skříňka mé paměti, i když pohříchu v detailech až s pomůckou dopisů přiložených do balíčku.

Z toho prvního dopisu uvádím v překladu z němčiny toto: „Milý pane Poledňáku, před málem půlstoletím jsme vedli sice krátkou, avšak intenzivní korespondenci. Přikládám fotokopii jednoho z Vašich dopisů. Co jste mi tehdy psal o soudobých skladbách, má platnost dodnes. Jsem do středy 12. dubna v Praze a rád bych se s Vámi opět setkal. Přikládám 2 CD na mémi díly a s několika komentáři, abyste si mohl poslechnout, jak jsem se vyvíjel.“

Další běh událostí: poslechl Blinovy hudby a seznámení s dalšími materiály z balíčku, hledání informací o Blinovi na internetu (není jich málo!), zajímavá schůzka po 48 letech (tentokrát nikoli v Brně, ale v jednom penzionu na pražském Starém Městě), domluva příštích kontaktů, nový balíček (tentokrát již z Essenu, Blinova bydliště) s dalšími CD a materiály (včetně publikace, jež shrnuje některé jeho muzikologické práce a přináší i informace o něm), příprava této stati, ještě další balíček... Než se však pořádně k Blinovi a jeho hudbě dostanu, uvedu ještě pár poznámek.

To, že někdo si v Německu archivoval takřka půl století můj dopis, mne pochopitelně fascinovalo (opravdu: někdy doslova litera scripta manet...); v mém dopisu z 24. 3. 1959 jsem Allendemu, tehdy mladému skladateli a muzikologovi, s nímž jsem se setkal při brněnském janáčkovském kongresu 1958, děkoval za zasluku s webernovskými materiály, upozorňoval ho na tehdy celosvětově novátorskou publikaci B. Schöffera *Nova muzyka*, naznačoval a hodnotil rozdíly v hudební řeči Boulezově (Kladivo bez mistra) a Stockhausenově (Kontrapunkt, Elektronické studie I a II), potvrdil Blinovu domněnku o tiskové chybě ve vydání Janáčkova sextetu *Mládí*, atp.; korespondence se pak (a dnes už opravdu nevím proč a z které strany) zadrhla a nastal ten téměř půlstoletý hiát... A na konec tohoto úvodu jakési prohlášení: Důvodem pro napsání této stati rozhodně není jen nějaký sentiment, ale mnohem spíše to, že se zde otevřela možnost (nejenom pro pisatele stati, ale i jejího čtenáře) poznat zase jeden kamínek mozaiky současného evropského hudebního dění, tím zajímavější ovšem, že Blin má i živý vztah k české hudební kultuře. Takže teď už k meritům věci...

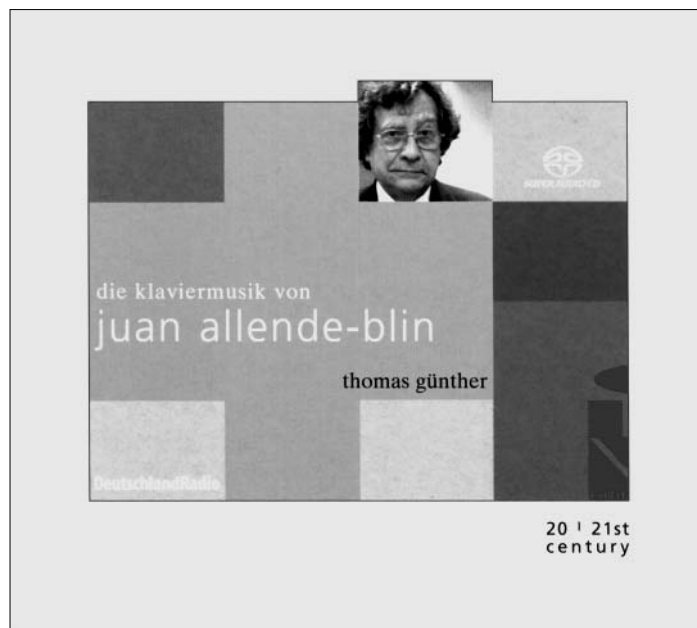
Protagonista našeho vyprávění, skladatel, pianista, organizátor hudebního dění, muzikolog, je zajímavý už svým původem a jménem. Matka Španělka, otec Francouz (však také se skladatelovo jméno má čist chuan aljende blen), usídlení v Chile, kde v Santiagu de Chile se Juan roku 1928 narodil a kde strávil svá formativní léta. (Prozradme ovšem hned, že Blin takřka celý svůj dospělý život spojil s Evropou a zcela konkrétně s Německem, jehož kulturou a především hudební kulturou byl od dětství fascinován). Učiteli kompozice mu byli strýc Pedro H. Allende-Saron, který patřil do okruhu Cláuda Debussyho, a Fre Focke, který studoval u Antona Weberna – obojí se výrazně promítlo do Blinových inklinací. Na doporučení dirigenta Hermanna Scherchena, který si byl vědom zaměření Blinovy osobnosti i tvorby, odešel mladý tvůrce do Německé spolkové republiky, kde mj. navštěvoval v rámci darmstadtských prázdninových kurzů výuku Olivie-

ra Messiaena – i Messiaen patří k determinantám Blinova hudebního myšlení.

Avšak vraťme se ještě na chvíli do Blinova dětství, protože skýtá barvitý a příznačný obraz multikulturality. Jeden dědeček byl spisovatelem, avšak též dobrým pianistou, majícím v repertoáru mj. všechny Beethovenovy klavírní sonáty. V rodině byli další umělci: oba rodiče byli profesionálními hudebníky (matka byla zpěvačkou, otec, který byl znalcem Heineho a Nietzscheho, studoval i architekturu, kde se orientoval na avantgardní Bauhaus). Každou neděli se v rodině provozovala komorní hudba, při čemž se objevovaly také osobnosti jako Artur Rubinstein, Erich Kleiber, Fritz Busch, Rudolf Kolisch. Inklinace k německé kultuře byla probouzena i tím, že mladého Blina bral otec, působící též jako hudební kritik, na četné umělecké akce; zde poslouchali Schuberta, Beethovena, ale i Schönberga, uviděli představení Ruského baletu s Dágilovými choreografiemi a také představení avantgardního tanečního souboru Jooss-Ballets, vyhnaného nacisty z Německa. Tuto orientaci podpořila i kultivovaná německá chuť, též donucená jako židovka k emigraci. Erich Kleiber mladému nadšenci zprostředkoval hudbu Albana Berga, Hermann Scherchen mu k patnáctým narozeninám věnoval partituru Pierrota lunaire; Blin poslouchal desky s Lotte Lenjou, Ernstem Buschem, poznával básně Brechta, Tucholského, Kästnera. V jednom antikvariátu, patřícímu Pražákovi jménem Pollak, horlivě nakupoval partitury příslušníků Druhé vídeňské školy a Josefa Matthiase Hauera a tyto podněty se promítly do jeho rané tvorby; učebnicí nového způsobu komponování se mu stala tehdejší novinka z Francie, Leibowitzova práce *La technique des douze sons*. Přímý podnět k cestě do Evropy a pak k rozhodnutí spojit svůj život s Evropou dal dvacetiletému skladateli již zmíněný Scherchen, který se seznámil s písněmi mladého skladatele a umožnil mu zúčastnit se zkoušek na svá provedení *Umění fugy* a *Hudební obětiny*. Řekl Blinovi: „*Co tady ještě děláte. Vy musíte do Evropy!*“ Ten odchod do nového prostředí (nového jen fyzicky, duchovně v něm Blin žil už dávno!) se odehrál v roce 1951, předtím (1949) však skladatel dokončil ve své vlasti hudební a muzikologická studia. Se svou vlastní ovšem kontakty nepřerušil – například v mezidobí evropského pobytu vedl na univerzitě v Santiagu de Chile v letech 1954–57 oddělení pro hudební analýzy.

Pobyt v Evropě a zejména v Německu, jehož kulturním dědictvím byl tolik fascinován, připravil mladému skladateli další podněty, ale i tvrdá zklamání. Odjel do Evropy, v níž očekával svobodnou kulturu, ale ta byla v té době sevřena do kleští studené války... Do Německa, které znal z hudby a umění těch, kteří je museli opustit jako emigranti, a nalezl v něm vyprahlé území, silně ještě čpící pozůstatky nacisty zglajchšaltovaného myšlení a citění a málo vonící tím, co ho z dálky k německé kultuře a hudbě přitahovalo. Díla mistrů vídeňské školy či díla Messiaenova byla stále držena na distanc a budila skandály (uvedení děl Messiaena, Paze a Webera vzbudilo například během Barsbütteler Tagung takové rozhořčení, že ve veřejné diskusi byla zpochybňována přímo morálka skladatelů; jak vidno, negativistická estetika socialistického realismu měla své paralely i na Západě...). Ne všechno v NSR byl ovšem úhor – byly tu třeba darmstadtské kurzy nové hudby, k nimž se Blin přidružil roku 1952.

Paradoxně to byl právě přistěhovalec ze zámoří, působící většinou bez pevného postavení v německém hudebním životě (výjimkou bylo angažmá v rozhlasových stanicích, různých kurzech apod.), kdo spolu s několika dalšími „volajícími na poušti“ upozorňoval již v padesátých letech a pak vlastně po celý svůj život na význam tvorby představitelů oné vnější i vnitřní emigrace, na význam odstrkovaných či zdánlivě na okraji stojících hodnot a jejich nositelů. Jinak řečeno, usiloval o znovuoživení tradic, jež rozrušil nacismus a druhá světová válka, a o překonání marasmu, který panoval na



německé hudební scéně i dlouho po zániku Třetí říše. Nebo řečeno konkrétněji, usiloval o uvádění hudby tvůrců Druhé vídeňské školy a dalších autorů, ostrakizovaných nejdříve z důvodů politicko-ideologických, pak v důsledku toho, že se koncertní život a zejména média začaly až příliš ochotně podrobovat běžnému „masovému“ vkusu.

Co tedy Blin dělal? Tak například organizoval jako spolupracovník třetího programu rozhlasové stanice NDR Hamburg Schönbergův týden, v jehož rámci byly zveřejněny důležité schönbergovské dokumenty včetně hlasového záznamu skladatele Variaci pro orchestr. A co je navýsost zajímavé – při té akci spolupůsobily osobnosti formátu Theodora Wiesengrunda Adorna, Pierra Bouleze, Eriky Wagner-Stiedry, Josefa Rufera, Rudolfa Kolische (ten z Blinova podnětu napsal studii o intepretační problematice Schönbergovy komorní hudby). Pozoruhodnou událost představoval i čtyřdílný program, věnovaný Schönbergovi (byl uveden v rámci Berliner Festspiele 1973), jehož centrem byl *Pierrot lunaire*. Jako kontrapozice se tu objevila rekonstrukce jevištního díla Mann od Lothara Schreyera, v němž tento rovněž u nás zapomenutý skladatel uplatnil v roce 1916 jakousi obdobu schönbergovského Sprechgesangu, totiž tzv. *Klangsprechen*, kde řečová složka byla detailněji notována než u Schönberga (včetně zvukové barvy a rytmu). Dalším pozoruhodným počinem bylo znovuoživení tradic kdysi proslulého berlínského šansonu v podobě vystoupení Blandine Ebinger, která po dlouhých letech uvedla písně svého někdejšího veleúspěšného manžela Friedricha Holländera (nu ano, úspěchy tehdy neslavil jen Kurt Weill či Hanns Eisler...). Nebo: roku 1989 organizoval Blin v Essenu (ostatně: v tomto městě, dnes docela jiném než bylo město spjaté s Kruppovým impériem, Blin roku 1971 zakotvil jako publicista, pedagog a skladatel, působící v podstatě na volné noze) symposium se čtyřmi koncerty pod názvem *Návštěva z exilu*, kdy se poprvé na německé scéně objevili četní hudebníci a choreografové, kteří prožili život v exilu a vyprávěli o svých osudech a prezentovali své umění (materiál byl zpřístupněn v publikaci *Musiktradition im Exil*, Köln a. R. 1993). Jedné z tragických postav této doby, židovskému hudebníkovi jménem Erich Itor Kahn, byla věnována další z Blinových publikací (München 1994, č. 85 řady *Musik-Konzepte*; ostatně, o Kahnovi, který je u nás také prakticky neznámý, vydal knihu i Leibowitz spolu s Konradem Wolffem). Další oblastí Blinova zájmu byla ruská „postskrjabinovská“ avantgarda reprezentovaná jmény Nikolaj Obuchov, Ivan Višnegradskij, Arthur Lourié, Alexander Mosolov, Nikolaj Roslavcev;

jim věnoval koncerty v rámci Berliner Festwochen a publikace ve zmíněné již řadě Musik-Konzepte. Zájem věnoval Blin vůbec hudbě související s dadaismem a futurismem.

Dostali jsme se tak k Blinovu zájmu o českou kulturu, který byl inspirován oním všeobecnějším Blinovým zájmem o hudební avantgardy, o hudebníky v exilu, o hudbu spjatou s politickými ději. Jedním z projevů této orientace bylo matiné z díla E. F. Buriana v rámci 42. Berliner Festwochen. Blinem připravený program přinesl mj. třetí a čtvrtý smyčcový kvartet, šansony na texty Vítězslava Nezvala, Burianovy texty, tvorbu z koncentračního tábora, programový sešit pak obsáhl bohatou fotodokumentaci a hlavně Blinův podivuhodně do dějů naší meziválečné avantgardy zasvěcený „burianovský“ esej.

V kontextu Blinova objevitelství (či jakési hudební archeologie) uvedme ještě jednu zajímavost - v úvodu zmíněná „rodinná“ afinita Blinových k Debussymu se totiž promítla do pozoruhodného počínu. Protagonista našeho vyprávění po doslova detektivním pátrání objevil nezvěstný zlomek Debussyho opery La Chute de la Maison Usher (podle E. A. Poea; podle amerického spisovatele chtěl Debussy komponovat dokonce dvě opery: jednu komickou a druhou, právě tuto, tragickou), a dochované skici čítající 400 taktů zkompletoval a zinstrumentoval. K provedení došlo 1. prosince 1977 ve Frankfurtu n. M. pod taktovkou Eliahu Inbala a rekonstrukce (dostupná i v nahrávce) se dočkala velmi pozitivního ocenění. (V této stati není místo pro úvahy, proč Debussy dílo nedokončil a zda resp. čím přispívá Blinova rekonstrukce k nějakému novému pohledu na francouzského mistra; zdá se mi jako nespecialistovi, že dost podstatně, tedy zejména v tom, že ukazuje zvýšení expresivity a dramatickosti Debussyho hudebního vyjádření ve srovnání s operou Pelléas a Mélisanda...)

Teď mě napadá, že určitě už bych měl uvést, odkud především čerpám a odkud vůbec lze získat informace o nevěstném fenoménu jménem Blin. Vedle internetových zdrojů (mj. Online Musik Magazin, dále viz např. Neue Zeitschrift für Musik 2004, Mai/Juni) je to především sborníková publikace Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie, která vyšla v Saarbrückenu 2002 (nakladatelství PFAU) a jejímiž editory byli Stefan Fricke a Werner Klüppenholz. Sborník přináší především studie a stati Blinovy a stojí za to připomenout alespoň témata některých z nich: autobiografické poznámky o hudebnících v exilu, stať o kompozičních, produkčních a reprodukčních technikách v hudbě, portrét Arnolda Schönberga, stať o hudební teorii 20. století, o Maxi Regerovi (je charakterizován jako „pionýr proti své vůli“), o řeči jako masce, o kabaretu dvacátých let, o hudbě v Terezíně (!). Sborník pak přináší materiály věnované právě Blinovi. Tady je zásadní zejména Klüppenholzova stať výstižně nazvaná Vynalézat nové, připomínat staré, dále pak zde najdeme stati věnované Blinovu skladatelskému dílu včetně seznamu těchto děl. Poznamenejme hned, že některá z těchto děl jsou rozsáhlejší a mají cyklický charakter; je jich celkem na čtyři desítky.

Pohlédneme teď alespoň letmo na některé skladatelské okruhy a výkony Blinovy - letmo, protože rozebírat podrobně díla, jež zná u nás jen málokdo, by bylo málo produktivní. Nejdříve výčtově uvedme alespoň několik titulů, jež jsou k dispozici na komerčních CD. Jsou to klavírní skladby Sonatine (1940/1950), Transformations IV (1960), Zeitspanne (1974), Dialogue für 2 Spieler (1983) - všechny zmíněné skladby jsou nahrány na CD Die Klaviermusik von Juan Allende-Blin, NRW-Cybele Records), dále pak varhanní skladby Echelons (1962-68), Mein blaues Klavier (1969/70), Transformations II (1952), Coral de Caracola (1985) - tyto skladby vyšly ve stejné edici Kunststiftung NRW. Z ostatních děl viz například komorní Transformations I (1951, pro klavír, dechové nástroje a perkuse), pís-

ně Tagebuchgesänge nach Texten von Kafka (Tagebücher) und Lautréamont (Poésies) pro dva barytonisty a jedenáct nástrojů (1986/1987), Silences interrompus (trio pro klavír, kontrabas a klavír, 1970). Speciální roli hraje a váhu má v Blinově díle hudební/zvuková tvorba pro rozhlas, která zdaleka přesahuje roli pouhé doprovodné hudby.

Interpretem Blinových děl nahraných na již připomenutém CD je Thomas Günther (ve skladbě Dialog k němu přistoupil sám skladatel). Blin mladého pianistu v roce 1983 nejdříve požádal o spolupráci při koncertech z děl Skrjabinina, Višnegradského a Protopopova, konaných v rámci Berliner Festwochen, a Günther až později nastudoval vlastní kompozice Blinovy. Z poslechu lze jen potvrdit to, co říká interpret v bukletu, totiž že Blin je nejenom sám pianistou (studoval mj. u Busonihova žáka Theodora Kaufmanna), ale je především skladatelem, který rozumí klavíru, zejména jeho zvukovým možnostem. Je přitom dalek jejich okázalého virtuózního využívání - spíše jako by ty možnosti rozšiřoval či transcendoval; Günther připomíná postupy jako perkusivní tónové struktury, klastry, glissanda, zvonkové efekty. Nejstarší z nahraných děl, třívětá Sonatina, se nese v pozdně skrjabinovském duchu (včetně techniky tzv. zvukového centra), což je kombinováno s postupy blízkými řadové kompozici. Webernovsky stručné Transformations IV čítají jen šestačtyřicet taktů rozčleněných do čtyř oddílů oddělených taktovými pauzami a vůbec jsou prokládány tichem. Úloha ticha, o níž bude ještě řeč v souvislosti se skladbami varhanními, se ještě zvýrazňuje v rozsáhlejší kompozici Zeitspanne, v souvislosti s níž sám Blin hovoří o zřeknutí se jakékoli běžné virtuozity (absence vnější atraktivity je zde dovedena až na krajní mez) a o tom, že tam kde se zdánlivě neděje nic, tedy mezi jednotlivými údery (či náběhy k ministraturám), je k fantazijní spolupráci zván posluchač. Časový průběh hudebního celku je propracován do až neuvěřitelné minuciéznosti (vyznačeny jsou desetiny až setiny vteřiny), což má vést (spolu s uplatněním bohaté úhozové palety sahající od tvrdých sforzat až k suchému klapání kláves) interpreta a zprostředkovaně pak posluchače k naprosté koncentraci na pavučinově jemnou, doslova průhlednou zvukovou tkáň. Podobný charakter má i kompozice nazvaná Dialogue für 2 Spieler. Celá prakticky půlhodinová skladba je víceméně založena na využití různých způsobů klavírního úhozu a typů zvuku, přičemž jeden pianista „pracuje“ na klaviatuře, druhý na strunách klavíru; výsledek je víc než zajímavý, je i jímavý, tedy aspoň pro toho, kdo chce nejenom naslouchat, ale i slyšet... Pokud bych měl hledat nějakou analogie v novější české hudbě, tak mě napadá mladý olomoucký pianista a skladatel Marek Kepřt resp. jeho cykly nesmírně intimních, jakoby do sebe schoulených drobných skladeb s bizarními názvy typu Či kroky opylují trsy chladných vůní nad vodami? nebo Květ vyškeblování se zhmotňuje na sněhu. Oba autoři, jakkoli nesrovnatelní co do dat narození i jinými rysy, se podobají přinejmenším svou skrjabinovskowebernovskou orientací a přímo demonstrativní rezignací na jakýkoli větší efekt a snadný úspěch...

Důležitou kapitolu představují v Blinově tvorbě díla varhanní, jež snad nejrůzněji demonstrují principy skladatelova hudebního myšlení, které by se vůbec nejobecněji dalo charakterizovat jako podivuhodné překřížení principů Druhé vídeňské školy a Messiaena. V obou případech jde o myšlení opřené o racionální systémy (řady, mody), jež je prokládáno porvyv iracionality, tam i tam se vyjevuje úporná soustředěnost ke zvukovému detailu, cílevědomé využívání celého rozpětí zvukového prostoru (včetně zvukového objemu), výrazné začleňování ticha do hudební struktury, což už bylo nadhozeno u skladeb klavírních. Toto hudební využívání ticha pozorujeme ve varhanních kompozicích takřka všude, zejména však v Arrétages, což je prostřední část z třívětých Echelons. I Gerd Zacher, interpret Blinových var-



Ukázka rukopisu z I. věty Sonatiny pro klavír

hanních skladeb, to v v bukletu k nahrávce připomíná jako oživení (především barokního) umění chápat pauzy – vedle samotného zvuku – jako rovnocennou součást hudebního proudu. Sám Blin řekl v souvislosti se svou kompozicí příznačně pojmenovanou *Silences interrompus* (tedy *Přerušovaná ticha*): „Zvuky jsou břehem ticha.“ (Jedna, ostatně „dobře připravená“ pauza trvá dokonce neuvěřitelných čtyřicet vteřin...) Blin ovšem neožívuje své varhanní zvukové struktury (místy jakési těžké a málo pohyblivé zvukové bloky, chcete-li balvany či dlaždice) jen takto. Kladení zvukových barev souvisí s třimanuálovou kompozicí a interpretací, jaká byla příznačná třeba pro barokního Buxtehudeho (nebo pak pro pozdně romantického Francka). Ke stejnému účelu je využíván pedálový vícehlas, díky němuž vznikají místy až drtivé zvukové interference. Blin dále využívá efektu ztráty varhanního vzduchu (či dechu...), což ústí až do zvuku samotných kláves (efekt vyskytující se, jak už víme, i ve skladbách klavírních), jsoucích jako by na suchu bez vlastního tónu. Autor textu v bukletu připomíná kompozice, jež použily obdobný efekt: Ligetiho *Volumina* a Kagelovy *Improvisation ajoutée*; u Blina se jedná o jakýsi programní záměr, protože kus je míněn jako „tombeau“ (nese totiž název *Sons brisé - In memoriam Lothar Schreyer*; jen tak na okraj, Schreyer byl výtvarníkem z připomenutého již Bauhausu). Ve skladbě *Mein blaues Klavier* používá skladatel působivou kineticko-barevnou (mnohde zvukově křehkou, tichou, „přidušenou“, jak se praví v bukletu) kontrapozici či postpozici zvuku varhan, kolovrátku a grumle. *Transformations II für Orgel* (skladba odvozuje svůj název z Blinova přesvědčení, že ve webernovské a postwebernovské hudbě termín „transformace“ vyjadřuje lépe než termín „variac“ typ proměn, jež v kompozičních operacích podstupuje východisko, tj. řada, ale nejenom ona) uplatňují dodekafonii či vlastně serialismus, zároveň však rafinovaným využitím tří manuálů a pedálu resp. jejich rejstříků vstupují do říše mikrointervaliky, kterou najdeme i ve skladbách již zmíněných. V *Coral de Caracola* mají být posluchači usazeni co nejvíce do samotného varhanního prostoru, aby sdíleli nejenom zvuk, ale i vibrace – má to být „zvuk z mořské mušle“.

Z nahrávky lze ovšem tento efekt těžko posoudit a ostatně zdá se poněkud problematický, neboť účinnost varhanního zvuku vyvěrá namnoze z akustického spolupůsobení prostředí – architektury. (A jen zcela na okraj – to vibrační působení jako by mířilo k efektu, jímž atakuje své příznivce zejména rocková hudba, jenže tímto efektem se působivost Blinovy hudby nevyčerpává.)

Písňe na Kafku a *Lautréamonta* patří k tomu, co na mne z Blinovy tvorby zapůsobilo nejvíce; je to dojem, který ve mně bude patrně žít trvale. Jaká je to v celém časovém rozpětí díla (téměř čtyřicet minut) úspornost prostředků, stylová čistota a hlavně naprostá koncentrace a přesvědčivost výrazu! To slovo „čistota“ ovšem neznamená, že tady není možné stanovit východiska: zhruba řečeno, pohybujeme se v silokřivkách, jimiž jsou Schönberg se *Sprechgesangem* (možná ovšem je to spíše připomenutý již princip *Klangsprechen*), ještě více myšlenková a emocionální (vzrušeně temná, fosforeskující) atmosféra Bergova *Vojcka*, webernovská křehkost a vzdušnost struktury. Celé to vše dohromady stmeleno a originálně přetaveno; chcete-li bližší představu, nejbližším českým srovnáním by byl (nejenom proto, že se to vnějškově kvůli Kafkovi nabízí!) Klusák šedesátých let...

Blin bývá charakterizován jako člověk, publicista a umělec, který stojí mimo hlavní proud či hlavní proudy doby. Jako skladatel rozvíjející dost důsledně principy, zjednodušeně řečeno, Druhé vídeňské školy, se určitě nepachtí po úspěchu u všech a i jako muzikolog-publicista pracuje spíše než pro sebe pro ty druhé, právě ty (neprávem) zapomenuté či polozapomenuté. Kolikrát však dějiny (včetně právě dějin hudby!) ukázaly, že dobově nejmocnější (či jen nápadně dominantní) se časem promění ve vedlejší, a obráceně! A ostatně – mnohé z toho, za co právě Blin kdysi zdánlivě donkichotsky („na špatném místě a ve špatnou dobu“, jak se dnes rádo říká) lálal kopí, se prodláním doby (a zčásti právě i jeho zásluhou) zase proměnilo v živé hodnoty (připomeňme jen nedávné pražské uvedení *Gurre-Lieder*!). Blinova „hudební archeologie“ není čímsi staromileckým a obráceným jenom do minulosti: poznaná minulost má pomoci a vskutku pomáhá v úsilí čelit destruktivním trendům dneška. Lidé jako Blin mohou být pokládáni za nějaké outsidersy či podivíny jen těmi, kdo se bez pudu sebezáchovy valí kupředu s tupým a slepým davem...

Snad se této stati podařilo ukázat, proč může být Blin pokládán za osobnost fascinující. Symptomatická je pak tato osobnost proto, poněvadž ukazuje, že navzdory trendům k masovosti, stádnosti, všeobecné banalizaci stále též existuje dlouhodobá věrnost ideálům a tradicím; zde především někdejších avantgard. Také proto, že demonstuje složitost a rozporuplnost prostředí, v němž dnes žijí hudební tvůrci, a – jaksí mimochodem – prudké kontrasty a konflikty různých hudeb, s nimiž (a uvnitř nichž) žijeme. A last but not least palčivě nastoluje otázky myšlenkové a tvůrčí etiky... ■

Státní hymna a zákonodárci

Jaroslav Mihule

Seriál článků na toto téma byl uveřejněn na pokračování v Hudebních rozhledech brzy po vzniku České republiky a doprovázela ho živá reakce citlivých hudebníků. Zápis písně Kde domov můj se totiž ukázal být tvrdým oříškem pro autory tehdy vydaného zákona o státních symbolech. Ti v příloze zveřejnili jako normu tradiční hymny její zkomolenou podobu - s dvěma slokami, kytarovým doprovodem připomínajícím trampské zpěvníky a řadou trapných chyb proti Škroupově i Tylově předložce. Taková věc se „jako příloha do zákona dostat neměla, a když už se tak omylem (nebo neprofesionalitou v tomto ohledu) stalo, je nutno to neprodleně napravit vydáním opravy!“, upozornil tehdy muzikolog dr. Zdeněk Nouza (v HR 2/95, s. 35) a reagovali i jiní - mezi nimi též zesnulý dr. Jarmil Burghauser („Hanobení, jehož se zde ministerstvo vnitra dopustilo vůči symbolu státu, zcela rovnocenného státní vlajce, je tu zcela nesporné“, napsal v HR 6/94).

Andante con moto. $\text{♩} = 88$

Fr. Škroup.

1. Kde do-mov můj, kde do-mov můj? Vo-da
hu-čí po lu-či-nách, bo-ry šu-mí
po-ska-li-nách, v sa-dě skví-se ja-ra
květ, zem-ský ráj-to na po-hled! A to
je ta krá-sná ze-mě, ze-mě če-ská-
do-mov můj, ze-mě če-ská- do-mov můj! J. K. Tyl.

Příloha zákona č. 3/1993 Sb. (s kytarou)

Detaily dalšího vývoje je až stydno opakovat. Výsledek na sebe nechal čekat do roku 1998, kdy teprve byl zákon č. 3/1993 Sb. (o státních symbolech České republiky) novelou pozměněn. Už by se snad ani neslušelo námět oživovat, kdyby byla změnu stavu zaregistrovala Kancelář prezidenta republiky, což se kupodivu nestalo ani do roku 2006, jak dokládají příslušné internetové stránky (www.hrad.cz/stat-symboly). V květnu 2006 tedy dr. Nouza v dopise odeslaném Kanceláři zapochyboval, zda jí novelizovaný zákon č. 154/1998 Sb. za osm let vůbec došel, uvádí-li stále na svých webových stránkách zkomolený paskvil státní hymny přejatý ze zákona č. 3/1993 Sb. Z ochoty jí tedy jeden exemplář novely zakoupil, v domnění, že státní hymna zaslouží mít na internetu důstojnou podobu. Zřejmě ani tento dopis svého cíle nadošel, protože i dnes (v srpnu 2006) lze na uvedeném internetové adrese nalézt pouze onu pochybnou verzi z roku 1993.

Otázkou je, proč tento pseudoprobém vůbec vznikl - úzus i norma české části státní hymny byly jednoznačně dány už odedávna a rozhodující změnou k 1. lednu 1993 přece nemělo být stvořit českému národu a státu novou hymnu, nýbrž z bývalé státní hymny vypustit její slovenskou část, když Československá republika přestala existovat.

Uzákoněn byl však provokující hudební zmetek - viz citované články HR z roku 1994 - a až po neuvěřitelně dlouhých průtazích došlo na novelizaci. Dalo by se tedy očekávat, že konečně zvítězí lepší řešení věci - ale ani to se tentokrát nestalo!

Ukazuje to už první paragraf v článku jedna zmíněného zákona, kterým se kupodivu mění autorství hymny. „Kde domov můj“ podle této novely (č. 154/1998 Sb.) není už dílem Františka Škroupa („na slova Josefa Kajetána Tyla“, jak je uvedeno ve znění zákona č. 3/1993 Sb.), ale „Františka Škroupa a Josefa Kajetána Tyla“. Co vedlo zákonodávce k této změně, je těžko uhádnout. Nebyl přece sebemenší důvod Škroupovi upřít autorské právo skladatele, který použil Tylovu básnickou předlohu. Navíc si Škroup bez Tylova protestu slova ještě pozměnil, a to z důvodů prozodických a pěveckých (blíže o tom Josef Plavec, František Škroup, Melantrich Praha 1941, na s. 214 a dalších). Bylo by zajímavé vědět, jak by podobnou změnu v názoru na autorství hodnotilo právní oddělení Ochranného svazu autorského, jestliže by Františka Škroupa zastupovalo. I bez expertizy se zdá zřejmé, že tato úprava nemá opodstatnění a byla vložena do novely jako samostatný a jediný paragraf (!) zjevně zcela samoúčelně. Novelu doplňuje notová příloha, která ovšem vyvolává prazvláštní pocity a živou vzpomínku na chaotickou partii o hymně ze zákona 3/1993 Sb.

Zákonodárci totiž šli opět cestou zdánlivě nejmenšího odporu (a největšího pohodlí). V citovaném materiálu Hudebních rozhledů dr. Nouza kromě jiného uveřejnil i notový zápis, kterým exemplárně ukázal, kde všude se experti ve věcech státních symbolů v roce 1993 mylili. Tento zápis - nejpohodlnější řešení! - byl nyní přetištěn jako novelizovaná příloha (č. 6) s udivujícím podtitulem: „Autentické znění české hymny, otištěné ve Věstníku ministerstva školství a národní osvěty, roč. XV, 1933, výnos č. 39 (z 9. 5. 1933)“!

Což bylo doslovně přejato z Hudebních rozhledů, kde vyplýval smysl textu ze zmíněné diskuse. Proč však by měl nyní text zákona zdůrazňovat, že v něm jde o „autentické“ znění čehokoli? Pak by asi mělo být v zákoně o státních symbolech důsledně doplněno, že například i v paragrafu 2 jde o „autentický velký a malý státní znak“, v paragrafu 5 že je stanovena „autentická vlajka prezidenta republiky“ atd. Grotesknost novely však jde mnohem dále, neboť nikoho evidentně nešokovalo, že jeden z dnešních státních symbolů (hymna České republiky) byl - jak výslovně uvádí příloha č. 6 - otištěn ve Věstníku MŠNO z roku 1933! Stylizace textu nové zákonné normy předbílá historický vývoj státu o šedesát let - tehdy, v roce 1933, byl totiž onen notový zápis součástí československé státní hymny a rozhodně ne „autentickým zněním české hymny“. „Autentické“ znění hymny státu vzniklého 1. ledna 1993 bychom totiž právem očekávali až od této novely z roku 1998, když se to nepovedlo v roce 1994. Ani zde však příběh nekončí.

Je jen smutné, že ten, kdo se chopil bez přemýšlení nabízeného notového materiálu a časopiseckého podtitulku, si ovšem také nepřčetl, co k němu autor onoho článku připojil. V okamžiku, kdy se cokoli novelizuje, je pochopitelně ideální příležitost k eventuálnímu funkčnímu a smysluplnému vylepšení minulého stavu. Přesně to měl muzikolog dr. Zdeněk Nouza v citované stati na mysli a přesně to zmíněná norma zcela ignoruje.

Upozorňuje se tam totiž, že dnes například nedává žádný smysl, aby se v notovém zápise hymny detailně předepisovala dynamika, dodatečně a zbytečně připojená někdejší upravovatelem (byl jím pedagog Adolf Cmíral). Provedení státní hymny může jen těžko počítat s tím, že by končilo v požadovaném pianissimu; zůstává papírovým požadavkem, abychom při zpěvu hymny dodržovali průběh minuciózně uváděných crescend a descrescend a rozlišovali dynamickou stupnici uváděnou v notaci od pianissima po forte.

Ročník 1998

SBÍRKA ZÁKONŮ ČESKÉ REPUBLIKY

Částka 54

Rozeslána dne 13. července 1998

Cena Kč 21,-

O B S A H:

154. Zákon, kterým se mění zákon č. 3/1993 Sb., o státních symbolech České republiky
 155. Zákon o znakové řeči a o změně dalších zákonů
 156. Zákon o hnojivech, pomocných půdních látkách, pomocných rostlinných přípravcích a substrátech a o agrochemickém zkoušení zemědělských půd (zákon o hnojivech)
 157. Zákon o chemických látkách a chemických přípravcích a o změně některých dalších zákonů

154

ZÁKON

ze dne 12. června 1998,
kterým se mění zákon č. 3/1993 Sb.,
o státních symbolech České republiky

Parlament se usnesl na tomto zákoně České republiky: 1. V § 7 odst. 1 se slova „na slova“ nahrazují spojkou „a“.

Čl. I

Zákon č. 3/1993 Sb., o státních symbolech České republiky, se mění takto:

2. Příloha č. 6 zní:

Strana 6706

Sbírka zákonů č. 154 / 1998

Částka 54

„Příloha č. 6

KDE DOMOV MŮJ

(Fr. Škroup - J.K.Tyl)

Andante con moto. *J = 88*

Autentické znění české hymny, otisklé ve Věstníku ministerstva školství a národní osvěty, roč. XV, 1933, výnos č. 39 (9. 3. 1933).

Čl. II

Tento zákon nabývá účinnosti patnáctým dnem po dni vyhlášení.

Zeman v. r.

Havel v. r.

Tošovský v. r.

Nedává pak už vůbec žádný smysl uchovat v novém prepisu konfušní notaci rytmické skupinky na první době čtvrtého taktu, který požaduje ke slově „voda hučí“ deklamovat „hučí“ jako vázanou osminu s tečkou a šestnáctinu. Praxe se s tím vypořádala (změnou do podoby dvou osmin) ještě dříve, než se píseň „Kde domov můj“ vůbec stala oficiálním symbolem státu.

Bylo velmi ke škodě věci, že si zákonodárce nedal nejmenší práci ony věcně zcela oprávněné připomínky – srozumitelné bez diskuse každému vzdělanému hudebníkovi – vzít na vědomí, případně je vtělit do dané novely. Kdyby se podobným úkolem zabýval kdokoli profesionálně alespoň zčásti vyzbrojený, možná by si byl položil i otázku, má-li smysl zachovávat Škroupem zvolenou tóninu E dur, určenou sólovému a školenému pěvci, pro něhož vrcholit melodií na vysokém e není problém. Česká filharmonie i dechové orchestry dávají přednost tónině o půl tónu nižší (Es dur) a v ní jsou psány i oficiální notové podklady šířené Ministerstvem zahraničních věcí; pro školu a širokou veřejnost by možná bylo D dur vhodnější.

Zákonodárci nás však podobných pochybností danou novelou ušetřili a o hymnu České republiky se postaral Věstník ministerstva školství a národní osvěty z roku 1933 – v jejím opravdu „autentickém“ znění. Nejsou to konstatování nijak radostná. ■

VELKÁ SOUŘEŽ HUDEBNÍCH ROZHLEDŮ

Vážení čtenáři,

doufám, že jste si přes vánoční svátky dostatečně odpočinuli a nabrali tak nových sil i do naší Velké soutěže Hudebních rozhledů. Jejich poslední otázka, kterou jsme ukončili minulý rok, zněla, kteří režiséři vytvořili tzv. „Pražskou školu“ nebo-li „Die Prager Schule“. Většina z vás odpověděla správně a uvedla trojici Ladislav Štros, Václav Kašík a Bohumil Hrdlička. Všem za odpovědi moc děkujeme a vítězům, na které se usmálo štěstí při našem losování, blahopřejeme.

ⓐ Jana Křepáčková, Kladno

ⓑ Dr. Silvia Feesková, Bardejov

ⓒ Mgr. Petr Vavřín, Brno

OTÁZKA NA LEDEN:

Kde poprvé uslyšíme zpívat Evu Urbanovou part Ježibaby z Rusalky? (Respektive se bude jednat o duet Ježibaby a Rusalky...)

Své písemné odpovědi zasílejte do 16. ledna 2007 na adresu redakce **Hudební rozhledy, Radlická 99, 150 00 Praha 5** nebo na e-mailovou adresu rozhledy@volny.cz.

Pravidelnou soutěžní otázku najdete i na našich webových stránkách www.hudebnirozhledy.cz, kde je zkrácená verze každého čísla uveřejněna již o pět dnů dříve, než se objeví v prodeji nebo ve vašich schránkách.



JITKA LUDVOVÁ a KOLEKTIV HUDEBNÍ DIVADLO V ČESKÝCH ZEMÍCH. OSOBNOSTI 19. STOLETÍ.

Antonín Matzner

Každý, kdo přišel třeba jen z povzdálí do kontaktu s lexikografickou prací, ví, jak svízelné, časově náročné a nezdědné jsou takové úkoly. Přesto patří v kterémkoli oboru encyklopedický sumář informací k základnímu a zároveň nejvyhledávanějšímu typu odborné literatury, poskytující nezbytnou orientaci a pramenné zázemí ostatním odborníkům i laickým uživatelům. Na půdě Divadelního ústavu velkoryse koncipovaný projekt České divadelní encyklopedie, která by ve svém souhrnu měla mapovat veškeré (tedy i činoherní) divadelní dění na českém území od středověku po současnost, je přitom z kategorie těch nejpotřebnějších, kde absence podobného knižního zpracování dané látky byla zvláště citelná. Jedním z prvních výstupů výzkumného úkolu, jehož zadavatelem je Ministerstvo kultury ČR, je samostatně pojednaný svazek o osobnostech českého hudebního divadla 19. století. Umělecké aktivity jednotlivých osobností ovšem na obou krajních pólech uvedené časové vymezení nezřídka přesahují a u některých jedinců přinejmenším v souvislostech s jejich pedagogickým působením zasahují až do 30. let minulého století.

Úkolu editorky slovníku se ujala Jitka Ludvová, která vedle dalších interních pracovníků Divadelního ústavu jednak zformovala poměrně široký kádr autorů (celkem je jich 34), jednak vtiskla celé práci jasně formulovaný koncepční záměr včetně struktury budoucích hesel. V souvislosti s předchozí badatelskou činností editorky, zabývající se dlouhodobě hudebními a divadelními aktivitami převážně německy hovořících umělců v našich zemích, je výsledkem vpravdě reprezentativní encyklopedické dílo, zachycující danou scénu v celé její mnohotvárnosti. S ohledem na národnostně pestrý charakter bývalého Rakouska-Uherska tak nalezneme v knize vedle hesel českých osobností, množství hesel věnovaných našim (i říšským) Němcům, Rakušanům a občanům z dalších zemí někdejší monarchie (Maďarům, obyvatelům Haliče, Chorvatska či sedmihradským Rumunům), ale také z Polska, vzdálenější Itálie a dokonce i z Nizozemí, Švédska, Španělska nebo Lotyšska. To samo o sobě

představovalo pro editorku i její spolupracovnice při získávání a ověřování potřebných údajů úkol takřka nadlidský a bez využití všech současných dostupných komunikačních technik sotva myslitelný.

Obdobně úctyhodná je profesní šíře vybraných osobností, díky které bude publikace vítanou pomůckou nejenom muzikologů. Kromě samotných skladatelů, autorů a překladatelů libret, kapelníků, pěvců či tanečníků zahrnul heslář po zásluze také režiséry, choreografy, scénografy, divadelní ředitele, dramaturgy a publicisty až po organizátory hudebního života. Přiznám se, že i pro mne coby laika v teatrologickém oboru bylo vyloženým požítkem, přečíst si např. hesla o legendárních principálech českého i německého divadla, jakými byli třeba F. A. Šubert, Vendelín Budil, Pavel Švanda ze Semčic nebo Angelo Neumann, jehož vklad pražskému divadelnímu životu lze sotva docenit.

Nepřehlédnutelná je vlastní podoba hesel s životopisnými údaji, výčtem nejvýznamnějších děl (rolí, inscenací atd.), doplněná zpravidla velmi podrobnými bibliografickými odkazy. Přes slovníkovou lapidárnost a limitované rozsahy přitom před čtenářem vesměs vyvstává velmi plastický obraz o jednotlivých osobnostech, byť v případě tzv. velikánů (Dvořák, Smetana, Mahler) přirozeně převažují jejich s hudebním divadlem bezprostředně související aktivity. I tak lze tato hesla autorů Milana Pospíšila, Marty Ottlové a samozřejmě samotné Jitky Ludvové klasifikovat jednoznačně jako vzorová. Zvláště cenná je péče věnovaná korekturám textu bez frapantních tiskových chyb a vůbec při zevrubném pročtení publikace celková spolehlivost informací, jakkoli tu prověří v plné míře pochopitelně až čas. Přesto je už nyní nasnadě, že autoři hesel a tím spíše editorka se zdaleka nespokojili s tím, co uváděla starší literatura, jejíž omyly mnohde uvedli na pravou míru. Jenom namátkou stačí nalistovat heslo Josefa Triebensee, jehož dobové úpravy Mozartových oper pro dechovou harmonii se shodou okolností v souvislosti se skladatelovým výročím dočkaly v loňském roce tak častého provozování. Zatímco jeho heslo v Čsl. hudebním slovníku obnášelo všehovšudy 19 řádek s chybným datem i místem narození a mylným vročením jeho působení na Pražské konzervatoři, přináší kniha více než sedmisloupcové vyčerpávající pojednání s detailním soupisem Triebenseeho divadelních prací a samozřejmě důkladný soupis knižní i časopisecké literatury.

V neposlední řadě je chvályhodné také ikonografické vybavení publikace s řadou neznámých a dříve nepublikovaných reprodukcí, kterým se v grafické úpravě Michaely Blažejové dostalo i odpovídajícího prostoru.

Divadelní ústav a Nakladatelství Academia, Praha 2006; 698 stran včetně jmenného rejstříku. ■

KLASTER HUDEBNÍ VÝROBY MUSIC CZECH MADE MŮŽE BILANCOVAT S HRDOSTÍ

Lenka Žáčková

Klaster hudební výroby sdružující výrobce hudebních nástrojů a společnosti ze souvisejících oborů dokázal za první půlrok více, než si předsevzal. Má za sebou účasti na významných světových veletrzích, jeho členové začali spolupracovat ve výzkumu a vývoji, a k financování svých projektů získal klaster nemalou dotaci z fondů Evropské unie.

Výrobcům hudebních nástrojů byl tuzemský trh vždy těsný. Nástroje vyvážejí čeští výrobci do celého světa, a to v průměru více než 80 % své produkce. Mezi hlavní exportní země patří Spojené státy, Japonsko, Čína, státy Západní Evropy. Podíl, který ztratili výrobci na některých tradičně silných trzích, jako například v zemích bývalého Sovětského svazu, se snaží znovu ovládnout. Napomoci by měl i klaster hudební výroby, který vznikl v polovině minulého roku a který v současné době bilancuje první měsíce své činnosti.

Rozhodli jsem se postupovat společně tam, kde spolupráce a vzájemná komunikace znamená jednak úsporu nákladů, ale především možnost jednoduše vystupovat, mimo jiné i na již zmíněných zahraničních trzích. Nepříznivý kurz koruny, který v současnosti velkou měrou ovlivňuje příjmy z vývozu, pravděpodobně nezměníme, ale skupina, jakou klaster je, má silnější vyjednávací schopnost například vůči úřadům a orgánům státní správy při formování podmínek pro rozvoj oboru jako takového.

Naše sdružení je uskupením především hospodářským. Členové klasteru si mohou velmi rychle spočítat, že členství v klasteru jim přinese ekonomickou úsporu. Na realizaci společných projektů jsme získali dotaci ze strukturálních fondů Evropské unie ve výši 20 milionů korun na období dvou let. Dotace, kterou zprostředkovává vládní agentura CzechInvest, byla poskytnuta i v první fázi, při takzvaném vyhledávání firem pro klaster. Tehdy jsme vhodné firmy oslovili a vysvětlili jim přínosy jejich zapojení v klasteru. Dnes už se nám noví členové hlásí sami.

Celou aktivitu inicioval Karlovarský kraj, který se rovněž podílel na nákladech přípravné fáze. Nyní má klaster devatenáct členů a čtyři partnery mezi univerzitami a středními odbornými školami. Spolupráce ve výzkumu a vývoji a při vzdělávání nových odborníků je jenom jedním ze společných cílů klasteru. Kromě již uvedené společné prezentace na výstavách a veletrzích doma i v zahraničí a spolupráce ve výzkumu a vývoji bude klaster také partnerem při vzdělávacích či hudebně-společenských příležitostech propagujících výrobce hudebních nástrojů a napomáhajících výchově nových hráčů na hudební nástroje. Tam jsou naši zákazníci a my věříme, že se i s naší pomocí podaří udržet a rozvinout zájem o hru na hudební nástroje v dnešním multimediálním technickém světě.

Společnosti sdružené v klasteru bychom mohli rozdělit jednak podle jejich velikosti, ale také podle zaměření. Do klasteru se mezi prvními zapojili největší výrobci hudebních nástrojů, například výrobce dechových nástrojů Amati-Denak, s. r. o. Kraslice, Strunal CZ, a. s. Luby, vyrábějící dřevěné strunné nástroje, či jeden z nejstarších světových výrobců pian Petřof, spol. s r. o. Hradec Králové. K menším výrobcům se řadí mistři houslaři, Štěpán Dvořák, Jaromír Jelínek nebo ve své rodině již pátou generaci zastupující mistři Jan a David Pötzlovi. Firma Harmonikas Louny vyrábí hlasy a díly k akordeonům, finální nástroje pak Akordeon Servis Delicia Zdeněk Koutný. Do klasteru dále patří výrobci a restaurátoři



foto archiv



foto archiv

varhan Organa, s. r. o., Kutná Hora, výrobce kytarových zesilovačů a kytarových trsátek George Dennis, s. r. o., Praha, společnost zabývající se vývojem a výrobou hudebního softwaru a audio techniky Disk Multimedia Boskovice, Saxo-

fon Servis Jaša Kraslice, dodavatel dřeva a dřevěných dílů Lignamon CZ, výstavní firma AC Expo, s. r. o., hudební vydavatelství Muzikus Daniel Anđel, Společnost Hudební rozhledy a v neposlední řadě Asociace výrobců hudebních nástrojů České republiky a Český klavírnický svaz.

Klastr hudební výroby má za sebou půl roku a myslím, že v průběhu té doby jsme dokázali opravdu hodně. Úspěšná pro nás byla prezentace na veletrhu hudebních nástrojů v Dubaji, společně jsme se představili v rakouském Riedu a na nejvýznamnějším veletrhu s hudební tematikou u nás, Hudebním veletrhu Praha. Na podzim jsme zorganizovali účast na největším asijském veletrhu hudebních nástrojů v čínské Šanghaji, kde na expozici klastru finančně přispělo Ministerstvo průmyslu a obchodu ČR. Jako klastr hudební výroby jsme vydali první propagační materiály, pokračovat bychom chtěli podrobnějším katalogem. Připravujeme webový portál s informacemi o výrobcích, ale i o hudebních nástrojích jako takových, včetně internetového obchodu, burzy, zveřejňování návodů k péči o hudební nástroje apod. V březnu se zúčastníme veletrhu hudebních nástrojů ve Frankfurtu. Zahájili jsme spolupráci s jednou z partnerských univerzit – Hudební fakultou AMU, konkrétně jejím Zvukovým studiem vedeným prof. Václavem Syrovým. Zde se uskutečnil i první ze série seminářů, které budou pokračovat testováním akustických a materiálových vlastností nástrojů a jejich dílů na tomto pracovišti, vybaveném technicky i profesionálně na špičkové evropské úrovni.

Implementační jednotkou, tedy agenturou pro administraci dotace, je agentura pro podporu investic a podnikání CzechInvest. S ní jsme spolupracovali již v první fázi vyhledávání vhodných firem pro klastr a nyní jsme s její pomocí získali druhou, mnohem vyšší dotaci, kterou je již zmíněných 20 milionů korun. Pravidla čerpání dotace jsou poměrně náročná a vyžadují pečlivou přípravu, vykazování a účtování. CzechInvest je nám partnerem a někdy i zprostředkovatelem při jednání s Ministerstvem průmyslu a obchodu, které má hlavní slovo ve stanovení podmínek i schvalování výše a proplácení dotace. Dotací, která byla poskytnuta klastru hudební výroby z evropských fondů, budeme částečně financovat provoz klastru, ale především společné projekty. Dotace v prvním roce činnosti klastru kryje 75% uznatelných nákladů. Prostřednictvím klastru tak může obor výroby hudebních nástrojů získat podporu na společně realizované projekty, na kterou by samostatné podniky nikdy nedosáhly.

Když jsme podávali žádost o dotaci ze strukturálních fondů, zavázali jsme se k plnění závazných a monitorovacích ukazatelů. Chtěli bychom udržet a zvýšit objem vývozu našich členů, pomoci oboru v udržení pracovních míst a podílet se na zvyšování kvality produkce. Návrhovatnost vložených prostředků je dlouhodobá a závisí i na odolnosti, se kterou budeme schopni čelit levnější a velmi často nekvalitní konkurenci především z Asie. Kromě ekonomických přínosů však již nyní pozorujeme užitek plynoucí z komunikace mezi jednotlivými výrobci, kteří se mezi sebou setkávají, řeší společné problémy a jsou připraveni si vypomoci i tam, kde dříve stáli proti sobě jako konkurenti. A to je hlavní smysl klastrů, které ve světě fungují již několik let. Společně být silnější než každý sám. ■

VÁCLAV FRANTIŠEK ČERVENÝ

✎ Václav Hnilička

„Červený vynalézá pořád něco. On vynalézá už přes třicet let, pokoje si nedá. Je v tom jakás tvrdošijnost, která se ostatně jeví také v tom, že netrpí a nestrpí, aby byl vedle něho někdo lepší. Ve Vídni překonal Vídeň, v Paříži překonal Paříž, kde byla v Evropě nějaká výstava, Červený vyniknul na ní co první.“ Jan Neruda: V. F. Červený, to je ten, co tvrdí muziku. In: Humory (1878)

Pokud se porozhlédneme po významných nástrojařích české historie, nenalezneme větší osobnost v tomto oboru než jakou byl Václav František Červený (27. 7. 1819 – 19. 1. 1896). Jeho práce a vynálezy byly ceněny nejenom v tehdejší rakousko-uherské císařství, uznávala je celá Evropa od Ruska po Francii a respekt získaly dokonce i v zámoří. Červený přispěl svou invencí, vynálezy, konstrukcemi, organizačními schopnostmi, teoretickými závěry a reprezentací v zahraničí k celkovému rozvoji evropské hudební kultury, a jistě nejen proto si zaslouží, aby byla připomenuta nejvýznamnější data a události z jeho života a také zmíněno několik jeho nejvýznamnějších „příspěvků“ k vývoji žestových hudebních nástrojů s mnohdy světovým dosahem.

Právě v lednu si budeme také připomínat výročí 111. let od jeho úmrtí.

Rodinná historie aneb první krůčky ke slávě

Jan Červený, dědeček Václava Františka, byl rolníkem a nevolníkem v Krupé u Kostelce nad Černými lesy. Když v roce 1788, ve věku 31 let na následky zranění po zavalení fůrou dřeva zemřel, zůstala po něm manželka Barбора a pětiletý syn Jan. Již v roce 1789 se vdova provdala do Prusic za rolníka Jana Klímu, kde Jan vyrostl ve statného a schopného mladíka. Když se přiblížil věku, kdy měl narukovat, ukryl ho otčím na faru ve Štolmíři, protože věděl, že knížecí a farskou čeleď na vojnu neberou. Farář Sadil si Jana velmi oblíbil a také ho naučil základům čtení, psaní a počítání, které mu nemohly být v dětství pro nedostatek peněz a času dopřány.

Když v roce 1808 otčím zemřel, vrátil se Jan po šesti letech strávených na faře, která měla rozhodující vliv na jeho budoucí život, na statek do Prusic, aby převzal odkázané hospodářství. Již na jaře příštího roku se oženil s Annou Beranovou z Dobročovic, která mu porodila prvorozeného syna Jana (2. 6. 1811) a o dva roky později dceru Annu. V roce 1815 se celá rodina přestěhovala na nový, větší selský grunt do Dubče u Běchovic nedaleko Prahy, kam si Jan občas choďoval do „České expedice“, ke knihkupci Václavu Matěji Krameriovi, obstarávat knihy a noviny. Po narození druhého syna Václava (27. 9. 1819) začala manželka Jana přemlouvát, aby se kvůli dětem přestěhovali jinam, a tak roku 1823 odešla rodina na grunt do Březan u Českého Brodu. Právě zde se začal Václav u kantora Stehlíka učit hře na hornu a křídlovku, ale především na klarinet, na který prý už jako chlapec hrál zázračně. Roku 1833 odešel Václav do Prahy na vyučení k Janu Adamu Bauerovi, u kterého poznal stavbu především žestových hudebních nástrojů – lesního rohu, křídlovky a pozounu, a kde se také zrodily jeho první nápady na zlepšení a zjednodušení nástrojů. Od podzimu 1836 pobýval dva roky u mistra Antona Klepsche ve Vídni, kde také poznal vojenskou janičářskou hudbu. Z císařského města zamířil do Prešpurku k mistru Franzi Schöllnastovi. Tam se ale dlouho nezdržel a po krátkém pobytu v Pešti u firmy Beregtzasi zamířil do Čech, do Brna. Zde pracoval v roce 1840 jako tovaryš u Jakoba Zidricha a o rok později u Josefa Hallase.

Ze zkušene se tak vrátil domů po pěti letech, ale dlouho se nezdržel. Již na jaře roku 1842 zamířil do Prahy ke své-



Repro archiv

Václav František Červený

mu prvnímu mistrovi J. A. Bauerovi. Zřejmě na jeho radu se pak zanedlouho mladý nástrojař usadil v Hradci Králové, kde si otevřel na Velkém náměstí vlastní dílnu se čtyřmi dělníky. Tak došlo ke zrodu později světově proslavené firmy „V. F. Červený“, jejíž výrobní štít nesl nápis: „Výroba hudebních nástrojů - Václav F. Červený“.

Od počátku byl Červený zavalen velkým množstvím zakázek, a to především od bližších i vzdálenějších vojenských posádek, kterým často některé potřebné hudební nástroje chyběly. Červený vyráběl po celý život především instrumenty pro vojenskou hudbu, kterým dodával nástroje v celých souborech, vždy pro celou kapelu. Mohl tak přebrat odpovědnost za výsledný zvuk celého tělesa, který se vyznačoval jednotností a vysokým stupněm kompaktnosti. Červený byl vyhledávaný zejména proto, že své prvotřídní nástroje prodával za velmi přijatelné ceny. Byl jedním z mála, který mohl v tehdejší době jako samostatný živnostník z vnitrozemí konkurovat tovární výrobě dechových nástrojů v Kraslicích nebo brněnské firmě Josefa Lídla (1864-1946) „druhé největší továrně na dechové nástroje v českých zemích, založené v roce 1892, s výrobou dechových aerofonů zahájenou v roce 1895“ - a to především kvalitou a neustávající modernizací.

V. F. Červený - otec, podnikatel i vážený občan města Hradce Králové

V roce 1843 se Červený oženil s Josefou Angelinou Šípkovou a za necelý rok se jim narodil prvorozený syn Jan (5. 11. 1844). Během následujících 20 let pak dalších 12 dětí, z toho devět synů a tři dcery. V nelehkých podmínkách však některé z dětí velice záhy zemřely. Vlastního otce přežili pouze čtyři synové (Jaroslav, Stanislav, Otakar a Bohumil) a jedna dcera (Marie).

Rok 1848 přinesl nejenom významné politické události pro císařství, ale také zlom v životě Červeného o šest let mladšího bratra, který krátkou dobu působil i jako nástrojař v rodinné firmě. V polovině června, když Praha kapitulovala, byla vydána řada zatykačů na vzbouřené revolucionáře a mezi řadou hledaných byl i mladý František Červený, spolu se svým kamarádem Vojtěchem Náprstkem. Za několik týdnů oba uprchli do západní Evropy a odtud do Ameriky. Neuplynuly ani tři roky a do Hradce dorazil dlouho očekávaný dopis od Františka s překvapující zprávou - začal v New Yorku s výrobou hudebních nástrojů.

Pokud se podíváme na následující dvě desetiletí, točil se rodinný život Červeného především okolo rození, a, bohužel, také častého umírání jeho dětí. Většina z těch, které se dožily školního věku se věnovala hudbě, hrála na nějaký hudební nástroj. Je nutno přiznat, že děti nedělaly Červenému stále pouze radost, ale mnohdy mu přidělyvaly i značné starosti. Tak jako syn Bohumil, který se vyučil kupcem, ale protože ho tato živnost příliš nebavila, jeho obchod nakonec zkrachoval. Přestože otec veškeré synovy dluhy zaplatil, a očekával tak přinejmenším naprostou poslušnost, rozhodl se Bohumil zcela proti vůli „hlavy rodiny“ pro loutkové divadlo, ve kterém dosáhl velkých úspěchů. Od otce se však uznání nikdy nedočkal.

Červený byl nejenom významným nástrojařem, který své firmě zřejmě věnoval více času než všemu ostatnímu, ale také váženým občanem města. To dokládá jmenování starostou hned do několika spolků a sdružení, která vznikala v 60. letech 19. století v souvislosti s rodícím se národním obrozením a hrdostí českého lidu. Červený tak stanul v čele nejenom hradecké Záložny (1862), ale i tělocvičné jednoty Sokol, která byla v Hradci Králové založena podle pražského vzoru v roce 1865. Starostou ho zvolil v roce 1869 i místní spolek Jednota divadelních ochotníků. Ale i syn Jaroslav si získal uznání místních občanů, a to jako jednatel Ústřední matice školské, bojující proti potlačování českého školství. Počátkem 70. let 19. století se dospívající Jaroslav (1851-1928) a Stanislav (1854-1911) vyučili v otcově firmě a nastoupili zde také jako dělníci. Červený je nijak nezvýhodňoval. Především museli, jako ostatní jeho učňové, umět hrát na všechny vyráběné hudební nástroje. Svých synů a především jejich umu si zřejmě velmi vážil, protože je již v roce 1876 jmenoval svými společníky. Firma teď nesla název: „Václav Červený a synové“.

Další důležitou a, bohužel, i velmi smutnou událostí jak pro Hradec Králové, tak především pro rodinu Červených byl velký požár místního cukrovaru v roce 1875, v jehož plamenech zemřel syn Václav. Když se o smrti svého milovaného syna, benjamínka dozvěděla Josefka, ranila ji mrtvice a následkem toho zůstala do konce života ochrnutá na polovinu těla a připoutaná trvale na lůžko. Josefce byly darovány ještě čtyři roky po boku manžela Václava. Smrt milované družky byla pro Červeného velkou ranou. Ještě více se tak soustředil na práci, na své vynálezy a řízení firmy.

V. F. Červený - mistr svého řemesla

Nástrojařské dílo Červeného vycházelo především z potřeb vojenských hudeb, které byly také největším odběratelem jeho nástrojů. Tehdy měl nárok na vlastní hudbu každý pluk, u rakouské pěchoty měla vlastního trubače každá setnina, a tak poptávka po dechových nástrojích byla značná. Od poloviny 19. století proto nástrojaři po celé Evropě vymýšleli nové hudební nástroje nebo podstatně zdokonalovali již ty existující, aby vyhověli rozmachu dechových kapel a orchestrů. Červený se jako neustále přemýšlející a vše stále nově vylepšující nástrojař a odborník snad ani nemohl narodit do lepšího a příhodnějšího období, které mu umožnilo uplatnění většiny jeho vynálezů. Na druhou stranu si lze jen těžko představit vývoj některých žestových aerofonů bez zásahu Červeného.

Červený je ve stavbě žestových nátrubkových nástrojů hlavním představitelem tzv. rakousko-české školy, která stála v opozici k tzv. francouzské škole, reprezentované Adolphem Saxem (1814-1894), a která se na českém území téměř neuplatnila. Hlavním rozlišujícím prvkem obou škol je menzura tubusu, tedy jeho délka v poměru k měnící se šířce, což se projevilo zejména u tzv. zpěvorohů a kornetů (vznikly ve 30. letech 19. století). U starých trumpet a pozounů byl tubus nástroje cylindrický (válcový), s výjimkou roztrubu. Tubus nové skupiny nástrojů, které dnes známe pod jmény

křídlovka, baskřídlovka, eufonium či helikón, se pozvolna rozšiřoval po celé délce, byl tedy kónický (kuželovitý), což mělo vliv na zvukové možnosti, především na barvu a kvalitu tónu. Rakousko-česká škola preferovala tubus s co nejširší menzurou, který podporoval lehčí ozev a měkčí, jemnější tón. Nástroje francouzské školy pak mají menzuru užší, což způsobuje, že jejich tón je břešknější, jasnější a celkově průraznější. Dalším důležitým rozdílem bylo také to, že rakousko-česká škola používala výhradně strojivo cylindrické, kdežto francouzská strojivo pístové. Pravda je, že českému vkusu více vyhovoval o něco decentnější zvuk, a tak hudebníci volili nástroje domácího původu i výroby, tedy především ty od Červeného.

První vynález, který zajistil Červenému hned mezinárodní úspěch, byl tzv. Cornon, na jehož výrobu mu bylo v roce 1844 uděleno privilegium. V zápětí následovalo v rychlém sledu několik dalších zlepšení i konstrukce nových nástrojů. S tím byly spojeny i první větší či menší úspěchy na světových výstavách. Červeného nástroje se postupně dostaly do celého světa. Hrál se na ně nejenom v jižním Německu, Itálii, Španělsku, Norsku, Rusku, ale i v Severní Americe či Brazílii. Z Hradce Králové putovala kolekce nástrojů dokonce až do peruánské vojenské kapely. S dalším významným objevem přišel Červený v roce 1856. Tehdy představil světu tzv. Tritonikon, neboli žestový kontrafagot, tedy kontrafagot zkrácený o polovinu délky a opatřený klapkovým mechanismem. V roce 1859 zaměstnávala firma Červený téměř 80 lidí a vyráběla kolem 400 hudebních nástrojů ročně. Červený vedl vše sám. Každý nástroj osobně kontroloval a posuzoval, a to od přistřižení až po odeslání. Jako málokterý nástrojař si zhotovoval pro své instrumenty veškeré potřebné součástky sám, od nejmenšího nýtku. Pro dílny obstarával potřebný materiál, vedl obchodní korespondenci i účetnictví. Co vydělal, investoval zase hned do firmy, neustále zlepšoval zařízení, ale nakupoval i materiál do zásoby, protože doba byla nejistá a zakázky většinou velmi početné.

Jedním z prvních vyznamenání bylo pro Červeného jmenování rytířem „Řádu Kristova“ v roce 1866 přímo portugalským králem Donem Luisem. Tato událost vyvolala ohlas u samotného císařského dvora ve Vídni, který se nechtěl nechat zahanbit a hned v následujícím roce udělil Červenému „Císařský královský rytířský kříž Řádu Františka Josefa a zlatou medaili pro vědu a umění“.

Rok 1867 byl významný nejenom vyznamenáním od císaře, ale také rozšířením firmy na východ, do Ruska, kde otevřel Červený v Kijevě svou první filiálku. Prozatím ji vedl místní kapelník, později ji převzal Červeného syn Otakar a stál v jejím čele 35 let. Nová pobočka byla vzápětí poctěna obrovskou zakázkou, a to zhotovením hudebních nástrojů pro ruský hulánský gardový pluk a také pro grodenské osobní husary ve Varšavě.

Tento rok představil Červený také několik svých vynálezů a zlepšení. Jedním z nich byl zdokonalený armádní pozoun, který bylo možno ovládat pouze jednou rukou. To vyvolalo velký ohlas v celém zahraničním hudebním světě, kde byl prototyp kopírován a prodáván pod novým pojmenováním. Sám Červený ho dodával vojenským kapelám v Rakousku, Německu, Holandsku, Španělsku, Bulharsku, Rusku a Americe. Několik kusů zhotovila firma i pro orchestr Národního divadla v Praze a pro rakouský symfonický orchestr. Nema-
lý úspěch sklídl i s nástrojem, který nazval Sokolovka, což byla signální trubka pro sokolské tělocvičné jednoty, vyráběná ve všech hlasových polohách, přičemž šest trubačů mohlo vytvořit kompletní kapelu.

V roce 1872 získal Červený v Moskvě na polytechnické výstavě Velkou zlatou medaili „Za úspěchy v dokonalém vyrábění hudebních nástrojů, nad jiné pro vojenské sbory hudební způsobitelné, vynikající zejména plným, překrásným a čistým svým zvukem a za vynález zvukovodky“. Tehdy byl také Čer-



Václav František Červený a jeho vyznamenání očima malíře Adolfa Russe

vený pověřen sestavením souborů hudebních nástrojů pro celou ruskou pěchotu. Z druhé strany hranic přišla také nemalá zakázka – Prusko požadovalo 66 kompletních sborů žestových nástrojů.

Dalším, na úspěchy a nové zakázky velmi plodným rokem, byl rok 1876. Ruský car ocenil Červeného práci zlatou medailí Řádu sv. Anny a diplomem „za horlivou snahu přivést dechové nástroje na nejvyšší stupeň dokonalosti“, čímž se stal český mistr výhradním dodavatelem dechových hudebních nástrojů pro všechny carské plukovní kapely. To vyvolalo opět odezvu u západních sousedů a pruský císař Vilém I. udělil Červenému rytířský kříž Korunního řádu. Vyznamenání přišlo ale i ze zámoří, a to v podobě První čestné medaile s devisou: „*Poněvadž se všechny vystavené nástroje vyznamenávaly nedostižitelnou výtečností v sestrojení, výbornou prací, velkolepým zvukem a resonancí, tak i jako neobyčejně lehkým a čistým ozváním, uznány jsou za nástroje prvního druhu v každém ohledu*“.

Červený však „neusnul na vavřínech“ a představil opět jednu ze svých novinek – kvartet kornetů. Nechal se tehdy inspirovat zcela prostým jevem – čtyřmi základními polohami vokálního sboru. Pro soprán užil primovku z roku 1873, kterou doplnil dalšími třemi hlubšími hlasy, tedy trojicí nižších kornetů, sestrojených na stejném principu jako primovka. Podle soudobých ohlasů předčil tento nový kvartet kornetů vyrovnaností tónových barev a jistě nejen jí, všechno předešlé.

Červený získal za celý svůj život celkem 11 císařských nebo královských řádů za zásluhy o průmysl (Rakousko-Uhersko, Prusko, Rusko, Portugalsko, Bulharsko i papežský stolec) a 15 medailí, včetně dvou uznání na světových výstavách (New York, Mnichov, Paříž, Londýn, Oporto, Philadelphia, Vatikán, Chicago či Barcelona). O jeho jedinečnosti jistě svědčí i to, že když byla po zdoluhavých jednáních v roce 1891 mezinárodně ustanovena výška komorního „a“ na 435 Hz, Červenému přeběhl přes tvář jen lehký úsměv; sám ji totiž jako absolutní sluchač používal již šest let.

Jednou z posledních poct, kterých se mu dostalo, ale která byla jistě nejosobnější, bylo jmenování čestným občanem města Hradce Králové, a to především za zásluhy o rozvoj města a jeho kulturu, ale i za jeho reprezentaci a proslavení ve světě.

Na závěr nemůže být opomenuta historika, která se udála v roce 1884 a která zcela přesně vystihuje osobnost Červeného a jeho povahu: „*Jednoho dne došla Václavovi pošta od nejvyššího císařského úřadu z Vídně. Bylo mu slavnostně oznámeno, že z rozhodnutí Jeho Veličenstva má být továrník Václav František Červený za své zásluhy v průmyslu povýšen do šlechtického stavu. Byl žádán, aby se laskavě dostavil k císařské audienci toho a toho dne...*“ Císařský obřadník, kterým tehdy byl kníže Lobkowitz, ho upozornil, že k audienci je samozřejmě předepsán frak, a že takto ani slovně pana továrníka nemůže, žel Bohu, vpustit. Dovolil si navrhnout, že pro tyto situace tu je půjčovna fraků, a že tak všemu bude lehce odpomoheno. Ale to neznal Červeného a jeho prudkou náturu. Václav se rozlítil, že nebyl k uklidnění, ani když poslední z čerstvě pasovaných šlechticů opouštěl audienci síň. Doma ho čekala celá rodina div že ne se slavobránou. Václavovi se po celodenní jízdě vlakem už zase navrátil jeho strohý humor: „*Málem jste se vy a vaši potomci nazývali von Červený, von Červená. Záviselo to jen od zaprášeného fraku z půjčovny. Já, pro svou osobu, jsem spokojený se svým: Červený.*“

Když Červený v roce 1896 zemřel, byla to obrovská ztráta nejenom pro jeho rodinu a blízké, ale i pro celý hudební svět. V rodinné tradici pokračovali Červeného synové a dlouholetí spolujatelé firmy Jaroslav a Stanislav. I oni uspěli s několika patenty, přičemž je zřejmě nejvíce proslavila polnice se zvláštním nasazováním strojiva, kterou bylo vybaveno celkem 61 praporů rakouské vojenské zeměbrance hudby. Na konci 20. let 20. století, po smrti Jaroslava, převzal firmu, protože již nebylo dalších rodinných následovníků, nástrojář Karel Šámal. Ten se potýkal s vážnými problémy, které přineslo meziválečné období, s politickou situací i světovou hospodářskou krizí.

Po druhé světové válce čekal slavnou firmu „Červený“ podobný osud jako všechny tehdejší závody spravované soukromými osobami: zestátnění, kdy byla firma zahrnuta do Národního podniku Amati. Rok 1948 tedy definitivně uzavřel více než stoletou tradici.

Závěr

Červený se snažil svými vynálezy nalézat stále nový zvuk, barvu, rozsah a snazší ovladatelnost hudebních nástrojů. Starý roh zlepšil na kornon, vytvořil zvukovodku, kontrabasovou tubu, zvukoroh, kornet, baroxyton (chloubu všech rakouských vojenských kapel s rozsahem až po kontra Es), tritonikon a mnohé další zjednodušil a vylepšil. Připomeňme kontrafagot, altovku, sokolovku, basovou sokolovku, trubku harcovku (signální trubka všech jednotek císařské armády), soubor armádních pozounů (základ jedinečného zvuku rakouské vojenské hudby), subkontrabasový pozoun, tympány, zvonce či kornetové kvarteto od diskantového po kontrabasový. Dodnes jsou známy „císařské hudební nástroje“, v Itálii se stále vyrábí *Contrabasso ad anchia*, tedy Červeného tritonikon.

Protože tehdejší právní a především licenční systém, včetně patentního, nebyly platné celosvětově, ale pouze pro danou zemi, byly Červeného vynálezy kopírovány, přejmenovávány, pod jinými názvy také patentovány vychytralými zahraničními nástrojáři a následně vyráběny v mnoha zemích světa, jako například hned první Červeného vynález zvukovodka (transpoziční strojivo), kterou si pařížský nástrojář Gautrot hned v roce 1846 „vypůjčil“ a dosáhl s ním mezinárodní vážnosti. Červeného kontrabasovou tubu, bez jejíž hlubokých tónů je zvuk symfonického orchestru nemyslitelný, vyrábě-

la vídeňská firma Stourasse pod jménem Helikon, milánský nástrojář Pelitti ji přejmenoval po sobě na Pelittone, podobně jako Červeného celoživotní soupeř a konkurent Adolph Sax, který ji uváděl jako *Saxhorn-contre-basse*.

Vzhledem k tomu, že bylo ve studii uvedeno a podrobněji popsáno pouze několik nejdůležitějších a pro další vývoj žestových nástrojů nejvýznamnějších vynálezů, je zde přiložen kompletní přehled patentů, řazený podle roku udělení:

Kornon (1844), kontrabasová tuba (1845), zvukovodka, labutí roh, glyceida (1846), zvukoroh (1848), baroxyton (1849), zlepšené zákružkové strojivo (1850), baroxyton (1853), tritonikon (1856), altovka (1859), akordiony (1862), armádní pozouny, harcovka, kontrafagot pedálový, sokolovka, lovecký roh in F nebo Es (1867), sokolovka-basovka, armádní pozouny (1868), ruské rožky pro pěchotu se zvukovodkami (zpěvorohy - 1872), primovka, válcová mašina, subbas (1873), valivé strojivo (1874), Jeho Veličenstva císaře ruského kornetový kvartet, rodina kornetů (1876), zlepšené valivé strojivo (1878), votivní tympány, akordiony (1876), zvonový trojec, burcovka (1877), nové válcové strojivo (1878), zlepšený válcový mechanismus (1879), carský (císařský) baryton (1882), carská tuba (1883), carský tenor (1884), císařský kvartet horen, sopránový růžek (1885), miniaturní kornety, sokolovka basová in F, akordiony (1887), rekonstrukce bombardonů (1888), J. J. knížete Auersperga lesní růžek do A, poštovka dokonalé soustavy (1889), tedy celkem 44 patentů, ke kterým je nutno připočítat dalších 15, které Červený k patentování nepřihlásil.

Červený jako autor teoretických děl

Hudební názvosloví čili pojmenování žestových plechových hudebních nástrojů a některých dílů jejich, které k docílení stejného pojmenování sestavil a laskavým odběratelům, jakož váženému obecenstvu ve vší šetrnosti obětuje Václav František Červený. Hradec Králové 1846

Denkschrift über die oesterreichischen und französischen Metallblasinstrumente. Hradec Králové 1867

Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený, Fabrikanten zu Königgrätz in Böhmen. Praha 1872

Notice sur les progrès réalisés dans la fabrication des instruments de cuivre par la maison V. F. Červený et fils. Paříž 1889

Životopis. Praha 1892

Historische Skizze über die industrielle und künstlerische Thätigkeit des Etablissement V. F. Červený & Söhne seit dem Gründungsjahre 1842 bis zu den glänzenden, bei den Weltausstellungen in Paris 1889 und Chicago 1893 errungenen Siegserfolgen. Praha 1896

O rozličnosti plechových nástrojů hudebních, jejich pojmenování a tónu či zvuku. (pouze v rukopisné podobě)

Vysvětlivky k pozounu snížcovému, dle jiných tažnému. In.: Slavoj 1862

Pamětní spis o rakouských a francouzských žestových nástrojích. In.: Dalibor 1869 ■

POHLED DO SVĚTA HOUSLAŘSKÉHO ŘEMESLA V ČECHÁCH

I. JAN SOKOL

✎ Rafael Brom

Houslařská dílna ve Vyšehradské ulici č. 45 v Praze byla svého času docela výhodně situována – nedaleko odtud, v Emauzích Na Slovanech, sídlila Pražská konzervatoř. Pracoval tu František Kříž, vyučenec Státní houslařské školy v Schönbachu v Čechách – dnes Lubech u Chebu, který svou dílnu přenechal po odchodu do Olomouce dalšímu absolventovi schönbašské houslařské školy Čestmíru Musilovi. Počátkem osmdesátých let sem přišel tovaryš a po čase převzal dílnu jako mistr houslař – už ve třetí generaci.

Vy máte dílnu v domě, ve kterém bydlela Božena Němcová – dokončila tu svou později legendární Babičku. Podle fasády se zdá, že se tu od té doby mnoho nezměnilo, změnil jste vy dispozice zděděné dílny?

Já jsem ji převzal a moc jsem tu s ničím nehybal, možná že se vyměnily nějaké skříně a pár nástrojů, jinak to tu zůstalo jako za starých časů. Já nemám potřebu něco měnit a když u mě pracoval Ladislav Prokop, tak po čase dospěl ke stejnému pocitu. V zásuvce ponku pana Musila jsou ještě i jeho brýle, i když on už tu dobrých deset let nesešel. Zůstalo to tady hodně stejné. Jednou přišel jeden muzikant, který tady byl před třiceti lety a řekl, že je to tady jako za starých časů. Myslím, že tu je kontinuita všech věcí.

Pane Sokole, odkud pocházíte, kdy jste začal s houslařinou a proč jste si ji vybral?

Narodil jsem se v Praze a na houslařinu jsem se dal vlastně úplně náhodou. V osmé třídě jsem dělal neúspěšně zkoušky na gymnázium a z deváté třídy už jsem musel do přihlášky napsat kam bych šel, kdybych se na gymnázium podruhé nedostal. A protože ta doba – těsně po Chartě – byla taková všelijaká, tak jsem si prostě vymyslel, že se dám na houslařinu. Na housle jsem hrál a párkrát jsem dokonce byl s nástrojem u houslařů pana Hrnecka v Dejvicích a u pan Vávry na „Pavláku“, tedy přesněji v Lublaňské ulici. Přemýšlel jsem, co bych dělal za řemeslo a měl jsem takovou knížku s obory, které se otvíraly – moc mi to neříkalo. Tak jsem tátovi řekl, že bych chtěl dělat houslaře. Ten řekl: „No to je hezké, tak já se půjdu k Vávřům zeptat, jak to s tím vypadá“. Ale ten dotaz byl, myslím, sám o sobě v té době dost absurdní. Táta se tedy zašel přeptat k panu Vávřovi a ten zrovna chtěl taky dát svého syna do učení, takže jsem vlastně měl v tomhle ohledu maximální štěstí. Byla to vlastně velká náhoda a myslím, že jiným způsobem jsem se v té době houslařem stát nemohl.

Mohl jste se vyučit v Lubech u Chebu...

To ano, ale mezitím došlo k zajímavé situaci. Ministerstvo školství nechtělo ten obor jiné učňovské škole povolit, a tak jediným řešením byly právě Luby. Bylo ale problematické, aby se Vávřův syn učil v Lubech a to bylo zase moje štěstí. Já bych se sice v Lubech mohl učit, ale mně se nakonec povedlo prostě něco, co asi nikdo za komunistů nezažil. Chodil jsem na teoretické předměty do učňovské školy Uměleckých řemesel a na praxi do dílny pana Karla Vávry. To byl v těžkém normalizovaném socialismu takový ráj na zemi. Ministerstvo nakonec ten učební obor povolilo a vzniklo pro nás ve školském systému něco, pro co nebyla žádná rubrika, a tak já mám nakonec výuční list jako umělecký truhlář. Učil jsem se pod hlavičkou Ústředí uměleckých řemesel v Praze ve škole Na harfě a měli jsme docela chytře rozdělený učební plán – půl roku jsme cho-



Jan Sokol

dili na teoretické předměty a dalšího opravdu půl roku jsme byli v dílně od rána do večera. Mým oficiálním mistrem byl pan Břecka z dílen v Karlíně, dobrý chlap a výborný řemeslník. Chodil jsem ale do dílny v Lublaňské ulici. Strašně rád na to vzpomínám, mě to hodně bavilo a nedělal jsem nic jiného. Pan Vávra byl strašně hodný, trpělivý, neumím si představit, že by někdo z houslařů měl s učedníkem takovou trpělivost. Já jsem byl dost úzkostlivý, abych něco nezkažil, ale když se mi něco nepodařilo, tak se pan Vávra jen zasmál. Pamatuji si, že mezi prvními úkoly bylo udělat si nejprve houslařský nůž, pak lícování količku do hlavičky houslí a potom „napasování“ kobyly. On tehdy říkal, „to budeš dělat celý den, možná týden“. Když jsem to večer panu Vávřovi ukázal, on říkal: „No vidíš, vlastně to docela sedí, tak to ještě zítra zkusíš“ a ten druhý den jsem to už nějak dorazil. Pan Vávra na nás prostě nespěchal a vždycky říkal, „musíte se to naučit pečlivě, zrychlovat můžete, až vám to půjde, hloupost je naučit se to rychle a špatně, to vlastně k ničemu nevede“. Tak takhle jsem se tam vlastně pomalu propracoval. Pan Vávra byl na mě opravdu strašně hodný, a tak já se z vděčnosti snažil, abych jim tam nic nezkažil, což se občas přeci jen podařilo. Jiné to bylo v učňovské škole, kde ty začátky byly opravdu krušné, ale v dílně jsem se cítil prima, tam byla opravdu svoboda. Pan Vávra tam měl takový zvláštní svět a každý den měl pravidelný režim. Já na tu Lublaňskou ulici mám od té doby ty nejlepší vzpomínky. Do Legerovy ulice jsme chodili na oběd společně s Tomášem Vávrou, s nímž byla docela legrace. Učení jsem uzavřel po třech letech v roce 1983 a pak nastala otázka co dál. S řešením přišel, myslím, pan Chuchro, takže jsme na dva roky získali stipendium od Českého hudebního fondu a podmínkou toho stipendia bylo, že uděláme úspěšně zkoušky do Kruhu umělců houslařů. Tam nás nemohli vzít hned po vyučení, tvrdili, že toho ještě moc neumíme, což byla pravda, a že je třeba, abychom měli několik let praxe v oboru.

Kde jste ji provozoval? Tomáš Vávra mohl zůstat u otce, ale kam jste šel vy?

Pomohl mi zase pan Vávra, který mi vyjednal místo tovaryše v dílně Čestmíra Musila. Mistr se dlouho rozhodoval, ale

nejspíše ho přesvědčily ty moje první housle, které u Vávry viděl. Asi uznal, že trochu něco umím. Pan Musil byl hodně skromný, ale ty počátky u něho v dílně byly krušné, protože dělal řemeslo s láskou a peníze ho moc nezajímaly, takže jsem měl občas hluboko do kapsy. Byl také hodně pečlivý a říkal mi: „to na tom musíš udělat ještě tohle a tohle“, i když jsem mu vysvětloval, že to nebylo domluvené, že to zákazník nechtěl, vždy opáčil, „přece mu to nemůžeš dát v takovém stavu“. Musím říct, že jsem panu Musilovi vděčný za tuhle přípravu i za to, že jsem u něho získal návyk dotáhnout věci až do konce a mít nějakou stavovskou čest, že odevzdávám dobře opravený nástroj. Vlastně to byla výborná příprava pro budoucnost, kdy jsem si založil vlastní firmu. Pro začátek je, myslím, dobré, když se nekouká na peníze, ale spíš na to, aby byli lidé s prací spokojeni. Také jsem se tam naučil rovnému jednání se zákazníky a ověřil jsem si to i na svém tovaryši Ladislavu Prokopovi, který u mě čtyři roky pracoval. Jestliže ne polovinu, tak opravdu něco hodně důležitého si ode mě v tomto konání odnesl.

Vaše stipendium skončilo po dvou letech a přišlo plnění povinností...

Zkoušku do Kruhu umělců houslařů jsem dělal, myslím, v roce 1985 v dílně pana Musila. Dělal jsem nové housle a nasazení hlavičky houslí na nový hmat. Ty housle jsem pak nesl ukázat panu Špidlenovi, byl přísný a moc moji práci nechválil, ale to bylo dobře. U Špidlenů v dílně jsem viděl velký svět a jak se ta práce dělá do světa, já jsem byl zvyklý dělat spíš takové provozní záležitosti.

Tovaryšská léta u pana Musila ale také někdy skončila, jaké byly vaše další roky?

Já jsem pracoval několik let u Vojenských staveb u tesařů, bylo to lepší než být dva roky na vojně. V té době jsem také dokončil Večerní školu u Ústředí uměleckých řemesel. Po dvou letech práce tesaře mě vybrali na náhradní vojenskou službu a pak jsem byl pět měsíců na vojně ve Stříbře. Kromě vojny jsem celou tu dobu docházel občas po večerech do dílny k panu Musilovi a po vojně jsem se tam vrátil na plný úvazek. Pan Musil už byl v penzi a do práce docházel v posledních letech jen několikrát týdně, a tak mi svou dílnu pozvolna předával.

Máte tady v dílně nějaké svoje housle?

Mám tu hotové jenom ty svoje první - jinak ty housle, co jsem dělal, běhají všude po světě, ty mají muzikanti.

Vedete si nějakou kroniku svých prací, nebo toho, komu jste udělal nebo opravoval nástroj?

Nemám žádné fotoalbum nebo něco podobného, ale opravoval jsem například housle Jaroslavu Svěcenému nebo krásné violoncello Aleši Kaspříkovi. Dodnes má fotografie, jak vypadalo dřív, v jakém doslova bídném stavu se kdysi nacházelo. Hlavně lak byl zničený, kus desky bylo úplně bez laku a celkově byl ten nástroj velice sešlý. A přitom se jedná o krásnou práci Karla Boromejského Dvořáka, řekl bych, že je to dokonce jedno z nejkrásnějších českých violoncell, které jsem kdy viděl a možná i jedno z nejkrásnějších violoncell vůbec. Karel Boromejský Dvořák má totiž takový francouzský styl, nakonec není divu, když ve Francii pracoval...

Pane Sokole, vy jste hotovým mistrem houslařem a teď jste v dílně sám. Máte následovníka?

Já mám dva syny, Tonda a Honzu, kterým je 11 a 13 let. Jsou moc šikovní, manuálně zruční, dobře malují, ale jestli z nich budou houslaři, to zatím nevím.

Viděl jste hodně nástrojů Čestmíra Musila?

Pan Musil měl svoje housle ve skříních, bál se totiž, aby mu je nikdo nezničil. Vždycky říkal „viš, někteří muzikanti, se sice

k nástrojům chovají slušně, ale většina z nich je ničí, ani o tom neví“. To byla také jedna z prvních věcí, které jsem v jeho dílně viděl, když jsem se přišel představit. On ty skříně otevřel a teď mi všechny housle ukazoval a vždycky komentoval, co se mu kde povedlo. Ale dokázal být k sobě i velmi kritický... Opravdu, on si rád ty housle udělal do skříně a nikomu je nechtěl prodat, pár známým je dal, protože on, ač jim je prodal, tak jim je vlastně dal. V tomhle byl podobný panu Liboru Šeflovi z Lubů, jehož modely jsou rovněž velice pečlivě vypracované. Hodně lidí mu radilo, aby nedělal např. tu klenbu tak, jak ji dělá a podobně. Když jsem za ním přijel, všechno jsem ale pochopil a říkal si - je to přesně tak, jak to má být, nikdo at mu neradí. On si prostě na ty věci přicházel sám, jeho nástroje jsou precizně rustikálně udělané a to se mi líbí.. Je to strašně milý, fajnový pán, ale s obchodníkama by si nerozuměl, to ho vůbec nezajímalo. V tom si byli s panem Musilem podobní.

O panu Musilovi připojí svou poznámku také Aleš Kaspřík, violoncellista Wihanova kvarteta, který v jeho dílně Jana Sokola poznal. Kdy to bylo ?

Já chodil k panu Musilovi, kterého všichni považovali za nejlepšího znalce a neomylného odhadce originálních nástrojů, už za svých studií na Akademii múzických umění. Nikdy nemluvil o cenách, ale věděl, kde co. Tam jsem poznal mladého Jana Sokola jako asistenta Mistra houslaře, a jak postupně přebíral dílnu, přesvědčil jsem se o jeho genialitě. Dělá nové nástroje a všechny restaurační práce, na které se později specializoval, ve kvalitě srovnatelné se světovou špičkou. Na Dvořákově violoncellu opravoval s nekonečnou trpělivostí poničené okraje a restauroval mi také nádherné violoncello Ferdinanda Augusta Homolky včetně basového trámce, lícování původní hlavice na nový hmat, vedle toho i hmatník a prasklou desku. Musím ještě říci, že člověk se málokdy setká s takovou skromností jako u pana Sokola. Neviděl jsem jedinou jeho opravu, která by nebyla provedena s největší trpělivostí a pečlivostí, nikdy jsem neviděl, že by nesesedla jeho kobylka; je dokonalý v detailu a je podle mě tím nejlepším pokračovatelem tradic Musilovy dílny. ■



Violoncello Karla Boromejského Dvořáka před rekonstrukcí



Maxim Šostakovič pokřtil 14. 11. v hotelu Paříž v Salonu Sarah Bernhardt box s deseti CD, který nabízí komplet všech patnácti symfonií jeho otce, Dmitrije (HR 10/str. 60). Titul vydala pod objednacím číslem SU 3890-2 firma SUPRAPHON. Na fotografii Maxim Šostakovič a ředitelka firmy, Jana Gondová.

Již druhý výběr historických nahrávek písní Karla Hašlera Až já půjdu do nebe se samotným autorem vydalo **PRODUCENTSKÉ CENTRUM FRANTIŠKA RYCHTAŘÍKA** ve spolupráci s firmou **RADIOSERVIS**. Křtu CD v kavárně Rincón se 16. 11. zúčastnil i syn Karla Hašlera Thomas Hasler z USA, dalším kmotrem byl i spisovatel Arnošt Lustig. Během křtu zahrála i Zbraslavská dechovka J. Vejvody s Josefem Vejvodou jako dirigentem. *vla*

Dvojalbum zpěvačky Hany Ulrychové nazvané „(nejen) tichý hlas“ uveďla firma **SUPRAPHON** 20. 11. v kavárně Divadla bez zábradlí za účasti zpěvačky, kmotrou byla písničkářka Radůza. Bratři Ebenové zase pokřtili 21. 11. své album Pohádky bratří Grimmů s písničkami bratří Ebenů. Křest se odehrál v PopoCaféPetl Music Clubu na Klárově, CD vyšlo rovněž u firmy **SUPRAPHON** a ze tří bratrů se dostavili Marek a Kryštof. *vla*

Pavel Šporcl vstoupil do finále svého úspěšného turné s názvem Dvořák 2006 a v pondělí 20. listopadu se představil pražskému publiku v Rudolfinu. Podobně jako na celém turné, které zahájil 1. listopadu v Ostravě, hrál na své nové, modré housle, vyrobené Janem Špidlenem, které v sobě skrývají různá vylepšení (pозměněný obrys korpusu s krátkými růžky a úzkým okrajem, zvětšenou plochu eff, titanový šroub uvnitř krku, uhlíkovou výztuž římky a osobitě ztvárnění šneku se zapuštěným olověným závažím). Zároveň zde převzal dvě platinové desky firmy **SUPRAPHON**, což je v klasické hudbě zcela mimořádný úspěch! Drahým kovem byla oceněna alba Pavel Šporcl & Paganini a Pavel Šporcl hraje houslové koncerty Dvořáka a Čajkovského. Mimo to byl rovněž Pavel Šporcl pozván na věhlasný hudební veletrh MIDEM 2007 v Cannes. Organizátoři pro 41. ročník prestižní akce připravují na 22. leden 2007 v Palais des Festivals galakon-

cert tří nadaných mladých houslových virtuosů. Francouzi chtějí vedle našeho Pavla Šporcla představit i Rusa Valerije Sokolova a Fina Pekka Kursista. Pavel Šporcl se tak hned zkrraje příštího roku představí na velmi významné světové hudební události.

RADIOSERVIS, a. s., vydavatelství Českého rozhlasu a Mezinárodní hudební festival Pražské jaro pořádaly 5. 12. v kostele sv. Vavřince křest dvou CD řady Great Artists in Prague, na kterých se představil miláček pražského publika, americký klavírista Garrick Ohlsson. CD 1 obsahuje live nahrávku Brahmsova Druhého klavírního koncertu B dur, op. 83 provedeného 28. 5. 1978 ve Smetanově síni a Musorgského Obrázků z výstavy, které zazněly 17. května 1974 ve Dvořákově síni. S CD 2 se zase potěší obdivovatelé děl Josepha Haydna (Klavírní sonáta č. 60 in C, Hob. XVI/50), Fryderyka Chopina (Balada č. 4 As dur, op. 47 a Polonéza č. 5 fis moll, op. 44), Alexandra Skrjabinina (Etudy, výběr z opusů 8, 42 a 65) a Maurice Ravela (Kašpar noci). Během setkání, které osobně přítomný Garrick Ohlsson zpestřil krátkým vystoupením, byla rovněž promítnuta ukážka z dokumentu Pavla Kouteckého Pot a slzy Pražského jara (2. díl), kde byly Ohlssonovi na jeho přání před koncertem odstříhnuty knoflíčky z rukávů fraku. Dirigent Libor Pešek, který obě cédéčka pokřtil, se nechal slyšet, že Ohlsson se ze všech sólistů nejlépe doprovází a zároveň pro dirigenta představuje nesmírně inspiřující osobnost. Zároveň ocenil, že dokáže zahrát na každý „vrak“, který se mu dostane pod ruku...

Houslistka Gabriela Demeterová po třech letech dokončila s klavíristou Norbertem Hellerem kompletní nahrávku šestnácti Mozartových sonát pro klavír a housle (**GZ Digital Media, a. s.**). Pátou a poslední kompaktní desku z tohoto souboru umělci veřejně představili při společenském ve-

čeru 8. 11. v Břevnovském klášteře. Oba interpreti pro CD zvolili historické nástroje ze sbírek Českého muzea hudby. Demeterová natáčela Mozarta na housle z dílny českého houslaře Kašpara Strnada z roku 1795 a Heller hrál na kladívkový klavír z dílny Conrada Grafa z přelomu 18. a 19. století umístěný na zámku v severočeských Libochovicích. Tam se také nahrávalo.

Uznávaný belgický dirigent, Philippe Herreweghe, zakladatel dnes světoznámých souborů Collegium Vocale Gent a La Chapelle Royale, nastudoval jedno ze stěžejních děl rakouského skladatele Gustava Mahlera, cyklus Des Knaben Wunderhorn pro mezzosoprán, baryton a orchestr. Mahler psal hudbu k básním ze stejnojmenné antologie sebrané Arminem a Brentanem v 19. století, celých 14 let. Titul se sólisty Satan Connolly - mezzosoprán a Ditrichem Henschelem - baryton, které doprovází Orchestre de Champs-Elysées, vychází u firmy **HARMONIA MUNDI FRANCE (CLASSIC)** pod objednacím číslem HMC 901920. **Doporučujeme!**

Skupina šesti orchestrálních skladeb známá pod názvem Braniborské koncerty (CD1: Koncert č. 1 F dur, BWV 1046; Koncert č. 2 F dur, BWV 1047; Koncert č. 3 G dur, BWV 1048; Hudební oběťina - Trio-sonáta c moll, BWV 1079; CD2: Koncert č. 4 G dur, BWV 1049; Koncert č. 5 D dur, BWV 1050; Koncert č. 6 B dur, BWV 1051; Koncert g moll pro flétnu a smyčce, BWV 1056) patří k nejslavnějším dílům Johana Sebastiana Bacha (1685-1750). Jedná se o ukázkové příklady barokní kompozice, která často využívala skupiny sólových nástrojů, a to složitějším a virtuóznějším způsobem než dříve. CD označené objednacím číslem 8.557755-56 vychází u firmy **NAXOS (CLASSIC)** v podání Švýcarských barokních sólistů, řízených Andrésem Gabettou a skvělým švédským dirigentem Niklasem Eklundem.

O málo více než čtyřicet let dělí Brahmsovu Čtvrtou symfonii od Schönbergových Variací op. 31 a to stačí k tomu, abychom slyšeli dva zcela jiné světy, mistrovské kusy romantismu a dodekafonie. Obě stěžejní díla nastudoval pro firmu **HARMONIA MUNDI FRANCE (CLASSIC)** věhlasný dirigent Kent Nagano se svým Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, jehož předešlé nahrávky Beethovena, Bernsteina, Brucknera, Wolfa či Schönberga u tohoto vydavatelství sklídily obrovský ohlas u posluchačů i u mezinárodní hudební kritiky (Gramophone, Diapason, Telerman, Classics Today ad.). Titul vychází pod objednacím číslem HMC 901884.

Zbrusu nová nahrávka Händelova Mesiáše je první moderní nahrávkou rekonstrukce jedinečného představení této skladby, které se konalo v dubnu a květnu roku 1751 v Londýně a kdy Händel tehdy ve sborech a áriích využil chlapecké soprány z Chapel Royal. Celé dílo bravurně nastudovali pod vedením Edwarda Higginbottoma, vynikající angličtí sólisté Henry Jenkinson, Otta Jones, Robert Brooks, Iestyn Davies,

Toby Spence, Eamonn Dougan, Choir of New College Oxford a Academy of Ancient Music. Titul vydává na dvou CD firma **NAXOS (CLASSIC)** pod objednacím číslem 8.570131-32. **Doporučujeme.**

Giuseppe Verdi (1813–1901) provedl svou operu s názvem Síla osudu premiérově roku 1862 v Petrohradu. Charakterizují ji především dramatické árie a znamenité sbory. Ústřední roli Leonory zpívá nezapomenutelným způsobem Antonietta Stella. Nahrávka firmy **ORFEO D'OR – Historické nahrávky z Vídeňské státní opery (CLASSIC)**, byla pořizena 23. 9. 1960, několik týdnů před náhlým úmrtím D. Mitropoulose. Vedle zmíněné Antonietty Stelly a sboru a orchestru Vídeňské státní opery na ní účinkují Ludwig Welter, Ettore Bastianini, Giuseppe di Stefano, Giulietta Simionato, Walter Kreppel, Karl Dönch, Annemarie Ludwig aj. Titul vychází pod objednacím číslem C 681062.

Držitel četných mezinárodních ocenění včetně Lili Boulanger Memorial Fund Award (1960), Wojciech Kilar (nar. 1932), začínal s komponováním filmové hudby v roce 1960 a velice brzy začal skládat pro vyhlášené polské režiséry (Kieslowski, Zanussi, Kutz, Wajda). Jeho hudba vyniká velice silným nábojem a např. *Dracula Brama Stokera* (1992) byl označen za nejautentičtější verzi příběhu o Drakulovi právě díky hudebnímu doprovodu. Nové CD obsahuje hudbu z několika slavných filmů (*Bram Stoker's Dracula*; *König der letzten Tage*; *Death and the Maiden*; *The Beads of One Rosary*; *Pearl in the Crown*) v nastudování Antoní Wita, který řídí Krakovský filharmonický sbor připravený Jackem Mentelem a Polský národní rozhlasový symfonický orchestr. CD vychází u firmy **NAXOS (CLASSIC)** pod objednacím číslem 8.557703.

Sopranistka Kirsten Flagstad, proslavená zejména wagnerovskými rolemi v čele s Isoldou, zpívala po dvě dekády výhradně ve Skandinávii, k největším wagnerovským sopranistkám 20. století ji tak zařadil teprve její debut v newyorské Metropolitan v únoru 1935. CD firmy **NAXOS HISTORICAL (CLASSIC)** obsahuje kromě nahrávek z roku 1937 s Philadelphia Orchestra a Eugenem Ormandym (Beethoven: *Ah, perfido* op. 65; *Fidelio* op. 72 – 1. akt – *Abscheulicher, wo eilst du hin?*; Weber: *Oberon* J.306 – 2. akt – *Ozean, du Ungeheuer*; Wagner: árie z *Lohengrina*, *Valkýry* a *Somraku bohů*) i její první nahrávku Griegova písňového cyklu *Haugtussa* (*The Mountain Maid*, op. 67) z roku 1940, kde ji na klavír doprovází Erwin McArthur. Titul vychází pod objednacím číslem 8.110725.

I sto let po svém narození zůstává Dmitrij Šostakovič (1906–1975) jedním z nejhranějších autorů 20. století. Jeho houslové koncerty, složené pro Davida Oistracha, č. 1, op. 77 a č. 2, op. 129 hraje na novém CD firmy **ORFEO (CLASSIC)** precizním a naprosto koncentrovaným způsobem vynikající mladá německá houslistka Arabella Steinbacher, kterou doprovází Symphonienorchester des Bayerischen Rund-

funks v čele s Andrisem Nelsonsem. Titul vychází pod objednacím číslem C 687061.

Památná nahrávka Wagnerovy *Valkýry* z roku 1954 (Martha Modl – soprán, Leonie Rysanek – soprán, Ferdinand Frantz – basbaryton, Ludwig Suthaus – tenor, Margarete Klose – mezzosoprán, Gottlob Frick – bas aj., Vienna Philharmonic Orchestra a Wilhelm Furtwängler) je vůbec první studiovou nahrávkou této opery a zároveň posledním studiovým záznamem Wilhelma Furtwänglera, který necelé dva měsíce po nahrávání zemřel. U firmy **NAXOS HISTORICAL (CLASSIC)** vyšla v minulosti ve Furtwänglerově nastudování také opera *Tristan a Isolda*. Trojice CD vychází pod objednacím číslem 8.111056-58.

Dalším svazkem speciální sedmidílné edice DVD věnované umění Josého Carrerasy je *Missa Criolla* Ariela Ramirezze, složená roku 1963. V roce 1962 zrušil Vatikán povinnost zpívat mše pouze v latině a zavedl možnost psát tento duchovní žánr i v jiných světových jazycích. Následovala spontánní vlna nelatinských mší, z nichž nejslavnější je nepochybně právě *Missa Criolla* – hluboce religiózní dílo s autentickým jihoamerickým folklórem. Live nahrávka firmy **ARTHAUS (CLASSIC)**, označená objednacím číslem 101405 (1DVD NTSC, 45 minut), pochází z roku 1990 (*Mission Doloros*, San Francisco, 21. 6.) a je doplněna o několik dalších latinskoamerických církevních skladeb (A. E. Ginastera: *Canción al Arbol de Olvido*; C. Gustavino: *La Rosa y el Sauce*; E. Toldrá: *El Romanç de Santa Lucía*; T. Nacho: *Tengo Nostalgia de ti Intima*). Nastudovali je José Carreras – tenor, Ariel Ramirez – varhany, klavír, Domingo Cura – perkuse, Lorenzo Bavaj – klavír, Cuarteto de los Andes, Coro de la Basílica del Socorro. **Doporučujeme!**

Kytarové skladby brazilského skladatele Heitora Villa-Lobose oslovily Lubomíra Brabce natolik, že jim s přispěním hostů, Gabriely Beňačkové, Žofie Vokálkové, Jiřího Hlaváče, Aleše Bárty a Kateřiny Englichové věnoval nový projekt firmy **MULTISONIC**. CD, které obsahuje všechny kompozice s kytarou, které Villa-Lobos napsal (tzn. skladby sólové, písně s doprovodem kytary i hudbu komorní), bylo představeno 8. 11. v Redutě za přítomnosti interpretů, zástupců firem, kteří se na vydání podíleli (**Multisonic**, **Zentiva**) i hudebními veřejnosti. Na fotografii zleva Stanislav Sýkora (mistr zvuku), Jana Brožková (hoboj), Žofie Vokálková (flétna), Jiří Hlaváč (klarinet) a Lubomír Brabec (kytara).



Pouze rok po úspěšném návratu z léčeni ze zákeřné leukémie vystoupil španělský tenorista José Carreras v salcburském Grosses Festspielhausu s programem zahrnujícím 23 písní a 5 předávků (Scarlati, Stradella, de Falla, Obradors, Gustavio, Jules Massenet, Tosti ad.). Jedním z nejpoblárnějších předávků byla na tomto koncertě, zaznamenaném live (15. 8. 1989) a vydávaném na DVD (NTSC) u firmy **ARTHAUS (CLASSIC)** pod objednacím číslem 101411, nezapomenutelná *Granada Augustína Lary*. Záznam trvá 108 minut a na klavír Carrerasy doprovází Martin Katz. **Doporučujeme!**

V roce 1989 (5. 9.) vystoupil legendární španělský tenorista José Carreras spolu se svou stejně slavnou kolegyní Montserrat Caballé a klavíristou Miguelem Zanettim v moskevském Velkém divadle. Repertoár zahrnoval poklady 17. a 18. století (Verdi, Puccini, Rossini, Vivaldi, Bellini, Scarlati, Lara, Stradella, Tosti) a firma **ARTHAUS (CLASSIC)** je vydává jako živý stovacetiminutový záznam na DVD (NTSC) pod objednacím číslem 101413. **Doporučujeme!**

Firma **BBC OPUS ARTE (CLASSIC)** představuje komplet 11 DVD (PAL/NTSC, 15 hodin 45 minut) věnovaný Wagnerovu kolosálnímu opernímu cyklu *Prsten Nibelungův*. Cyklus byl natočen s vynikajícími sólisty (Deborah Polaski, Matti Salminen, Falk Struckmann, John Treleaven, Eric Halfvarson aj.) během představení v barcelonském Gran Teatre del Liceu, které nastudoval Bertrand de Billy. „Jedná se o dosud nejlepší realizaci *Prstenu*“, komentoval projekt např. *International Record Review*.

Zpracovala Hana Jarolímková

ČESKÉ OPERY V GRAMOFONOVÉM SVĚTĚ

I. PRODANÉ NEVĚSTY

Jan Králík

Ve světě opery je čeština dnes pátým, možná čtvrtým nejčastějším jazykem po italštině, němčině a francouzštině, možná před ruštinou. S tím souvisí i četnost zahraničních nahrávek českých oper či oper českých autorů bez ohledu na jazyk libreta. Z tuzemského pohledu se může zdát zahraniční produkce jen doplňková, stačí však vyjet za humna, aby bylo zřejmé, že světový trh umí nabídnout edice nejen zajímavé, ale i umělecky hodnotné a komerčně úspěšné. Pokus zmapovat v celoročním cyklu krátkých poznámek vlnkové lodi českých oper v cizím gramofonovém moři může být chápán nejen jako doplněk rozhledu, ale i jako rukavička žoze nevěříícím českým producentům. Začneme *Prodanou nevěstou*.

Nejstarší dochovaný kompletní záznam pořízený v cizině je rozhlasový přenos z Londýna, kde uvedením české opery dirigent sir **Thomas Beecham** roku 1939 stačtěně oponoval mnichovské zradě na Československu. Nastudování v němčině urychlili v hlavních rolích **Hilde Konetzni** (Mařenka z Prahy) a **Richard Tauber** (Jeník z Vídně). Ačkoli má záznam řadu technických nedostatků, jeho historická i umělecká hodnota přesvědčily několik editorů CD (SRO 830, RY 79-80, Somm 14-2).

První studiový komplet v zahraničí pořídil roku 1949 v Moskvě rusky se souborem Velkého divadla dirigent **Kyryl Kondrašin** (LP Melodija D 035493-98, CHS 1318). Nahrávka má švih, energii a výtečné pěvecké protagonisty (**Šumilova, Nelepp, Ščegolkov**). Scénu komediantů oživuje ruch publika, ale chybí Principálva slova o svobodě a Jeníkovo arioso *Utiš se dívka*.

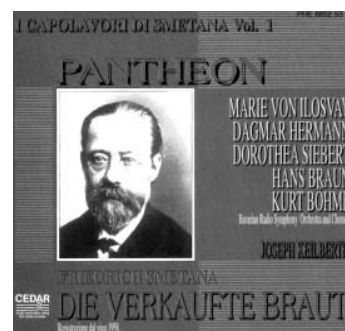
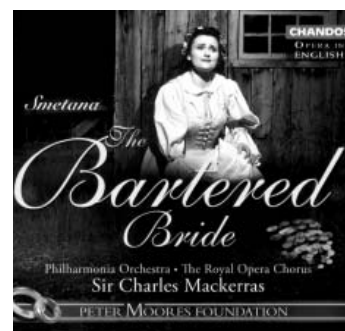
Následovaly dva německé záznamy: roku 1951 nastudoval *Prodanou nevěstu* v Berlíně **Hans Lenzler** (LP Urania 210, Vox OPX 148) a 1954 ve Frankfurtu **Walter Goehr** (LP MMS 2109). K reedicím zatím nedošlo, podobně jako zůstal na vinylech záznam z Lublaně, který roku 1956 řídil **Dimitr Gebré**. (LP Epic, Philips A 00354-6, CSB SC 6020). Slovník snímek zpívány česky s protagonisty **Vilhou Bukovecovou, Mirem Brajnikem** a **Latkem Korošecem** uvedl počátkem 70. let pražský rozhlas jako jediný ze zahraničních kompletů.

Novější čtyři nahrávky vznikly v cizině jsou naopak ve stále živé nabídce. Všechny jsou v němčině. V roce 1958 dirigoval **Josef Keilberth** záznam původně pro mnichovský rozhlas (CD PHE 6652). Skvěle pěvecky disponovaný obsazení vedli **Dorothea Siebertová, Rudolf Francl** a **Kurt Böhme** (Kecala zpíval už v kompletu Lenzlerově). Také zde je ve scéně komediantů živé publikum (jako u nahrávce ruské),

a také zde nepochopitelně schází část před finale: tercet *Ted přiveďte sem rodiče*. Jinak je vše na svém místě výrazem, vervou i něhou. V roce 1962 řídil **Rudolf Kempe** v berlínském studiu Bamberké symfoniky v pozoruhodně zdařilém kompletu (LP EMI 153-291296, CD EMI 764000-2) s ideálním Jeníkem **Fritze Wunderlicha** a Kecalem **Gottloba Fricka**. Mařenku křehce zpívala **Pilar Lorengarová**. Třemi slovy: další pěvecké hody. V témže roce 1962 vznikl pro trh na východní straně berlínského zdi konkurenční komplet dirigenta **Otmara Suitnera** (LP Eterna 825326-8, CD Edel 0033912 BC) se sborem z Lipska a orchestrem z Drážďan. V akustice kostela sv. Lukáše byl hlavní hvězdou Kecal **Theo Adama**, mladý pár zpívali **Anny Schlemmová** a **Rolf Apreck**. Proti Kempeho zemitému pojetí je Suitnerův záznam měkčí, ale akademičtější. V roce 1973 se podílel bavorský rozhlas v Mnichově na zvukovém podkladu pro film režiséra **Václava Kašílka** a příležitosti využil k novému kompletu, pro který měl ve studiu českého dirigenta **Jaroslava Krombholce** (LP Eurodisc XG 89036, CD RCA 74321-40576-2). Autenticky příkladně české vedení orchestru bylo doplněno obsazením s přitažlivými jmény i výkony **Teresy Stratasové, Reného Kolla** a **Waltra Berryho**. Také u této nahrávky úspěch trvá. Anglicky zpívaná *Prodaná nevěsta* dlouho unikala záznamu, ač příležitost byla už roku 1940 v Metropolitanu opeře s **Jarmilou Novotnou**. Rozhlasový dokument s Met vznikl až v roce 1980 v nastudování **Jamese Levina** s **Nicolaem Geddou, Teresou Stratasovou** a **Martim Talvelou**. Pirátských edic je již několik, komerční vydání čeká na rámec Geddových kompletů. Anglickou premiérou na CD se tak stalo až nedávne britské nastudování sira **Charlese Mackerrase** v roce 2005 se sborem Philharmonia a orchestrem londýnské Královské opery (Chandos 3128-2). Snímek vyniká radostí z hutných rytmů a z muzicírování v komických scénách, ale nevyhýbá se ani velkoopeřním korunám. Pěvci tvoří vyrovnaný ansámbl, v němž i malé role mají výtečné představitele. Hlavní trojici zpívají **Susan Grittonová** (temnější Mařenka), **Paul Charles** a **Peter Rose** (světlejší Kecal). Nejnovější záznam, v němčině osmý, pochází ze scény vídeňské Lidové opery, odkud *Prodanou nevěstu* přenašlel rakouský rozhlas 30. dubna 2005 v nastudování dirigenta **Marka Piolleta** a vzápětí zkráceně vydal na CD (ORF 464). Mařenku zpívá velkým barevným sopránem **Kristiane Kaiserová**, Jeníka průrazným tenorem **Michael König** a Kecala trochu zastřeně

Bjarni Thor Kristiansson. Ohlas je příznivý nejen v Rakousku, protože *Prodaná nevěsta* zdomácněla i mnohde jinde tak, že žije už bez přímé vazby na české či středoevropské prostředí jako brilantní komická opera světového repertoáru. Časem ji zřejmě budeme moci poslouchat z CD také italsky a francouzsky.

K přehledu se sluší doplnit i dva zajímavé průřezy *Prodanou nevěstou*, vydané v Německu a v Anglii. Starší přepisy ze standardních desek většinou německé produkce řadí na jednom CD (ZYX PD 5037-2) podle děje snímky z různých let: *Věrné milování* z roku 1919 s **Elisabeth Rethbergovou** a **Richardem Tauberem**, Jeníkovu árii z roku 1929 s jemně zpívajícím **Juliem Patzkiem** a první Mařenčinu árii z roku 1931 česky s **Adou Nordenovou**, která později natočila i vůbec první komplet. Z následujících třicátých let jsou sextet s dominující **Ernou Bergerovou**, velká Mařenčina árie s vroucí **Margaretou Teschemachrovou** a s toužející také třetí duet s Jeníkem **Marcela Wittrische**. Ze čtyřicátých let jsou sem doplněny dva české snímky **Marie Budíkové, Beno Blachuta** a **Karla Kalaše** (dirigent **Otakar Jeremiáš** je v dokumentaci zamíčen). Pravý požitek pak přináší výtečný záznam duetu Jeníka a Kecala s **Walterem Ludwigem** a **Georgem Hannem** z roku 1943. Anglické vydání scén (EMI 7243-5-74270-2) uveřejňuje německy zpívaný výběr řízený dirigentem **Wilhelmem Schüchterm** pro Electrolu roku 1955 v Bielefeldu s Mařenkou již zmíněné koloraturní pěvkyně **Erny Bergerové**, se skvěle disponovaným Jeníkem **Rudolfa Schocka** a s fenomenálním Kecalem **Gottloba Fricka**, tedy hvězdné obsazení své doby. Mařenčina árie zde má po subretním podání Bergerové ještě variantu ve vážnějším, melodramaticky citovém pojetí opomíjené **Elisabeth Lindermeierové**. Další jednotlivých árií by se daly nalézt na jiných CD jistě desítky. Příležitost rozmnožit počet českých vydání nezávisí, zdá se, ani tak na technických nárocích, jako na možnostech uměleckých. Odstup od **Košlerova** pečlivého nastudování s obsazením **Beňačková – Dvorský – Novák** činí už více než čtvrt století a srovnatelný umělecký obzor není zatím nijak zřetelný. Jedenáct vydaných zahraničních kompletů záznamů proti šesti českým (**Ostrčil, Ančerl, Vogel, Chalabala, Hlaváček, Košler**) tak zřejmě zůstane v přesile i po případné rekonstrukci rozhlasového historického kompletu **Jiráková** nebo po digitalizaci kteréhokoliv historického živého záznamu z Prahy či z Brna.



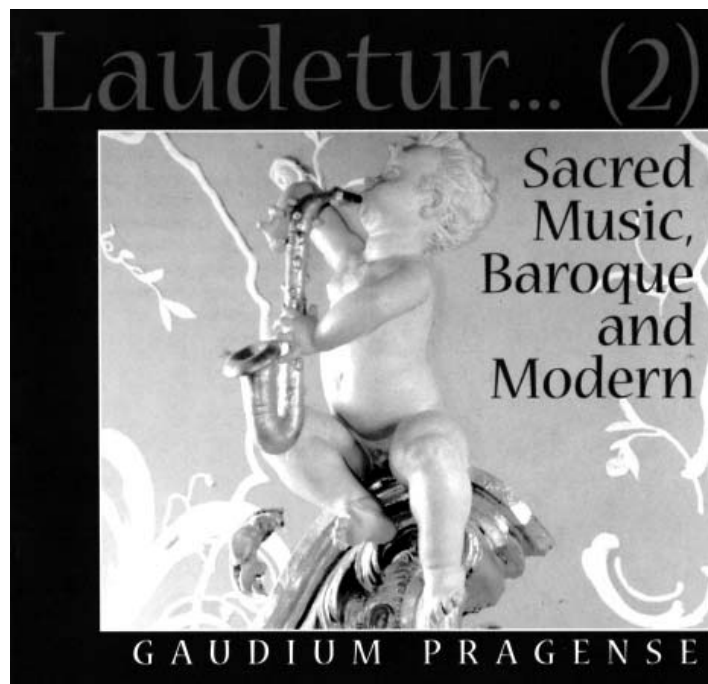


SUPRAPHON SU 3829-2
Václav Talich Special Edition 9
W. A. Mozart: Figarova svatba – přehra, Kouzelná flétna – přehra, Kouzelná flétna – přehra, Symfonie č. 33 B dur, KV 319, Symfonie č. 38 D dur „Pražská“, KV 504;
P. I. Čajkovskij: Suita č. 4 G dur „Mozartiana“
Komorní orchestr Slovenské filharmonie, Slovenská filharmonie, Česká filharmonie, řídí Václav Talich
Hudební režie neznáma, remastering z originální nahrávky (1950–1954) Stanislav Sýkora a Jaroslav Rybář
SR Studio, Praha, 2006
Celkový čas 75:10

✎ Miloš Pokora

Devátý kompaktní disk renovovaného talichovského archivu Supraphonu je věnován *Mozartovi* a jím inspirované ukázce romantické provenience. Pro tu byla logicky vybrána *Čajkovského Suita č. 4 „Mozartiana“* jakožto výmluvně svědčící **Talichovy** tříleté spolupráce se **Slovenskou filharmonií**. Při poslechu tohoto záznamu obdivujeme zejména preciznost vstupní Gigy, úžasnou zpěvnost romanticky idealizovaného menuetu, niternost smyčců v Modlitbě (3. část) a zvukově sugestivní efekt „dvojsborovosti“ (smyčce kontra dřeva) variačního finále, což je o to pozoruhodnější, když si uvědomíme technické limity původního snímku této interpretační kreace z roku 1951. Zvláštní kapitolu finální věty ovšem tvoří i znamenité houslové sólo – škoda, že jeho protagonista zůstal utajen. Pro ty, kdo se ještě neseznámili s Talichovým přístupem k Mozartovi, který mimochodem prošel během dirigetova vývoje podstatnými proměnami, bude jistě překvapením, jak zní z CD Mozartova hudba. Ani stopy po nějakém romantizujícím a přehnaně legatizujícím pojetí, jak by se dalo z doby vzniku původních nahrávek (začátek 50. let) předpokládat, naopak

– jde (o očekávané preciznosti je nadbytečné hovořit) o zvukově věcné pojetí, preferující spíš úsečnou než legatově splyvavou dikci a krátké opěrné akordy. Jediným rušivým momentem jsou zvukově potlačená dřeva – zvukový poměr smyčců a dechů byl v 50. letech zřejmě chápán jinak než dnes a na leccems z tohoto rušivého momentu se zřejmě podepsala i samotná technika snímání. A přece – například sólová figurativní pasáž fagotu zní v *přehře k Figarově svatbě*, kterou Talich interpretuje s **Komorním orchestrem Slovenské filharmonie** podstatně výrazněji, než slycháváme dnes. Totéž lze říci o Talichových snímcích s Českou filharmonií. Na podání *přehry ke Kouzelné flétně* si všimneme kromě promyšlené načasovaných vstupních akordů zvláště úžasně plasticky rozkrytého fugata a naplno rozehrané, syté zvukovosti. Na provedení méně hravé *Mozartovy Symfonie B dur, KV 319* opět obdivujeme dokonale plasticky rozkryté partie, zvláště prováděcí partii 1. věty, neomylně trefné frázování a vůbec zvukovou kulturu (přímou objevně vystavěné Andante moderato!). I v kompozičně drobet fádším Menuetu přichází vzrušivý moment, a to v podobě chorusu horen (ukazuje se, že ty byly chloubou Filharmonie odjakživa). Z finále pak vyzařuje přímo vivaldiovská radost. *Mozartovu „Pražskou“* chápe Talich znatelněji jako myšlenkově závažnou koncepci, než býváme svědkem dnes. Svědčí o tom výrazové napětí, jaké se mu podařilo vtisknout hned introdukci vstupní věty (funkce tympánu!), i jak nápadně odlišil náladu mezi oblastmi hlavního a vedlejšího tématu. Z idylického Andante v nás dlouho doznívá potměnělým prováděcí díl a poetické výstění a finále doslova srší energií. Je to naplno prožívaný Mozart, lehkost a půvab jsou pouhými zlomky pestrého výrazového rejstříku, který se tu před námi rozevírá. Pečlivě vybavený buklet odpovídá významu edice.

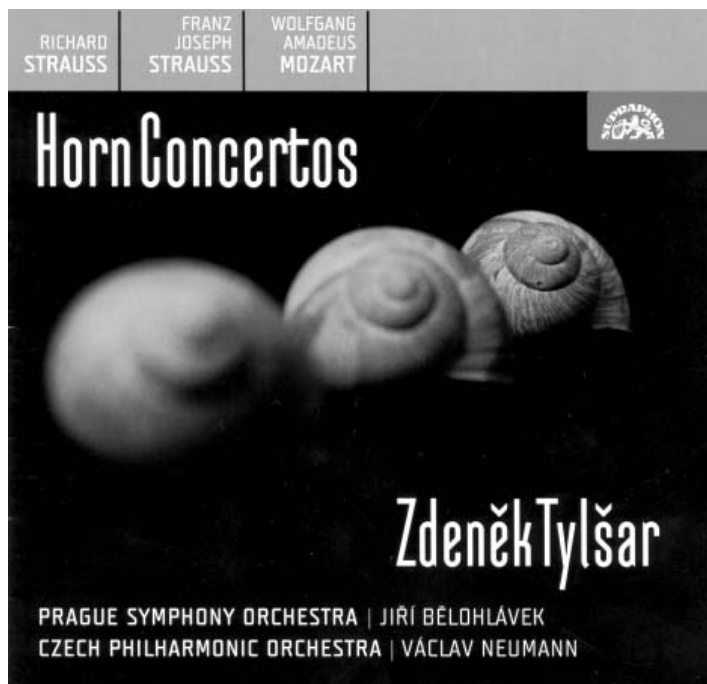


MULTISONIC 310653-2
Laudetur Jesus Christus (2)
Duchovní hudba barokní a moderní
A. Vivaldi: Credo, J. Teml: Laudetur Jesus Christus, B. M. Černošský: Laudetur Jesus Christus, I. Stravinskij: Pater noster a Ave Maria, J. Ch. F. Bach: Wachet auf, L. Hurník: Magnificat
Veronika Kopecká – soprán, Jana Hurníková, Marta Němcová – varhany, Ondřej Kopecký – violoncello, Ondřej Melecký – kontrabas, Komorní orchestr Gaudium Pragense, umělecký vedoucí Viktor Mazáček, Smíšený sbor Gaudium Pragense, umělecký vedoucí a dirigent Lukáš Hurník
Hudební a zvuková režie Tomáš Zikmund, technická spolupráce Miloš Kulhánek, nahráno ve Studiu I Českého rozhlasu 1995–2005
Celkový čas 48:39

✎ Miloš Pokora

Po CD věnovaném duchovní hudbě J. D. Zelenky, B. M. Černošského a F. I. Tůmy rozšířil **Lukášem Hurníkem** řízený soubor **Gaudium Pragense** svou edici s názvem **Laudetur Jesus Christus** další nahrávkou, tentokrát věnovanou nejen barokními mistři, nýbrž i duchovní hudbě 20. století a skladatelům soudobým. Z nich *Stravinskij* se tu představuje neobarokně homofonními modlitbami *Pater noster* a *Ave Maria*, jež jsou ve svém téměř diatonickém a srytmickém plynutí oproštěny od jakýchkoliv komplikovaných postupů, což jim dává až překvapivě prostý emotivní výraz. Stejně čistě emotivní vyznění, i když po hudební stránce jiného rodu a zahleděné dále do minulosti, vyzařuje z *Temlova* chorálem okouzleného sboru *Laudetur Jesus Christus*, jehož gradační napětí vychází z umně kontrapozice chorálové linky s „nekonečnou“ prodeľovou a výstižně exponovanou modálně zabarvenou melodikou.

Pětidílné *Magnificat* **Lukáše Hurníka**, zařazené vzhledem ke svému obsahovému záběru správně na závěr celé nahrávky, patří k tomu nejpůsobivějšímu, co jsem od tohoto skladatele, nepřetrhávajícího návaznost na tradici, slyšel, a to jak díky až nervně vystupňované reflexi inspiračního zdroje, tak díky vlastnímu hudebnímu řešení, využívajícímu kontrastu drobené polyfonie s masivními unisony nebo srytmickými rázy, vypointovaných závěrů, otázek a odpovědí, jímavého sopránového sóla (**Veronika Kopecká**) nebo třeba kombinace zvonivé varhanního rejstříku a basových smyčců. Náročné zkouškové fáze, které musel sbor a s ním spolupracující instrumentalisté při studování tohoto počínu podstoupit se – jak ukázalo přijetí této skladby v zahraničí – nesporně vyplatily. Baroknímu bloku (*Vivaldi, J. Ch. F. Bach, B. M. Černošský*) dominuje na tomto CD *Vivaldiho Credo*, v první části úchvatně radostné (i takto si lze v duchovní hudbě představit okamžiky citového vytržení) a v dalších částech zase lahodně volně polyfonicky odvíjené. Malý sbor tuto hudbu bezezbytku vychutnává a podobně jako v případech vele-náročného a zvukově fantaziijního moteta *Wachet auf, ruft uns di Stimme J. Ch. F. Bacha*, podepřeného trefně výstižnou instrumentální složkou, jde o okouzující zážitek, který trochu zastíňuje mechanické plynutí brilantní polyfonie ofertoria *Laudetur Jesus Christus B. M. Černošského*. Z celkového pohledu bychom mohli vznést výhrady ke kolísavé prezentosti instrumentálních linek, až na výjimky (viz už komentovaný J. Ch. F. Bach) znějících příliš v pozadí. Pomineme-li příliš kusou informaci o Černošského skladbě, určitě uvítáme i fakt, že nahrávku provází opět stylově vybavená a podrobně informující brožura.



SUPRAPHON SU 3892-2
Horn Concertos Zdeněk Tylšar
 Richard Strauss, Franz Joseph Strauss, Wolfgang Amadeus Mozart

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK/Jiří Bělohlávek
 Česká filharmonie/Václav Neumann

Hudební režie koncertů R. a J. Strausse Jaroslav Rybář, zvuková režie Václav Roubal, nahráno ve Smetanově síni Obecního domu 26.–29. září 1979 (Richard Strauss) a v pražském Rudolfinu 15. listopadu 1985 (Franz Joseph Strauss). Hudební režie koncertu W. A. Mozarta Pavel Kühn, zvuková režie Jiří Zobač, nahráno v únoru 1976 v Pražském Rudolfinu. Strih a mastering Stanislav Sýkora, SR Studio, Praha 2006
 Celkový čas 61:58

▶ Petr Pokorný

Tuto kompilaci různých nahrávek koncertů pro lesní roh a orchestr spojuje osobnost sólisty **Zdeňka Tylšara**. Přesto, že jde z dnešního hlediska o nahrávky již historické, svědčí celý snímek o Tylšarově mimořádném umění. Jeho hra je technicky dokonalá, tón je ušlechtilý, kulatý, nikdy není drsný. Interpret má velmi širokou paletu výrazových poloh. *Koncert č. 1 Es dur op. 11* je dílo mladého, teprve osmnáctiletého *Richarda Strausse*. Je to skladba ještě v jádře romantická s efektním místy a až prázdně působícím úvodním Allegrem. Celek ovšem svědčí o vynikajícím ovládnutí skladatelské techniky té doby. Následuje o 60 let mladší dílo již starého mistra, jehož život byl naplněn světovými úspěchy. *Straussův* pozdní *Koncert č. 2* vznikl roku 1942, tedy uprostřed hrůz 2. světové války. To se ovšem – jak byvám u tohoto skladatele obvyklé – v jeho hudbě neprojevuje. Ta je úsměvná, místy křehká, působí ale chladně.

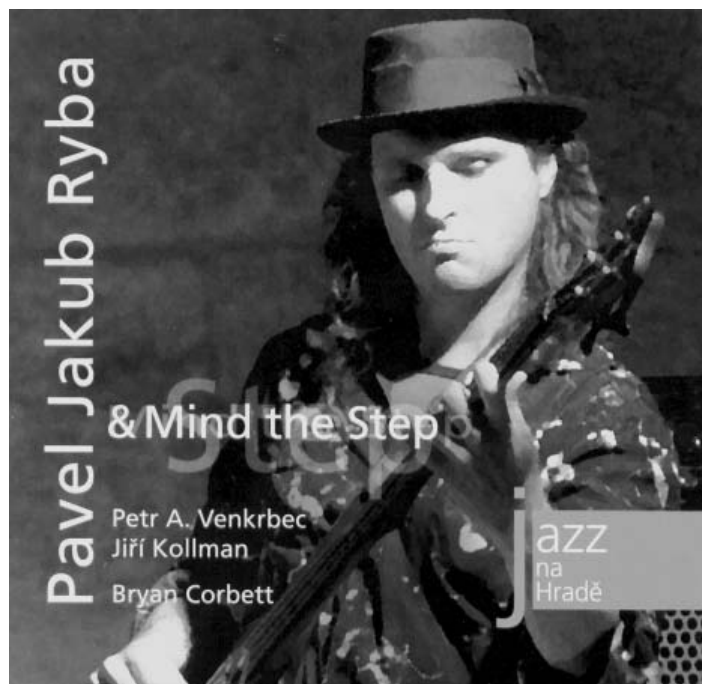
Oba tyto koncerty se Zdeňkem Tylšarem natočil **Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK** pod taktovkou **Jiřího Bělohlávka**. Dirigent i zde znovu přesvědčil precizním nastudováním celku i detailů. Orchester zní čistě, velmi modulovaně a vyhovuje všem stylovým nárokům obou značně rozdílných skladeb.

Autorem dalšího díla snímku je otec Richarda Strausse *Franz Joseph Strauss*, ve své době známý a uznávaný mnichovský hornista a autor mnoha skladeb pro tento nástroj. Na snímku je jeho *Koncert pro lesní roh a orchestr c moll, op. 8*. To je poctivě a znale napsaná romantická skladba, snad ne vždy zcela původní v invenci, ale ve výsledku rozhodně působivá.

CD končí nahrávkou jednoho z hornových koncertů *Wolfganga Amadea Mozarta*. Je jím *Koncert č. 2 Es dur, KV 417*. Jak známo, Mozart psal své koncerty pro tento nástroj pro svého přítele Josefa Ignáce Leitgeb (nebo také Leutgeb), který původně působil v salcburské dvorní kapele nejen jako hornista, ale i jako první houslista. Později se odstěhoval do Vídně. Ve Francii získal za svou hru různá ocenění a pochvalné kritiky, byl tedy zřejmě vynikajícím virtuózem na tento nástroj. Do hudební historie ale vstoupil spíše díky posměšným až zlým poznámkám, které Mozart do partitur svých skladeb pro něj vpsával.

Na provedení posledních dvou koncertů se podílela **Česká filharmonie** pod taktovkou **Václava Neumanna**. Zvuk orchestru je zde hutnější, což v případě Strausse otce odpovídá stylu skladby, v případě Mozartova koncertu je zvuk místy hutný až příliš.

CD je vybaveno kultivovaným průvodním textem z pera Jaroslava Holečka a stručnými životními daty sólisty, vše ve čtyřech jazycích. Nechybí ani fotografie Zdeňka Tylšara a pěkně řešená obálka bookletu.



MULTISONIC, 31 0665-2 531
Jazz na Hradě/Pavel Jakub Ryba & Mind the Step.

Pavel Jakub Ryba (basové kytary), Jiří Kollman (perkuse), Petr A. Venkrbec (saxofon), host Bryan Corbett (trubka v č. 3, 4, 6, 8)

1. Úvod (Václav Klaus), 2. Ještě jsem to nedostala, 3. Co pyje ta paní, 4. Tough Talk, 5. Smaller Wounds, 6. Topless, 7. Zítra bude líp, 8. Straight No Chaser
Záznam koncertu pořádaného Správou Pražského hradu vyrobil Český rozhlas Praha, mastering Vlastislav Drozen ve Studiu Largo

Celkový čas 69:59

▶ Ivan Poledňák

Pozorný a důsledný čtenář Hudebních rozhledů by si mohl vzpomenout, že o „hradním“ koncertě této skupiny jsem již psal a to v listopadovém čísle roku 2005. Nicméně: nyní jsem dostal k recenzi CD zachycující tuto událost, a tak se otevřela možnost konfrontovat tehdejší okamžitý zážitek se zážitkem opakovanějším a tudíž kontrolovatelným; ještě důležitější je, že nyní je recenzováno něco, co si může poslechnout každý zájemce a nikoli jen účastník přece jenom exkluzivní události. S úlevou mohu nejdřív konstatovat, že můj tehdejší veskrze příznivý a příjemný dojem a pocit mne neopustil ani při CD... S lehkou aluzí na význam zkratky C (viz „kompakt“ v označení CD) lze sumárně říct, že se zde předkládá kompaktní (ve smyslu nijak neředěný, soustředěný, koncepčně jednotný) kus muziky. Hudby veskrze jazzové, související se světovými trendy dnešní doby, ale nijak otrocky je nekopírující, hudby plně jiskřivé tvořivosti, temperamentu, nálad, prostě hudby velmi, ale opravdu velmi (jak rád říkáv hradní hostitel jazzu Václav Klaus...) vzdálené všemu jazzovému akademismu, škrtícímu mnohdy soudobou scénou.

Ryba and comp. patří k těm, kdo vracejí jazzu jeho někdejší „zábavnost“, míněno v tom pozitivním slova smyslu. Nebo jinak: vracejí mu moment překvapení, estetického dobrodružství. A to je velká hodnota...

Soubor se při jednom svém vystoupení na světových pódiích, konkrétně při Birmingham Jazz Festivalu, seznámil s vynikajícím trumpetistou Bryanem Corbettem, kterého si pozval k vystoupení na Pražském hradě. Byl to vysloveně šťastný nápad, protože Corbett do hudebního přediva vnesl nejenom další melodickou linku (velmi dobře si rozumí s „domácím“ alfsaxofonistou Venkrbcem!), ale i celkové zvukové a vůbec invenční ohodnocení. Ale též bez Corbetta produkuje triové obsazení hudbu mimořádně barevnou, což je dáno i prostředky, jichž soudobý jazz nepoužívá právě příliš často: viz nestereotypní stavbnost, zřetelnou kontrastnost ploch, jíž je dosahováno rozdílnou hustotou dění, plastickou dynamikou apod. Podivuhodně se zde slučují prvky straight ahead jazzu, free jazzu, rocku (new wave aj.), různých etnických zdrojů. Z osmi skladeb alba pochází šest z autorství dílny souboru, hlavně tedy jeho šéfa, dvě další byly vhodně (totiž adekvátně k profilu souboru a souborodě s ostatním repertoárem) zvoleny ze světové pokladnice (Tough Talk – Jazz Crusaders, Straight No Chaser – Thelonious Monk). Jak trefně poznamenal ve svém textu Hueber, CD lze pokládat za cosi jako „Best of M. T. S.“. Hledá-li někdo vstup do hudební gramatiky i poetiky českého či světového moderního jazzu, pak jeden docela instruktivní a reprezentativní má k dispozici v podobě tohoto CD...

Dánsko
Denmark

Faerské ostrovy
Faroe Islands

Finsko
Finland

Island
Iceland

Norsko
Norway

Švédsko
Sweden

Česká republika
Czech Republic

PŘEHLÍDKA VYBRANÉ SOUDOBÉ HUDBY 2001–2006

'... heading North'
„... zacíleno na Sever“

Rudolfinum, Praha / Prague 24. 3.–1. 4. 2007

Hlavní program / Main programme

Dvořákova síň / Dvořák Hall

Kimmo Hakola (FIN), John Frandsen (DK), Juraj Filas (CZ), Hans Gefors (S), Marie Holáňová (CZ), Pelle Gudmundsen-Holmgreen (DK), Jesper Nordin (S), Sebastian Fagerlund (FIN), Rolf Martinsson (S), Josef Marek (CZ), Mika Pelo (S), Petr Kotík (CZ-USA), Kaija Saariaho (FIN), Ruben Sverre Gjertsen (N), Ondřej Adámek (CZ), Jukka Tiensuu ((FIN), Rolf Wallin (N), Karin Rehnqvist (S), Martin Hybler (CZ), Radim Bednařík (CZ), Lukáš Sommer (CZ), Luboš Mrkvička (CZ), Miloš Štědroň ml. (CZ), Ivan Kurz (CZ), Zdeněk Lukáš (CZ), Juhani Nuorvala (FIN), Jan Málek (CZ), Arne Nordheim (N), Eivind Buene (N), Sven-David Sandström (S), Zdeněk Šesták (CZ), Poul Ruders (DK), Anders Hillborg (S), Atli Heimir Sveinsson (IS), Josef Rut (ČZ), Jindřich Feld (CZ), Jaroslav Krček (CZ), Niels Rosing-Schow (DK), Jón Nordal (IS), Sunleif Rasmussen (FO), Michal Košut (CZ), Hans Abrahamsen (DK)

Paralelní program / Parallel programme

„Hudba na výstavě“ / 'Music at the exhibition'

6 odpoledních koncertů / 6 afternoon concerts

Sukova síň a Dvorana / Suk Hall and Ceremony Hall

Kryštof Mařatka (CZ-F), Lasse Thoresen (N), Magnus Lindberg (FIN), Jiří Gemrot (CZ), Bent Soerensen (DK), B. Tommy Andersson (S), Anna Sigúdur Thorvaldsdóttir (IS), Ctirad Kohoutek (CZ), Per Nörgaard (DK), Anders Eliasson (S), Ivo Bláha (CZ), Atli Ingólfsson (IS), Johan Tallgren (FIN), Jana Vöröšová (CZ), Milan Báčorek (CZ), Daniel Börtz (S), Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (N), Nils Henrik Asheim (N), Anders Koppel (DK), Britta Byström (S), Petr Malásek, Jaroslav Krček, Boris Urbánek, Markéta Mazourová, Lukáš Hurník, Ilya Hurník, Zdeněk Lukáš (CZ)

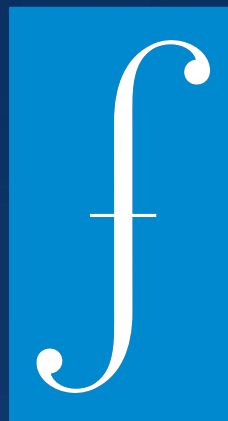


62. mezinárodní
hudební festival

**PRAŽSKÉ
JARO
PRAGUE
SPRING**

62nd international
music festival

2 0 0 7



Pod záštitou prezidentarepubliky Václava Klause
Ve spolupráci s Ministerstvem kultury ČR
Spolupořadatel hlavní město Praha

Alison Balsom
Lisa Batiashvilli
Charles Dutoit
John Fiore
Thomas Hampson
Heinz Holliger
Chantal Juillet
Gidon Kremer
Zdeněk Mácal
Sir Charles Mackerras
Murray Perahia
Gennadij Rozdestvenskij
Jordi Savall
Michael Tilson Thomas
Ivan Ženatý

Academy of St Martin in the Fields
Camerata Bern
Collegium 1704
Česká filharmonie
Finnish Radio Symphony Orchestra
Hespèrion XXI
Kremerata Baltica
Orchestr Národního divadla
Symfonický orchestr FOK
San Francisco Symphony Orchestra
a řada dalších

Generální partner



Oficiální partner



12. květen – 3. červen
12 May – 3 June 2007

www.festival.cz ■ www.ticketpro.cz

