

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Americká opera a její vývoj ve 20. století

Alena Vacíková

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Datum obhajoby: 4. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

MASTER ´S THESIS

American Opera and it ´s History in the 20th Century

Alena Vacíková

Thesis advisor: MgA. Martin Bárta

Thesis Opponent: Prof. Magdaléna Hajóssyová

Date of thesis defense: 4. 6. 2018

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Americká opera a její vývoj ve 20. století

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT:

Tato práce pojednává o vývoji americké opery, tj. opery na území dnešního USA, ve 20. století. Je chronologickým přehledem hlavních vlivů, které tento vývoj formovaly. Zaměřuje se na přelomové okamžiky, historické milníky, významné operní skladatele a jejich stěžejní díla. Všímá si odlišností americké a evropské hudební tradice a soustředí se na specifika formující americkou operní tvorbu. Práce byla vytvořena kompilační metodou, která vychází z několika odborných děl předních amerických muzikologů či badatelů v oblasti kulturní historie. Důvodem pro vznik je absence jakékoli obsažnější či souhrnnější literatury v českém jazyce, která o tomto tématu pojednává.

KLÍČOVÁ SLOVA: *americká opera, opera v Americe, opera v USA, dějiny americké opery, hudba 20. století, opera ve 20. století*

ABSTRACT:

The objective of this thesis is to provide an overview of history and development of American opera, ie opera in the territory of today's USA, in the 20th century. It is a chronological overview of the main influences that shaped this development. It focuses on turning moments, historical milestones, significant opera composers and their core works. It notes the distinction between American and European musical traditions and focuses on the specifics of American opera art. This thesis was created by a compilation method based on several professional works by leading American musicologists and scholars in the field of cultural history. The reason for creating this work is the absence of any more inclusive or more comprehensive literature in the Czech language, which deals with this topic.

KEYWORDS: *American opera, opera in America, opera in the USA, history of American opera, 20th century music, 20th century opera*

Obsah

ÚVOD.....	8
METODOLOGIE.....	10
1. VÝVOJ AMERICKÉ OPERY DO ROKU 1900	11
1.1 Stručný vhled do historického pozadí vzniku USA.....	11
1.2 Nejstarší americké opery.....	12
1.3 Období po americké revoluci.....	14
1.4 Velká americká opera	15
1.5 Hudební komedie druhé poloviny 19. století.....	17
2. PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ	19
2.1 Ženy skladatelky	19
2.2 Wagnerův odkaz	21
2.3 Hledání nové inspirace – hudba původních obyvatel.....	25
2.4 Černošská perspektiva	27
3. 30. LÉTA A OBDOBÍ DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....	32
3.1 George Gershwin a <i>Porgy and Bess</i>	32
3.2 Dopad jazzu	35
3.3 Masmédia.....	36
3.4 Gian Carlo Menotti a jeho následovníci	37
3.5 Komorní opera	39
3.6 Mladá generace.....	40
4. OBDOBÍ PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE A 50. LÉTA	41
4.1 Nový americký verismus	41
4.2 Univerzitní operní studia.....	43
4.3 New York City Opera.....	44
5. OD 60. LET SMĚREM KE KONCI STOLETÍ.....	47
5.1 Krizová 70. léta, hudební divadlo <i>versus</i> opera	48
5.2 „Lehká“ opera.....	51

5.3	Minimalismus v americké opeře	52
5.4	Hledání nových námětů - Hrdinové	54
5.5	Na přelomu tisíciletí.....	56
5.6	Významné skladatelky	58
5.7	Mladí skladatelé pozdního 20. století.....	59
5.8	Americká opera ve 21. století	59
ZÁVĚR.....		61
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		64
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK		67
PŘÍLOHY.....		68
Příloha č. 1: Americká opera na české divadelní scéně.....		68
Příloha č. 2: Jmenný list amerických operních skladatelů.....		69
Příloha č. 3: Portréty významných operních skladatelů.....		72

ÚVOD

Stejně jako má Evropa svou bohatou hudební tradici, tak také ve Spojených státech amerických se za posledních zhruba 200 let vykrytalizoval specifický typ hudby. Tato hudba má kořeny právě v hudbě evropské, ale díky mnoha specifickým prvkům a vlivům, které ji formovaly, o ní nyní můžeme s jistotou tvrdit, že je jedinečná, svá, americká. Jedním z formujících hudebních druhů americké hudby je právě opera. Její počátky nalezneme v 18. století a dodnes je to druh živý a nadále se vyvíjí.

Americká opera je téma velmi široké, avšak českými hudebníky a pěvci bohužel stále málo objevované. Je to snad důsledkem setrvávání v nádherném pokladu v podobě evropské hudební tradice, ale možná je zde i obava, co by mohl člověk v americké hudbě nalézt. Americká opera se proto v repertoáru českých divadel vyskytuje pouze výjimečně a ani na půdě uměleckých škol se s ní studenti většinou nemají možnost seznámit.

Pro mne osobně je americká opera téma, které mě již nějakou dobu velmi zajímá, a tudíž mě také provází mým studentským a uměleckým životem. Moje seznámení s americkou operou započalo poslechem vynikající nahrávky renomované americké pěvkyně Renée Fleming. Na jejím albu *I want Magic*¹ jsem si vyslechla 11 árií od devíti různých skladatelů, z nichž jsem jménem znala pouze tři. Tóny těchto skladeb mne doslova uchvátily a začala jsem se tudíž zajímat o to, kde bych se o této hudbě mohlo dozvědět více. Zde jsem však narazila na zajímavý fakt, a sice že v česky psané literatuře se o americké opeře prakticky nedočteme. A to ani o historii, ani o současných trendech, ačkoli američtí skladatelé rok co rok uvádějí nové tituly, jak o tom svědčí např. The National Opera Center America² a mnohé další organizace.

Tématem mé magisterské práce je americká opera a její vývoj ve 20. století a toto téma jsem si zvolila jako pokračování své bakalářské práce, kterou jsem zpracovala v rámci studia na Fakultě umění Ostravské Univerzity, a která se věnovala americké opeře a jejímu vývoji v 18. a 19. století.

Cílem mé magisterské práce tedy je stručně představit dějiny americké opery ve 20. století, jednotlivé vlivy, které se na tomto vývoji nejsilněji

¹ Renée FLEMING.: *I want magic!* Decca, 1998 [CD]

² <https://www.operaamerica.org/index.aspx>; [Národní centrum pro americkou operu]

podepsaly a samozřejmě hudební skladatele a jejich stěžejní díla, díky kterým můžeme tento vývoj sledovat.

Jelikož jsem neměla možnosti zkoumat prameny v archivech a knihovnách USA, tak jsem jako nejlepší možnost k vytvoření této práce zvolila metodu kompilační, která se opírá o několik odborných publikací předních amerických muzikologů a kulturních historiků. Z hlediska koncepce díla vytvářím chronologický přehled vývoje americké opery.

Členění kapitol vychází z důležitých historických a kulturních milníků, přičemž prostor věnovaný problematice jednotlivých kapitol je víceméně proporční. První kapitola je věnována stručnému přehledu vývoje americké opery před rokem 1900 a to z důvodu návaznosti a utvoření si představy o vzniku a formování americké opery směrem k současnosti. Určité části textu proto přejímám ze své vlastní bakalářské práce, především tam, kde se jedná o obsahový překryv.

Tento text by mohl sloužit jako pomocný studijní materiál a to jak pro první seznámení s americkou operou, tak pro pochopení širších souvislostí.

METODOLOGIE

Nyní stručně k metodologii mé magisterské práce. Přejímám literaturou běžně používaný termín *americká opera*, který označuje díla vzniklá na území dnešních Spojených států amerických (USA) s přihlédnutím k historickému připojování jednotlivých kolonií, území a států. Obdobně termín *americký skladatel* označuje osobu narozenou na půdě dnešního USA nebo imigranty, jejichž převážná část života proběhla na tomto území, nebo kteří se osobně hlásí k příslušnictví k USA. Ve své práci se nezabývám výzkumem, nýbrž jen provádím souhrn informací z dostupné literatury.

Čerpám z anglicky psané literatury, a proto ponechávám názvy všech děl v originálním názvu a tam, kde se jedná o významné dílo, přidávám do hranaté závorky [] český překlad.

Ve své práci nezmiňuji ani všechny skladatele ani všechna díla, která napsali, nýbrž provádím výběr dle důležitosti skladatele, resp. jeho přínosu ve vývoji americké opery. U jednotlivých oper jsou mým kritériem výběru jejich umělecké kvality, či divácký úspěch.

Kurzívou uvádím názvy jednotlivých děl a v závorce za názvem díla () uvádím rok premiéry, popřípadě informace o tom, kde bylo dílo poprvé uvedeno.

Přejímám, taktéž v anglicky psané literatuře, používanou terminologii *black people/writer/composer* a v překladu používám slovo černochoch/černý/černošský, jako ekvivalent k termínu bělochoch/bílý/bělošský.

1. VÝVOJ AMERICKÉ OPERY DO ROKU 1900

Při pátrání po vývoji americké opery se musíme nejprve zamyslet nad vznikem Spojených států amerických (USA), nad formováním a různorodostí jejich společnosti a nad vlivy, které americkou operu a kulturu obecně utvářely.

1.1 Stručný vhled do historického pozadí vzniku USA

Kolonizace současného území USA započala zhruba v 16. století. Mezi prvními národy, které usilovaly o dosažení oblastí Severní Ameriky, byli Španělé a Francouzi. Španělé osidlovali především jižní částí dnešního USA (dnešní Nové Mexiko, Kalifornie a Texas), Francouzi se usazovali spíše v severní oblasti Ameriky, které dali název Kanada.

Anglie se svou kolonizací za Španělskem a Francií zaostávala. První vážné pokusy o kolonizaci se uskutečnily na konci 16. století. Pokusy o osidlování Severní Ameriky byly provázeny mnoha problémy. Úspěchu dosáhla až Londýnská společnost, která roku 1606 vyslala výpravu s cílem založit anglickou kolonii. Kolonie Jamestown byla založena 24. května 1607 ve Virginii v oblasti zátoky Chesapeake. Na území jižních kolonií se vyvinulo plantážní hospodářství, specializované na tabák. Brzy se začal projevovat nedostatek pracovních sil, který byl kompenzován obchodem s otroky z Afriky a Karibiku.

Hlavním hlediskem při osidlování severních oblastí bylo hledisko náboženské. První usedlíci byli ortodoxní kalvinisté, později se o území Nové Anglie začali zajímat tzv. puritáni. Roku 1620 se puritáni na lodi *Mayflower* vypravili z Plymouthu k břehům jižní Virginie. Loď však nedorazila do Virginie, ale do zátoky Massachusetts dále na severu. Po získání koloniálního dekretu od krále Karla I. opustilo Anglii postupně 1 630 900 puritánů na jedenácti lodích ve směru zátoky Massachusetts.

Ve středních koloniích se nejprve usídlili Nizozemci a Skandinávci. V důsledku anglicko-nizozemských válek ve 2. polovině 17. století však území připadlo Anglii. Roku 1681 William Penn dostal lénem celou ještě nepřidělenou oblast mezi New Yorkem a Marylandem, vybudoval zde kolonii Pensylvánie a založil město Filadelfie.

Společensky tak v nových koloniích docházelo ke střetu tří kultur – původní obyvatelé, přistěhovalci z Evropy a černoši. Nejhorší důsledky měla kolonizace pro původní obyvatele Ameriky – indiány. Indiánské kmeny byly

ničeny nákazami, oslabovány až zcela úplně vyhlazeny válkami, hladomorem a alkoholismem. Dnes je odhadováno, že počet domorodců se do sta let od prvního kontaktu s Evropany snížil o přibližně 90 procent³.

Černoši byli do Virginie přiváženi od roku 1619 a ze začátku z právního hlediska neměli horší postavení než bílí služebníci. Někteří získali úplnou svobodu. Postupně však byl jejich právní statut zákony stále více omezován a na počátku 18. století byl plně zaveden koncept movitého otroctví, který přivezené Afričany degradoval na majetek a zboží. Až do války o nezávislost (1775-1783) připadalo na každých 500 000 Evropanů přibližně 300 000 otroků. Černošské obyvatelstvo sice nebylo ohrožováno na existenci, tak jako indiáni, ale bylo nuceno k extrémnímu přizpůsobování. V oblastech kde byl počet černochoů relativně malý (severní kolonie, kromě New Yorku) docházelo k rychlejšímu nucenému odklonu od afrických kořenů. V Jižní Karolíně a Georgii si černoši z rozdílných částí Afriky vytvořili řeč otroků zvanou *gula* (*gullah*). A jelikož na rýžových polích žili společně ve velkých skupinách, zachovali si i značnou autonomii. Naproti tomu na tabákových plantážích či rodinných farmách, kde spolu černí a bílí přicházeli do úzkého kontaktu, splynuly evropské a africké zvyky a dovednosti do nového způsobu života nejrychleji.

1.2 Nejstarší americké opery

Americká společnost tedy byla od počátku velmi různorodá a všechny tyto odlišnosti se projeví i jako formující prvky při vzniku americké opery. Největší vliv při utváření nové americké hudební kultury však měla hudba anglická.

V Anglii se na počátku 18. století objevil nový typ opery, tzv. ballad opera. Ballad opera je speciální anglická forma lehké satirické hry, ve které se mluvené dialogy střídají s písněmi z tradičních nebo populárních melodií, které zpívají sami herci.⁴ První ballad opera je bezesporu *The Beggar's Opera* [Žebrácká opera] jejímiž tvůrci jsou John Gay a Johann Pepusch. Toto dílo se dočkalo obrovské popularity a to především díky tomu, že se „vysmívala“ italské opeře seria. Byly zde použity melodie známých árií, které však byly podloženy novým textem. Takzvaný systém „vypůjčování si“ se stal po jistou dobu velmi

³ Jürgen HEIDEKING, Christof MAUCH: *Dějiny USA*. Praha: Grada 2012, s. 17-29. Dále citováno jako HEIDEKING, MAUCH 2012.

⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrell, Grove Music Online, 2001. Dále citováno jako *The New Grove Dictionary*. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

populárním, díky dramatickému efektu a symbolismu, který do nových děl přinášel.

Za prvního amerického tvůrce opery je považován James Ralph (1695-1764) rodák z Filadelfie, který se z Ameriky dostává do Londýna, kde přichází do kontaktu s téměř každým významným umělcem ve městě. Ralphovo dílo *The Fashionable Lady; or Harlequin's Opera* [Elegantní dáma; neboli Harlekýnova opera] je hudební a literární satirou, jež si brala za cíl současný módní výstřelek – ballad operu. Premiéra díla proběhla 2. dubna 1730 v Goodman's Fields⁵ v Londýně. Ralph navíc ve svém díle použil další charakteristický prvek – harlekynádu⁶. Navzdory tomu, že tato opera nebyla uvedena na americké půdě, je to první opera, která byla vydána a produkována Američanem.

Mnohé z ballad oper byly později přeneseny a uvedeny v Americe, kde se setkaly s vřelým přijetím. „Čistá forma“ ballad opery však měla v Americe jen krátké trvání. Postupně do nich byly včleňovány melodie ze serióznějších děl a někdy také opery obsahovaly již nově zkomponované melodie.

Významným dějištěm americké opery se stala univerzita The College of Philadelphia, kde vznikl první pokus o hrdinskou operu. Na hudební a dramatické produkci masque *Alfred* (1757), na libreto Williama Smitha, se podílel Francis Hopkinson (1737-1791), který byl významnou osobností se širokým polem působnosti; mimo jiné hrál na varhany a cembalo a skládal písně ve stylu anglické komické opery.⁷

Prvním pokusem o komickou operu bylo dílo s názvem *„The Disappointment; or the Force of Credulity. A New American Comic-Opera of Two Acts, by Andrew Barton, Esq.“* [Zklamání neboli síla důvěřivosti, nová americká komická opera ve dvou dějstvích, od ctěného pána Andrewa Bartona] Její pravý autor zůstává bohužel dodnes neznámý. Tato opera nikdy nedosáhla soudobého uvedení na jevišti, ale její libreto je první kompletní libreto vydané

⁵ Divadlo na Ayliffe Street, Whitechapel, Londýn. Otevřeno roku 1727.

⁶ Je speciální forma anglické pantomimy, která je odvozena z italské Commedie dell'Arte. Vyvíjela se v Anglii od 17. století do poloviny 19. století.

⁷ WLASCHIN, Ken: *Encyclopedia of American Opera*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006, s. 169. Dále citováno jako WLASCHIN 2006.

v Americe.⁸ V této opeře se také objevila dodnes populární melodie *Yankee Doodle*.

1.3 Období po americké revoluci

Během válečných let 1775-1783 byly divadelní kusy uváděny jen výjimečně, avšak po válce nabírá americká opera nový hudební směr. Začínají se otevírat mnohá divadla a zájem o hudební produkce vzrůstá. Američané se začínají odklánět od čistě britského stylu života a začínají hledat cestu k vlastní identitě a opera se tak stala vhodnou formou k reflektování aktuálních amerických hodnot. Hojně se objevuje patriotismus a používání původních amerických témat. Přibývá objem importované produkce (hudební hry i opery) a to především anglické. S importem hudebních děl přichází také velký příliv muzikantů, skladatelů, učitelů hudby, kteří zvyšovali bohatost kulturní scény svým talentem, ale především profesionálními zkušenostmi. Přicházeli především z Anglie, ale také z Německa, Holandska, Francie a Itálie a do americké kultury přinesli svoje evropské vyučení a národní estetiku. Mezi nejdůležitější skladatele a díla této doby patří např.: James Hewitt a jeho opera *Tammany; or, The Indian Chief* [Tammany neboli Indiánský náčelník] (1794 New York); hudební hra *Slaves in Algiers; or, A Struggle for Freedom* [Otroci v Alžíru neboli Boj za svobodu] (1794 Filadelfie) od Susanny Haswell Rowson; Benjamin Carr; John Bray a další. Opery stále vycházejí z anglických ballad oper, ale začínají pomalu měnit svůj tvar, díky většímu propojení hudby s dramatem. Postupně se opery začínají odklánět od maškarád a komické opery směrem k pantomimě a melodramatu.

Americké melodrama vychází z anglických a francouzských pantomim 18. století. Oproti anglické harlekynádě je francouzská pantomima vážná, vznešená a velkolepá podívaná, kde se předváděl elegantní tanec a pantomimická gesta. Americké melodrama tedy čerpá z harlekynády náčrty charakterů, komedii, nadpřirozené jevy a včleňování „akční“ hudby a z francouzské pantomimy přejímá gesta a vznešenost baletu, expresivní herecké techniky, závažná témata, výrazné scénické efekty a nové využívání orchestru. Mezi nejdůležitější díla amerického melodramatu patří:

⁸ Elise K. KIRK: *American Opera*. Urbana: University of Illinois, 2001., s. 29-32. Dále citováno jako KIRK 2001.

- *Pizzaro in Peru* [Pizzaro v Peru](1800). Libretista William Dunlap, hudbu složil, vybral, nebo aranžoval James Hewitt.
- *The voice of Nature* [Hlas přírody] (New York 1803). Hudba Victor Pelissier, libreto William Dunlap.
- *Brazen Mask* [Mosazná maska] (1806). Hudba James Hewitt, libreto John Fawcett.
- *The Indian Princess; or, La Belle Sauvage* [Indiánská princezna neboli Krásná divoška] (1808 Filadelfie). Hudba John Bray, libreto James Nelson Barker.⁹

1.4 Velká americká opera

V průběhu 18. století docházelo čím dál více k propojování hudby s konkrétním dramatem a skládání hudby pro operu, nebo „hry“ už vyžadovalo víc, než jen aranžování již existujícího, čili vytvoření zcela nové hudby. Toto, společně s dalšími prvky nového stylu (jako např. volba příběhů z mysticismu a hororu, začleňování komična do vážných témat, menší obliba mluveného dialogu) a s propracovanější hudební a dramatickou scénou budují cestu k novému typu americké opery.

Od roku 1825, kdy v New Yorku zazněla premiéra Rossiniho *Il barbiere di Siviglia* v originálním jazyku, italštině, začíná v USA historie uvádění italské opery. Do Ameriky přicházejí mnohé zahraniční hostující operní společnosti, budují se další operní domy a opera se celkově stává velmi populárním druhem zábavy. Americké publikum se rozdělilo na dva tábory, a to proto, že někteří lidé odmítali invazi cizího umění, neboť nerozuměli textu. To vedlo některé americké autory ke skládání nové „italské opery“, které ale měla anglický text. Tak vznikla velká opera v americkém stylu.

Velká opera je termín, který se používal již v 18. století ve Francii, ale teprve v 19. století byl zcela naplněn a od 30. let 19. století se začal běžně používat. Označuje operu, která má čtyři a více dějství, detailně propracovanou scénou, velké obsazení a vážný dramatický obsah. Příběhy se odehrávají buď ve středověkých, nebo v moderních časech, ale již nečerpají z klasické historie nebo mytologie. Díky tomu se zde objevují silné melodramatické, nebo násilné

⁹ KIRK 2001, s. 42-65.

scény s náhlými dějovými zvraty, které skoro vždy končí tragicky. Hrdinové jsou často z nižší, nebo jinak znevýhodněné společenské vrstvy.¹⁰

Mezi nejvýznamnější skladatele a jejich díla v duchu americké velké opery patří:

- William Henry Fry (1813-1864) a jeho tři opery: *Aurelia the Vestal* (1841); *Leonora* (1845); *Notre-Dame de Paris* (1862).¹¹
- opera skladatele George Bristowa *Rip van Winkle*, která nese označení velká romantická opera (1855 New York).
- melodram *Uncle Tom's Cabin* autorů George Aikena a George C. Howarda (1852 New York).
- opera *Uncle Tom's Cabin* od skladatele Caryla Floria (1882 Filadelfie).

Vlivy italské opery se objevovaly i v několika dalších operách v USA narozených skladatelů, ale taktéž tento neustávající příliv „italského“ vyústil v nadbytek satiry a výsměchu. Nejoblíbenější operou se stala *Po-Ca-Hon-Tas; or, The Gentle Savage* [Po-Ca-Hon-Tas neboli Něžná divoška] (1855), nazývaná též „A Original Aboriginal Erratic Operatic Semi-Civilized and Demi-Savage Extravaganze...The Music Dislocated and Re-set by James G. Maeder“.¹² Text, který složil John Brougham, se hemží gagy a slovními hříčkami, které v rychlém sledu procházejí jeden do druhého.

Dalšími parodiemi jsou např. *Mrs. Normer* (Norma); *Sam Pari* (Zampa); *The Roof Scrambler* [Lezec po střechách] (La Sonnambula); *Buy it Dear, 'Tis Made of Cashmere* [Kup to, drahý, to je z kašmíru] (The Bayadere; or, The Maid of Cashmere) a další.

¹⁰ *The New Grove Dictionary*. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

¹¹ WLASCHIN 2006, s. 137.

¹² KIRK 2001, s. 89. Citováno z nově vydané edice obsahující libreto opery ed. MESERVE Walter S., REARDON William R.: *Satiric Comedies*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

[Originální domorodá nevyzpytatelná operní téměř civilizovaná a polodivošská fraška... hudba vykloubená a znovu skloubená G. Maedrem]

1.5 Hudební komedie druhé poloviny 19. století

V posledních desetiletích 19. století bylo americké publikum a potažmo i skladatelé přitahováni ke vtipu a veselosti. V tomto období nebylo označení komické opery jednotné, a proto se můžeme setkat např. s hudební fraškou, fraškou, operetou, operou buffa, lehkou operní zábavou, the sketches, burlesque, salónní operetou, show, the Spectacle¹³ a jinými.

Roku 1867 byla v New Yorku uvedena premiéra Offenbachovy operety *La Grande-Duchesse de Gérolstein* [Velkovévodkyně z Gerolsteinu], následně opereta *La belle Hélène* [Krásná Helena], které daly společně vzniku oblíbené operetního žánru. Následovaly další novinky na poli komické opery. Později se do USA dostávají vídeňské operety a díla ze střední Evropy.

Četní američtí skladatelé se nechali tímto novým evropským žánrem inspirovat k napsání vlastních děl. Mnozí ze skladatelů operet byli vyučující, nebo vychovatelé a jejich díla byla také často interpretována amatérskými uměleckými skupinami. Jedním z těchto skladatelů byl George W. Stratton (1830-1901), který byl učitelem hudby v New Hampshire a byl jedním z prvních a nejvíce úspěšných skladatelů operet pro děti: *Lalia* (1867), *Genevieve* (1870), *The Fairy Grotto* (1872). Další skladatelé se zaměřovali spíše na dospělé amatéry; William Henry Pommer, který napsal nejméně osm operet: *Daughter of Socrates*; *The Fountain of Youth*; *The Queen of the Buccaneers* nebo např. Thomas Whitney Surette a jeho *Priscilla; or, The Pilgrim's Proxy*, jež byla uvedena 1889 v Concord ve státě Massachusets.

Druhým typem operet byly takové, které se blíží velké opeře, jelikož obsahují náročné zpěvácké party, mají plnou orchestraci a jsou pod vlivem The Spectacle, a tudíž obsahují měnící se scény, obrazy a další vizuální zajímavosti.

Nejdůležitější díla a jejich skladatelé:

- Gustav Kerker: *The Belle of New York* (1897) [Kráska z New Yorku].
- Alfred Robyn: *Beans and Buttons* (1888) [Fazole a knoflíky].

¹³ The Spectacle, který se vyvinul z dřívější anglické a francouzské pantomimy, má všechny prvky opery, jako jsou hudební čísla, kostýmy, osvětlení, propracovanou scénu, přidané zvukové efekty a tance, ale má jen malou nebo žádnou zápletku.

- William Spencer: *The Little Tycoon* (1886) [Malý boháč]; *The Princess Bonnie* (1894) [Princezna Bonnie].¹⁴

Komické opery byly obvykle spojovány s romantickým námětem a příběhy se často odehrávaly v exotických, dalekých zemích. Publikum však začíná od představení vyžadovat více a to zejména v rámci divadla: zpěv, herectví, scénografie, příběh. Současně ve vizuálních aspektech divadla začíná převládat realismus. V hudbě a v námětu však stále dominuje romantismus. Takto se tvoří základ amerického lyrického divadla.

Nejvýznamnější díla tohoto stylu:

- Reginalda De Koven, opereta *Robin Hood* (1890 Chicago).
- John Philip Sousa, operety *Désirée* (1884); *El Capitan* (1895) [Pan kapitán]; *The Bride Elect* [Volba nevěsty] (1897); *The Charlatan* (1898) [Šarlatán]; *The Free Lance* [Na volné noze] (1905).

¹⁴ KIRK 2001, s. 100-107.

2. PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ

V posledních desetiletích 19. století procházela americká společnost výraznými změnami. Nastal obrovský růst počtu obyvatel a současná industrializace doposud vesnické, zemědělské společnosti začala vytvářet materiální předpoklady pro mocensko-politický vstup USA do zahraniční politiky. Počet obyvatel se od konce občanské války (1865) a přelomem století více než zdvojnásobil z téměř 37 na 76 miliónů s tím, že podstatný příspěvek k růstu počtu obyvatel vytvořilo opět přistěhovalectví, které v té době dosahovalo doposud rekordních hodnot a jen mezi rokem 1900 a 1914 přivedlo do USA asi 13 miliónů lidí.¹⁵ Výrazně se začínají rozvíjet města a již okolo roku 1920 žije ve městech více jak polovina všech obyvatel USA. Hluboká propast, která vznikla během občanské války mezi Severem a Jihem, se začíná pomalu uzavírat a vytvářet tak místo pocitu sounáležitosti a národní jednoty. Nová generace historiků stavěla to, co bylo všem oblastem a třídám společné nad rozdělující prvky minulosti. Pozdější prezident Woodrow Wilson vytvořil krédo nového nacionalismu, když prohlásil, že porážka Konfederace byla bolestnou, ale ve vyšším smyslu nutnou podmínkou pro vzestup USA.¹⁶ Ve veřejném životě se začínají opět oslavovat národní symboly a svátky (např. požadavek veteránů Unie, aby školáci denně přísahali na vlajku Spojených států – kult vlajky). Reformní snahy ve společnosti, které započaly v pozdním 19. století, dosáhly svého vrcholu mezi koncem století a vstupem do války roku 1917. Progresivní hnutí se promítlo do všech oblastí lidského života. Hnutí nebylo jednotné, v mnoha ohledech si dokonce navzájem odporovalo.

2.1 Ženy skladatelky

Progresivismus bylo v podstatě hnutí starousedlých městských středních a horních vrstev a obzvláště silně byly zastoupeny příslušnice nové generace žen, které měly vyšší vzdělání. Celkově se postavení žen ve společnosti mění. Výrazná urbanizace USA přinesla i zvětšení sféry aktivit pro ženu, která se začíná vymaňovat ze svého „řádného místa“ ve Viktoriánské éře. Toto se promítlo i do uměleckého života, kdy např. na poli divadla bylo potřeba ženských představitelk k vyvážení dramatu a přinesení rozličnosti a barvy do hudební

¹⁵ HEIDEKING, MAUCH 2012, s. 194.

¹⁶ Tamtéž, s. 197.

partitury. Profesionální zpěvačky byly ovšem akceptovány podstatně dříve než ženy instrumentalistky. Musical Standard v roce 1904 uvádí, že: „Žena nemůže hrát na žesťový nástroj a vypadat přitom pěkně.“¹⁷ Ženy zakládají komorní skupiny a orchestry, ale do velkých „mužských“ orchestrů nebyly ženy přijímány až do konce 2. světové války. Také profese žen skladatelek byla spíše ojedinělá. Ačkoli se vyskytlo množství žen, které již v 19. století skládalo písně a krátké klavírní kusy, o větší formy se pokusilo jen několik. Jelikož si velká opera vyžaduje vysoké náklady na produkci, jen několik amerických společností si dovolilo uvést něco jiného, než ozkoušené, většinou evropské, tituly. Opereta a komická opera však poskytovala více potenciálu pro produkci, a tak se od 80. let 19. století několik žen skladatelek vydalo touto cestou.

Ze skladatelek tohoto období a stylu můžeme uvést např.:

- Eliza Mazzucato Young, komická opera *Mr. Samson of Omaha* (1880) [Pan Samson z Omahy].
- G. Estabrook, opereta *The Joust; or, The Tournament* (1885) [Souboj neboli klání]; toto je první kompletní opereta od americké skladatelky, která byla vydána. Obsahuje 30 hudebních čísel.
- Emma Marcy Raymond – *Dovetta* (1889 New York).
- Emma Roberts Steiner – *Fleurette* (1889 San Francisco).
- Louisa Delos Mars – *Leoni, the Gypsy Queen* (1889 Providence, Rhode Island) [Leoni, cikánská královna]. Mars je také vůbec první černošskou skladatelkou, jejíž dílo bylo produkováno a vydáno.¹⁸

S počátkem 20. století se objevují změny v romantických operetách a to jak v příbězích, tak ve stylu. Náměty operet se nyní nechávají inspirovat příběhy rodilých Američanů, či například japonských příběhů, společně s jejich mytologií a fantasí.

Nejplodnější skladatelkou této epochy je Abbie Gerrish-Jones (1863-1929). Gerrish-Jones, narozená v Kalifornii, pocházela z hudební rodiny. Působila jako hudební kritik pro *Pacific Town Talk* a později pro *Pacific Coast Musical Review*. Napsala více jak 100 písní, 9 divadelních děl – od dětských operet až k velké opeře. Nejdůležitější jsou opery *Priscilla* (1887); *The Snow Queen* (1917 San Francisco) [Sněhová královna] na motivy Andersonovy pohádky;

¹⁷ KIRK 2001, s. 109.

¹⁸ WLASCHIN 2006, s. 228.

*Two roses; Abon Hassan or The Sleeper Awakened; The Milkman's Fair; Sakura-San.*¹⁹

Neméně významnou skladatelkou tohoto období je Stella Prince Stocker (1858-1925), která napsala několik oper - lehká opera *Ganymede* (1893); *Beulah, Queen of Hearts; Raoul*. Její hlavní zájem však ležel v hudbě původních obyvatel. Žila mezi indiány a stala se členem kmene Ojibway. Napsala dvě díla s indiánskou tematikou: *The Marvels of Manabush; Siur du Lhut* (1916).²⁰

2.2 Wagnerův odkaz

S přibývajícím počtem imigrantů do USA se zvyšuje také diverzita společnosti, což se projevuje i v kulturní oblasti. Mnohá divadla zohledňují národnost a kulturu imigrantů, jako např. *Swedish Theatre* v Chicagu, *Lithuanian Opera Company* v Chicagu a *Yidish Theater* v New Yorku. V důsledku progresivního hnutí se také celkově zvyšuje vzdělanost, což má pozitivní vliv na prosperitu. Ve městech se však začínají projevovat rozdíly v sociálních třídách, kdy na jedné straně jsou bohatí, mocní a bezstarostní oproti chudým a zbídačeným. V uměleckém světě se tyto změny projevují v izolování kultur, ve smyslu vkusu a chuti jednotlivých skupin. Celkově se rozšiřuje propast mezi „vážným“ a „populárním“ uměním. Opery se uvádějí v operních domech, kdežto populární hudební show v divadlech.²¹

Do skladatelského procesu amerických umělců se dostává mnoho cizích vlivů. V instrumentální hudbě se začíná objevovat zvuk ruské a francouzské hudební školy, ale v opeře a v partiturách k nejstarším filmům se nejsilněji prosazuje vliv umění a hudby Richarda Wagnera.

Na konci 19. století se termín *melodrama* začal rovnat „kliše“ zápletkám zruinované ženské cti. Dramatikové se tomuto termínu začali vyhýbat a raději používali termín *play with incidental music*.²² Ale pokud termín melodram začal být zastaralý, tak jeho hudební forma nikoli. Melodram přitahoval publikum až do konce století. Obliba melodramu šla ruku v ruce s oblibou Wagnerovy hudby. Dalším, nezanedbatelným, důvodem rychlého přijetí Wagnera v USA bylo

¹⁹ KIRK 2001, s. 141.

²⁰ Tamtéž, s. 116.

²¹ Tamtéž, s. 160.

²² [hra s průvodní hudbou]

také předem vystavěné a přející publikum, jelikož počet imigrantů z Německa začal na konci 19. století převyšovat počty imigrantů z ostatních zemí a německý vliv na americký kulturní život se tudíž stupňoval. V roce 1883 byla v New Yorku otevřena Metropolitní opera (MET) a následující sezóny, až do roku 1891, byly všechny opery zpívány v němčině (včetně *Aidy* a *Fausta*) a Wagnerovy opery zabíraly půl repertoáru. Opera *Tristan a Isolda* měla v MET premiéru 1886, kompletní *Prsten Nibelungův* byl proveden v sezóně 1888/1889, *Parsifal* v kompletním Bayreuthském obsazení zazněl v MET roku 1903.²³

Wagner ovlivnil americké skladatele jak v oblasti hudební řeči, tak v oblasti volby námětů. Wagner skladatele ovlivnil především svou bujnější orchestrací, křiklavým emočním dopadem, používáním mocných charakterů a nadčasových příběhů a samozřejmě i svým uměním, s jakým používal hudební symboliku. Američtí skladatelé se nechali inspirovat a ve svých dílech začali používat leitmotivy, kterým přidávali symbolické významy z hlubší dimenze lidské zkušenosti.

Jelikož Wagnerova hudba ovlivnila množství skladatelů, najdeme i v USA širokou škálu odpovědí, lišící se způsobem i hladinou dosaženého úspěchu:

- a.) Skladatelé používající techniky leitmotivu k dodání jednotlivosti díla: Frederic Grant Gleason, John Knowles Paine, Walter Damroch, Victor Herbert.
- b.) Skladatelé, kteří se obrátili k melodramatické pantomimě: Edgar Stillman Kelley.
- c.) Skladatelé, kteří nečerpali z Wagnera, ale převážně z francouzského umění: George W. Chadwick
- d.) Skladatelé, kteří si vytvořili úplně originální styl: Silas G. Pratt

Z hlediska uměleckého odkazu jsou nejvýznamnější skladatelé Silas G. Pratt a Frederick Grant Gleason, kteří oba působili v Chicagu.

Silas G. Pratt (1846-1916) byl varhaník a skladatel, který se významně zasloužil o prosazování opery. Založil Pittsburgh's Pratt Institute of Music and Art [Prattův Pittsburghský Institut hudby a umění]. Z jeho vlastních děl byla nejúspěšnější velká, čtyřaktová, romantická lyrická opera *Zenobia, Queen of Palmyra* [Zenobia, královna Palmyry], která měla premiéru 1882 v Chicagu

²³ KIRK 2001, s. 123.

a roku 1883 byla uvedena v New Yorku. Opera obsahuje velké sbory, ansámblы, prokomponované strofické árie, dramatické doprovázené recitativy, výpravné obrazy a nemá žádné mluvené slovo. Pratt používá novou práci s tóninami a jejich modulací. Dále využívá disonance, nezřetelná tonální centra (často v nejvypjatějších áriích), ale stále vychází z tradic Wagnera. Mezi jeho další díla patří opera *Lucille* (1887, Chicago), která byla přepracovanou verzí původní opery nazvané *Antonio*.²⁴

Frederic Grant Gleason (1848-1903) byl skladatel a hudební kritik v *The Tribune*. Studoval v Lipsku, Berlíně a Londýně. Píše písně, sborová díla, symfonické básně, klavírní koncerty. Byl skladatelem a současně libretistou oper *Otho Visconti* (1877) a *Montezuna* (1885). *Otho Visconti* je velká tříaktová opera v tradici Wagnera, Mayerbeera, ale i Verdiho (zvláště v áriích). Pro operu *Montezuna* vytvořil skladatel tolik leitmotivů, že k nim musel vytvořit „klíč“ s jejich symbolikou. Tato opera neměla jevištní uvedení.²⁵

Období přelomu století bylo pro mnohé skladatele velmi plodným, ale pouze několik se vyjímá svou originalitou a významem ve formování opery. Všichni ve své podstatě byli ovlivněni Wagnerem, ale vydávají se po vlastní dráze.

Edgar Stillman Kelley (1857-1944) působil v Kalifornii, Ohiu, New Yorku a Berlíně. Byl významným pionýrem v technice. Propojuje estetiku živé opery s filmem. Napsal hudbu pro *Ben-Hur* (1899), dílo označené „melodrama – pantomime“. *Ben-Hur* obsahuje více instrumentálních čísel a tanců než vokální hudby, čímž se odlišuje od velké opery, ale má také sborové scény a občasná sólová čísla. Po vzoru Wagnera Kelley asociuje motivy s charaktery a dějem.

John Knowle Paine (1839-1906) působil převážně v Nové Anglii. Byl skladatelem a současně libretistou velké opery *Azara* (1898), která nebyla nikdy jevištně inscenována. Dočkala se tří představení v Bostonu (1903 a 1905 s klavírním doprovodem, 1907 s orchestrem). Metropolitní opera chtěla dílo uvést, ale nepodařilo se najít schopné zpěváky, kteří současně výborně mluví anglicky. V opeře autor využívá leitmotivy k zdůraznění dramatických momentů a k celkovému sjednocení díla. Paine napsal téměř 70 opusových čísel včetně

²⁴ KIRK 2001, s. 128 a WLASCHIN 2006, s. 314-315.

²⁵ KIRK 2001, s. 129 a WLASCHIN 2006, s. 146.

symfonií, sborové literatury a dramatické hudby k melodramům, např. k Aristophanově hře *Ptáci*.²⁶

Walter Damrosch, George Whitefield Chadwick a Horatio Parker (1863-1919) přejali z Wagnerova vzoru především charaktery postav – silné, fascinující hrdinky, které se vyznačují vícesložností hříšník/oběť, vrah/hrdina, vítěz/poražený. Mnozí umělci pozdního 19. století sdílejí společnou estetiku *Art nouveau* a jeho exotických námětů: dlouhé, letící linie, květinové vzory, často křiklavý erotismus. V *Art nouveau* jsou ženy často nahlíženy z misogynního pohledu a jsou zobrazovány jako hříšné a zlé. Ženské sexuality se společnost bála, jakožto nástroje ďábla, což je koncept, který vychází z raných křesťanských časů. Ovšem dekadentní ženy jako např. Dalilah, Elektra a Salome skladatele fascinují (C. Saint-Saëns, R. Strauss). Damrosch a Chadwick přistupují k ženské sexualitě každý odlišným způsobem. Damrosch z hlediska časově-ctěného pohledu Wagnerova romantismu, Chadwick ve světle nového fin-de-siècle erotismu. Damrosch jednu éru uzavírá, kdežto Chadwick novou otevírá.²⁷

Walter Damrosch (1862-1950), původem Němec, byl hudební skladatel a zakladatel operní společnosti *Damrosch Opera Company*, která měla 200 členů. Zastával názor důležitosti uvádění oper v anglickém jazyku. Byl také jedním z prvních skladatelů, který si uvědomil potenciál rozhlasu. Dvě z jeho oper *Cyrano de Bergerac* (1913) a *The Man without a Country* (1937) [Muž beze země] byly uvedeny v MET. Jeho nejvýznamnější operou je *The Scarlet Letter* [Šarlatové písmeno], napsaná ve stylu „Wagneriánské“ opery. Části díla byly uvedeny v premiéře roku 1815 na koncertě v Carnegie Hall a celá opera roku 1896 v Bostonu, Filadelfii a New Yorku. Libretista této opery, George Parsons Lathorp (zeť původního spisovatele románu Nathaniela Hawthorna), vytvořil jedinečné dílo, které je často volné, bez rýmu, je tvarováno city a vášněmi a stejně jako ve Wagnerových operách i zde je obsaženo množství symbolů. Damrosch používá disonance a polytonalitu k podchycení textu nebo nálady během dramatických momentů.

George Whitefield Chadwick (1854-1931), se ve své opeře *Judith* (1901) nechal inspirovat francouzským drame lyrique. Opera byla uvedena jen koncertně, jelikož Američané, kteří vášnivě přijali Wagnerovy vznešené hrdinky, by nedokázali přijmout vraždící ženu, která si odnese nepřítelovu odseknutou

²⁶ KIRK 2001, s. 130.

²⁷ Tamtéž, s. 132.

hlavu. (Opera *Salome* Richarda Strausse musela být stažena z repertoáru MET po jediném představení v roce 1907).²⁸

2.3 Hledání nové inspirace – hudba původních obyvatel

Na počátku nového století byla Wagnerova hudební reforma již tak naplno zakořeněná v hudební řeči amerických operních skladatelů, že se to už muselo považovat za skladatelskou tradici. Skladatelé však právem začínají pátrat po správném, věrnějším obrazu americké kultury a vydávají se hledat mimo vliv německé kultury. Inspiraci nalézají v estetice a umění původního indiánského obyvatelstva. Hudba rodilých Američanů se stala exotickou a Wagner běžným a to umožnilo vytvořit čerstvou dimenzi v americké opeře. V objevení svého domorodého pokladu našli také nový, moderní způsob vyjadřování.²⁹

Mnozí skladatelé se začali výrazně věnovat studiu a zkoumání indiánské hudby. Průkopnicí byla Alice Cunningham Fletcher, která v roce 1893 vydává spis *A study of Omaha Indian Music* [Studie hudby indiánů kmene Omaha]. V Berlíně roku 1907 byl vydán spis Natalie Curtis, který obsahoval zatím nejucelenější sbírku indiánské hudby. Někteří skladatelé začínají do svých děl začleňovat indiánské zpěvy a obřadní rytmy. Další skladatelé se stávají spíše badateli a tráví několik měsíců svého života mezi indiány a studují jejich kulturu a hudbu: Stella Stocker, Henry Schoenfeld, Cecil Fanning (libretista), Arthur Nevin, Charles Wakefield Cadman (vytvořil nahrávky při návštěvách kmene Omaha v Nebrasce), Alberto Bimboni (zkoumal kmen Chippewa v Minnesotě, pro svou operu *Winona* (1926)), William Hanson (přijal znalosti od Siouxských žen a použil je v díle *Sundance* (1913)). Od konce 19. století se začínají objevovat i hudební nahrávky, které dopomohly skladatelům k lepšímu porozumění indiánské hudební kultury, která se doposud předávala výhradně ústní tradicí.

V prvních desetiletích 20. století vzniká americká-indiánská opera, ve které se v plné míře uplatňuje indiánská hudba a indiánské legendy. Indiánské téma bylo použito již dříve, např. v opeře *Tammany* (1794), ale tyto starší opery postrádají etnografickou autentičnost. V USA mezi lety 1910-1930 vzniká více

²⁸ KIRK 2001, s. 136.

²⁹ Tamtéž, s. 139.

jak dvacet oper inspirovaných indiánskou kulturou. Skladatelé se v jistém smyslu stávají etnomuzikology a výzkumníky.³⁰

Jednotlivé indiánské kmeny se svými kmenovými tradicemi a příběhy se staly velkou studnicí námětů nových oper a každé dílo se snaží reflektovat individuální indiánskou kulturu i regionální výrazivo. V příbězích se často vyskytuje milostný trojúhelník, ale s novými zvraty a zápletkami. V operách bývají nejčastěji ženské hlavní postavy. Indiánská hrdinka v operách většinou čelí definitivní prohře – pokud ženská protagonistka nese akci, tak také nese agónii utrpení a většinou končí smrtí.

Na počátku 20. století se objevují opery, které jsou založeny na indiánských legendách a týkají se indiánských postav. Pozdější opery jsou víc realistické, nebo více historicky přesné. Po první světové válce se opět témata navracejí k legendám a obřadním námětům.

Ani mnoho raných americko-indiánských oper neuniklo z vlivu Wagnerovy hudby jako např. Arthur Finlay Nevin (1871-1943) a jeho opera *Poia* (1906, Pittsburgh)³¹. V tomto díle najdeme Wagnerem inspirované leitmotivy a plynoucí hudbu, ale taktéž detailně propracovanou indiánskou hudbu a prvky indiánských tradic. Nevin používá množství symbolů (slunce, flétna, jizva) a nástroje jako zvony, tamburínu, tympány a triangel, které simulují indiánské idiofony.³²

V pozdějších letech se skladatelé začínají obracet k realismu, který nacházejí ve vykreslení každodenního života indiánů. Mezi tvůrce americké veristické opery můžeme započíst tyto skladatele:

- Viktor Herbert (1859–1924), který vytvořil víc jak 50 prací pro jeviště, včetně jedné z prvních partitur pro film *The fall of Nation* (1916). Jeho tříaktová lyrická opera *Natoma* (1911, Filadelfie) se nedočkala očekávaného úspěchu; dle kritiky problém spočíval v libretu.³³ Opera obsahuje sbory, lyrické hudební momenty, barevné španělské a indiánské vizuální efekty. V této opeře se také nacházejí dvě árie, které jsou prvními americkými áriemi, které byly nahrány: árie Barbary „I list the Trill“ a árie Paula „No Country Can My Own Outvie“.

³⁰ KIRK 2001, s. 141.

³¹ Tamtéž, s. 143-144.

³² Hudební nástroje, které vydávají tóny a zvuky chvěním sebe sama, nikoliv chvěním membrány, struny nebo vzduchového sloupce.

³³ Tamtéž, s. 148.

- Skladatel Charles Wakefield Cadman (1881-1946), který vytvořil s libretistkou Nelle Richmond Eberhart (1871-1944) operu *Shanewis, the Robin woman* [Shanewis, drozdí žena] (1918).

Jedním z problémů, se kterým se potýkali tvůrci indiánských oper, bylo to, jakým způsobem mají znázornit indiánské charaktery skrz text. Jak mají postavy mluvit? Jakým jazykem? Někde se využívalo spojení archaické angličtiny se slovy *thee* [ty], *thou* [tebe] s moderní angličtinou *you* [ty/vy, tebe/vás]. Také se využívalo vykreslení charakteru a nálady pomocí hudby (Cadman čerpal z výzkumů Alice Fletcher, Frances Densmore a dalších).

Indiánskou tematikou se zabývala také skladatelka Mary Carr Moore (1873-1957), která napsala jedenáct jevištních děl, klavírní koncert, 60 krátkých klavírních skladeb, přes 200 písní a velké symfonické a dramatické formy. Opera *Narcissa, The Flaming Arrow* [Narcissa, hořící šíp] je první operou, kterou napsala (včetně instrumentace) a také dirigovala žena. Premiéra díla proběhla roku 1912 v Moore Theater v Seattlu.

Rodák z Florencie, Alberto Bimboni (1882-1960), přichází do USA v roce 1911 jako dirigent operních souborů a později se stává učitelem hudby na Pensylvánské univerzitě a Julliardu. Jeho nejvýznamnějším dílem je opera *Winona* (1926), jež vychází ze Siouxske legendy. Při uvedení v Minneapolis v roce 1928, byla opera obdivována pro začlenění indiánské hudby do partitury (tradiční indiánské zpěvy, lovecké písně, válečné písně, ukolébavku, Siouxske serenády). Opera vyhrála ocenění The David Bispham Medal.³⁴

Opera *Winona* byla jednou z posledních oper, které byly inspirovány indiánskou tematikou. Od této doby indiánské hnutí v opeře slábne a bylo obnoveno až v posledních letech 20. století. Americká opera se obrací k jiným zdrojům a inspiracím – zvláště k ohromující kultuře jazzu.

2.4 Černošská perspektiva

Reformnímu hnutí, které na přelomu století dosahuje svého vrcholu, daly nejdůležitější impuls neudržitelné poměry v rychle rostoucích městech. Reformátoři pochopili, že nejpálčivější problémy by mohly být vyřešeny, pokud by se podařilo učinit vlády a správy měst transparentnějšími a účinnějšími. Pod tlakem tohoto progresivního hnutí se parlamenty států v tomto období

³⁴ WLASCHIN 2006, s. 41.

vzchopily k prvním sociálním zákonům. V rámci reformy bylo stěžejním úkolem zlepšit i systém školství a výchovy. Projevilo se to např. pokrokem v koedukaci, jelikož v roce 1920 již ženy představovaly téměř polovinu všech absolventů vysokých škol. Po přelomu století se reformní hnutí stalo politickým faktorem. Z celkového pohledu však zůstaly úspěchy reformistů omezené. V debatě o přistěhovalectví a v rasové otázce se většina reformistů chovala úplně jinak, než liberálně a pokrokově. Mnoho pokrokářů brojilo za co nejrychlejší amerikanizaci přistěhovalců, což hrozilo zničit jejich etnicko-náboženskou identitu. Dále pak se projevovali jako zastánci přistěhovaleckých omezení, v čemž viděli jedinou možnost, jak se vyhnout těžkým sociálním konfliktům a obrovskému finančnímu zatížení. Pro rasový problém nenabídli reformisté, pokud jej vůbec považovali za naléhavý, žádné lepší řešení než segregaci a použití principu „oddělení, ale rovní“. Jako většina společnosti se nedokázali oprostit od biologicko-sociálně-darwinistických teologických vysvětlení, jimž byla dokazována „méněcennost“ černochů.³⁵ Na Jihu stále vládla násilná atmosféra, která vyvolávala rasové nepokoje a lynče kvůli začínající vnitřní migraci černochů z jižních zemědělských oblastí do měst na Severu. Mezi lety 1910 a 1920 narostl počet černošského obyvatelstva v New Yorku z 90 000 na více než 150 000. Vytváření ghett ve velkých městech sice započalo již na konci 19. století, ale teprve nyní většina bělochů zpozorovala ve svém okolí přítomnost kompaktních černošských skupin.³⁶ Newyorská čtvrť Harlem se stala centrem černé komunity, kde lékaři, faráři, právníci a obchodníci tvořili zvláštní černošskou vedoucí třídu. Harlem platil za „světové hlavní město černochů“, nebo za „černý Jeruzalém“, brzy ale i zde začaly vládnout špatné hygienické poměry, „namačkanost“ a chudoba.

Také v umění se projevila rasová nerovnost. Na začátku 20. století bylo v New Yorku černošské publikum vykazováno z divadel na Downtownu a činní umělci a skladatelé černé pleti byli omezováni ve svých uměleckých snahách. Přelomovým bodem bylo otevírání celo-černošských divadel. Roku 1917 uvedla společnost *Coloured Players* v divadle Garden Theater v Madison Square Garden tři divadelní hry. Od počátku 20. století skladatelé, básníci a muzikanti, kteří chtěli získat přístup k New Yorkským vydavatelům, začali přicházet do Harlemu a postupně zformovali něco, co se začalo nazývat „Harlemská

³⁵ HEIDEKIN, MAUCH 2012, s. 207-215.

³⁶ Tamtéž, s. 215

renesance".³⁷ Ačkoli měla černošská kultura se svými vyprávěnými příběhy, spirituály a novými křesťanskými tradicemi silný hudebně dramatický potenciál, dostat se do světa „vážné hudby“ nebylo snadné. Například černošské zpěvačky Marie Selika a Sissieretta Jones zpívaly v Evropě pro panovníky, ale nikdy se neobjevily v divadelní produkci opery. Černí zpěváci obvykle zpívali koncertně (občas v kostýmu), v kostelech, místních černošských divadlech a síních. Tradice celo-černošských operních společností sahá již do roku 1872, kdy se objevila *Washington, D.C.'s fine Colored Opera Company*. Společnost *Theodore Drury Opery Company* uvedla v letech 1910-1915 v Lexington Opera house v New Yorku např. *Aidu*, *Carmen* a *Fausta*. Začali se objevovat černošští skladatelé operet: John Thomas Douglas, Louisa Mars a taktéž skladatelé velké opery: Edmund Dede *Sultan d'Ispaha* (dochovala se pouze 1 árie), Lucien Lambert *La Spathi* (1897).

K významným černým skladatelům této doby patří Harry Lawrence Freeman (1869-1954), který napsal přes 20 jevištních děl, převážně velkých oper, v neoromantické tradici. Říkalo se mu „barevný Wagner“, a to z důvodu jeho dvou zamýšlených tetralogií po vzoru Wagnera. Na první tetralogii pracoval zhruba od roku 1895 do sklonku století. Z tohoto záměru dokončil pouze první operu v cyklu, *Valdo* (1906). Druhý cyklus *Zululand* tvořil v letech 1941-1944. Dokončil všechny jeho části, ale nebyly nikdy uvedeny: *Chaka*; *The Ghost-Wolves* [Chaka, vlčí duch]; *The Stone-Witch* [Kamenná čarodějnice]; *Umslopogaas and Nada*. Freeman se významně podílel na kulturním životě; od roku 1928 byl organizátorem *The Negro Grand Opera Company*³⁸ a založil *Freeman School of Music*³⁹ a *Freeman School of Grand Opera*⁴⁰. Důležitou operou ve Freemanově díle je opera *Voodoo* (1928, Palm Garden New York, celo-černošské obsazení). Freeman operu dokončil v roce 1913, ale na uvedení díla se muselo počkat, jelikož americké publikum ještě nebylo připraveno na umění „nižší třídy“ – jazz. *Voodoo* je velká opera, doplněná jazzem, blues, spirituály a voodoo zpěvy. V opeře najdeme i balety, ale jedinečného typu jako: cakewalks, tango a clog dance.⁴¹

³⁷ HEIDEKIN, MAUCH 2012, s. 185.

³⁸ [Černošská velká operní společnost]

³⁹ [Freemanova hudební škola]

⁴⁰ [Freemanova škola velké opery]

⁴¹ KIRK 2002, s. 186-188.

Další významnou osobností počátku 20. století byl Scott Joplin (asi 1868-1917). Joplin byl až do roku 1970 téměř zapomenutým skladatelem, ale po vydání dvousvazkového díla *The Collected Works of Scott Joplin* (Vera Brodsky Lawrence, 1971) zažila Joplinova hudba své zasloužené znovuoživení. Scott Joplin, původem z hranic Texasu a Arcansasu, přichází do New Yorku v roce 1907. Jeho první opera, *Guest of honor* [Čestný host], měla premiéru roku 1903 v St. Louis. Byla to jednoaktová opera, která obsahovala dvanáct ragtimových čísel. Opera nikdy nevyšla tiskem a dnes se již považuje za ztracenou.

Druhá Joplinova opera *Treemonisha* se stala skladatelovou posedlostí. Kvůli práci na této opeře se Joplin vzdal veřejného koncertování, propustil nebo ztratil své studenty a obětoval své ostatní komponování. Orchestraci opery prováděl Joplin společně se svým přítelem Samem Pattersonem. Na své vlastní náklady vydal Joplin v roce 1911 klavírní výtah opery, a aby mohl slyšet operu na jevišti, vytvořil malé publikum, které vyslechlo operu ve zkušební síni Harlemu. Premiéra opery proběhla v roce 1915 a to pouze koncertně s klavírním doprovodem.

Z hudebního hlediska je v opeře *Treemonisha* začleněno mnoho hudebních stylů, které jsou v celkové rovnováze. Najdeme zde předehtu, ragtime, sentimentální salónní melodie, italský lyricismus, melodramatické chromatismy, tematické asociace, tance, sbory, hudební charakterizace; vše zkombinováno do jednotného dramatického celku.

V předehtě opery Joplin představuje tři hlavní témata: téma Treemonishy (motiv reprezentující štěstí), ragtime melodie (objevují se v klíkových momentech), kontrastní témata. Z melodramatu a němého filmu přebírá používání chromaticky sestupujících zmenšených septakordů, které používá vždy, když se na scéně objeví tajuplnost nebo strach. K vykreslení dramatické akce a hudební show, a také jako ukázkou černošských duchovních tradic a současných oblíbených stylů, používá sbory. Sbor je přítomen v nějaké podobě v téměř každém hudebním čísle.

Jevištní premiéra opery *Treemonisha* proběhla až 28. 1. 1972 v Memorial Arts Center v Atlantě. Joplinova původní orchestrace je bohužel ztracena. V srpnu 1972 bylo dílo uvedeno ve Wolf Trap Park blízko Washington, D. C. v orchestraci Williama Bolcoma. Nejúspěšnější produkce díla však proběhla v Houston Grand Opera Association v roce 1975 s novou orchestrací od Guntera Schullera. Tato produkce byla později přesunuta do Kenedy Center

a na Broadway, kde se úspěšně uváděla dva měsíce a byla zaznamenána společností Deutsche Gramophon.⁴²

⁴² KIRK 2001, s. 194.

3. 30. LÉTA A OBDOBÍ DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

3.1 Gerge Gershwin a *Porgy and Bess*

Období mezi lety 1925-1940 patří na poli opery k mimořádným, jelikož v této době se hudba honosila obrovskou šířkou záběru v hudebních stylech a v rozdílnosti námětů. Spojovacím mostem mezi těmito rozdíly se stal jazz. Jazz, jakožto typický styl černošské kultury, přinesl do opery novou dramatickou dimenzi, která dosáhla až za již dobře známé melodrama, do oblasti reality, expresionismu. Jazz sloužil také jako pomocník v rovině sociálních komentářů. Nejúspěšnější operou, která byla inspirována jazzem, je dílo George Gershwinu *Porgy and Bess*.

George Gershwin (1898-1937), stejně jako mnozí další umělci, často navštěvoval Harlemské kluby a ve virtuozitě a nikdy nekončících improvizacích, které zněly kolem něho, nacházel inspirace pro svá vlastní díla.⁴³ Pro Gershwinu byl jazz mocnou formou toho, co nazýval Americká lidová hudba a ovlivnil jeho tvorbu od písní, přes koncertní díla (*Rhapsody in Blue*, *Concerto in F*) až k opeře *Porgy and Bess*.

V roce 1926 vyšla novela *Porgy* od autora DuBose Heywarda, který byl k jejímu napsání inspirován sledováním každodenního života pracujícího lidu v Charlestonu. Když byl autor Gershwinem osloven s nápadem napsat operu na tento námět, Heyward souhlasil, že napíše pro dílo libreto. Gershwin pro svoje hrdiny nalézal mnoho inspirací, ze kterých mohl čerpat. Nejvýrazněji se to projevilo v samotné postavě Porgyho, jehož modelem byla reálně žijící postava Samuela Smallse, který pro ochrnutí obou svých nohou objížděl ulice Charlestonu ve vozíku z bedny od mýdla, taženém kozou.⁴⁴

Premiéra díla *Porgy and Bess* se uskutečnila v roce 1935 v Alvin Theater na Broadway, nikoli tedy v operním domě. George Gershwin a jeho spolupracovníci, DuBose Heyward a Georgův starší bratr Ira Gershwin, který společně s Heywardem psal texty, věděli, že by běžné operní divadlo jejich dílo neuveřejnilo a to nejen kvůli námětu či hudbě, která obsahovala prvky jazzu, ale kvůli jejich záměru obsadit celé dílo černošskými pěvci (kromě několika méně

⁴³ KIRK 2001, s. 206.

⁴⁴ Tamtéž, s. 207.

významných bělošských postav). Stejně jako i ostatní kulturní instituce toho času, byla i operní scéna uzavřena černošským umělcům. Teprve až o 20 let později se začala tato „barevná“ bariéra v Metropolitní opeře hroutit díky contralto pěvkyni Marian Anderson.⁴⁵

Příběh *Porgy and Bess* se odehrává ve 20. letech v černošské komunitě v Charlestonu. Při drsné hře v kostky chvastoun Crown zabije hákem na bavlnu jiného hráče. Jeho vyděšená a zranitelná milenka, Bess, se ukryje u Porgyho a brzy se do sebe zamilují. Když však Bess po nějaké době na pikniku znovu Crowna uvidí, podlehně jeho útočným požadavkům a zůstane s ním. Zmatená a nemocná se nakonec vrátí k osamělému Porgymu. Aby ji ochránil před Crownem, Porgy ho ve výbuchu hněvu pobodá a zabije. Po svém propuštění z vězení a návratu do vesnice se Porgy dozvídá, že Bess odešla do New Yorku s místním dealerem drog Sportin' Life. Porgy je přesvědčený, že Bess nalezne a vydává se proto ve svém vozíku směrem za ní do velkoměsta.⁴⁶

Dramatizace novely obvykle vyžaduje extrémní zahuštění a vykreslení charakterů spíše skrze dialog než skrze popisy. Heyward proto operu pro udělal mnoho změn, které vyostřily dopad příběhu a byly tak atraktivní pro Gershwinu. V novele na konci příběhu, když se Porgy dozvídá, že Bess odešla, tak všechno vzdá. Ve hře a v opeře je však konec více radostný, když se Porgy rozhodne, že se za Bess vydá a najde ji. To umožnilo Gershwinovi, aby celé dílo zakončil zářivým spirituálem („Oh Lawd, I'm on my way“).

V opeře *Porgy and Bess* používá Gershwin plno spirituálů a to jak původních, tak i nově zkomponovaných přímo pro toto dílo. Opera je taktéž velmi zajímavá pro svou plynoucí hudbu, která prochází dramatem skrze árie, recitativy a výrazový vokální styl, který svým způsobem použití hlasu leží někde uprostřed. Největšího vykreslení postav dosahuje Gershwin skrze jednotlivé písně. „I Got Plenty o' Nuttin“, „I 'm on My Way“, „My Man's Gone Now“, duet „Bess, You Is My Woman Now“.

V opeře jsou také hojně použity sbory, jak mužské, ženské či smíšené, které nejen přidávají barvu či komentář nějakému dialogu sólistů, ale i umocňují přístup a emoce sólistů uvádějící je do ostřejšího fokusu.

⁴⁵ Anthony TOMMASINI, 2002, All Black Casts for Porgy? That Ain't Necessarily So. The New York Times [online]. March 20. [Cit. 2018-30-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-snotebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html>

⁴⁶ KIRK 2001, s. 208.

Orchestrace je jednou z nejdůležitějších složek partitury, jelikož přináší specifickou barvu. Objevují se zde nástroje jako: banjo, xylofon, buben tom-tom nebo klavír. Orchester také hraje roli výrazové pantomimické hudby při scéně, ve které Porgy pobodá a zabíjí Crowda.

George Gershwin napsal operu *Porgy and Bess* ve svých 37 letech a dva roky nato umírá, aniž by měl možnost uvědomit si, jak úspěšnou se opera stane. Ira Gershwin po jeho smrti specifikoval, že budoucí americké produkce musí vždy mít celo-černošské obsazení, jako měla opera při premiérovém obsazení.⁴⁷ Od své premiéry se opera předvedla v tisících uvedení a to jak v USA, tak i v Evropě a dá se s určitostí tvrdit, že se stala jedním z národních pokladů a vzácným dědictvím, kterým se americká opera pevně vepsala do dějin světové opery.

Bouřlivá dvacátá léta, nebo také Jazz Age či New Era, byla vzrušujícím obdobím v americké kulturní historii. Američtí umělci, spisovatelé a hudebníci se začali shromažďovat v Paříži v salónu avantgardní básnířky Gertrude Stein a studiu Nadii Boulanger a Jeana Cocteau. Mladí skladatelé, jako např. George Anteheil se v pařížských kavárnách střetávali s Jamesem Joycem, Ezrou Pound, Pablom Picasse a dalšími. Byl to právě Jean Cocteau, který v jazzu jako první rozpoznal novou kreativní sílu. Jazz překročil Atlantik a získal si uznání mezi váženými moderními skladateli, posluchači i kritikou. Díla mnohých amerických experimentátorů byla prvně uvedena v Paříži. V roce 1925 došlo v Paříži k seznámení Virgila Thomase s Gertrudou Stein. Virgil Thomas (1896-1989), byl radikálním básníkem, který se posléze stal také libretistou ke dvěma ze svých tří oper. Společně se Gertrudou Stein pracoval na své opeře *Four Saints in Three Acts* [Čtyři svatí ve třech dějstvích]. Dílo mělo premiéru v Hartfordu, Connecticut roku 1934. Opera se setkala s velkým úspěchem a ten samý rok byla uvedena na Broadway a v Chicagu. V opeře vystoupilo mnohem více svatých než čtyři a dílo mělo 4 dějství. V opeře není žádná skutečná zápleтка, jen série scén, které vykreslují vymyšlené příběhy ze života svatých. Stein a Thomson zasadili operu do 16. století ve Španělsku a zvolili celo-černošské obsazení postav,

⁴⁷ KIRK 2001, s. 213.

protože zjistili, že Afroameričané mají lepší výslovnost, příjemné vystupování a přirozený přístup k náboženským tématům.⁴⁸

Thomsona a Stein toto dílo proslavilo a dá se označit za počátek moderní americké opery. Jejich druhá spolupráce stvořila operu *The Mother of Us All* [Matka nás všech] (1947). Tato opera neměla ve své době takový výrazný dopad jak *Four Saints*, ale dnes je některými kritiky považována za největší americkou operu.⁴⁹

3.2 Dopad jazzu

Jazz nebo jeho jednotlivé prvky ovlivnily veškerou hudební scénu, včetně opery. Mnohým operám raného 20. století dodal jazz nový dramatický rozměr a posouval je stále víc dál od wagnerovského zaujetí směrem k realismu a expresionismu. Opera *Porgy and Bess*, která je nejvýznamnější a nejúspěšnější operou inspirovanou jazzem, byla hudebně stále pod vlivem pozdního romantismu.

Aspekty ragtime a blues se smísily s populární hudbou a v prvních dekádách 20. století si prvky všech tří našly svoji cestu do evropských a amerických koncertních děl. Zvuků jazzu bylo mnoho: osamocená „blue note“ (snížený III. a VII. stupeň v durových akordech), syté instrumentální barvy (glissanda pozounu, klarinet ve vysoké poloze, plechové nástroje s dusítkem, kvílivý zvuk saxofonu) a neúnavný rytmus trap drum⁵⁰. Synkopy a techniky otázky-odpovědi dodaly nové rytmy a textury symfonickým partiturám. Také harmonický slovník jazzu obohatil hudební řeč skladatelů a vedl je směrem k bitonalitě a polytonalitě. V operách amerického verismu najdeme jazz zakomponován v samotné hudební partituře, nejen pro svoji náladu, ale pro dramatickou sílu. Žádnému skladateli se nepodařilo spojit dohromady jazz, drama, symfonii a písně tak dobře, jako Georgu Gershwinovi v *Porgy and Bess*, ale mnozí se o to pokusili. Hamilton Forrest použil jazz k přetvoření starého příběhu v moderní veristickou operu. V roce 1930 měla v Chicagu premiéru jeho *Camille* se slavnou sopranistkou Mary Garden v titulní roli. Forrest se, stejně jako

⁴⁸ Tamtéž, s. 218.

⁴⁹ WLASCHIN 2006, s. 389

⁵⁰ Název vzniklý původně v USA označující ranou bicí soupravu. Většinou obsahovala basový buben, vířivý buben a činely.

Verdi v *La Traviatta*, nechal inspirovat Dumasovým románem *Dáma s kaméliemi* a jeho opera obsahovala foxtrot, synkopy a bluesové písně. Libreto bylo napsáno ve francouzštině.⁵¹

Objevují se však i skladatelé, pro které je jazz prostředkem satiry. V době hospodářské krize a během války se jazz stal hlasem sociálního protestu. Opera v tomto čase byla často experimentální. Hojně používá mluvené dialogy a novou scénografii. Novátorství ve scénografii přišlo do umění opery z prostředí filmového průmyslu. Zástupcem proudu skladatelů, kteří se nechali filmem ovlivnit je George Antheil a jeho opera *Transatlantic* (1930, Frankfurt). *Transatlantic* je dadaistickou a surrealistickou satirou o amerických prezidentských volbách. Problémem při uvedení této opery byla scéna – např. poslední dějství se skládalo z 28 různých, velmi krátkých scén, které vyžadovaly simultánní použití 4 separátních scén a velkého ústředního filmového plátna. Antheil cítil, že filmové techniky v jeho opeře jsou důležité jak pro vizuální, tak pro hudební koncepci díla.⁵²

Dalším skladatelem, který v opeře dává důraz jak na hudební, tak vizuální složku, je Marc Blitzstein, který toto své umění ukazuje v opeře *The Cradle Will Rock* (1937) [Kolébka se rozhoupe]. Blitzstein (1905-1964), používá populární písně, čerpající z vaudeville⁵³, chytré dialogy, a neoperní vokální styl. Filmové techniky v opeře plynou z používání flashback⁵⁴ a střihu, ale také z ilustrace samotné hudby.⁵⁵

3.3 Masmédia

Vědecké objevy a moderní technologie se promítaly do životů všech občanů a zasahovaly do všech odvětví lidské činnosti – včetně kultury a umění. Díky rádiu, zvukovému záznamu a později i televizi tak opera získává nové možnosti, jak oslovit širší masy, a to především poslechem z domova.

V roce 1920, kdy Pittsburghská stanice KDKA začala své první pravidelné vysílání, bylo v USA pouze málo přes 5000 rozhlasových přijímačů. Do roku 1924 se však tento počet zvýšil na 2 500 000 přijímačů. Zábava hrála ve vysílání

⁵¹ KIRK 2001, s. 226.

⁵² Tamtéž, s. 228.

⁵³ Francouzská píseň, nebo báseň satirického charakteru běžná v 17. a 18. století, která se používala ve francouzském divadle.

⁵⁴ [pohledů do minulosti]

⁵⁵ KIRK 2001, s. 230.

stanic důležitou roli. Zlatý věk rádiového vysílání probíhal ve 30. a 40. letech. Rádio poskytlo také prostor pro prosazení se novým americkým skladatelům opery. V roce 1927 proběhl živý rádiový přenos z MET opery Deemse Taylora *The King's Henchman* [Králov pobočník]. Rozhlas vytvořil nový trh pro operu, jelikož poskytl prostor pro jednoduché produkce v malém obsazení, určené dětem i dospělým, a tak skladatelé začali psát opery speciálně pro rozhlasové vysílání, tzv. „slepé opery“.

Mezi tvůrce oper, určených pro rádiový přenos, patří:

- Charles Sanford Skilton - *The Sun Bride* (1930, NBC⁵⁶) [Sluneční nevěsta].
- Charles Wakefield Cadman - *The Willow Tree* (1932) [Vrba].
- Vittorio Giannini - *Flora* (1937); *Beauty and Beast* (1938) [Kráska a zvíře]; *Blennerhasset* (1939).

3.4 Gian Carlo Menotti a jeho následovníci

Dramatický potenciál rádiových oper stál výrazně na posluchačově představitivosti a schopnosti vizualizace. Vypravěči museli vysvětlovat akci či děj, nebo někdy skladatelé dopředu před každou scénou napsali shrnutí celé scény, aby nemohlo dojít ke zmatení posluchače v rámci dlouhého pěveckého úseku. Jedním ze způsobů, jak si s touto výzvou poradit, představil Gian Carlo Menotti ve své opeře *The Old Maid and the Thief* [Stará panna a zloděj], kterou Menotti zkomponoval pro NBC v roce 1939. Před každou scénou Menotti uvádí krátkou předmluvu, ve které v stručnosti popisuje následující děj.

V rádiovém vysílání se nejvíce usídlily krátké, lyrické, dramatické opery, které měly malé obsazení a malý orchestr, jejich produkce byla jednoduchá a dokázaly oslovit dospělé a dětské publikum. V masovém příjmu oper však dominovala televize. První zakázkou na vytvoření opery speciálně pro televizní vysílání NBC byl pověřen Gian Carlo Menotti. Touto operou byla *Amahl and the Night Visitors* (1951) [Amahl a noční návštěvníci].

Gian Carlo Menotti (1911-2007) se narodil v Cadegliano blízko jezera Lugano v Itálii, jakožto šestý z deseti dětí. Svoji první operu napsal v 11 letech, *The Death of Pierrot* [Smrt Pierota]. Ačkoli přišel do USA v 18 letech, aby zde

⁵⁶ NBC, National Broadcasting Company [Národní vysílací společnost]

studoval na Curtis Institute for Music ve Philadelphii, jeho prvotní školení proběhlo již v Itálii, na konzervatoři v Miláně. Menotti si navíc psal vlastní libreta; první tři byla v italštině, ale své další opery skládal výhradně na texty v angličtině. Napsal celkem 27 oper. Za svou první celovečerní operu *The Consul* (1950) obdržel Pulitzerovu cenu a tato opera je považována za Menottiovo mistrovské dílo.⁵⁷ Všechny jeho opery napsané do konce 50. let jsou dodnes populární; *Amahl and the Night Visitors*, která se pravidelně vysílá o Vánocích, je dokonce jednou z nejhranějších oper v Americe.

Na Curtis Institute of Music studoval skladbu u Rosaria Scalera a mezi jeho spolužáky byli mimo jiné Leonard Bernstein a Samuel Barber. Samuel Barber (1910-1981) se stal Menottiho partnerem a jeho rodina mu poskytla v Americe zázemí. Menotti také napsal libreta k Barberově opeře *Venessa* (1958) a jednoaktovce *Hand of Bridge* (1959) [Karty na Bridge].

V roce 1958 založil Menotti v italském Spoletu *Festival dei due mondi*⁵⁸, jehož cílem bylo přiblížit operní a symfonickou hudbu nejširší veřejnosti a dát příležitost mladým umělcům. Festival se stal neobyčejně oblíbeným. Po tři týdny každého léta Spoleto navštíví téměř půl milionu posluchačů. V roce 1977 pak založil obdobný festival i ve Spojených státech. Spoleto Festival USA se koná v Charlestonu v Jižní Karolíně. Menotti oba festivaly řídil až do své smrti. V současné době ho v této funkci vystřídal jeho adoptivní syn Francis Phelan. Menotti zemřel v Monaku, kde strávil poslední roky svého života.⁵⁹

Mezi Menottiho mnohá díla patří:

madrigalová opera *The Unicorn, The Gorgon and The Manticore* (1956) [Jednorozec, gorgona a mantichora]; televizní opera *Maria Golovin* (1963); televizní opera *Labyrinth* (1963); komická opera vytvořená pro Paříž *The last Savage* (1963) [Poslední divoch]; duchovní kantáta *The Death of the Bishop of Brindisi* (1963) [Smrt biskupa z Brindisi]; chrámová opera *Martin's life* (1944) [Martinův život]; opera *The Most Important Man* (1971, New York City Opera) [Nejdůležitější muž]; antropologická opera *Tamu-Tamu* (1973); chrámová opera *The Egg* (1976) [Vejce]; komická opera *The Hero* (1976) [Hrdina]; autobiografická kantáta *Landscape and Remembrance* (1976) [Krajina]

⁵⁷ Další Pulitzerovu cenu obdržel za operu *The Saint of Bleecker Street* v roce 1954.

⁵⁸ [Festival dvou světů]

⁵⁹ KIRK 2001, s. 236-244.

a vzpomínka]; opera *La Loca* (1979, pro Beverly Sills a San Diego Opera); opera *Goya* (1986, pro Plácida Domingo a Washington Opera).

Menotti byl také autorem oper pro děti:

Help, Help, The Globolinks! (1968); *The Trial of the Gypsy* (1978) [Cikánův soud]; *Chip and his Dog* (1979) [Chip a jeho pes]; *The Boy who grew too fast* (1982) [Chlapec, který vyrostl příliš rychle]; *A Bride from Pluto* (1982) [Nevěsta z Pluta]; *The singing Child* (1993) [Zpívající dítě].⁶⁰

Není možné označit „školu americké kompozice“, ale kdyby něco takového existovalo, tvořili by ji jistě Gian Carlo Menotti a jeho následovníci a žáci:

- Lukas Foss (1922-2009), dětská televizní opera *Griffelkin* (1955).
- Lee Hoiby (1926-2011), *The Scarf* (1955, na Spoleto festivalu) [Šátek]; *Summer and Smoke* (1971) [Léto a kouř]; *The Italian Lesson* (1980) [Italská lekce]; *The Tempest* (1986) [Bouře]; *Bon Appetite!* (1988) [Dobrou chuť!].⁶¹
- Stanley Hollingsworth (1924-2003), *La grande Bretèche* (1957).

3.5 Komorní opera

Krátké opery s malým obsazením a malým orchestrem byly někdy také označovány jako komorní opera a jejich forma, která byla přitažlivá pro masmédiu a operní studia univerzit se stala oblíbenou formou i pro veřejná divadla. Objevily se dvě ženy skladatelky, které nápaditě psaly pro obecnostva malých divadel ve 30. a 40. letech. Byla to Eleanor Everest Freer a Amy Marcy Beach.

Eleanor E. Freer (1864-1942) založila nadace Opera in Our Language a David Bishop Memorial Medal k uctění skladatelů americké opery. Psala písňové cykly, opery a libreta k operám. Osm z jejích oper bylo uvedeno na jevišti, přičemž všechny její opery byly jednoaktové a měly až 4 scény. Z nejznámějších uvedu např. *Massimiliano, the Court Jester* (1925) [Maxmilián, dvorní šašek],

⁶⁰ WLASCHIN 2006, s. 237-238.

⁶¹ Tamtéž, s. 167.

A Legend of Spain (1931) [Španělská legenda], *Joan of Arc* (1929) [Johanka z Arku], *A Christmas Tale* (1928) [Vánoční příběh].⁶²

Amy Marcy Beach (1867-1944) známá také pod jménem Mrs. H. H. A. Beach, napsala svou první a jedinou operu *Cabildo* až ve svých 65 letech (1945). Jinak se věnovala tvorbě hudby instrumentální.

3.6 Mladá generace

Ve všech regionech a státech USA umožnilo univerzitní prostředí a společenská hnutí za operní kulturu novým muzikantům a skladatelům, aby našli své uplatnění v hudebním a divadelním průmyslu. Pro mnohé skladatele to byly jejich první pokusy o tvorbu opery, jako např. Kurt Weil (1900-1950) a jeho lyrická opera *Down in the Valley* (1948) [Dole v údolí]; Aaron Copland a jeho jednoaktová opera *Secon Hurricane* (1937) [Druhý hurikán]; Douglas Moore a jeho jednoaktová opera *Devil and Daniel Webster* (1939) [Ďábel a Daniel Webster]. Tato opera, ve které použil 16 hlavních postav a velký sbor i orchestr, se často uváděla jako celovečerní představení ve dvojici s operou *The Medium* (1946) od Gian Carla Menottiho. Nejslavnější a nejpovedenější párování oper v rámci jednoho večerního představení však vzniklo spojením 2 oper od Gian Carla Menottiho: *The Telephone* (1947) [Telefon] a *The Medium* [Médium]. Tyto dvě opery byly prvními operami, které byly v celistvosti nahrané na záznam, a to společností Columbia. Své společné uvedení měly v divadle Heckscher v New Yorku, po kterém následovalo půlroční uvedení v Ethel Barrymore Thatre na Broadway. Obě opery sklidily obrovský úspěch a jen *The Medium* se v následujících dvou letech dočkala 600 repríz.⁶³ Operou *The Medium* Gian Carlo Menotti dokázal, že angličtina splňuje všechny požadavky k vytvoření operního dramatu, tragédie, jako italština, francouzština, nebo němčina, a že americká opera může být stejně vzrušující a se spádem, jako jakákoli show na Broadway.

⁶² KIRK 2001, s. 242-244 a WLASCHIN 2006, s. 136.

⁶³ KIRK 2001, s. 247.

4. OBDOBÍ PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE A 50. LÉTA

4.1 Nový americký verismus

Verismus bylo hnutí původně v italské literatuře a následně v opeře, které se vyvinulo v 70. letech 19. století a mezi jehož reprezentanty patří sicilští spisovatelé Giovanni Verga, Luigi Capuana a Federico De Roberto. Verismus, stejně jako naturalismus, předvádí neosobní vyprávěčský styl, zajímá se o nižší společenskou vrstvu, uvádí pravdivý přístup v řešení probíhající reality, ale navíc do svých děl přináší typický regionální charakter. V opeře byl termín verismus adoptován pro označení předmětu libreta a hudebně-dramatické struktury díla.⁶⁴

Verismus, realismus, přinesl do oper pozdních 40. let a 50. let nový život. Skladatelé nového amerického verismu koncentrovali akci kolem příběhů a charakterů postav z každodenního života a přivedli je k životu skrze bohatou výrazovou melodiku, harmonii a orchestraci, ve formě hudebního dramatu. V námětech oper se objevují často velmi vypjaté akce a emoce, jako jsou např.: vražda, chtíč, chamtivost. Jsou to v podstatě stejná témata jako v melodramatech 19. století, ale bez přítomnosti Bohů, vznešenosti, hrdinů a starodávných legend. Důraz je kladen na zde a teď, na životní okolnosti, se kterými se může divák ztotožnit.⁶⁵

Za vzor a model nového amerického verismu byly často brány rané opery Gian Carla Menottiho, kvůli prudkosti a názornosti hudby, jež vykresluje vášně lidí v kritických situacích. Pro mnohé skladatele se také novou formou americké opery staly filmy.

V tomto období se vyskytli tři významní skladatelé nového amerického verismu, kteří vyjadřovali rozdílné aspekty nového realismu:

- Gian Carlo Menotti – *The Consul* (1950) [Konzul], *The Saint of Bleacher Street* (1954) [Světec z ulice Bleacher], *Maria Golovin* (1959).
- Kurt Weill (1900–1950) – *Street Scene* (1947) [Uliční scéna].
- Marc Blitzstein (1905–1964) – *Regina* (1949).

Menotti se ve svých operách vyhýbá mluvenému dialogu i přílišnému používání tradiční či populární americké hudby. Hudebním drama *The Consul*

⁶⁴ *The New Grove Dictionary*. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁶⁵ KIRK 2001, s. 253-254.

vypráví příběh o rodině politického disidenta Johna Sorela, jenž se skrývá před tajnou policií a žádá po své ženě Magdě, aby od konzula získala vízum umožňující mu opustit zemi. Magda se marně snaží u sekretářky na úřadě protlačit se byrokracií a protekcí, ale nedaří se jí dostat se ke konzulovi. John slíbil, že neopustí zemi, dokud nebude vědět, že jeho žena, dítě i matka jsou v bezpečí. Ale to se neděje. Dítě je velmi nemocné a nakonec umírá. Magdě hrozí výslech od tajné policie a v hrůze prchá z úřadu konzula, když zjistí, že šéf policie je konzulovým hostem. Další den se na úřad vrací a opět marně žádá o slyšení u konzula. Tam se také dozví, že John chce riskovat svůj život a vrátit se pro ni. Magda přemýšlí nad sebevraždou, aby ochránila Johna, a opouští konzulát. Před zavírací hodinou se na úřadě náhle objevuje John, pronásledovaný policií a je okamžitě zajat. Magda doma pustí plyn ve své troubě, aby se zabila. Její telefon zvoní a zvoní – to jí konečně volá sekretářka z úřadu.⁶⁶

Opera se dá brát za čisté melodrama, kde však strach číší ze zla daleko většího, neboť nemá tvář ani formu či tvar – je jím byrokracie – zlo, které žádná dýka nezastaví.

Hudba v *The Consul*, v rámci kousavé disonance, je vysoce ilustrující a úzce spjatá s akcí na jevišti. Menotti kuse využívá sólové nástroje (klavír, trubka s dusítkem, hoboje, klarinet) jako ozvěnu k nějakému slovu, či větě textu. Smyčce vyjadřují vášně a harfa prchavý sen.⁶⁷

Menottiho osmá opera *The Saint of Bllecher Street* (1954) je kritiky považována za jeho nejlepší realistickou operu. Ačkoli je dílo vysoce uměleckým počinem, jeho komerční úspěch, alespoň v produkci Broadway, nebyl příliš velký. Světové operní domy však operu s úspěchem uváděly a také byla v roce 1957 produkována televizí BBC. Opera *Maria Golovin* (1959) se dočkala již jen vlažného až netečného přijetí a Menotti se obrátil k jiným přístupům ke kompozici a zaměřil se primárně na divadelní díla určené dětem, církvi, tanci a na vytvoření festivalu Spoleto.⁶⁸

Veristické opery Kurta Weilla a Marca Blitzsteina jsou méně živé, než Menottiho opery, a to zejména kvůli tomu, že je děj často ztlumen použitím mluvených dialogů a populární hudby.

⁶⁶ [Online] Dostupné z: <http://www.opera-arias.com/menotti/the-consul/synopsis/>

⁶⁷ KIRK 2001, s. 258.

⁶⁸ Tamtéž, s. 261.

Dalším zajímavým skladatelem činným v tomto období je dozajista Bernard Herrman (1911-1975) s jeho operou *Wurthing Heights* (1951) [Na větrné hůrce] podle Emily Brontëové. Herrman je známý také jako skladatel filmové hudby. Napsal hudbu pro více jak 50 významných filmů, mezi nimi např. filmy Alfreda Hitchcocka *Psycho*; *Vertigo*; *North by Northwest*; *The Man who knew too much*.

4.2 Univerzitní operní studia

Zájem o novou americkou hudbu byl značný, ale na rozdíl od divadelních domů byly univerzitní operní produkce méně závislé na finančním úspěchu ze zaplněného sálu. Univerzitní produkce se proto čím dál tím víc zaměřovaly na uvedení dalších nových děl. Jedním z pionýrů v tomto ohledu se stal Columbia University's Opera Workshop, který uvedl mezi lety 1941-1958 nejméně 15 nových amerických oper, včetně Menottiho *The Medium*; *The Mother of Us All* od Virgila Thomsona; a Pulitzerovou cenou oceněná opera Douglasa Moorea *Giants in the Earth* (1951) [Obři na Zemi].

Díky akademickým institucím se dočkalo světové či americké premiéry několik stovek oper. Mnohé z nich byly napsány prominentními americkými skladateli v raných stádiích jejich tvorby, jako např.: Dominic Argento, Leonard Bernstein, Carlisle Floyd, Jack Beeson a další.

Množství produkce oper se promítlo také do vzniku malých operních společností, které daly nový život americkému divadlu. Sem patří např.: Kentucky Opera (1952), Tulsa Opera (1953), Santa Fe Opera (1956), Seattle Opera (1962) a další. Objevily se i velké divadelní společnosti jako The Dallas Opera (1957), The Lyric Opera of Chicago (1954), Houston Grand Opera (1955). Ze všech těchto operních společností se však žádné nezapříčinilo o uvedení tolika domácí americké produkce jako New York City Opera.⁶⁹

⁶⁹ KIRK 2001, s. 270-271.

4.3 New York City Opera

V době války a v poválečném období přišlo do USA mnoho přistěhovalců, kteří sice často byli chudí, ale za své vlasti byli zvyklí na kulturu. Tvořili tak široké potenciální publikum. Také se objevilo mnoho talentovaných pěvců, vyškolených v rodném prostředí. Těchto potenciálů umně využila New York City Opera, jejíž ředitel Julius Rudel z ní během svého působení v letech 1957-1979 vytvořil divadlo poskytující největší zábavu v celých USA, přičemž byl celou dobu kladen důraz na uplatnění amerických zpěváků, skladatelů a dalších účastníků provozu divadelní společnosti. Mladá operní společnost, která byla založená roku 1943, se přemístila do New York State Theater v Lincoln Center v roce 1966 a od té doby nese označení New York City Opera. NY City Opera uvedla více jak 60 amerických oper, z toho 23 světových premiér. Mezi ně patří např.: William Grand Still – *Troubled Island* (1949) [Nepokojný ostrov]; Aaron Copland – *The Tender Land* (1954) [Něžná země]; Douglas Moore – *The Wings of the Dove* (1961) [Křídla holubice]; Robert Ward – *The Crucible* (1961) [Zkouška ohněm]; Carlisle Floyd – *The Passion of Jonathan Wade* (1962) [Pašije Jonatana Wadea]; Ned Rorem – *Miss Julie* (1965) [Slečna Julie]; Gian Carlo Menotti – *The most Important Man* (1971) [Nejdůležitější muž]; Dominic Argento – *Miss Havisham's Fire* (1979) [Oheň slečny Havisham]; Anthony Davis – *The Life and Times of Malcom X* (1986) [Život a čas Malcoma X].

Julius Rudel (1924-2014) rodák z Vídně, přišel do Ameriky ve svých 17 letech a členem City Opera se stal v roce 1943. Byl vynikajícím dirigentem a na produkci nových amerických oper podílel také tím, že osobně procházel zaslané partitury, z nich vybíral ty nejlepší a poté je uváděl v jednotlivých sezónách v cyklech nových oper.⁷⁰

V New York City Opera byly také uvedeny tři opery, které patří k nejlepším v poválečném období. Tyto opery se staly vyslanci americké kultury do zámoří a v NY City Opera patřily k nejpopulárnějším. Všechny vyprávějí silný příběh z amerického prostředí. Jsou to: Douglas Moore – *Ballad of Baby Doe* (1956)

⁷⁰ Brian KELLOW: *Julius Rudel, 93, Conductor-Administrator Who Shaped American Music Scene at Helm of New York City Opera, Has Died*. Opera News [online]. 2014 June 28. [Cit. 2018-02-22]. Dostupné z: https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/6/News/Julius_Rudel.html

[Balada o Baby Doe]; Robert Ward – *The Crucible* (1961) [Zkouška ohněm]; Carlisle Floyd – *Susannah* (1959).

Douglas Moore (1893-1969) patřil k nejvýznamnějším tvůrcům moderní americké opery a jeho dílo mělo na ostatní umělce velký vliv, zejména díky výběru amerických témat. V roce 1976, v rámci dvoustetletých oslav nezávislosti USA, byla Mooreova romantická opera *Ballad of Baby Doe* uvedena v pěti velkých produkcích v rámci celých USA a byla oceňována jako nejlepší z amerických oper.⁷¹ Libreto od Johna Latouche, inspirováno skutečnými postavami a událostmi, vypráví příběh milostného poměru mezi majitelem stříbrného dolu, Horacem Taborem, a mladou ženou, Baby Doe. Příběh je zasazený do 19. století. Premiéra opery proběhla v roce 1956 v Central City Opera Association v Coloradu a stala se okamžitým úspěchem. V produkci NY City Opera zazněla opera prvně roku 1958 a v titulní postavě Baby Doe vystoupila sopranistka Beverly Sills.

Robert Ward (1917-2013) se uvedl ve světě opery prvotinou *He who gets slapped* [Ten, co mu bylo naťackováno], které mělo premiéru na Julliard School of Music v roce 1956 a dočkalo se uvedení v NY City Opera v roce 1959.⁷² Za svou operu *The Crucible* (1961) získal roku 1962 Pulitzerovu cenu. Uvedení opery v NY City Opera bylo velkým úspěchem. Opera je napsána v konzervativním neoromantickém stylu, využívající konvencí klasické harmonie, ačkoli je zde zřejmá inspirace Wagnerem a Straussem, zejména ve způsobu, jakým se hlasy vinou skrz bohatý orchestr v kvazi recitativu či parlandu.⁷³ Opera *The Crucible* vypráví ponurý příběh nenávisti a chamtivosti na pozadí náboženského fanatismu v Nové Anglii, plného masové hysterie, která jde proti zdravému rozumu. Libretistou opery se stal Bernard Stambler, Wardův kolega z Julliardu. Zajímavostí je, že libreto opery bylo přeloženo do několika jazyků a v těchto překladech bylo uvedeno v zahraničí (němčina, korejština, japonština a švédština).

Carlisle Floyd (nar. 1926) původem z Latta v Jižní Karolíně započal svá školení v Jižní Karolíně studiem klavírní hry u Ernsta Bacona. V roce 1947 začal

⁷¹ WLASCHIN 2006, s. 251-252.

⁷² Tamtéž, s. 411.

⁷³ KIRK 2001, s. 283.

vyučovat na Florida State Univerzity, kde také napsal svou první, jednoaktovou operu *Slow Dusk* (1949) [Pomalý soumrak]. Následovala opera *The Fugitives* (1951) [Uprchlíci]. Jeho nejúspěšnější operou se stala *Susannah* (1955 Florida State, 1958 Santa Fe, 1959 NY City Opera).⁷⁴ Od své premiéry se opera *Susannah* dočkala celosvětově více jak 700 představení v profesionálních divadlech i na půdě univerzit. Podle některých zpráv měla tato opera v rámci USA více představení než např. *Carmen*, *La Bohème* či *Porgy and Bess*.⁷⁵ Opera vypráví příběh o krásné, svobodné dívce Susannah, která čelí nepřátelství ze strany místní církevní společenské komunity. Tato nevraživost, především od manželek, které žárlí na Susanninu krásu, vyústí v obvinění Susannah, že je hříšnice. Susannah je nucena učinit veřejné přiznání, aby jí bylo odpuštěno, ačkoli se brání tím, že nemá z čeho se zpovídat. Místní kněz jí po mši vyhledá u ní doma, a když zjistí, že Susannin bratr Sam je mimo domov, tak ji znásilní. Druhý den ji kněz znovu vyhledá a prosí o slitování, ale Susannah mu odmítá odpustit. Když se Sam dozví, co se stalo, tak hrozí, že kněze ve mstě zabije a vyrazí do kostela s brokovnicí. Opera končí tím, že se Susannah sama ubrání před pobouřenými vesničany, kteří, přesvědčeni o tom, že Susannah naváděla svého bratra k vraždě, se ji snaží vyhnat z kraje. Susannah si sice zachrání život, ale sama se odsoudí k životu v samotě.⁷⁶ Stejně jako další skladatelé i Carlisle Floyd si psal vlastní libreta a k adaptaci vyhledával zápletky, ve kterých jsou postavy polapeny v životní krizi, které je nutí k odhalení hlubokých emocí.

Konzervativní americké publikum ještě na počátku století odmítalo kontroverznější náměty, jako např. opery R. Strausse, ale již dozrál čas a někteří současní američtí skladatelé si za svá berou závažná až dekadentní témata. Jedním z nich byl Samuel Barber (1910-1981) a jeho opera *Vanessa* (1958). Na této opeře Barber spolupracoval s G. C. Menottim a možná právě to vděčí za její úspěšné přijetí. Jeho další opera *Anthony and Cleopatra* (1966) [Antonius a Kleopatra] se dočkala menšího úspěchu, ačkoli při prvním uvedení byl jejím režisérem Franco Zeffirelli.⁷⁷

⁷⁴ WLASCHIN 2006, s. 130-131.

⁷⁵ KIRK 2001, s. 286-287.

⁷⁶ [online] Dostupné z <https://stageagent.com/shows/opera/1509/susannah>

⁷⁷ KIRK 2001, s. 293.

5. OD 60. LET SMĚREM KE KONCI STOLETÍ

Pro múzická umění, a operu zvláště, se v pozdních 50. letech otevírá množství nových možností. Roku 1959 se začíná stavět Lincoln Center for the Performing Arts, které bylo otevřeno roku 1962. V roce 1965 bylo založeno National Endowment for Arts and Humanities⁷⁸ a také se ve větší míře začíná projevovat vliv vlády USA na americkou kulturu. Společně s operními domy se centrem hudebního dramatu stává i White House⁷⁹, kde se scénicky a v kostýmech prováděly celé opery.

Během 60. let New York City Opera uvedla deset světových premiér, všechno opery amerických skladatelů, kteří představovali široké spektrum národního kreativního procesu. Byli tu zástupci symbolismu, verismu, satiry či neoklasicismu. Začínají se také objevovat skladatelé inovátoři, kteří si za vzor berou evropský expresionismus, Arnolda Schönberga zvláště.

60. léta se stala zvláštním způsobem paralelou uměleckého prostředí přelomu 19. a 20. století a američtí skladatelé byli součástí tohoto světa. Drogová kultura 60. let, LSD s jeho halucinacemi přinášející odlišné vnímání světa, pop-artová kultura, hnutí Hippies a další se stali odrazem surrealismu fin de siècle. Přelom století a 60. léta byly také nejdůležitějšími érami hnutí za ženská práva, což v rámci umění vytvořilo jakousi antifeministickou pomstu, jejíž výsledek byl často uchvacující.⁸⁰ Americké opery 60. let jsou proto plny neurotických, zneužívaných žen, podle estetiky přelomu století. Mezi takové opery patří např.:

- Hugo Weisgall – monolog pro soprán *The Stronger* (1952); neo-Lulu opera *Athaliah* (1963).
- Ned Rorem – *Miss Julie* (1965).
- Jack Beeson – *Lizzie Borden* (1965).
- Marvin David Levy – *Mourning Becomes Elestra* (1967) [Truchlení Elektře sluší].

Hugo Weisgall (1912-1997) narozen v moravských Ivančicích, patří k nejvýznamnějším americkým operním skladatelům. Do USA se s rodiči

⁷⁸ [Národní nadace pro umění a humanitní vědy]

⁷⁹ [Bílý dům] oficiální sídlo a pracoviště prezidenta Spojených států amerických

⁸⁰ KIRK 2001, s. 304-305.

přestěhoval, když mu bylo 8 let. Studoval hudbu na Peabody Conservatory v Baltimoru, soukromě pak u amerického skladatele Rogera Sessionse a na Curtisově hudebním institutu ve Filadelfii u dirigenta Fritze Reinera a skladatele Rosaria Scalera. Vytvořil více jak 10 oper, většinou podle významných divadelních her, využívaje silnou atonální hudbu.⁸¹ Jeho prvotinou byla opera *The Tenor* (1950) o egoistickém operním zpěvákovi. Druhá opera *The Stronger* (1952) [Silnější] patří k jeho nejhranějším operám. Opera *Six Characters in Search of an Author* (1959) [Šest postav hledá autora], podle divadelní hry Luigi Pirandella, patří k prvním z amerických modernistických oper. Mezi další Weisgallova díla patří: *Purgatory* (1961) [Očistec]; *The Gardens of Adonis* (premiéra až roku 1992) [Zahrady Adonisu]; *Athalliah* (1964); *Nine rivers from Jordan* (1968) [Devět řek Jordánu]; *Jenny, or The Hundred Nights* (1976) [Jenny neboli sto nocí]; *Will you marry me?* (1989) [Vezmeš si mě?]; *Esther* (1993).⁸²

Zvláštním a zajímavým dílem byla opera *Good Soldier Schweik* [Dobrý voják Švejk] (1958) od Roberta Kurky. Kurka (1921-1957), potomek českých imigrantů žijících v Chicagu, zemřel v pouhých 36 letech a nikdy svou operu neviděl na jevišti. Libreto Lewise Allana, podle románu Jaroslava Haška, je plné ironie a kousavé satiry. V hudební partituře najdeme množství valčíků, polek, bluesové a jazzové hudby. Orchestrace sestává pouze z dřevěných dechových nástrojů a perkusí. Po své premiéře se opera v následujících dekádách dočkala téměř 500 představení v Evropě a je často uváděna v USA.⁸³

5.1 Krizová 70. léta, hudební divadlo *versus* opera

Období 70. let bylo bouřlivé především v politické a sociální rovině. Roku 1964 vstupují USA do války ve Vietnamu, s tím, že americké válečné nasazení mělo být okamžité a intenzivní – např. v podobě masivních leteckých náletů na Severní Vietnam. V průběhu tří let stoupl počet amerických vojáků

⁸¹ Paul GRIFFITHS: *Hugo Weisgall, Opera Composer, Dies at 84*. The New York Times [online] 1997, March 12. [Cit. 2018-02-26]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1997/03/12/arts/hugo-weisgall-opera-composer-dies-at-84.html>

⁸² WLASCHIN 2006, s. 416.

⁸³ KIRK 2001, s. 308-309.

rozmístěných ve Vietnamu z 23 000 na více jak 500 000. Přes tyto obrovské náklady v osobách a vybavení USA nedosáhly úspěchu. Vláda ve Washingtonu se snažila před obyvateli USA skutečné dění v jižní Asii utajit, ale jak se válka stávala i čím dál tím více televizní událostí, tím silněji se začali ozývat oponenti války a započal boj o veřejné mínění. Tento boj na straně oponentů vyústil v protiválečné hnutí, které splynulo s občanskoprávním hnutím. Pojítkem mezi oběma byly různé studentské organizace a církevní společenství.⁸⁴ Početnou skupinou se stalo pacifistické hnutí Hippies, avšak mnozí mladí lidé byli plni pochybností a zoufalství a únik často hledali v drogách.

Přímou reakci na toto bouřlivé období najdeme např. u skladatelů, kteří si za vzor svých děl berou liturgii, nebo biblická témata.

- Leonard Bernstein – *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players, and Dancers* (1971) [Mše: Divadelní kus pro pěvce, herce a tanečníky].
- Andrew Lloyd Webber – *Jesus Christ Superstar* (1969).
- Stephen Schwartz – *Godspell* (1971).

Hudební divadlo prošlo velkými změnami. Muzikály se svojí stylovostí začínají podobat opeře, jelikož obojí mohou být zpívány, nebo mohou obsahovat mluvené dialogy, obojí mohou mít symfonickou hudbu, nebo menší ansámbl v pop-stylu. Muzikály navíc přejímají od opery typické prvky jako např. dramatickou důležitost hudby, celkově velké představení a melodramatické konflikty. Opera si zas z muzikálu osvojila používání populární zábavní hudby (folk, jazz, místní krajové styly). Změna v hudebním divadle se projevuje taktéž výběrem závažných témat.⁸⁵ Dřívější muzikály si povětšinou nevyžadovaly trénovaného zpěváka, ale nyní se objevují takové, které pro svoji vokální náročnost potřebují profesionálně školené hlasy, jako např. Andrew Lloyd Webber *Phantom of The Opera* (1986) [Fantom Opery]; Leonard Bernstein *Candide* (1956, obnovené uvedení 1973). Jistý rozdíl mezi operou a muzikálem se stále projevuje v orchestraci díla, jelikož tvůrci muzikálů byli neustále pod tlakem vytvořit plnou partituru za použití omezeného času a prostředků,

⁸⁴ HEIDEKING, MAUCH 2012, s. 320-334.

⁸⁵ David BELCHER, 2014, Musical or Opera? Stage Companies are Drawing on Both Art Forms. The New York Times [online]. 2014. [Cit. 2018-24-1]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2014/03/26/arts/international/opera-companies-turn-to-musicals.html>

a tak byli často nuceni pracovat s menším orchestrem, bez možností použití barevné škály nástrojů.⁸⁶

Mezi dva nejvýznamnější skladatele hudebního divadla patří:

- Leonard Bernstein (1918-1990) – *On the Town* (1944); *Candide* (1956); *West Side Story* (1957); *Trouble in Tahiti* (1952); *1600 Pennsylvania Avenue* (1976); *A Quiet Place* (1983).
- Stephen Sondheim (nar. 1930) – *A Little Night Music* (1973); *Sweeney Todd* (1979); *Into the Woods* (1989); *Passion* (1994).

Opera 70. let tedy přejímá nové prvky z muzikálu a jinak celkově navazuje na post-romantickou tradici. Významným skladatelem, který sice začal psát první opery v 50. letech, ale výraznější úspěchy přišly až později, byl Dominic Argento (nar. 1927). Argento, přezdívaný skladatel „bel-canta 20. století“, je autor, jehož opery patří k nejvíce produkováným a uváděným. Argento, který pochází z rodiny italských přistěhovalců, studoval na Peabody Conservatory v Baltimoru u Huga Weisgalla. V roce 1964 stál společně s libretistou Johnem Olon-Scrymgeourem u založení Minnesota Opera, kde bylo do konce tisíciletí uvedeno více jak 30 premiér, mnoho z nich od amerických skladatelů. Argento napsal 14 oper a mezi ty významné patří: *Postcard from Morocco* (1971) [Pohled z Maroka]; *The Voyage of Edgar Allan Poe* (1976) [Cesta Edgara Allana Poe]; *The Aspern Papers* (1988); *Casanova's Homecoming* (1985) [Casanovův návrat]; *The Dream of Valentino* (1994) [Valentinův sen].⁸⁷

Dalším úspěšným skladatelem tohoto období je Lee Hoiby (1926–2011) žák G. C. Menottiho. Hoiby přináší novou perspektivu do romantického operního stylu a to především díky dramaticky progresivním narativním strukturám. V hudební složce nalezneme dlouhé, sladké melodie italského typu.⁸⁸ Hoiby je také v konceptu oper silně ovlivněn filmovou, kamerovou technikou. Napsal 9 oper a jeho nejvýznamnější jsou: *Summer and Smoke* (1971) [Léto a kouř]; *The Tempest* (1986) [Bouře].

⁸⁶ KIRK 2001, s. 315-321.

⁸⁷ Tamtéž, s. 321.

⁸⁸ Tamtéž, s. 325.

Zástupcem nového romantismu v americké opeře je Thomas Pasatieri (nar. 1945). Ve svých operách navazuje na dědictví „italských“ amerických skladatelů jako jsou Menotti, Giannini či Argento. Mezi jeho nejvýznamnější opery patří: *Washington Square* (1976) [Washingtonské náměstí]; *Three Sisters* (1986) [Tři sestry]; *The Seagull* (1974) [Racek].

5.2 „Lehká“ opera

V 70. a 80. letech výrazně stoupla produkce lehkých, veselých oper. Pod tímto označením najdeme operu komickou a dětské opery. Tyto opery často sloužily k odlehčení repertoárů divadelních domů. Významným tvůrcem dětské opery byl i Gian Carlo Menotti, který většinu svých oper pro děti napsal právě v tomto období. Jsou to např: *A Bride from Pluto* (1982) [Nevěsta z Pluta]; *The Boy Who Grew Too Fast* (1982) [Chlapec, který vyrostl příliš rychle]; *The Singing Child* (1993) [Zpívající dítě].⁸⁹

Mezi další autory oper pro děti patří:

- Gunter Schuller – *The Fisherman and His Wife* (1970) [Rybář a jeho žena].
- John Eaton – *The Lion and Androcles* (1973) [Lev a Androcles].
- Lee Hoiby – *Something New for the Zoo* (1982) [Něco nového pro Zoo].
- Charles Strouse – *Charlotte's Web* (1988) [Šarlotina pavučina].

V komické opeře nastává obrat ve volbě a popisu postav. Jednotlivé charaktery jsou posunuty do osobnější roviny, kde získávají jisté zlidštění. Mezi autory komické opery patří Jack Beeson a jeho romantické komedie *Captain Jinks of the Horse Marines* (1975) [Kapitán Jinks od Koňských námořníků].

70. léta přinesla mnoho odvážných změn jak v hudebním divadle, tak v opeře, ale hlavní způsob kompozice zůstává v zásadě konzervativní. Objevují se ale dva skladatelé, kteří přinášejí jiný přístup.

John Harbison (nar. 1938) napsal operu *A Full Moon in March* (1979) [Úplněk v březnu], jež se dá považovat za poslední dílo z éry témat dekadence

⁸⁹ KIRK 2001, s. 331.

60. let. V hudební složce často najdeme exotické, asijské, prvky. Harbison používá disonance a expresionistickou atonalitu, ale nad ní zní lyrická vokální linie.

John Eaton (nar. 1935) ve své jednoaktové opeře *The Cry of Clytemnestra* (1980) [Nářek Klytemnestry] používá dva klavíry, z nichž jeden je o čtvrt tónu podladen a v pěveckých partech využívá čtvrttónové postupy. V jeho opeře *Myshkin* (1971) využívá čtvrttónové orchestrální ladění a elektronickou hudbu.⁹⁰

5.3 Minimalismus v americké opeře

Termín minimalismus byl prvně použit v 60. letech ve výtvarném umění a designu a popisoval použití nejjednodušších prvků k dosažení maximálního efektu. Sochaři jako např. Don Judd a Richard Serra vytvořili dílo označené jako „minimalistické“. V hudbě můžeme minimalistické prvky vystopovat v hudbě indické, Bali a v hudbě afrických zemí. Minimalistické opakující se vzorce také najdeme v západní středověké hudbě. V USA byl tento termín v hudbě použit prvně v 60. a raných 70. letech 20. století k popsání hudby spočívající na rozsáhlém opakování motivu, či skupiny motivů, jako např. uvedl Terry Riley v díle *In C* (1964), Steve Reich v *Come Out* (1966) a Philip Glass v *Music in Twelve Parts* (1971). Minimalismus odrážel neklidné nálady svého času. Skladatelé minimalismu zavrhovali serialismus, atonalitu, aleatoriku a také myšlenku, že hudba má být záležitostí intelektu.⁹¹ Minimalistická hudba je charakterizována pomalými či neexistujícími harmonickými změnami a stálým pulsem.

Nejvýznamnějším skladatelem amerického minimalismu je Philip Glass (nar. 1937). Glass vyrostl v Baltimoru a v 19 letech promoval na University of Chicago. Hudbu studoval na Julliard School of Music a také v Paříži pod vedením Nadie Boulanger, kde se seznámil s Ravi Šankarem⁹². Glasse východní hudba fascinovala a začal se věnovat výzkumu hudby indické, severní Afriky a hudby Himálaje.

⁹⁰ KIRK 2001, s. 332-334.

⁹¹ Tamtéž, s. 339.

⁹² Ravi Šankar byl indický skladatel, významný instrumentalista a hráč na sitár.

Po svém návratu do USA, v pozdních 60. letech, začal do svých děl aplikovat to, co se naučil.⁹³ V roce 1976 vytvořil společně s Robertem Wilsonem svou první operu *Einstein on the Beach* [Einstein na pláži], která mu přinesla mezinárodní úspěch. Tato opera byla první v Glassově trilogii „portrétových oper“ *Einstein on the Beach* (1976); *Satyagraha* (1981); *Akhnaten* (1984). Tuto trojici oper spojuje téma významných mužů historie, Einsteina, Ghandiho a egyptského faraóna Akhnatena. Glassova vzrůstající popularity ho přivedla do MET, pro kterou napsal operu *The Voyage* (1992) [Cesta]. Také se mu podařilo přetvořit klasické filmy Jeana Cocteau do operních podob: *Orphée* (1993); *La Belle et la Bête* (1994) [Kráska a zvíře]; *Les Enfants terribles* (1996) [Hrozná děti]. Dále složil několik komorních oper: *The Jupiter Tree* (1985) [Jupiterský strom]; *The Fall of House Usher* (1988) [Pád rodu Usherů]. Phillip Glass napsal zatím 28 oper, 11 symfonií, komorní hudbu, smyčcové kvartety a filmovou hudbu.⁹⁴

Opera *Einstein on the Beach* je abstraktním dílem, které kombinuje hudbu, tanec, mluvené slovo a zpěv v sériích tajuplné pantomimy. Není zde žádný příběh, spíše jen různé obrazy Einsteina, které vytvářejí metaforu. Opera je téměř pět hodin dlouhá, s různými scénami a pěti přestávkami. Publikum je povzbuzováno, aby si představilo, co chce a opustilo divadlo a vrátilo se zpět na představení podle své vůle.⁹⁵ Naproti tradičním operám, které se odvíjejí od libreta, je *Einstein* ovlivněn kresbami od Roberta Wilsona. Je to nový druh hudební dramaturgie - sluchová a vizuální koláž, která odráží nálady.

Na rozdíl od opery *Einstein on the Beach*, která nevyužívá lidského hlasu tak, jak standardní opera, jdou další dvě opery trilogie více v duchu tradiční opery, ačkoli ani zde neexistují árie a neměnnost zpěvu a mnoho opakujících se nápěvků si vyžaduje mnohem ekonomičtější styl zpěvu.

⁹³ Fiona MADDOCKS, 2017, Interview *Philip Glass: „My problém is people don´t believe I write symphonies“*, The Guardian [online] 2017.[Cit. 2018-02-2]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/22/philip-glass-80-interview-observer-new-review>

⁹⁴ WLASCHIN 2006, 145-146.

⁹⁵ KIRK 2001, s. 341.

5.4 Hledání nových námětů - Hrdinové

Operní skladatelé začínají hledat prostředky, které by poskytly novou dramatickou odrazovou plochu pro jejich díla. Svůj zájem upírají především k obrazům „větším než život“. Kritikové nazývají tuto múzu „CNN Opera“, což označuje skutečnost, ve které osoba, o níž se píše na prvních stránkách novin, je vyzdvížena do mýtických proporcí.⁹⁶ Skladatelé zjišťují, že to co chybí v americké rodině, komunitě, či kultuře je hrdina. Hrdinové mohou být vznešení nebo sebezničující, hrůzostrašní, izolovaní svou osobní posedlostí a mohou být nacházeni v postavách biblických, historických nebo literárních. Není podstatné, kdo je hrdinou, ale jak libretisté a skladatelé k této postavě přistupují. Život této postavy musí nabídnout univerzální poselství. Hrdina se musí stát „mýtem“, dovolujícím skladatelům sáhnout za historické události a fakta až do vnitřku jejich duše. V těchto dílech je hrdina a jeho příběh námětem a většinou jeho jméno tvoří i název opery:

- John Adams – *Nixon in China* (1987) [Nixon v Číně]; *Death of Klinghoffer* (1991) [Smrt Klinghoffer].
- Stewart Wallace – *Harvey Milk* (1995).
- Anthony Davis – *X: The Life and Times of Malcom X* (1986) [X: Život a čas Malcoma X].
- Dominic Argento – *The Dream of Valentine* (1993) [Valentinův sen].
- Gian Carlo Menotti – *Goya* (1986).
- Carlisle Floyd – *Willie Stark* (1981).
- William Schuman – *The Mighty Casey* (1951) [Mocný Casey].
- William Bolcom – *McTeague* (1992).
- Libby Larsen – *Frankenstein* (1990).
- Daron Auric Hagen – *Shining Brow* (1993); o architektovi Franku Lloyd Wrightovi.
- David Lang – *Modern painters* (1995) [Moderní malíři]; o Johnu Ruskinovi.

⁹⁶ Dinitia SMITH, 1995, *Writers Enchanted by the Freedom of Opera*, The New York Times [online] 1995. [Cit. 2018-02-2]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/09/28/us/writers-enchanted-by-the-freedom-of-opera.html>

Většina těchto oper vyprávěla o hrdinovi – muži a byla napsána mužským skladatelem. Od 90. let se však objevují i ženské hrdinky, jako např.:

- Hugo Weisgall – *Esther* (1993).
- Ezra Laderman – *Marilyn* (1993).
- Michael Daugherty – *Jackie-O* (1997).
- Anthony Davis – *Tania* (1992).
- Libby Larsen – *Claire de Lune* (1985) [Svit Luny]; o ženě pilotce.
- Thea Musgrave – *Mary, Queen of Scots* (1977) [Marie, královna Skotska]; *Harriet, the woman Called Moses* (1985) [Harriet, žena, kterou nazývali Mojžíšem].
- Meredith Monk – *Atlas* (1991); o ženě průzkumnici.⁹⁷

Významným operním skladatelem je John Adams (nar. 1947), který si vybírá hrdiny ze současných Američanů. Jeho skladatelský styl spadá do minimalismu, ale pro zvýšení dramatu využívá Adams větší různorodost v rámci minimalismu, jako např. širší škálu barev orchestru. Jeho nejvýznamnějším dílem je opera *Nixon in China* (1987) [Nixon v Číně]. Tato opera získala oblibu také díky vynikajícímu libretu od Alice Goodman. V opeře bývá označována jako maškaráda a šaráda a je v ní přítomen vřelý humor skloubený s trochou soucitu. V hudební složce najdeme lomené akordy a rytmické modely minimalismu, ale také prvky z americké populární hudby, jazzu a swingu. Mezi Adamsovy další opery patří: *The Death of Klinghoffer* (1991) popisující únos zaoceánské výletní lodi Achille Lauro arabskými teroristy; *I was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* (1993) [Díval jsem se na strop, a pak jsem ušel nebe] operní reakce na zemětřesení v Los Angeles; opera je v pop-kabaretním stylu; *El Niño* (2000) opera/oratorium, ve které je tanec a film stejně důležitý jako zpěv; *Doctor Atomic* (2005) zpracovávající stress a znepokojení obyvatelů Los Alamos, zatímco byl připravován první test atomové bomby.⁹⁸

⁹⁷ KIRK 2001, s. 335-336.

⁹⁸ WLASCHIN 2006, s. 6.

Postupem času se v operách objevuje tzv. nový heroismus, který vychází z moderních legend a vypráví životní příběhy současných osobností. V hudbě je také patrná změna, zvláště ve větším spojení s jazzem, rockem a zvuky místní, krajové hudby. V operách je navíc kladen velký důraz na vizuální efekty – inspirace z televizního a filmového průmyslu.

Typickými představiteli nového heroismu jsou:

- Anthony Davis (nar. 1951) – *X: The Life and Times of Malcom X* (1986), opera ve stylu veristického minimalismu, vyprávějící příběh Malcoma X, černého aktivisty.⁹⁹ Mezi Davisovy další opery patří: *Tania* (1992) a *Amistad* (1997).
- William Harper (nar. 1949) – *Snow Leopard* (1989) [Sněžný leopard].
- Conrad Cummings – *Tonkin* (1993).
- John Duffy – *Black Water* (1997) [Černá voda].¹⁰⁰

Ve 2. pol. 90. let se v opeře a hudebním divadle také objevuje téma homosexuality. Svoji tvorbou sem patří skladatelé a díla jako:

- Jonathan David Larson (1960-1996) – *Rent* (1996), volně inspirováno Pucciniho operou *La Bohème*.
- Harold Bluemfield – *Season in Hell* (1996) [Sezóna v pekle].
- Stewart Wallace (nar. 1960) – *Harvey Milk* (1986), je opera pojednávající o homosexuálním politikovi, který byl zastřelen.

5.5 Na přelomu tisíciletí

Směrem k novému tisíciletí americká divadla a operní společnosti nadále pokračují v tradici uvádění nových amerických oper, např. Houston Grand Opera do r. 2000 uvedla 25 světových premiér, z toho 23 amerických oper. Z důvodů úspory nákladů na produkci nových oper se často operní společnosti spojují v koprodukcii, někdy i v mezinárodní. Koprodukce navíc zajišťuje uvedení díla na více jevištích. Některá divadla se soustřeďují jen na novou současnou operu,

⁹⁹ Donal HENAHAN, *Opera: Anthony Davis's 'X' (The Life and Times of Malcolm X)*. The New York Times, [online] 1986. [Cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1986/09/29/arts/opera-anthony-davis-s-x-the-life-and-times-of-malcolm-x.html>

¹⁰⁰ KIRK 2001, s. 352-356.

jako např. The Opera Company of Philadelphia, které se přezdívá „The Experimental Stage“ [Zkušební jeviště]. Opery jsou zde uváděny ve třech krocích. Nejprve formou workshopu, poté je uspořádáno scénické čtení a v teprve v závěru může proběhnout plná produkce díla.

I další jiné operní společnosti uvádějí a produkují nové americké opery. Důležitým producentem nových oper se stávají univerzitní operní studia a malé regionální operní společnosti, které uvádějí především komorní opery. K oblíbenosti oper přispívá i Broadway, která uvádí hudební divadlo v operním stylu a dokáže přilákat nové, mladé publikum. Navíc jsou USA světovým vedoucím na poli tvorby opery pro děti.¹⁰¹ K novým americkým operám konce 20. století patří:

- Jack Beeson – *Lizzie Borden* (1996).
- Peter Lieberman – *Ashoka's Dream* (1997) [Ashokův sen],
- Tobias Picker – *Fantastic Mr. Fox* (1998) [Fantastický pan Fox].
- Stephen Paulus – *Summer* (1998) [Léto].
- William Bolcom – *A View from the Bridge* (1999) [Výhled z mostu].
- Andre Previn – *A Streetcar Named Desire* (1998) [Tramvaj do stanice Touha].
- Jake Heggie – *Dead Man Walking* (2000) [Mrtvý muž přichází].
- Carlisle Floyd – *Cold Sassy Tree* (2000).
- John Harbison – *The Great Gatsby* (2000) [Velký Getsby].

Skladatelé pozdního 20. století si vybírají pro své opery hrdiny silné a takové, které v posluchačích dokáží něco či někoho evokovat. Mohou to být antihrdinové (toužící po moci, bez odvahy, nebo bez zásad a výčitek), či vznešení hrdinové, ale nejvíce poskytuje melodrama hrdina-patolízal a celkově zoufalé charaktery. Směrem ke konci století se v opeře objevuje neo-sensualismus, ve stylu Pucciniho. Je to jakýsi návrat k tradičním romantickým trendům 90. let 20. století. Atonalita a minimalismus z tvůrčího procesu operních skladatelů postupně mizí.

¹⁰¹ KIRK 2001 s. 359-360.

5.6 Významné skladatelky

Od konce 70. let si opery od ženských skladatelek získávají větší pozornost. Edith Borroff ve své knize *American Operas: A Checklist* (1992) uvedla soupis více jak 100 skladatelek, které od konce války napsaly, produkovaly a vydaly opery.¹⁰² Z počátku se jednalo většinou o komorní opery a opery pro děti, ale postupem času se začínají objevovat i velká díla.

- Margareth Garwood (1927-2015) – *The Trojan Women* (1967, rev. 1979) [Trojské ženy]; *Rappaccini's Daughter* (1983) [Rappacciniho dcera].
- Julia Smith (1911-1989) – *Daisy* (1973).
- Victoria Bond – (nar. 1945) – *Travels* (1995) [Cestovatelé].
- Vivian Fine – *The Women in the Garden* (1977) [Žena v zahradě]; *Memoirs of Uliana Rooney* (1996) [Vzpomínky Uliany Rooney].

Objevují se skladatelky, které jsou silně ovlivněny multimédií a novými technologiemi:

Laurie Anderson (nar. 1947) byla v 70. letech součástí skupiny experimentátorů v Soho, ve které byli také Philip Glass, Steve Reich a choreografka Lucinda Childs. Její styl kombinuje hudbu, vyprávění a film. Jejím nejzajímavějším dílem je *United States, Parts I-IV* (1982), trvající 6 hodin.¹⁰³ Někteří kritici uvádějí, že divadelní díla L. Anderson nejsou operami.

Meredith Monk (nar. 1942) je avantgardní skladatelka, zpěvačka a tvůrce filmů. Vytvořila několik experimentálních oper, které napínají hranice tohoto žánru, jelikož v nich používá účinkující/pěvce, nástroje a film. Je průkopnicí v používání tzv. „rozšířené zpěvné techniky“. Ona a její zpěváci předvádějí druh vokalizy bez textu, která se může pohybovat v rozsahu čtyř oktáv. Její nejdůležitější jevištní dílo je opera *Atlas* (1991).¹⁰⁴

Libby Larsen (nar. 1950) patří k nejúspěšnějším moderním americkým skladatelům. Napsala 17 oper, např.: *Frankenstein: The Modern Prometheus* (1990) [Frankenstein, moderní Prométheus]; *A Wrinkle* (1992) [Vrása];

¹⁰² KIRK 2001, s. 363.

¹⁰³ WLASCHIN 2006, s. 17.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 249.

Mrs. Dalloway (1993) [Paní Dallowayová]; *Eric Hermannson's Soul* (1999) [Duše Erika Hermannsona].¹⁰⁵

5.7 Mladí skladatelé pozdního 20. století

Na operní scénu se dostávají noví skladatelé. Mnozí z nich se ve své předchozí hudební kariéře věnovali skladbě orchestrálních děl a jejich opery odrážejí instrumentální zručnost skrze romantické textury a asociativní barvy nástrojů. Využívají plynulost melodie v rámci dramatických figur. Často také vybírají náměty ze současných událostí a osob.

- John Corigliano – *The Ghost of Versailles* (1991) [Duch z Versailles]; velká opera buffa. Byla to po 25 letech první opera, kterou na objednávku zadala MET. Opera se stala velkým úspěchem a spustila novou vlnu americké opery.
- David Lang – *Modern Painters* (1995) [Moderní malíři].
- Tobias Picker – *Emmeline* (1996).
- Lowell Liebermann – *The Picture of Dorian Gray* (1996) [Obraz Doriana Graye].
- David Carlson – *Dreamkeepers* (1996); v neoromantickém stylu.
- Jorge Martin – *Beast and Superbeast* (1996).
- Mark Adamo – *Little Women* (1998) [Malé ženy].

5.8 Americká opera ve 21. století

V současnosti se v USA komponuje, produkuje a provádí více nových amerických oper než po 2. světové válce. MET a největší operní společnosti v San Francisku, Chicagu, Houstonu, Dallasu, Minnesotě, Seattlu a Miami plánují uvádět minimálně jednu premiéru nové americké opery ročně.

¹⁰⁵ WLASCHIN 2006, s. 200-201.

Mnohé z nově napsaných oper (ty nejodvážnější a přinášející něco jiného) se však zatím nedočkaly svého uvedení v operním domu. Důvodem pravděpodobně je to, že:

„Nová opera má špatnou reputaci. Tradiční publikum se vzpírá při slově ‚nová‘, kdokoli jiný se vzpírá při slově ‚opera.‘“¹⁰⁶

Nová opera je však nyní více přístupná díky četným skladatelům, kteří se do světa opery vydali ne ze skladby ve vysokém uměleckém stylu, ale z hudebního divadla. Termín „nová opera“ tedy zahrnuje množství projevů, od experimentálních, multimediálních pokusů až k melodickému vyprávění příběhu. Je těžké předvídat, zdali se americká opera vydá ve stopách romantismu či avantgardy, nebo se jí podaří skloubit obojí v harmonický celek.

Kolébku americké opery nejsou historicky operní domy, ale Broadway, kde byla uvedena díla jako: George Gershwin *Porgy and Bess*; Marc Blitzstein *Regina*; Virgil Thomson *Four Saints in Three Acts*; Gian Carlo Menotti *The Consul* a *The Saint of Bleecker Street*.

Dalším stvrzením propojování opery s hudebním divadlem je spolupráce MET s Lincoln Center Theater při níž byla vypsána soutěž na stvoření devíti oper s klavírním doprovodem, které budou později formou workshopu dopracovány do podoby celé opery a uvedeny v divadle. Výsledkem tohoto projektu je např. skladatel Nico Muhly, a jeho opera *Two Boys* (2013) uvedená na scéně MET.¹⁰⁷

Vzniká množství programů na podporu vzniku nových oper, včetně programu Vox pro City Operu New York, který spravuje skladatel Mark Adamo.

Množství nových oper vznikajících v USA je obrovské, ale jejich uměleckou kvalitu prokáže až čas. S jistotou však můžeme říci, že vytvořit americkou operu 21. století je důležitým trendem dnešní hudby.

¹⁰⁶ Anne MIDGETTE, 2006, In Search of the Next Great American Opera. The New York Times [online]. March 19. [Cit. 2018-29-3]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/arts/music/in-search-of-the-nextgreat-american-opera.html>

¹⁰⁷ Michael COOPER, 2013, The Met's Commissioning Program is Starting to Bear Operas. The New York Times [online]. October 8. [Cit. 2018-29-3]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2013/10/09/arts/music/themets-commissioning-program-is-starting-to-bear-operas.html>

ZÁVĚR

Americká opera a její vývoj je z muzikologického pohledu pole široké a jistě nabízí mnoho prostoru ke studiu. Vývoj americké opery probíhal zcela jinak, než jak tomu bylo v Evropě, a to především kvůli celkovému zrychlení tohoto procesu, množství různé importované hudby a neustálému promíchávání jednotlivých kultur, národností a sociálně rozlišných společností.

Cílem mé magisterské práce bylo ve stručnosti uvést dějiny americké opery ve 20. století, včetně hlavních formujících vlivů, významných skladatelů a jejich stěžejních operních děl a poskytnout chronologický přehled tohoto vývoje. Při psaní této práce jsem se opírala o několik odborných publikací předních amerických muzikologů, a také jsem při pátrání po doplňujících informacích objevila množství volně dostupných [online] publikací (např. v podobě různých dizertačních prací) a odborných článků v tisku.

Členění práce na hlavní kapitoly jsem provedla podle důležitých historických milníků. Celkově má práce tedy pět kapitol.

První kapitola této práce je věnovaná vývoji americké opery do roku 1900. Tato kapitola je nutností, pro pochopení dalšího vývoje opery ve 20. století. Zde jsem stručně uvedla historii vzniku USA a z toho plynoucích následků, které se projeví zejména na skladbě obyvatelstva, různosti národností a kultur. Uvedla jsem zde nejstarší americké opery, vývoj opery po americké revoluci, způsob, jakým italská opera seria ovlivněna vznik velké americké opery a také vliv francouzské operety na vznik různých hudebních komedií v druhé polovině 19. století.

Druhá kapitola se věnuje přelomu 19. a 20. století. Ačkoli se jedná o období zhruba 20 let, usoudila jsem, že si toto období zaslouží samostatnou kapitolu a to především kvůli velkým změnám v sociální rovině amerických obyvatel. Uvedla jsem zde, jak se skladatelé přelomu století ve svých operách vyrovnávali s vlivem hudby Richarda Wagnera, jak mnozí skladatelé hledali novou inspiraci a to především v hudbě původních amerických obyvatel. V podkapitole *Černošská perspektiva* jsem uvedla nejdůležitější skladatele černé pleti a nastínila jsem nerovné postavení černošské komunity na přelomu 19. a 20. století a způsob, jakým se umělci s těmito nerovnostmi ve společnosti vyrovnávali.

Třetí kapitola je věnována období druhé světové války. V této kapitole jsem popsala snad nejznámější americkou operu *Porgy and Bess* skladatele Goerge Gershwina a dále jsem uvedla, jaký vliv měl jazz na vývoj americké opery. Popisuji zde také, jak byl operní svět ovlivněn novými technologiemi a masmédií, především rádiem, televizí a světem filmu. Samostatná podkapitola je určena jednomu z nejdůležitějších tvůrců americké opery vůbec a to skladatelovi Gian Carlu Menottimu a jeho operám, které v tomto období vytvořil. Dále jsem v této kapitole představila několik mladých skladatelů, kteří v tomto období uvedli svá první díla, jako např. Kurt Weil, Aaron Copland a Douglas Moore.

Čtvrtá kapitola se věnuje období po 2. světové válce a 50. letům. Zde jsem popsala, jak se zformoval nový americký verismus a uvedla jsem skladatele jako např. Gian Carlo Menotti, Kurt Weill a Marc Blitzstein, kteří se tomuto typu opery ve své tvorbě věnovali. V podkapitole *Univerzitní operní studia* popisují jistý fenomén světa americké opery a to skutečnost, že v operních studiích univerzit se uvádějí nové americké opery a díla mnohých významných skladatelů měla svoji premiéru právě na půdě některé univerzity. Tento fenomén je platný dodnes. Další podkapitolu jsem věnovala *New York City Opera*, jelikož se tento operní dům stal velkým dějištěm pro americkou operu. Byly zde uváděny cykly nové moderní americké opery a svou premiéru zde měla i tři stěžejní díla americké opery: Douglas Moore – *Ballad of Baby Doe*; Robert Ward – *The Crucible* a Carlisle Floyd – *Susannah*.

V poslední, páté, kapitole jsem na úvod nastínila jistou paralelu mezi 60. lety a přelomem 19. a 20. století, která se projevila taktéž v tvorbě amerických skladatelů a to zejména ve volbě námětu oper. V další podkapitole jsem uvedla napjaté sociální prostředí 70. let a jak se to promítlo do hudebního divadla a do světa opery. V podkapitole „*Lehká*“ opera jsem se věnovala představení komické opery a operám určeným pro dětské publikum. Důležitou podkapitolou je *Minimalismus v americké opeře*, jelikož minimalistický styl v dílech Philipa Glassa a Stevea Reicha ovlivnil celou další skladatelskou generaci, která se tímto stylem nechala inspirovat, nebo se proti němu začala vědomě vymezovat. Podrobněji jsem se zde věnovala Glassově opeře *Einstein on the Beach*. V podkapitole *Hledání nových námětů – Hrdinové* jsem uvedla soupis skladatelů a jejich oper, ve kterých jako námět a hlavní hrdina figuruje nějaká současná postava a podrobněji jsem popsala některá významná díla

tohoto období. Dále jsem v této kapitole uvedla významné operní skladatele a skladatelky působící svou tvorbou na přelomu tisíciletí, včetně mladé generace operních skladatelů. Krátce jsem také popsala prostředí americké opery ve 21. století.

Při tvorbě práce věnující se dějinám bývá chronologicky pojaté řešení práce vhodným modelem. Takto pojaté řešení se mi osvědčilo při psaní prvních čtyř kapitol mé práce. Pátá kapitola *Od 60. let směrem ke konci století* však obsahuje 40 resp. 50 let vývoje opery (jelikož zde uvádím i krátkou podkapitolu o americké opeře ve 21. století). Při psaní této kapitoly jsem nejdřív přemýšlela nad podrobnějším chronologickým členěním, které jsem však pro překryv různých stylů a tvorby jednotlivých skladatelů nakonec odmítla, jelikož by nebylo zřejmé, kam koho a co zařadit a toto podrobnější časové členění by přineslo spíše chaos než přehlednost.

Americká opera a její vývoj si zaslouhuje náležitou pozornost a její pestrost, zvláště ve 20. století, poskytuje množství podnětů k dalšímu studiu. Myslím však, že by se americké opeře v Čechách měl dát především prostor praktický, ať už častějším uváděním amerických oper v operních domech, nebo na univerzitní půdě. Existuje množství jednoaktových, komorních a dětských amerických oper, které jsou pro studijní účely mladých pěvců vhodným materiálem a jejich zavedení do uměleckých škol by dle mého názoru přineslo celkové oživení a pestrost.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BELCHER, David: *Musical or Opera? Stage Companies are Drawing on Both Art Forms*. The New York Times [online]. 2014. [Cit. 2018-24-1]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2014/03/26/arts/international/opera-companies-turn-to-musicals.html>

COOPER, Michael: *The Met's Commissioning Program is Starting to Bear Operas*. The New York Times [online]. October 8. [Cit. 201-29-3]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2013/10/09/arts/music/themets-commissioning-program-is-starting-to-bear-operas.html>

DIZIKES, John: *Opera in America: a cultural history*. New Haven and London: Yale University, 1993.

EBRIGHT, Ryan Scott: *Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera* [e-book]. A dissertation, Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Music, 2014.

FLEEGER, Jennifer: *Sounding American: Hollywood, opera and jazz*. New York: Oxford University Press, 2014.

GRIFFITHS, Paul: *Hugo Weisgall, Opera Composer, Dies at 84*. The New York Times [online] 1997, March 12. [Cit. 2018-02-26]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1997/03/12/arts/hugo-weisgall-opera-composer-dies-at-84.html>

HEIDEKING, Jürgen a MAUCH, Christof [HEIDEKEN, MAUCH 2012]: *Dějiny USA*. Praha: Grada, 2012.

HENAHAN, Donal: *Opera: Anthony Davis's 'X' (The Life and Times of Malcolm X)*. The New York Times, [online] 1986. [Cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1986/09/29/arts/opera-anthony-davis-s-x-the-life-and-times-of-malcolm-x.html>

KATROVASOVÁ, Ema: *Americká operní a písňová tvorba od počátku 20. století*. Diplomová práce, Praha: Akademie Múzických umění, Fakulta Hudební a taneční, 2017.

KELLOW, Brian: *Julius Rudel, 93, Conductor-Administrator Who Shaped American Music Scene at Helm of New York City Opera, Has Died*. Opera News [online]. 2014 June 28. [Cit. 2018-02-22]. Dostupné z: https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/6/News/Julius_Rudel.html

KIRK, Elise K. [KIRK 2001]: *American Opera*. Urbana: University of Illinois, 2001.

MADDOCKS, Fiona: Interview *Philip Glass: „My problém is people don't believe I write symphonies"*, The Guardian [online] 2017.[Cit. 2018-02-2]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/22/philip-glass-80-interview-observer-new-review>

MIDGETTE, Anne: *In Search of the Next Great American Opera*. The New York Times [online]. 2006, March 19. [Cit. 2018-29-3]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/arts/music/in-search-of-the-nextgreat-american-opera.html>

SMITH, Dinitia: *Writers Enchanted by the Freedom of Opera*, The New York Times [online] 1995. [Cit. 2018-02-2]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/09/28/us/writers-enchanted-by-the-freedom-of-opera.html>

TOMMASINI, Anthony: *All Black Casts for Porgy? That Ain't Necessarily So*. The New York Times [online]. 2002 March 20. [Cit. 2018-30-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-snotebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html>

TROJAN, Jan: *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001.

YELLIN, Victor F.: *American Music*. Vol. 4, No. 3. University of Illinois, 1986.

VACÍKOVÁ, Alena: *Americká opera a její vývoj v 18. a 19. století*. Bakalářská práce, Ostrava: Ostravská Univerzita, Fakulta Umění, 2015.

WLASCHIN, Ken [WLASCHIN 2006]: *Encyclopedia of American Opera*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. Dále citováno jako WLASCHIN 2006.

Grove's Dictionary of Music and Musicians in five volumes, ed. by J. A. Fuller Maitland, Vol III. New York: The Macmillan Company, 1907.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrell, Grove Music Online, 2001.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

nar.	narozen/narozena
rev.	revidované
pravd.	pravděpodobně
NY	New York
MET	Metropolitní opera v New Yorku
NBC	National Broadcasting Company [Národní vysílací společnost]

PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Americká opera na české divadelní scéně

Národní divadlo Praha:

John Adams – *The Death of Klinghoffer*; Národní divadlo 22. 5. 2003
Philip Glass – *La Belle et la Bête*; Národní divadlo 28. 8. 2003
Tom Johnson – *Four Note Opera*; Divadlo Kolowrat 2. 2. 2005
Philip Glass – *Les enfants Terribles*; Areál PL Bohnice 17. 6. 2011
David Lang, J. Wolfe, M. Gordon - *Lost Objects*; Nová scéna od 17. 12. 2015
Steve Reich – *Three Tales*; Nová scéna 3. 2. 2016

Státní opera Praha:

Philip Glass – *The Fall of the House Usher*; 29. 5. 1999
Scott Joplin – *Treemonisha*; 17. 5. 2003

ND Brno:

George Gershwin – *Porgy and Bess*; Janáčkovo divadlo 25. 6. 1968
Robert Kurka – *Dobrý voják Švejk*, Divadlo Reduta 26. 9. 1982
Philip Glass – *La Belle et la Bête*; Divadlo Reduta, divadelní sál 2. 5. 2008

Národní divadlo Moravskoslezské, Ostrava:

George Gershwin – *Porgy and Bess*, Divadlo Z. Nejedlého (DAD), 29. 1. 1977
John Cage – *Europera 5*, Divadlo Antonína Dvořáka 24. 6. 2012
George Lewis – *Afterword*, Divadlo Jiřího Myrona 28. 8. 2015

Příloha č. 2: Jmenný list amerických operních skladatelů

Aborn Lora	Carter Elliott	Freeman Harry Lawrence
Adamo Mark	Collins Edward Joseph	Freer Eleanor Everest
Adams John	Conte David	Friml Rudolf
Adler Samuel	Converse Frederick S.	Fry William Henry
Aldridge Robert	Copeland Stewart	Garwood Margaret
Anderson Garland	Copland Aaron	Gates Keith
Antheil George	Coppola Anton	Gershwin George
Argento Dominick	Corigliano John	Giannini Vittorio
Ash Peter	Cortés Ramiro	Gillis Don
Ashley Robert	Craton John	Glanville-Hicks Peggy
Aucoin Matthew	Crozier Daniel	Glass Philip
Baber Joseph	Cuomo Douglas J.	Gleason Frederick G.
Bach Jan	Damrosch Walter	Goldenthal Elliot
Balada Leonardo	Danielpour Richard	Golijov Osvaldo
Barab Seymour	Daugherty Michael	Gordon Ricky Ian
Barber Samuel	Davis Anthony	Gruenberg Louis
Barlow II. Samuel L. M.	Davis Don	Hadley Henry
Barnes Edward	De Koven Reginald	Hageman Richard
Beadell Robert	Dellaira Michael	Hagen Daron
Beach Amy	Dello Joio Norman	HammersteinI Oscar
Beaser Robert	DiChiera David	Hanson Howard
Beaudoin Richard	Dougherty Celius	Hanson William F.
Beck Jeremy	Douglas John Thomas	Harbison John
Beeson Jack	Drattell Deborah	Harling W. Franke
Bepler Jonathan	Duffy John	Headley Hubert Klyne
Bergsma William	Duke Vernon	Heggie Jake
Bernstein Leonard	Dvorkin Judith	Henderson Alva
Bimboni Alberto	Eaton John	Herbert Victor
Bingham Hulsman Susan	Edwards Julian	Herbolsheimer Bern
Blitzstein Marc	Effinger Cecil	Hermann Bernard
Bolcom William	Eichberg Julius	Hilbert Ernest
Bond Victoria	Elston Arnold	Hinrichs Gustav
Boren Murray	Estabrook G.	Hoiby Lee
Bowles Paul	Fairouz Mohammed	Holdridge Lee
Breil Joseph Carl	Farber Richard	Hugo John Adam
Bristow George Frederick	Felsenfeld Daniel	Hulsman Susan
Bucci Mark	Fennimore Joseph	Chadwick George W.
Buck Dudley	Fink Myron	Ching Michael
Busby Gerald	Finko David	Ingris Eduard
Cadman Charles W.	First Craig	James Dorothy
Cage John	Floyd Carlisle	Jandali Malek
Carlson David	Foss Lukas	Joiner Scott

Joio Norman Dello
 Jones Abbie Gerrish
 Joplin Scott
 Kačinskas Jeronimas
 Kaminsky Laura
 Kastle Leonard
 Kay Ulysses
 Klein Bruno
 Korngold Erich Wolfgang
 Krenek Ernst
 La Montaine John
 Laitman Lori
 Lang David
 Larsen Libby
 Le Roy Constance Faunt
 Lehrman Leonard J.
 Levowitz Adam
 Levy Marvin David
 Lewin Frank
 Liebermann Lowell
 Lieberson Peter
 Little David T.
 Lucero Carla
 Lucke Katharine
 Luening Otto
 Lyford Ralph
 Maguire Janet
 Machover Tod
 Mana-Zucca
 Mandelbaum Joel
 Martín Jorge
 Maxwell Elsie
 McCoy William J.
 McCreery Wayman C.
 Mechem Kirke
 Menin Peter
 Menotti Gian Carlo
 Millikan Ann
 Modarelli Antonio
 Mollicone Henry
 Monk Meredith
 Moore Douglas
 Moore Mary Carr
 Mopper Irving
 Moran Robert

Musto John
 Neikrug Marc
 Neuendorff Adolf
 Nevin Arthur Finlay
 Noe Kevin
 Oliveros Pauline
 Paine John Knowles
 Parker Horatio
 Pasatieri Thomas
 Paterson Robert
 Paulus Stephen
 Penhorwood Edwin
 Picker Tobias
 Pound Ezra
 Pratt Silas G.
 Previn André
 Price Jonathan
 Prosek Lisa Scola
 Proto Frank
 Raphling Sam
 Raymond Emma Marcy
 Read Gardner
 Redding Joseph D.
 Reed H. Owen
 Reese Mona Lyn
 Reid Mike
 Reid Sally Johnston
 Reich Steve
 Reinagle Alexander
 Reiser Alois
 Richter Marga
 Rodriguez Robert Xavier
 Rogers Bernard
 Rochberg George
 Romberg Sigmund
 Roosevelt Joseph Willard
 Rorem Ned
 Rose Michael Alec
 Rouse Mikel
 Ruehr Elena
 Runestad Jake
 Salzman Eric
 Sams Carol
 Sargon Simon
 Saylor Bruce

Scott Tom
 Secunda Sholom
 Sessions Roger
 Seymour Horatio
 Seymour John Laurence
 Shapleigh Bertram
 Shearer Allen
 Shelley Harry Rowe
 Sheng Bright
 Shepard Thomas Z.
 Shere Charles
 Shields Alice
 Shore Dan
 Schickele Peter
 Schoenefeld Henry
 Schuller Gunther
 Schuman William
 Schumann Walter
 Siegmeister Elie
 Silver Sheila
 Skilton Charles Sanford
 Smit Leo
 Smith David Stanley
 Smith Julia
 Sobolewski Eduard
 Sousa John Philip
 Spears Gregory
 Spratlan Lewis
 Stearns Theodore
 Stein Leon
 Steiner Emma R.
 Steiner Max
 Stern Eric
 Stewart Humphrey John
 Still William Grant
 Stokes Eric
 Strassburg Robert
 Strube Gustav
 Surinach Carlos
 Susa Conrad
 Swift Richard
 Swisher Gloria Wilson
 Sydeman Jay
 Talma Louise
 Tamkin David

Taylor Deems
Taylor Clifford
Taylor Raynor
Thomas John Rogers
Thompson Randall
Thomson Virgil
Thorne Francis
Thow John
Tietjens Paul
Toch Ernst
Torke Michael
Townsend Douglas
Trajetta Philip
Trimble Lester
Ulehla Ludmila
Van Etten Jane

Van de Vate Nancy
Van Etten Jane
Vandervelde Janika
Verrall John
Vincent John
Wainwright Rufus
Wallace Stewart
Ward Robert
Wayditch Gabriel von
Weill Kurt
Weinberger Jaromír
Weisgall Hugo
Weisman Stefan
Welcher Dan
Westergaard Peter
Wheeler Scott

Whiting George
Wilder Alec
Wohl Herman
Wold Erling
Wolpe Stefan
Wood Joseph R.
Wuorinen Charles
Wykes Robert
Yannatos James
Yavelow Christopher
Young Webster A.
Yun Du
Zádor Jenő
Zeisl Erich
Zimbalist Efrem

Příloha č. 3: Portréty významných operních skladatelů

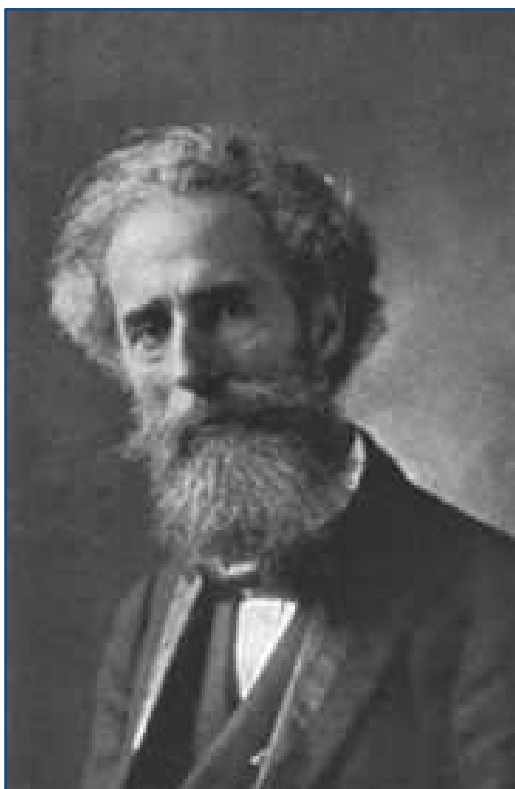
Silas Gamaliel Pratt (1846-1916)

https://en.wikipedia.org/wiki/Silas_G._Pratt



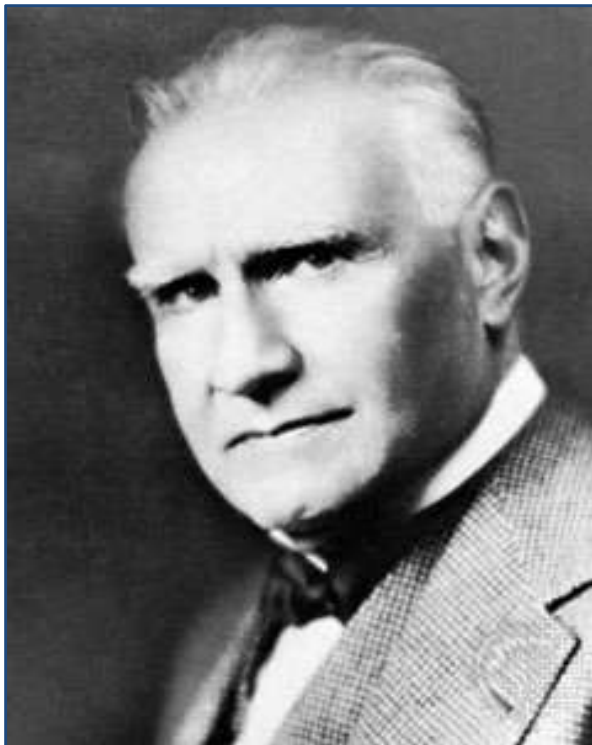
Frederick Grant Gleason (1848-1903)

<https://www.findagrave.com/memorial/43315010/frederick-grant-gleason#view-photo=148138712>



Walter Damrosch (1862-1950)

<https://www.britannica.com/biography/Walter-Damrosch>



George Whitefield Chadwick (1854-1931)

https://en.wikipedia.org/wiki/George_Whitefield_Chadwick#/media/File:George_w_chadwick.jpg



Harry Lawrence Freeman (1869-1954)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2c/Harry_Lawrence_Freeman.jpg



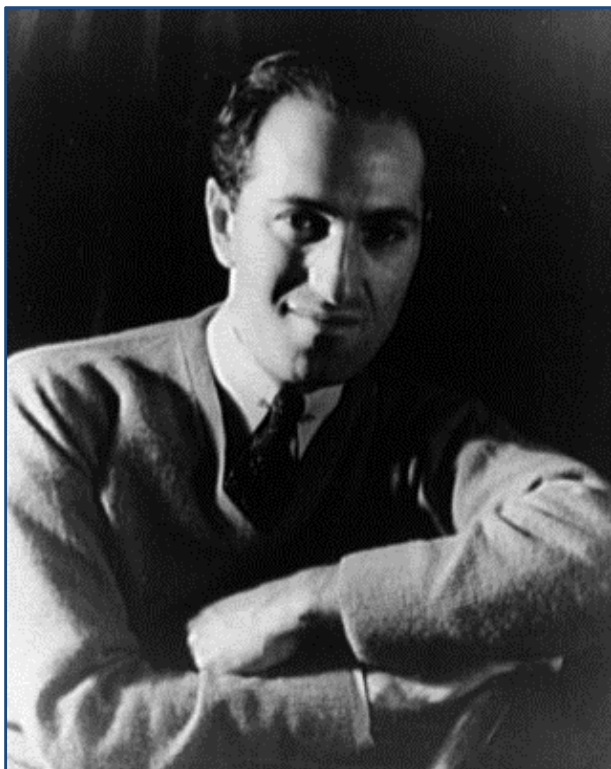
Scott Joplin (pravd. 1868-1917)

<http://publicdomainreview.org/collections/scott-joplin/>



George Gershwin (1898-1937)

https://cs.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin#/media/File:George_Gershwin_1937.jpg



Virgil Thomson (1896-1989) a Gertrude Stein (1874-1946)

<http://www.virgilthomson.org/about/vignettes>



Marc Blitzstein (1905-1964)

https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Blitzstein#/media/File:Marc_Blitzstein_1943.jpg



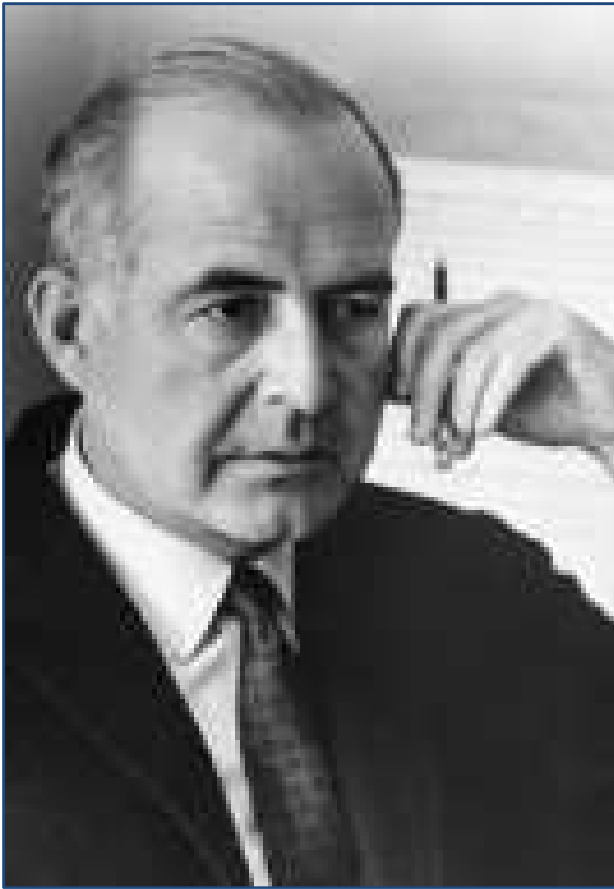
Gian Carlo Menotti (1911-2007)

<https://www.thefamouspeople.com/profiles/gian-carlo-menotti-353.php>



Samuel Barber (1910-1981)

<http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Samuel-Barber>



Amy Marcy Beach (1867-1944)

<https://commonwealthchorale.com/node/2251>



Kurt Weil (1900-1950)

<https://www.kwf.org>



Bernard Herrman (1911-1975)

https://cs.wikipedia.org/wiki/Bernard_Herrmann#/media/File:Bernard-Herrmann.jpg



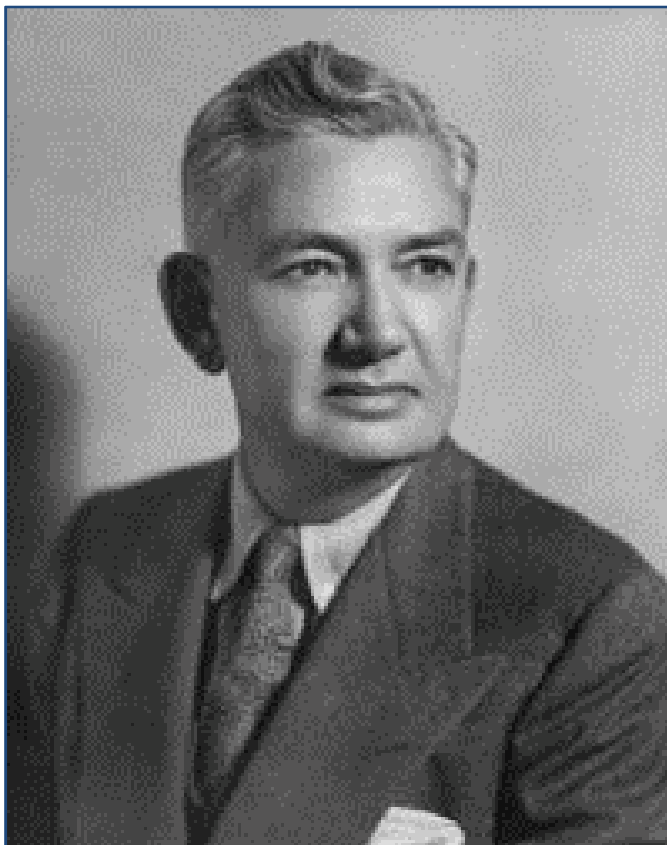
Julius Rudel (1921-2014)

https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/6/News/Julius_Rudel.html



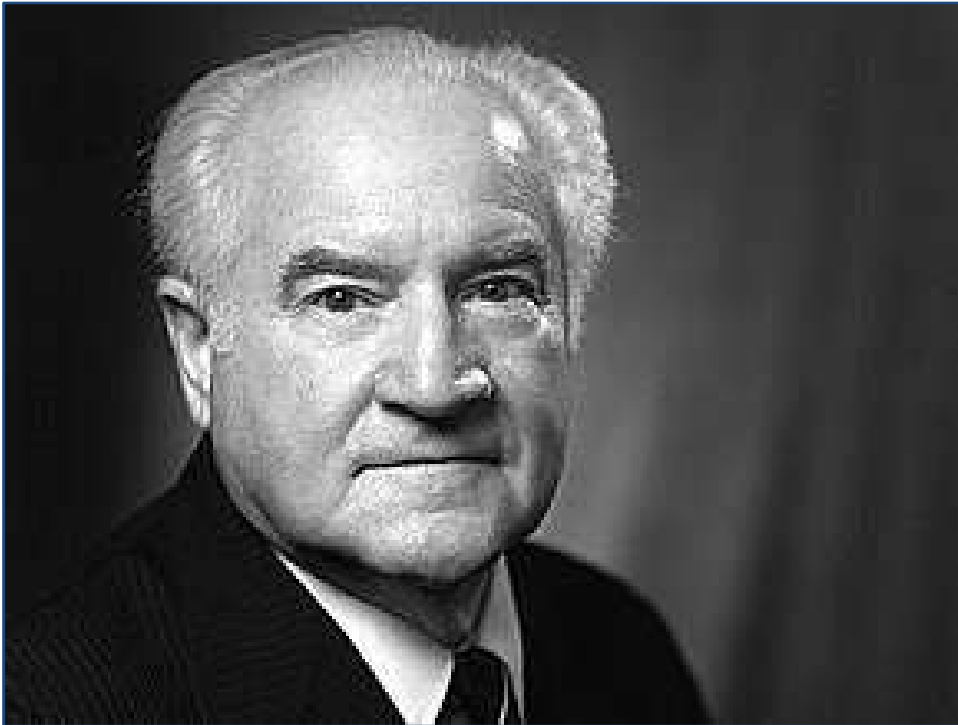
Douglas Moore (1893-1969)

https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_Moore#/media/File:Douglas_Moore.jpg



Robert Ward (1917-2013)

<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2013/04/03/176141445/remembering-pulitzer-prize-winning-composer-robert-ward>



Carlisle Floyd (nar. 1926)

<http://www.quotationof.com/gallery/carlisle-floyd-6.jpg.html>



Hugo Weisgall (1912-1997)

<http://www.bruceuffie.com/weisgall.html>



Dominic Argento (nar. 1927)

<http://www.witf.org/arts-culture/2014/08/-dominick-argento.php>



Lee Hoiby (1926-2011)

<https://nmbx.newmusicusa.org/lee-hoiby-a-tribute/>



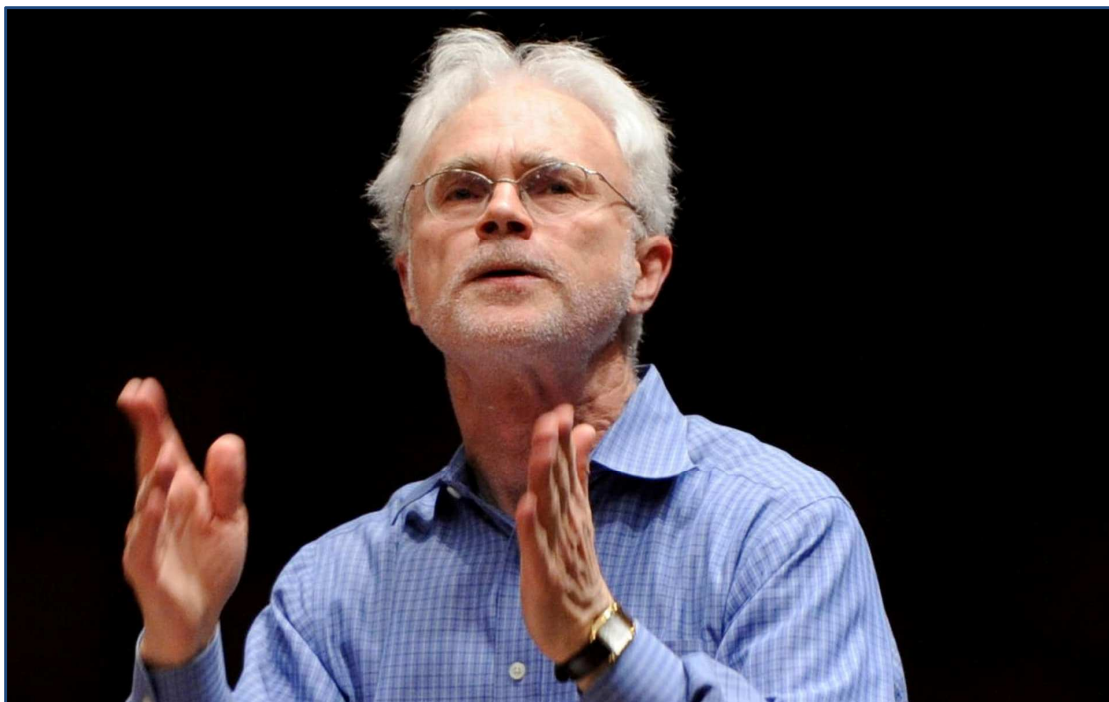
Philip Glass (nar. 1937)

<https://www.classicalmpr.org/story/2017/01/30/defense-philip-glass>



John Adams (nar. 1947)

<https://www.telegraph.co.uk/music/classical-music/john-adams-interview/>



Anthony Davis (nar. 1951)

<https://www.straight.com/arts/663316/composer-and-pianist-anthony-davis-talks-trump-and-musical-tension>



Laurie Anderson (nar. 1947)

<https://www.wfmt.com/2017/05/05/laurie-anderson-recorded-december-4-1984/>



Meredith Monk (nar. 1942)

<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/nov/19/contemporary-music-guide-meredith-monk>



Libby Larsen (nar. 1950)

<https://www.minnpost.com/artscape/2018/01/composer-libby-larsen-calls-her-next-concert-cabinet-curiosities>



John Corigliano (nar. 1938)

<https://bibliolore.org/2018/02/16/john-corigliano-on-new-music-audiences/>



Mark Adamo (nar. 1962)
<http://www.markadamo.com>



Nico Muhly (nar. 1981)
<http://nicomuhly.com/biography/>

