AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Doktorandské studium

Katedra skladby

DISERTAČNÍ PRÁCE

DRAMATICKÁ ÚČINNOST SOUDOBÝCH KOMPOZIČNÍCH POSTUPŮ V SOUČASNÉ OPEŘE

Marko Ivanović

Vedoucí práce: Doc. Hanuš Bartoň

Oponenti práce: Prof.Václav Riedlbauch, Jiří Nekvasil

Datum obhajoby: 25.9.2008

Přidělovaný akademický titul: PhD

Praha 2008

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

PhD study program

Composition and Theory of Composition

ACADEMIC DISSERTATION

DRAMATIC EFFICIENCY OF CONTEMPORARY COMPOSITIONAL METHODS IN A PRESENT-DAY OPERA

Marko Ivanović

Supervisor: Doc.Hanuš Bartoň

Opponents : Prof.Václav Riedlbauch, Jiří Nekvasil

Date of Defense:25.9.2008

Academic degree: PhD

Prague 2008

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

DRAMATICKÁ ÚČINNOST SOUDOBÝCH KOMPOZIČNÍCH POSTUPŮ V SOUČASNÉ OPEŘE

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

Praha dne podpis studenta

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

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum:

…….. podpis studenta

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Práce se snaží o nepříliš rozšířený mezioborový náhled na problematiku opery. Ačkoliv se primárně zabývá technickou stránkou hudebně-kompozičních postupů, snaží se zároveň o analýzu jejich funkčnosti ve scénickém kontextu s přihlédnutím k divácké percepci. Pojem opery je zde definován jako artificiální žánr, stojící mezi melodramem a oratoriem a zahrnuje i díla, která se ke zmíněnému žánru hlásí, ač se jejich zařazení do této kategorie může zdát problematické. Předmětem zkoumání jsou operní díla vzniklá po roce 1950, přičemž jejich výběr byl veden snahou o postižení významných děl co největšího stylového rozpětí. Jedná se mj. o díla L.Nona, K.Stockhausena, B.Maderny, G.Ligetiho, A.Schnittkeho, P.Glasse, S.Reicha a dalších.

Volbě základní výzkumné metody jsou věnovány první dva oddíly. V otázce sdělnosti hudby jako takové je východiskem sémantická metoda J.Jiránka a O.Zicha. Její posluchačská účinnost je hodnocena z pohledu Steffaniho teorie hudební kompetence. Zvláštní pozornost je přitom věnována specifické situaci soudobého hudebního posluchače a určitých specifik vztahu hudby a dramatu z pohledu recipienta.

Hlavní část práce je rozdělena do dvou částí. První se zabývá vybranými kompozičními postupy nebo styly a snaží se postihnout specifika a rozdílnosti jejich vztahu k dramatu. Výběr je omezen na serialismus, aleatoriku, témbrovou hudbu, polystylovost a minimalismus. Každý ze zmíněných kompozičních

postupů má svá vlastní specifika a u každého lze vysledovat různé možnosti interakce s dramatickým textem. Druhá má podobu dílčích sond do aktuálních tématických okruhů vznikajících ve vztahu k současné opeře, přičemž se zde leckdy jedná o syntetické zpracování poznatků z kapitol předešlých. Jmenovitě jde o výzkum soudobého kompozičního přístupu k vokálním partům, o analýzu současných libret a způsobů jejich hudebního zpracování a o rozbor uplatnění a významového posunu pojmu „příznačného motivu".

V závěru se autor snaží synteticky shrnout poznatky předchozích kapitol a pokusit se o vytvoření zobecňujících tezí. Jejich podstatou je zjištění obrovské šíře možností, který vývoj divadla a hudebních technik posledních desetiletí do operního žánru vnáší. Práce končí poukazem na dosud neuplatněné možnosti funkčního vztahu jevištní a hudební složky a snaží se být příspěvkem k očekávanému prudkému rozvoji hudebně-jevištních žánrů.

Summary

The present work would like to introduce a rare interdisciplinary look on opera. The work deals primarily with the technical aspect of compositional processes. However, it also analyses the function of these processes within the scenic context while taking into account the viewers' perception. The term "opera" is defined as an artificial genre between melodrama and oratorio and also includes works related to opera, even though their inclusion among operatic works might seem problematic. The work considers most important opera works created in the second half of the 20th century which have been chosen so as to cover the widest style range possible by composers L.Nono, K.Stockhausen, B.Maderna, G.Ligeti, A.Schnittke, P.Glass, S.Reich and others.

The first two parts are dedicated to the selection of a basic research method. J.Jiranek and O.Zich's semantic method is used as the basis for the study of the ability of music to communicate. The effect music has on listeners is then evaluated based on the Steffani theory of musical competence. Special attention is paid to the specific situation of contemporary listeners and their perception of the characteristics of the relation between music and drama.

The main body of the work is divided into two parts. The first part deals with selected compositional methods and styles and

it attempts to point out the specifics and differences of their respective relations to drama. The selection is restricted to serialism, aleatoric and timbre music, polystylism and minimalism. Each of the mentioned compositional methods has its own characteristics and each provides different possibilities of interaction with dramatic texts. The second part analyses contemporary thematic frameworks based on contemporary opera. The analysis often elaborates on findings from previous chapters of the paper. This part mainly considers the contemporary attitude towards vocal parts, today's libretto and ways it is musically elaborated upon. This part of the paper also provides an analysis of the application and the shift in meaning of the term "leitmotif'.

To conclude, the work attempts to summarise the findings and provide some general theses. These are, in essence, based on the realisation of the broadness of possibilities brought to opera by theatrical and musical development during the last couple of decades. The paper ends with a reference to the possibilities of the functional relation between the scenic and the musical which have not yet been applied. The work also wishes to serve as a contribution to the development of musical-scenic genres expected in the near future.

Obsah

Obsah **9**
I.Úvod **11**
II. Vymezení základních pojmů **14**
1.Dramatičnost a její soudobé podoby 14
2. Operní žánr a jeho současná definice 19
III. Dramatická účinnost **22**
1.Sdělnost a účinnost hudby 22
2.Problematika soudobého vnímání hudby 26
3.Vztah hudby a dramatu z hlediska operního vnímatele . 32
IV. Vybrané kompoziční postupy v současné opeře **36**
1. Serialismus a aleatorika 36
1.1 Seriální postupy 38
a) Částečná hudební organizace 38
1) Řada jako jednotící hudební princip. 39
2) Řada v přímém vztahu k textu. 40
3) Řada jako příznačný motiv. 43
4) Charakteristický intervalový výběr 45
b) Nedůsledná totální organizace 48
c) Totální organizace - Operní cyklus *Licht* K. Stockhausena 50
1.2 Princip nahodilosti 53
2. Barva jako kompoziční princip 57
a) Barevná reprezentace prostředí 59
b) Barva jako příznačný motiv. 60
c) Barva v identifikaci s dramatickým dějem 61

3. Polystylovost 63
a) Asociační metoda uplatnění polystylovosti 65
b) Styl jako příznačný element. 67
4. Minimalismus 69
a) Patterns (modely, vzorce) 70
b) Minimalistická harmonie 73
V. Tématické sondy 77
1. Vokální party – nová řešení 77
a) Estetika operního zpěvu 77
1)Tradiční operní zpěv v novém kontextu 78
2)Hledání nového pěveckého výrazu 79
b) Mluvené slovo versus zpěv. 82
2. Příznačné motivy a jejich současná situace 86
3. Libreto na přelomu tisíciletí 90
VI. Závěr 96
VII. Literatura a prameny 99
1. Slovníky 99
2. Monografie 100
3. Internetové odkazy 104
4. Prameny 106
Poděkování 108

I.Úvod

Opera je svojí víceoborovou podstatou obtížně uchopitelným žánrem. Teatrologové na ni nahlížejí jako na jevištní útvar s významnou hudební složkou. Muzikologický přístup zase vychází vesměs z představy opery jako primárně hudebního díla, které má možnost být inscenováno. Zmíněná rozdílnost obou přístupů se projevuje mj. v operní kritice, knihovnické katalogizaci, ale především v odborné literatuře, která na operu nahlíží zpravidla velmi úzce vymezeným pohledem divadelního nebo hudebního vědce.

Původním záměrem této práce bylo zaplnit mezeru mezi oběma, napohled nesmiřitelnými, postoji. Jako skladatele mě vztah hudby a scénického tvaru zajímá už řadu let a vlastní kompoziční praxe, projevující se v oblasti opery i v mnoha desítkách scénických a filmových hudeb, se mi zdála být dobrou průpravou a východiskem. Zároveň jsem měl možnost zužitkovat i vlastní interpretační zkušenosti ze svého současného dirigentského působení v Národním divadle. Záhy jsem však zjistil, že rozdílnost divadelnického a hudebněvědného přístupu tkví nejen ve východisku, ale i v metodě výzkumu a v samotné terminologii. Nezbývá mi tudíž než uznat, že tato práce zůstává přeci jen prací muzikologickou, vycházející z kompozičně technické stránky současné opery, směřující ovšem k interdisciplinární analýze vztahu s dramatickou složkou.

Zvolené téma je svým záběrem značně široké a z pohledu výzkumné metody nesnadno uchopitelné. Navzdory několikaletému pátrání se mi nepodařilo najít literaturu, na kterou

bych mohl zvoleným tématem navázat, a tak jsem byl nucen vycházet z dílčích odborných sond a jejich kompilací. Především jsem byl ovšem odkázán na vlastní úsudek a analytickou metodu, takže mohu s čistým svědomím a jistou dávkou ješitnosti považovat tuto svou práci za pionýrskou.

V prvních dvou kapitolách se snažím o definici pojmů, kterými se práce zabývá. Původně zamýšlené „hudebně-jevištní dílo", které mělo být předmětem zkoumání, jsem zúžil na pojem „opera", navíc vymezený vůči ostatním hudebně-dramatickým žánrům. Zároveň jsem se záměrně omezil jen na artificiální díla vzniklá po roce 1950. Výběr byl veden snahou o postižení nejvýznamnějších děl co největšího stylového rozpětí. Těžiště práce je pak rozdělené do dvou částí. V té první se zabývám vybranými kompozičními postupy nebo styly a pokouším se postihnout specifika a rozdílnosti jejich vztahu k dramatu. Druhá má podobu dílčích sond do aktuálních tématických okruhů vznikajících ve vztahu k současné opeře, přičemž se zde leckdy jedná o syntetické zpracování poznatků z kapitol předešlých.

Cílem této práce není a ani nemůže být popis a postižení všech možností kompozičního přístupu k hudebně-jevištní tvorbě. Domnívám se, že to nejen není možné, ale že by to nutně vedlo ke zjednodušené kategorizaci, na kterou už teorie umění mnohokrát doplácela. Pokusil jsem spíš o tématické sondy do dané problematiky a o naznačení okruhů a cest, kterým by se další bádání na této nepříliš zmapované půdě mohlo ubírat. Některé významné kompoziční postupy (např. práce s modalitou, bitonalitou, rozšířenou tonalitou) stejně jako díla řady významných operních skladatelů (Henze, Birtwhistle, …) tato práce dokonce zcela opomíjí. Důvodem je buď pocit, že se těžiště zmíněného stylu

nebo osoby nachází mimo časově i žánrově vymezený prostor tohoto textu, anebo jsem nabyl dojmu, že navzdory nesporným kvalitám by jejich analýza nevnesla do mé práce už žádný nový poznatek. Je velmi pravděpodobné, že jsem se mýlil. V takovém případě se omlouvám a budu vděčný za jakoukoliv informaci, doplňující mé zatím nedokonalé poznání o fungování křehké hudebně-jevištní symbiozy v historické i soudobé opeře.

II. Vymezení základních pojmů

1.Dramatičnost a její soudobé podoby

Pojem „dramatický" je v dnešní hovorové češtině vnímán především jako synonymum pro „napínavý", „vzrušující". Teprve ve druhém plánu se zpravidla vybaví jeho původní význam jako „vztahující se k divadlu – dramatu"[1]. Když v této práci hovořím o dramatické účinnosti, myslím tím dramatičnost ve druhém z uvedených významů, i když (jak z následujících definic vyplyne) není ani ona první interpretace od druhé příliš vzdálena.

Vycházeje z tradičního, už vlastně aristotelského, pojetí, definuje Otakar Zich drama jako „umělecké dílo, předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně"[2]. Jeho hlavním znakem, odlišujícím ho zároveň od lyriky a epiky (i když tato „trojdílnost" už je dnes považována za překonanou), je jednání, rozhodování nějaké osoby a to „tady a teď" (na rozdíl od nazírání událostí „zvenku", jako cosi daného, už hotového, což je příznačné právě pro epiku)[3]. Toto jednání (akce), které je výsledkem rozhodnutí dramatické postavy (postav) bývá označováno jako dramatická situace a je zároveň podstatou dramatu. Je zřejmé, že nejčastější formou dramatické situace bývá herecký dialog, avšak i monolog (zvlášť v případě monodramatu) může vykazovat silnou

[1] Kolektiv: Slovník spisovné češtiny. Praha 1978

[2] Zich, Otakar: Estetika dramatického umění. Praha 1931

[3] Vostrý, Jaroslav: Drama a dnešek. Praha 1990

dramatičnost, především prostřednictvím tzv. vnitřního dialogu[4]. Konkrétní jevištní podoba dramatu je vytvořena souhrnem prvků zvukových (mluvený text, hudba) a vizuálních (gesta, mimika, scéna) a poměrem mezi přístupem realistickým a stylizačním.

V historickém vývoji dramatu lze vysledovat dvě základní tendence. První bychom mohli nazvat naturalistickou či iluzivní. Jejím základním rysem je snaha o napodobení skutečnosti, o vtažení diváka do děje a o jeho ztotožnění s některou z postav. Je zajímavé, že i v těchto dílech je přítomen stylizační prvek, bývá však s prvkem realistickým v rovnováze. Druhou tendenci označuje náš známý teatrolog Jaroslav Vostrý jako expresionistickou[5] a její kořeny vidí už ve středověkých „miráklech". Jedná se o zaměření na výrazovou stránku, na obeznámení diváka s vnitřním životem postavy, aniž by se muselo využívat prostředků realizačně popisných. Takovýto přístup předpokládá pochopitelnou převahu stylizačních prostředků na úkor realizmu.

Dvacáté století vneslo do dramatického umění celou řadu inovací a experimentů. Období, souhrnně nazývané modernizmem, lze však z teatrologického hlediska chápat jako navázání na starší expresionistické tendence a jejich rozvíjení. Ve své době populární „zcizovací" dramaturgie Bertolda Brechta mohla sice v romantickém kontextu působit objevně, ale jednalo se opět jen o znovuvzkříšení klasického antického dramatu s jeho chórem v roli komentátora. Ionesco či Beckett přinesli svými absurdními dramaty zdánlivě naprostou rezignaci na dramatično v tradičním slova smyslu. Účinnost jejich her však spočívá právě v napětí mezi

[4] Procházka, Miroslav: Znaky dramatu a divadla. Praha 1988

[5] Vostrý, Jaroslav: Od modernismu k postmoderně: expresionismus. Disk č.1. Praha 2002

obecně předpokládaným paradigmatem dramatické stavby a jeho praktickým neuskutečněním. Se sémantickou interpretací divadla jako „znaku znaků" (herec jedná, ale zároveň představuje jinou postavu)[6] si pohrál mj. Luigi Pirandello v podobě tzv. divadla na divadle. Princip sám není nikterak původní (vzpomeňme na *Hamleta* nebo *Sen noci svatojánské*), Pirandello ho však dovedl do důsledků a jeho trojí přehodnocení jevištního znaku dává prostor ke hlubšímu psychologickému náhledu na dramatické aktéry. Jednu z možností sémantických her v dramatu prezentují i tzv. „hry s příběhy" Ivana Vyskočila, jejichž dramatičnost „nespočívá ve vnějších rozporech předváděných událostí a dějů, ale ve vnitřní rozpornosti her na svět a se světem"[7]. V destrukci tradičních sémantických vazeb asi nejdále zašli dadaisté a surrealisté, u kterých se mluvený „zvuk" natolik osamostatnil, že přestal mít jakýkoliv vztah k původně označovanému designatu, a začal tedy podléhat sémiotice hudební.[8] Obecně lze v modernistickém divadle vysledovat silnou tendenci k metaforičnosti či k mimoslovnímu sdělení a to především obrazovou formou (v českých podmínkách např. Studio Ypsilon jako „metaforické divadlo faktů").

Výše zmíněné proměny podoby divadla lze s odstupem času považovat za zrod svébytného a v historickém kontextu zcela nového způsobu divadelního nazírání. Především ve druhé polovině 20. století dochází na světové divadelní scéně k velké řadě počinů, vybočujících z tradičního vnímání divadla podřízeného dominantní textové složce. Teatrolog Hans-Thies Lehmann definuje tento trend jako postdramatické divadlo[9]. Jedná se o pojímání divadla jako

---

[6] Procházka, Miroslav: Znaky dramatu a divadla. Praha 1988

[7] Hořínek, Zdeněk: Cesty moderního dramatu. Praha 1995

[8] Procházka, Miroslav: Znaky dramatu a divadla. Praha 1988

[9] Lehman, Hans-Thies: Postdramsko kazalište. Beograd 2004

svébytného uměleckého díla, vyhýbajícího se ilustrativnímu zobrazování textuálně-dramatické předlohy. „Zatímco v dramatickém typu divadla je dominantní složkou text a děj, u postdramatického divadla se setkáváme s prvenstvím fenomenu a text se stává rovnoprávnou součástí tělesného, zvukového a vizuálního celku"[10]. Není bez zajímavosti, že velká část tvůrců toho typu divadla (např. Robert Wilson, Peter Selers, atd.) byli svým prvotním zaměřením výtvarníci. Možná právě proto je v jejich dílech dramatická situace zpravidla nahrazována obrazovou metaforičností, která dominuje a v mnoha případech zcela nahrazuje tradiční výraz[11].

Současný stav dramatu a divadla bývá obecně označován jako postmoderní a má řadu podob. Kromě zmíněného postdramatismu nelze přehlédnout ani tzv. „cool"-dramatiku, navazující na tradiční dramatické vnímání divadla, která prostřednictvím zejména britské mladé generace ovládla v 90. letech 20. století divadla v celé Evropě. Aktuální všudypřítomný pocit absence absolutních hodnot je v „coolness" prezentován ultranaturalismem, zcela oproštěným od jakéhokoliv soucitu či tzv. lidskosti. „Hrdinové" jsou zde temní, ovládaní nejzákladnějšími pudy, které jsou zároveň jevištně plně přiznávány. Hlavním prostředkem působnosti je šok z konfrontace morálních pravidel euro-americké společnosti (včetně názorů na „přípustnost" určitých jevištních témat a postupů) s realitou dnešní mladé generace a světa obecně.

---

[10] Novak, Jelena: Opera u doba medija. Novi Sad 2007

[11] O postmoderních podobách dramatu viz Gajdoš, Július: Postmoderné podoby divadla. Brno 2001 nebo opět Vostrý, Jaroslav: Od modernismu k postmoderně: expresionismus. Disk č.1. Praha 2002

Přes zjevnou rozdílnost ve východiscích vykazuje větší část současné (postmoderní) divadelní produkce řadu společných znaků. V reakci na neúspěšnou snahu modernistů dobrat se ve svých dílech nějaké obecné, skryté pravdy, přináší postmoderna rezignaci a spíše snahu o zachycení světa v jeho komplexnosti a zároveň rozpornosti. Příznačný je nadhled a zpochybnění klasických hodnotových hierarchií. V praktické dramatické realizaci se pak setkáváme s nahrazováním tradičního kauzálního navazování dialogů konfrontačními řešeními. Tato proměna nejen divadelního uměleckého nazírání se pochopitelně projevuje i v podobě soudobého operního libreta, o kterém bude řeč v závěru této práce[12]

[12] Viz. odd.V, kap.3 této práce: Vztah hudby a libreta

2. Operní žánr a jeho současná definice

Vymezení pojmu „opera" je v dnešní době poněkud problematické. Historicky se opera vyvíjela jako jeden z řady hudebně-scénických žánrů. Ty bylo ještě počátkem 19. století možno celkem spolehlivě zařadit (na základě narůstajícího podílu hudební složky) do následujících kategorií:

- činohra (která se v té době bez scénické hudby prakticky nemohla obejít),
- scénický melodram (vcelku vzácný útvar, narážející na akustické problémy poměru orchestrálního zvuku a mluveného slova),
- opera
- balet
- oratorium (stále ještě fabulativní, i když již veskrze hudební útvar)

kantáta

Mezi zmíněnými žánry měla zcela zvláštní postavení opera. Jako prvořadě hudební umělecký útvar, usilující však o vyváženou syntézu s dramatickým uměním, představovala i atraktivní společenský fenomén a až do počátku minulého století jeden z nejoblíbenějších způsobů kulturního vyžití. Z uvedeného výčtu je zřejmé i její jasné vymezení: za operu bylo považováno „hudební představení, v němž jeden nebo více kostýmovaných pěvců zpívá za instrumentálního doprovodu"[13]

[13] Viz heslo „Opera", Warrack-West: Oxfordský slovník opery, Praha 1998

V průběhu 19. století se situace začíná znepřehledňovat. Z francouzské „opery comique" se stává opereta, která se už jako samostatný žánr vyhraňuje coby dobový „populár". Mnohem zásadnější význam však přináší osobnost a dílo Richarda Wagnera, jehož reformní snahy rozdělily dobové operní skladatele na příznivce a odpůrce nově zavedeného „hudebního dramatu". Začátek dvacátého století pak se svou snahou o rozbíjení „zkostnatělých forem" a hledání nových cest zrelativizoval jakoukoliv snahu o žánrové rozčlenění hudebně-jevištních forem. Ravelovo *Dítě a kouzla* (1925) má podtitul opera-balet, *Svatby* (1914-17) I.Stravinského jsou v podstatě baletní kantatou a *Příběh vojáka* (1918) téhož autora je, jakožto „epicko-dramatický příběh", obecně těžko zařaditelný.

Soudobá odborná terminologie vztahující se k současným hudebně-jevištním dílům není zdaleka sjednocena ani dostatečně ustálena. Slovník české hudební kultury z roku 1997 definuje operu jako „dramatický či scénický výtvor, v němž hudbě připadá klíčová syntaktická – sémantická funkce"[14], přičemž vymezení vůči jiným hudebně divadelním tvarům je spíše přibližné (např. tím, že zpěv je v opeře dominující formou zvukové komunikace). Pojem *hudební drama* bývá používán buďto výhradně v souvislosti s operou wagnerovského typu[15], anebo obecněji jako jakákoliv skladba, v níž spojení dramatických prvků slouží vyjádření efektu.[16] Setkáváme se rovněž s pojmem *hudebního divadla*, který opět může být chápán obecně (jakékoliv dílo obsahující hudební a dramatické prvky, ať už vyváženě, nebo ne), anebo jako hudební

[14] Viz odpovídající heslo, Slovník české hudební kultury, Praha 1997

[15] Viz Kolektiv: The New Grove Dictionary of Music, London 2002

[16] Viz Warrack-West: Oxfordský slovník opery, Praha 1998

divadlo Bertolda Brechta.[17] Obtížná zařaditelnost některých novějších hudebně-jevištních kompozic vedla české teoretiky k zavedení zvláštního pojmu *hudebně jevištní kompozice 20. století*, který má označovat „hudebně-divadelní projevy minimálně zatížené normami tradičních hudebně-divadelních druhů".[18]

V následující práci se chci zaměřit na díla, která by se alespoň z určitého hlediska dala i v dnešní době nazývat operou. To však neznamená omezení pouze na tzv. tradiční hudebně-divadelní proud, ale i na díla experimentální povahy, která se k opeře hlásí. Neboť právě jejich konfrontační postoj vůči operní tradici může být z hlediska hudebně-dramatického velice zajímavý.

[17] Viz Warrack-West: Oxfordský slovník opery, Praha 1998

[18] Viz odpovídající heslo, Slovník české hudební kultury, Praha 1997

III. Dramatická účinnost

1.Sdělnost a účinnost hudby

Chceme-li zkoumat dramatickou účinnost hudby, musíme se nejdřív zaměřit na princip hudební účinnosti jako takové. Ta vychází ze schopnosti hudby působit na lidský rozum a emoce a je tedy otázkou, jakou metodu k jejímu zkoumání zvolit. Přes určité výhrady a nebezpečí jistého zjednodušení, rozhodl jsem se nakonec použít některou ze současných sémiotických analytických metod.

Na základě bezprostřední hudební zkušenosti i z teoretického rozboru lze dojít k dnes už axiomatickému tvrzení, že každá hudba má obsah - význam. I hudbu lze tedy definovat jako systém znaků, a tudíž vlastně jako metaznak. Otázkou však zůstává možnost verbalizace jejího obsahu, neboť by se vlastně jednalo jen o jiný způsob kódování, který původní, ryze hudební, nemůže nikdy v plné míře nahradit. Vzhledem k její znakové povaze lze tedy hudbu pokládat pouze za nositele významu, nikoliv za význam sám. Současné sémiotické poznatky zcela vyvrátily zažité názory o totožnosti hudby a emocionality a definovaly hudbu jen jako zprostředkovatele emocí (a jiných významů), nikoliv jako jeho nositele.

Hudbu však nevytváří jen *význam* ale rovněž (a to především) její *smysl*. Dá se říct, že převaha faktoru hodnocení

(smyslu) nad poznáváním (významem) je právě zárukou „uměleckosti" konkrétního díla.

Podle Jaroslava Jiránka je **<u>významová</u>** potence hudby dána její schopností reprezentovat realitu a to:

1) <u>Intonačně bezprostředně</u>. Tímto způsobem lze zprostředkovat
   a) všechny jevy *zvukové*, ať už ikonicky (zvukomalba) nebo indexově (barevnou reprezentací původce zvuku),
   b) *vnější* i *vnitřní* (duševní) *děje* (ikonicky na základě homomorfie pohybu nebo homomorfie dynamického průběhu hudby a emocí). Vnitřní děj lze navíc vyjádřit i indexově prostřednictvím odpovídající společensko-historické stylizace,
   c) *relační* (vztahovou) skutečnost (ikonicky na základě homomorfie vztahů).
2) <u>Symbolicky</u> je nutno vyjádřit skutečnost *prostorově předmětnou* (např. příznačným motivem). Symboliku lze však navíc uplatnit pro vyjádření i všech výše uvedených jevů zvukových dějových a relačních.

Významová srozumitelnost hudby (tedy její **<u>smysl</u>**) vychází z existence řady vzájemně podřízených významových vrstev. Podle Gina Stefaniho se obecná hudební kompetence lidského jedince (schopnost konat něco smysluplného s pomocí hudby) opírá o komplex řady kódů v rámci těchto vrstev:

1) vrstva <u>obecných kódů</u> (OK) (podle Jiránka antropologické konstanty) představuje apriorní předpoklady pro vnímání hudby – fyziologické

(rozeznávání výšky, délky, barvy tónu), psychologické (sféra reflexů a pudových projevů) či logické (zákon opakování a kontrastu, hierarchizace hudebních celků, apod.)

2) společenské praktiky (SP) už nejsou podmíněny antropologicky, ale sociálně, a zahrnují způsoby hudební produkce určité společnosti. Patří sem především to, co souhrnně nazýváme hudebními druhy (vokální, instrumentální,…) a žánry (opera, koncert, pochod, valčík,…),

3) hudební techniky (HT) bývají zaměřeny na hudební praxi a leckdy jsou označovány jako „hudební řeč". Patří sem mj. technika hry na nástroje, kompoziční postupy, harmonická pravidla, apod.,

4) styl (St) je definován zvláštním způsobem, jakým se OK, SP a HT realizují v rámci jedné epochy (pracovně pojmenovávám jako širší rovinu St), u jednoho a téhož autora (užší rovina St), apod.

5) opus (Op) označuje jednotlivá hudební díla v jejich konkrétní individuálnosti.

V rámci výše uvedených vrstev si můžeme povšimnout narůstající individualizace, subjektivity a tudíž i historicko-společenské determinovanosti směrem k vrstvám vyšším. Narůstá zde i významonosný potenciál, hodnotící akt je však podmíněn obeznámeností všech účastníků hodnotícího procesu (autora, interpreta, posluchače) s právě platnou normou příslušné významové vrstvy.

Hovoříme li o významové stránce hudby, musíme nutně brát v úvahu i její významovou mnohoznačnost. Ta narůstá směrem od

nižších významových vrstev k vyšším – osvědčeným prostředkem k realistickému hudebnímu zobrazení jsou např. žánrové znaky, které jsou z hlediska průměrného posluchače ještě snadno identifikovatelné[19]. Vzhledem k významové neurčitosti a subjektivitě hudby hovoříme o ní leckdy jako o „znějící mimice"[20], která dává posluchači impulsy k naplnění vlastní emocionální zkušeností.

Smyslem této práce není zabývat se sémantikou a sémantickým rozborem. Výše uvedené abstraktum z teorií J.Jiránka a G.Stefaniho[21] nám však poskytuje metodologický základ pro analýzu účinnosti hudby v rámci hudebně-dramatických celků.

---

[19] Sychra, Antonín: Hudba očima vědy. Praha 1965

[20] Zich, Otakar: Estetika dramatického umění. Praha 1988

[21] Více k oběma sémantickým teoriím viz. Jiránek, Jaroslav: Hudební sémantika a sémiotika. Olomouc 1996

2.Problematika soudobého vnímání hudby

Zaměřme se nyní na současnou euro-americkou hudbu z pohledu Stefaniho analytické metody.

Až do začátku 20. století byl vývoj evropského hudebního myšlení veden téměř stále stejným principem: skladatel se už v počátcích své tvorby nacházel v ustáleném systému OK-SP–HT a částečně i St. V tomto „světě" pak autor tvořil konkrétní díla (Op), kterými postupně vytvářel svůj vlastní styl (užší rovina St.). Pokud se u skladatele objevily odchylky od stávajícího stylu (širší rovina St), stávaly se tyto předmětem reakce jiných soudobých tvůrců (odmítavé, neutrální, kladné). V případě vícenásobného kladného přijetí v užších stylových rovinách jednotlivých skladatelů docházelo k následnému přijetí inovace jako širšího stylového znaku, který po další kvantitativně-kvalitativní přeměně (a zpravidla se značným časovým odstupem) mohl zasáhnout i do změn samotných hudebních technik (HT), případně i do vrstev nižších (to je také důvod, proč rovina SP zaznamenala v uplynulých staletích jen velmi pozvolnou proměnu). Ačkoliv byl zmíněný proces dobově i místně různě determinován a ačkoliv se ve skutečnosti jednalo o řadu paralelně probíhajících procesů, základní (ve své podstatě „modernistický") princip zůstával stejný.

Zmíněný postup byl zároveň neodmyslitelně spjatý s rozvojem posluchačské percepce. Díky pomalému či zcela nulovému vývoji spodních tří vrstev kódů (OK,SP,HT), byl posluchač schopen tyto přijmout jako nezpochybnitelnou estetickou normu a ve vztahu k ní pak kriticky hodnotit styly a jednotlivá díla (St,Op). Ochota přijmout inovace a odchylky vyšších vrstev ve vztahu k nižším pak souvisela s mírou talentu i

hudebního vzdělání konkrétního posluchače. Naopak posluchačská odezva měla značný vliv na to, která inovace v rámci St zůstane zachována a která zůstane jen marginálním experimentem.

Změna hudebního myšlení na začátku 20. století (jak skladatelů, tak posluchačů) byla vyvolána především dvěma faktory:

tzv."tristanovská krize" znamenala dosažení krajní meze, kam až bylo možno v intencích tradiční funkční harmonie dojít. Stále dominantnější modernistický princip[22] si v této situaci žádal poměrně radikální zásah do dosud platných harmonických pravidel (HT), ale zároveň narážel i na psycho-akustické posluchačské limity (OK);

z podhoubí operet a amerického jazzu a za podpory zábavního průmyslu začíná pozvolna vyrůstat zárodek budoucí „pop-kultury". V reakci na komplikovanou strukturu pozdněromantické harmonie, opírá se zábavná hudba zpočátku o tradiční HT, přičemž je velký důraz kladen na srozumitelnost vycházející ze základních Obecných kódů (OK) – pravidelnost, taneční rytmus, apod.

Celá řada soudobých skladatelů se na přelomu 19. a 20. století pokoušela o odhad budoucího hudebního vývoje a na jeho základě o změnu HT. V evropské hudební historii tak poprvé nastává situace, kdy skladatelé ve větším měřítku přistupují ke kompozici „zdola": od upravených HT k nově vytvořenému osobnímu St až konečně k jednotlivým Op jako výsledkům celého

[22] Představa, která na rozdíl od postmoderny předpokládá neustálé překonávání stávajících estetických norem novými, „aktuálnějšími" a „dokonalejšími". Viz Neubauer, Zdeněk: Přímluvce postmoderny, Praha 1994

procesu[23]. Vzhledem ke značně různorodým analytickým metodám, které jednotliví skladatelé uplatnili, zaznamenáváme už v meziválečném období celou šíři značně různorodých, až protichůdných směrů: atonalita přecházející v dodekafonii, postupy modální, rozšířeně-tonální, polytonální, atd.[24].

Pro posluchače nastala neobvyklá situace: musel se vyrovnat s hudbou založenou na nezvyklých kompozičních technikách, u každé konkrétní skladby zjistit jakou, technikou byla vytvořena a tudíž jak k ní přistupovat, a to vyžadovalo mnohem aktivnější a poučenější přístup. Zároveň byl stále více obklopován hudbou populární, která neaspirovala na to být v oblasti hudební řeči inovativní, ale především být oblíbená. Posluchač se zde mohl opřít o dobře známé HT, jejichž vývoj, i nadále určovaný „shora", směřoval ke stále nižší posluchačské náročnosti a tedy zřetelnějšímu akcentu na elementární hudební zákonitosti (OK). Tzv. artificiální hudba[25] na druhé straně velice často existenci Obecných kódů přehlížela. Zmíněná rozpolcenost a obecná hudební diversita se projevila i v podobě náhlých změn ve Společenských praktikách (SP), které až dosud zůstávaly prakticky nedotčené. Byla to právě tato situace (reflektující samozřejmě sociální a filozofické změny ve společnosti obecně), která nastartovala onen masový odklon posluchačské veřejnosti od bývalého hlavního proudu – „vážné" hudby.

---

[23] Samozřejmě, že podobné tendence můžeme zaznamenat i ve vzdálenější historii. Většinou se však jednalo jen o jakýsi doplněk ke stávajícím HT (např. renesanční a barokní symbolika, o které posluchač mohl, ale nemusel vědět), případně o osamocené pokusy bez širší odezvy (např.Rejchovy kontrapunktické reformy).

[24] Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha 1965

[25] Kolektiv: Slovník české hudební kultury. Praha 1997

Dualita hudby „vážné" a „populární" zůstává zřejmě základním problémem hudební percepce 20. století. I když tuto rozpolcenost nelze vnímat černobíle (jako „nůžky"), ale spíše jako výseč o mnoha barevných nuancích, je vzdálenost mezi krajními póly obou proudů stále větší. O to širší je ale zároveň pole, ve kterém se mohou objevovat (a také se stále více objevují) hudební díla žánrově a stylově těžko zařaditelná, jejichž kořeny zpravidla vycházejí z „populáru", ale která přesto nemají čistě zábavnou funkci[26].

Současná situace hudebního vnímatele je podobná jako před sto lety, ale o poznání složitější. Prudké změny, které skladatelé vnesli do všech čtyř vyšších kategorií sémantických kódů, nevedly v konečném důsledku k „předběhnutí doby" a k ustálení kódů budoucích, ale pouze k destrukci všech obecných norem. Absence jakékoliv obecně uznávané Hudební techniky či Stylu se z dnešního pohledu zdá být definitivní[27]. Zjednodušeně by se dalo říct, že současná hudba (bez ohledu na žánr) může k posluchači přistupovat hned několika různými způsoby:

Vychází v první řadě z OK a opírá se o nejrozšířeněji akceptované SP a HT. Tento postup zpravidla nalézáme ve většině tzv. komerční populární hudby, kde je norma pro SP a HT stanovena poptávkou a podporou masových médií. Ve vážné hudbě je tento přístup (vycházíme li z teorie PhDr.Tomáše Kulky) jednou z podmínek k vytvoření kýče.[28]

---

[26] Viz pojem „jiná hudba" ve stejnojmenném slovníku

[27] Právě tuto „definitivitu" povyšuje postmoderna na novou „normu" – čímž si vlastně protiřečí.

[28] Kulka, Tomáš: Umění a kýč. Praha 2000

Navazuje na „tradiční" kompoziční postup „shora" (viz začátek této kapitoly). Opírá se o vývojovou linii SP a HT, která v oblasti populární hudby zůstala od začátku 20. století prakticky nepřerušena. Ačkoliv ani zde[29] není norma jednotná, relativně pomalý vývoj zmíněných kódů (především v harmonické a rytmicko-metrické struktuře) umožňuje posluchači bezpečnou orientaci i za cenu jistého informačního úniku (např. černošský „rap" osloví i nepoučeného posluchače evropského „středního proudu" přehlednou metrikou, srozumitelným rytmem a latentní harmonií, i když mu forma či melodická „askeze" budou připadat cizí). Zmíněný kompoziční postup lze však vystopovat i v hudbě vážné (tzv. tradicionalistický proud).

Skladatel vychází v první řadě z vlastního stylu a jím preferovaných HT a snaží se v rámci jednotlivých skladeb (Op) tyto postupy posluchači „vysvětlit". Každá skladba tedy obsahuje určitý klíč, který by měl i nepříliš poučeného posluchače navést na způsob, jakým skladbě porozumět. Do této kategorie patří celá řada „populárnějších" proudů současné vážné hudby (např. minimalismus), případně některé alternativní směry v rámci hudby populární (např. industrial).

U posluchače se už dopředu předpokládá předběžná orientace v odpovídající HT. Zpravidla je zde odkaz na OK omezenější, posluchač se tedy musí více spolehnout i na aktivní racionální přístup. Z těchto a i jiných, sociálně podmíněných důvodů, nelze u této hudby očekávat masové posluchačské přijetí. Taková je např. situace u dodekafonie a serialismu, na druhé straně i např. u free-

[29] Míněno v SP a HT dnešní populární hudby

jazzu, kde značná normativní oproštěnost klade na posluchače značné nároky na vlastní racionální aktivitu.

Staví do popředí především vlastní Styl a odpovídající Hudební techniku, bez ohledu na SP či OK. Jinými slovy není důležité „co"(Op) ale spíše „jak"(St,HT). V extrémním případě se jedná o čistě virtuální, vykonstruovanou hudbu, jejíž znějící podoba je impulsem pro posluchače, aby tuto zvukovou informaci racionálně zpracoval. Do této kategorie je možno zahrnout jak některé postupy postserialistické, tak i např. grafické partitury.

Stejným způsobem jako výše uvedený výčet skladatelských přístupů k posluchači lze na základě preferencí „rozčlenit" i samotné posluchače. Pochopitelně, jen málokterý posluchač by na základě svých preferencí musel být zařazen jen do kategorie jediné. S jistou dávkou zjednodušení však lze konstatovat, že:

-s rostoucími nároky na posluchače se posluchačská základna kvantitativně zmenšuje;

-posluchači náročnějších kategorií chápou hudbu „přístupnější", nepovažují ji však ze sémantického hlediska za zcela uspokojivou.

Na závěr této kapitoly je nutné připomenout, že chceme-li zkoumat účinnost hudby a tudíž její působivost, neobejdeme se bez posuzování jejího účinku na posluchače a musíme tedy neustále přihlížet k rozdílnosti přístupů jednotlivých posluchačských skupin k hudebnímu poslechu. Tyto rozdílnosti jsou totiž dnes mnohem větší než kdykoliv v dosavadní evropské hudební historii.

3.Vztah hudby a dramatu z hlediska operního vnímatele

Všechny výše uvedené postřehy je nutné vzít v potaz, hovoříme-li o vjemu hudebně-jevištního díla. Opera totiž působí ve dvou až třech paralelních významových vrstvách: hudba-slovo(-scéna). Ač donedávna tvořily obě „činoherní" vrstvy (scéna+slovo) zpravidla sémantickou jednotu, lze právě v současné době vysledovat režijní snahu i o vizuální „výklad" skladatelem již dokončeného operního díla (tj. zhudebněného libreta).

Povšimněme si nyní rozdílů a podobností hudby a slova. Z fyzikálního pohledu není mezi oběma složkami příliš veliký rozdíl. V obou případech se jedná o více či méně pravidelně uspořádaný zvuk. Rozdíly ve vnímání obou jsou vytvářeny až lidskou ontogenezí. Člověk se během prvních postnatálních měsíců naučí rozlišovat zvuky sémanticky konkrétní (řeč) a zároveň i zvuky uspořádané, ale s méně konkrétním obsahem (hudba). Řeč je posluchačem posuzována jako organizovaný znakový systém, který může, ale nemusí, vyvolat emocionální odezvu. Hudba je proti tomu (díky sémantické mnohoznačnosti) vnímaná primárně bezprostředně, působí tedy na emoční stránku mnohem rychleji a mimickými postupy i mnohem účinněji[30]. Aplikací hudebních prvků na mluvenou řeč (témbrové změny, akcentace, změna tempa) lze docílit zvýšené emoční působnosti i v prosté nehudební komunikaci. Naproti tomu redukce melodického ambitu či podřízení metrické stránky hudby zpívanému textu přenáší pozornost z hudebního na slovní sdělení (viz recitativ). Lze tedy konstatovat,

[30] Sonnenschein, David: Sound design. Studio City 2001

že obě vrstvy nejsou ve hudebně-dramatickém tvaru od sebe striktně odděleny, ale neustále se vzájemně prolínají a ovlivňují.

Ve vztahu k viděnému může hudba ve scénických žánrech zaujmout dva základní postoje. Americká muzikoložka Claudia Gorbman hovoří o principech *ztotožnění* (indentification) a *nadhledu* (spectacle)[31]. První z uvedených principů vychází ze ztotožnění znějící hudby s viděnou postavou, jejím vnitřním či vnějším jednáním nebo situací či prostředím. I v tomto případě je sémantická víceznačnost vítanou vlastností, která hudbě umožňuje působit v různých vizuálních kontextech různě. Nezřídka je skladatelovým záměrem udržovat diváka v nejistotě (vědomé či nevědomé), k jakému z viděných prvků se znějící hudba vztahuje[32]. O nadhledu hovoříme v případě hudby, která vůči vizuální složce zaujímá postoj vypravěče, komentátora. Je to tedy hudba externí, která opět může mít celou řadu funkcí: odlehčit děj, scelit řadu zdánlivě nesourodých scén, navodit pocit, jaký mají diváci k viděnému zaujmout, a pod. Zvláštním a extrémním případem je tzv.protihudba – hudba stojící zcela v kontrastu k viděnému. Tento prostředek funguje velice dobře v případě silného ztotožnění diváka s viděnou situací[33], je tedy mnohem častější ve filmu než v opeře nebo činohře. Je zajímavé si povšimnout, že principy ztotožnění a nadhledu jsou v mnohém

[31] Gorbman, Claudia: Unheard Melodies: Narrative film music. Indiana 1987

[32] Viz příklad charakteristického intervalu zvětšené oktávy v opeře Ďáblové z Loudunu K.Pendereckého (odd.IV, kap.1.1, podkapitola a), část 4)Charakteristický intervalový výběr této práce).

[33] Slavným případem je drastická scéna vietnamského bojiště ve filmu Olivera Stonea Platoon, kde je v kontrastu s viděným masakrem použito známé smyčcové Adagio Samuela Barbera.

podobné dvěma základním dramatickým tendencím v činohře: naturalistické a iluzivní[34].

Ze sémantického hlediska může každá ze zmíněných vrstev (hudba, text, scéna) obsahovat souběžná sdělení v různých podvrstvách. U slova je to např. současná práce s jeho zvukem, vlastním významem, případně i s logickým jinotajem. U hudby se v takovém případě zpravidla jedná o kontrapunktickou fakturu, čímž není míněn pouze kontrapunkt hlasů, ale i celých hudebních vrstev (orchestr versus zpěvák, sbor, apod.). Percepci operního díla lze tedy z psychologického hlediska přirovnat ke vnímání střídavě kontrapunktické a homofonní hudební faktury.

Ačkoliv je primárním cílem této práce systematizace a analýza hudebně-kompozičních technik, považuji za nezbytné se zde alespoň dotknout i oblasti hudebně-psychologické. Při posuzování způsobu vnímání operního díla se vzhledem k výše zmíněnému přirovnání ke kontrapunktické faktuře totiž přímo nabízejí východiska tzv. tvarové (gestalt) psychologie. Jedním z jejích zjištění je i fakt, že při vnímání několika souběžných informačních vrstev má člověk tendenci přisuzovat jen jedné z nich dominantní funkci *figury* a ostatní vnímat jen jako pozadí[35]. Tento princip funguje v rámci jednotlivých složek (u hudby např. melodie versus doprovod[36]), ale u syntetických žánrů i napříč složkami (např. kontrapunkticky složitá hudba versus zpívaná řeč). Slovo a scéna bývají v tomto směru ve výhodnější pozici než hudba, neboť

---

[34] Viz oddíl II, kapitola 3 této práce: Dramatičnost a její soudobé podoby

[35] Franěk, Michal: Hudební psychologie, Praha 2005

[36] Dokonce i při vnímání kontrapunktické faktury přisuzujeme jednomu z hlasů důležitější roli, než hlasům zbývajícím. Specifičnost polyfonie je však v tom, že významnost jednotlivých hlasů se neustále mění a funkce figury je každou chvíli přisuzována jinému z nich.

díky výše zmíněné větší sémantické určitosti mají zároveň větší tendenci strhávat na sebe pozornost. V emotivně vypjatých situacích, vycházejících ze slovního či vizuálního vjemu, bývá hudba vnímána často jako „podkres". K plnému hudebnímu vjemu potřebuje tedy operní vnímatel sémantické odlehčení, či úplné „vysazení" vrstev scénicko-slovních.

Vztah hudby a slova je dlouholetým předmětem muzikologických bádání u nás i v zahraničí (z domácích odborníků je nutno jmenovat přinejmenším prof.PhDr. Ivo Poledňáka). Vztah hudby a dramatu, z výše zmíněných důvodů, už o poznání méně. Tato kapitola zdaleka nemá představovat úplný výčet postřehů a zobecnění týkající se zmíněné problematiky. Oněch několik základních tezí, které zde zazněly, však velmi dobře poslouží jako východiska k rozboru konkrétních příkladů vztahu hudby a dramatu v současné opeře, kterými se bude zabývat následující, stěžejní oddíl této práce.

IV. Vybrané kompoziční postupy v současné opeře

1. Serialismus a aleatorika

Když v roce 1949 německý muzikolog a filosof Theodor Adorno vydal svou Filosofii nové hudby, shrnul tím „credo" a východiska evropského poválečného hudebního modernismu. V reakci na již druhou světovou válku bylo nutno opustit „rigidní a zpátečnický fetišismus" kapitalistické hudební praxe a vykročit cestou hledání nových východisek, kterou už před válkou naznačil Arnold Schoenberg a jeho žák Anton Webern. Byly tak položeny základy budoucí dichotomie *serialismu* na jedné straně (P.Boulez, K.Stockhausen) a *aleatoriky* a principu neurčitosti (J.Cage) na straně druhé, přičemž oba proudy byly ve své době převážnou částí hudební veřejnosti považovány za jednotný, dominantní a progresivní směr – západní poválečnou avantgardu[37]. Boj za novou anti-měšťáckou hudbu zároveň přímo ovlivňoval zjevný odpor svých přívrženců k opeře, jako ke ztělesnění retrográdního hudebního konservativismu. Známý je např. svého času šokující výrok Pierra Bouleze o nutnosti „vyhodit všechny operní domy do vzduchu". O jiném než tradičním typu opery však nebylo ani uvažováno.

[37] Lockwood, Charles: Musical pluralism in 1960s: Luciano Berio and Gyorgy Ligeti. http://www.nyu.cz/student-life-1/student-events/essays/musical-pluralism-in-the-1960s-luciano-berio-and-gyoergy-ligeti

Od začátku 60. let začaly oba zmíněné proudy ztrácet svůj původní ideologický podtext. I skladatelé hlásící se k avantgardě rozšiřují svůj kompoziční jazyk směrem k pluralismu a serialita stejně jako aleatorika se stává jednou z mnoha skladatelských technik. Pojďme se nyní zaměřit na některé příklady jejich uplatnění.

1.1 Seriální postupy

Jak vyplývá z výše řečeného, serialismus a obdobné konstruktivistické postupy se ve své nejčistší – totální - podobě v operním žánru neuplatňují příliš často. Kromě výše uvedených ideologických důvodů jsou zde i důvody zcela praktické. Simultánní determinovanost většího počtu hudebních složek (tónové výšky, rytmu, dynamiky,…) dává sice hudební kompozici společného jmenovatele (číselnou řadu, algoritmus, atd.), nedává však mnoho prostoru k interakci s dramatickým dějem. Divadelní text si dříve či později vynucuje na hudbě alespoň jistou míru podřízenosti, která nutně vede k narušení původní hudebně-konstrukční koncepce. V praxi se proto v operách setkáváme s organizací jen některých hudebních složek (např. jen tónových výšek jako u předválečných dodekafoniků), s nedůslednou totální organizací, anebo s hledáním takových nových řešení hudebně-dramatického tvaru, která by uplatnění totální seriality umožňovala (jako je tomu v případě operního cyklu *Licht* Karlheinze Stockhausena).

a) Částečná hudební organizace

je příznačná pro díla vycházející z tradic Schonbergovského expresionismu. V takovém případě se zpravidla jedná o metodu organizace tónových výšek, přičemž ostatní složky (především dynamika, barva a tempo) bývají podřízeny dramatu. Tónové výšky bývají organizovány formou dvánactitónové řady nebo jejích částí (např. tří až čtyřtónových segmentů - jader). Je nutno

poznamenat, že sluchová rozpoznatelnost dodekafonie jakožto systému je značně diskutabilní. Celá řada hudebních psychologů (R. Francés, 1988, Z.Eitan, 2002,…) experimentálně potvrdila domněnku, že posluchač není schopen identifikovat kompoziční práci s dvanáctitónovou řadou, ba dokonce ani není schopný pouhým poslechem rozpoznat, zda je atonální hudební struktura koncipována dodekafonicky či nikoliv.[38] Zdá se tedy, že v otázce posluchačské účinnosti naráží tradiční Schoenbergovská dodekafonická metoda v opeře na antropologické limity (v rovině obecných kódů (OK)) – zde mám na mysli především využití příznačné dodekafonické řady, o které bude řeč později. Úvaha některých skladatelů o podvědomém působení zmíněného systému je dosud pouhou spekulací.

Funkční uplatnění řady ve vztahu k dramatickému ději bývají různá.

1) Řada jako jednotící hudební princip.

Jedná se o využití dodekafonické řady jako kompoziční techniky, která má především zaručit hudební jednotu a integritu atonálního díla. Estetické východisko zmíněného postupu, které vychází z názorů 2. vídeňské školy a jejích nástupců, má ovšem své kořeny už v leitmotivické praxi pozdních romantiků – harmonicko-melodické pojetí tématu či motivu řada pouze vystřídala. Příkladem může být stěžejní operní dílo 2. poloviny 20. století *Die Soldaten* Bernda Aloise Zimmermanna. Tato rozsáhlá kompozice se jak svým námětem, tak kompoziční technikou zcela nepokrytě hlásí k odkazu Schoenbergova žáka Albana Berga. Stejně jako v Bergově opeře *Wozzeck* jsou i zde jednotlivé scény vybudovány na ustálených formových typech – ricercarech,

[38] Franěk, Michal: Hudební psychologie, Praha 2005

toccatách, ciaconách – a námět, jméno hlavní postavy (Marie) a celkové vyznění (antimilitarismus) zmíněnou vazbu ještě podtrhuje. Sjednocujícím hudebním elementem celé opery je jediná všeintervalová tónová řada, rozdělená na čtyři třítónová jádra. Výrazná expresivita verbálního projevu aktérů je vyjádřena především dynamikou, zatímco barva funguje spíš jako složka diferenciační.

Jak je z předešlého příkladu patrné, úkolem řady zde není vytvářet vazbu s dramatickou složkou, ale v intencích Schoenbergova pojmu *nuova logica*[39] sjednocovat a diferencovat hudební strukturu daného díla. Uplatnění dodekafonie v tomto případě zůstává ryze hudební kompoziční technikou.

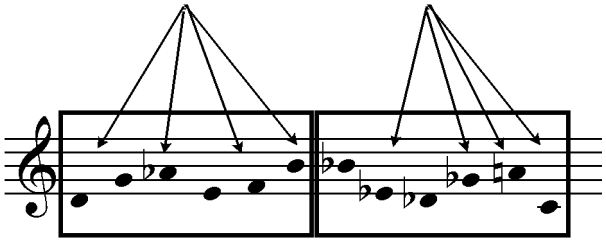
2) Řada v přímém vztahu k textu.

Ve zmíněném případě bývá volba řady, její uspořádání a způsob práce s ní do značné míry podřízena dramatické složce. Intervalový výběr či melodické směřování řady nejsou zde pouze výsledkem hudebně-logické úvahy (případně matematických výpočtů, jako v případě některých multiseriálních kompozic), ale na základě antropologických předpokladů (tedy obecných kódů – OK) a zpravidla mimetickou metodou (ikonicky, napodobením vnitřních či vnějších pohybů) i reakcí či dovysvětlením dramatického děje, ke kterému se vztahují.

Řadu příkladů můžeme najít např. v operách Luigiho Dallapicolly, italského skladatele pracujícího originální dodekafonickou metodou, poněkud odlišnou od metody 2. vídeňské školy. Jeho nejslavnější opera *Il Prigioniero* je postavena na pěti kontrastních dvanáctitónových řadách, ze kterých je

[39] Schoenberg, Arnold: Style and Idea. New York 1950

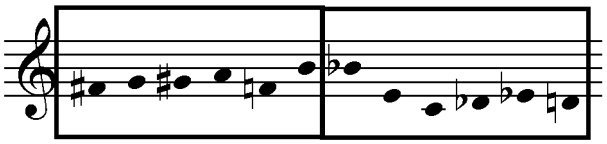
odvozen veškerý melodický a částečně i harmonický materiál díla. První z nich bývá označována jako řada Modlitby.[40]



Příklad 1

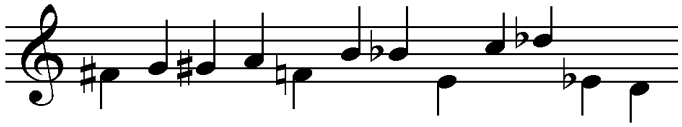
Jejím dominantním prvkem je latentní zmenšený septakord, který se vyskytuje jak v prvním (1.,3.,5. a 6. tón řady), tak ve druhém šestitónovém výběru (8., 10., 11. a 12. tón). Tato charakteristika díky antropologickým (tritonus jako přesná polovina oktávy) a především historickým konotacím (zmenšený septakord jako zdroj napětí v hudbě klasicko-romantické) přispívá ke vjemu zmíněné řady jako „napínavé" a „neklidné" a nepřekvapí proto její expozice v melodii vstupní árie Matky, trápené obavou, že už nikdy neuvidí svého vězněného syna.

Zcela jiná je tzv. řada Naděje, ve které převažuje sekundový, případně lineárně rozpínavý pohyb.



Příklad 2

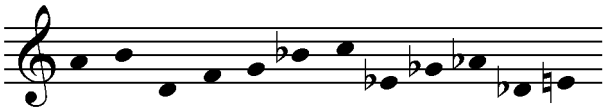
[40] Antokoletz, Elliot: Twentieth Century Music. Englewood Cliffs 1992



Příklad 3

Vzestupná a zároveň sestupná chromatičnost (jak ukazuje Příklad 3) zcela konvenuje s textem, ve kterém Zajatec vyjadřuje naději v osvobození a ve vymanění se z pohybového omezení, ve kterém se právě nachází. I tato řada je exponována především horizontálně v pěvecké lince, neboť právě v této podobě tkví její ikonická působivost.

Třetí řadou je řada Svobody a výběrem intervalů je natolik odlišná od obou řad předchozích, že je posluchačsky celkem snadno rozpoznatelná. Převládají v ní tercie, sexty a velké sekundy a zcela chybí malé sekundy a tritony.



Příklad 4

Vztahuje se k ústřední árii celé opery, ve které Žalářník popisuje Zajatci svobodný život tak přesvědčivě, až ho vyprovokuje k pokusu o útěk, za který ho následně potrestá. Konsonantní zvuk, kterým se zmíněná řada vyznačuje a který stojí ve zřetelném kontrastu k ostatnímu hudebnímu materiálu opery, přesvědčivost Žalářníkových slov jen dotvrzuje.[41]

[41] Celkový rozbor zmíněné opery viz. Wagonner, Dori: Row construction and accompaniment in Luigi Dallapiccola's *Il Prigioniero*, Columbia 2007

Z uvedených příkladů je zřejmé, že ačkoliv se opera *Il Prigioniero* vyznačuje podobnou kompoziční technikou, jako tomu bylo u oper Schoenberga, Zimmermanna a dalších, funkce dvanáctitónové řady ve vztahu k textu a dramatu je v daném případě značně odlišná. Dodekafonie v operních dílech Luigi Dallapiccoly přestává být pouhou kompoziční technikou a stává se prostředkem k dosažení co nejpřesvědčivějšího hudebně-dramatického efektu.

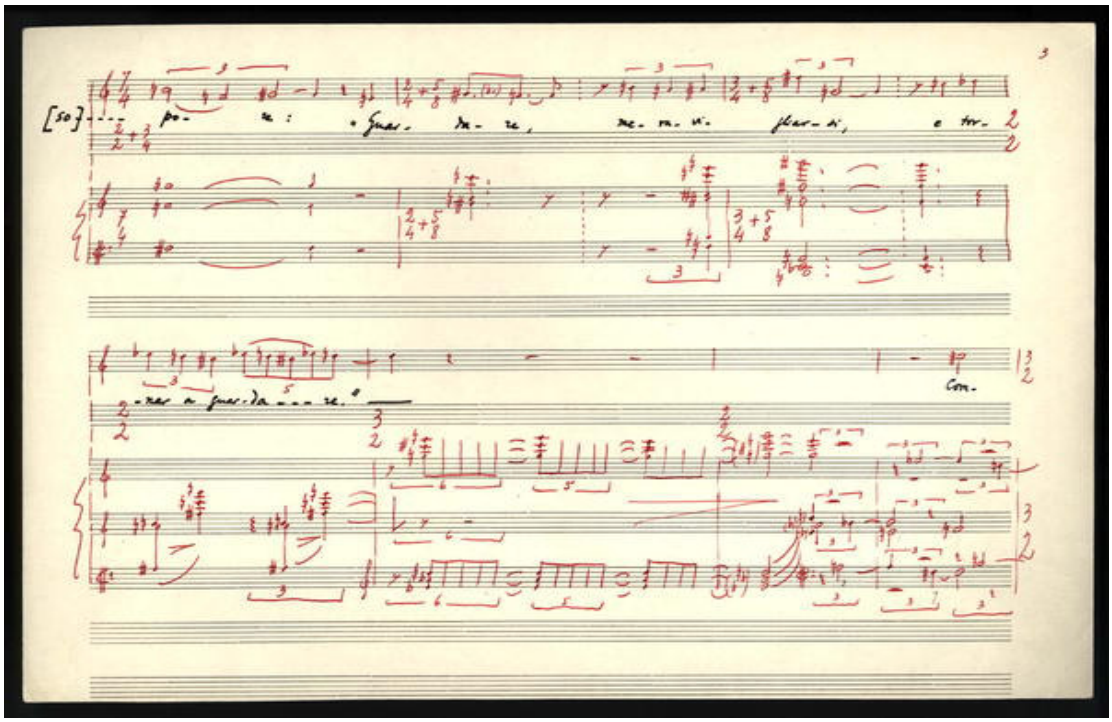
3) Řada jako příznačný motiv.

Podobně jako téma a motiv v harmonicko-melodickém slohu, i dvanáctitónová řada může za určitých okolností být dána do souvislosti s konkrétní dramatickou postavou, jevem či situací a fungovat poté jako její zástupce či reprezentant. Příznačnost se projevuje zpravidla v případě opakovaného synchronního uvedení obou (znaku i označovaného, v tomto případě dodekafonní řady a některé dramatické složky) a k přiřazení dochází buď čistě symbolicky na základě opakované synchronicity, anebo v kombinaci s výše zmíněnou schopností řady připodobnit se zobrazované skutečnosti. Do této kategorie můžeme zahrnout i všechny tři výše uvedené příklady z opery *Il Prigioniero*, jejichž vztah ke klíčovým situacím celé opery vyjadřují i jejich všeobecně vžitá pojmenování (řada Modlitby, Naděje, Svobody,…).

S uplatněním řady jako symbolu se můžeme setkat v jiné Dallapiccolově opeře *Ulysse*. V libretistické rovině se jedná o tradiční Odysseův příběh, ovšem prezentovaný složitou koláží mnoha literárních zpracování (Aischylova, Tennysonova, Joysova a dalších), symetricky uspořádaných do třinácti scén. Takto konstruovaný literární koncept je hudebně zpracován analogickým

uspořádáním dvanáctitónových hudebních řad a jejich variant. Celá kompozice začíná prologem postavy Calypsa, ve kterém se exponuje jak textový, tak hudební základní materiál. Vokální melodie je prezentována prvotní dodekafonickou řadou a následně jejími variantami (postupně rakem, račí inverzí a inverzí). Z téže řady je vytvořen i harmonický materiál, kterým je melodie podložena, – jedná se tedy o příklad kombinované dodekafonie. Text árie nás obeznamuje s dějovou situací a zároveň předznamenává vyznění celé opery. Melodickým uspořádáním řad je zvláštní důraz kladen na větu „Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare" („Dívat se, žasnou a znovu se dívat"), kterou Calypso opakuje dokonce dvakrát a která se stává ideovým mottem opery, i jejího formálního uspořádání. Ústředním motivem je totiž návrat. Celá opera je koncipována jako dějový symetrický „oblouk" s quasi reprízou, což se projevuje jak v textu, tak v hudbě, konkrétně uplatněním příznačnosti zmíněné řady. Závěrečná scéna je stejně jako Prolog opět monologem – árií, tentokrát ovšem přednášena Odysseem, ale na podkladě dodekafonické řady Prologu a s použitím stejných nebo obdobných replik jako v úvodní árii[42] (viz přiložená autorova skica, příklad 5).

[42] Wayne, Shirley: Luigi Dallapiccola's Sketch for Ulisse. Washington 2000



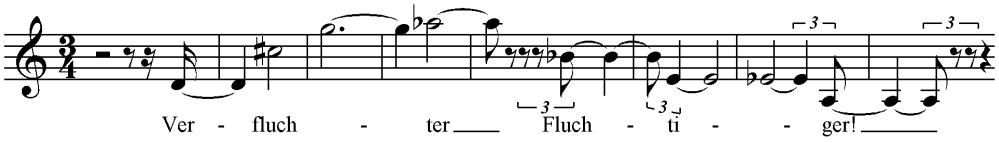
Příklad 5

4) Charakteristický intervalový výběr

Ačkoliv technika intervalového výběru nemusí nutně souviset s dodekafonií, její uplatnění má se serialitou mnoho společného. Opět jde o racionální systém, který má hudbě dát společný řád. I zde se zpravidla jedná o vytváření atonálních hudebních ploch. Vyznavači této techniky však zastávají názor, že na rozdíl od dvanáctitónové řady je výběr intervalů posluchačsky mnohem lépe uchopitelný a jeho proměna sluchově rozpoznatelná. Práce s charakteristickým a příznačným intervalovým výběrem tak patří v novější operní tvorbě k velmi častým jevům.

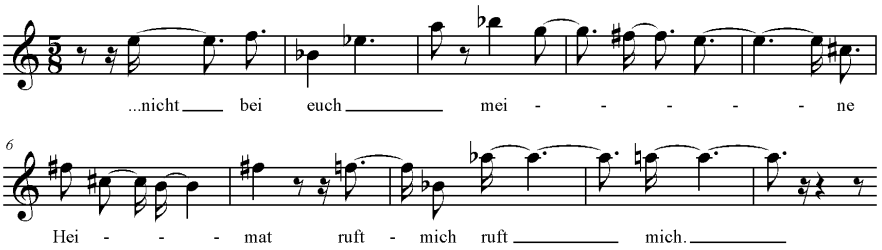
Nejzákladnějším způsobem práce s intervaly je intervalová charakteristika. Nemusí se ještě jednat o příznačnost

v její důsledné podobě, ale spíše o prostředek diferenciace scén, nálad či postav. V opeře Luigi Nona *Intoleranza 1960* (o které bude více řeč v následující podkapitole) můžeme najít řadu příkladů zmíněné techniky. Ve vstupním dialogu Uprchlíka (tenor) a Ženy (alt) je rozdílným intervalovým výběrem obou partů zdůrazněna názorová a povahová rozdílnost obou postav. Zatímco melodie Ženy obsahuje především tritony a malé sekundy,



Příklad 6

part Uprchlíka je intervalově značně bohatší a obsahuje i velké množství čistých kvart, kvint a různých druhů tercií.



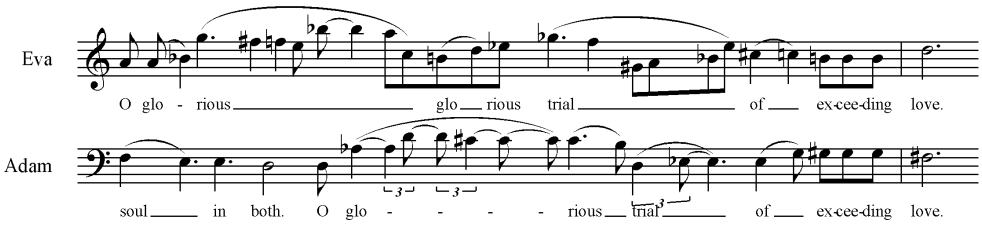
Příklad 7

Obecně se part Uprchlíka intervalově blíží partu Ženy pouze ve chvílích, kdy má dojít k posílení výrazu vzájemné empatie a pochopení. Příkladem naprostého souznění, i když za velmi zoufalých a dramatických okolností (tváří v tvář potopě), je pak závěrečný dvojzpěv Uprchlíka a jeho milenky, který probíhá v důsledných paralelních malých sekundách.

Za určitých okolností může ovšem interval velmi dobře sloužit i jako příznačný motiv Wagnerovského typu, který plní jak funkci scelovací z hudebního hlediska tak i znaku z hlediska divadelně-sémantického. Typickým případem zmíněného postupu jsou některé opery Krzystofa Pendereckého. V díle *Ďáblové z Loudonu* má zcela výsadní postavení interval zvětšené oktávy. V jinak převážně témbrově koncipovaném hudebním předivu působí už jeho samostatná a opakovaná expozice v podání sólového nástroje či hlasu výrazným dojmem a jeho pozdější uvádění i ve strukturálně komplikovanějších kontextech mu zcela nepochybně přisuzuje funkci leitmotivu. Zajímavé je ovšem jeho dramatické využití, neboť jeho divadelní funkce se v průběhu opery neustále proměňuje. Zpočátku se zcela zřetelně zmíněný interval vztahuje k ústřední postavě Otce Grandiera – schopného kazatele, kariéristy a sukničkáře. Tentýž motiv se později začne objevovat v hysterických vizích Sestry Jeanne, jak v souvislosti s Grandierem, kterého tajně miluje, tak jako znak její posedlosti ďáblem, o které je přesvědčena. Od okamžiku falešného obvinění Otce Grandiera ze spolčení s ďáblem a v průběhu jeho vyšetřování, mučení a závěrečného upálení, se zvětšená oktáva stává jakousi „idée fixe" hudební složky a ztrácí tím zřetelnější vazbu na některou konkrétní postavu či událost. Dramatický efekt je ovšem o to zajímavější. Komplot, který se kolem Grandiera v průběhu opery vytváří, a záměrná nejasnost v otázce jeho ďábelského spolčení jsou uplatněním zmíněné metody nejen podtrženy, ale i gradačně vystavěny.

Ještě důsledněji používá Penderecki princip příznačného intervalu ve své další opeře *Ztracený ráj*. Interval zde už bezpečně slouží jako symbol některé ze zobrazených postav. Ďáblovi je přidělen tritonus (tradiční „ďábel v hudbě"), Evě interval

malé tercie, postava Adama je spojována s malou sekundou i s již zmíněným tritonem. Symbolická reprezentace postav pomocí intervalů se pak skladateli stává prostředkem nejen k pouhé hudební ilustraci viděného, ale i k vyjádření vztahů a úmyslů jednajících postav, které mohou, ale nemusí nutně být explicitně obsaženy v libretu. Už částečná intervalová shoda mezi Ďáblem a Adamem naznačuje Adamovu charakterizaci jako nerozhodného a zla schopného tvora. Jinou názornou ukázkou může být milostný dvojzpěv Adama a Evy, ve kterém melodická linka každé z postav obsahuje kromě jejích vlastních charakteristických intervalů i intervalové „citáty" postavy druhé. U Adama je tedy intervalový výběr rozšířen o občasnou malou tercii, stejně jako Eva imitačně anticipuje Adamův charakteristický motiv. V kontextu scény, ve které Eva Adama svádí, na základě jejich lásky, ke hříchu je pak použitý kompoziční postup velmi přesvědčivý.



Příklad 8

b) Nedůsledná totální organizace

Na začátku této kapitoly byly zmíněny problémy, které uplatnění organizace většího množství hudebních složek v opeře přináší. Přesto se i v operní literatuře můžeme setkat s řadou operních multiseriálních pokusů. Většinou se však jedná o

nedůslednou aplikaci zmíněného sytému, jak dosvědčuje i následující příklad.

Již zmíněná opera Luigi Nona *Intoleranza 1960* patří dnes už ke klasickým operním titulům a je s odstupem času považována za fenomén typický pro 60. léta minulého století. Libreto je veskrze politické, má levicově-agitační nádech a lineární fabule je prezentována formou kratších, meta-narativních fragmentů. I hudební jazyk je zcela podřízen době vzniku, promlouvá typickou řečí stylu „musica nova" a je jedním z příkladů výše zmíněného ideologického vnímání stylu a hudebních technik. Dramatická složka je silně expresivní. Jedná se o cestu hlavního protagonisty-Uprchlíka, během které neustále naráží na příklady osobního nebo cizího omezování a perzekuce. Libreto nepřináší řešení, je spíše burcující mozaikou expresivních scén, z nichž poslední, popisující mohutnou záplavu, má být zřetelným mementem současné civilizaci. Jak s fragmentárností, tak s expresivitou konvenuje i hudba. V rámci mohutného provozovacího aparátu (sóla, sbor, symfonický orchestr) jsou řazeny a vrstveny hudební bloky, z nichž každý nese znaky multiseriálního uspořádání. Jedná se zpravidla o tónový či intervalový výběr, o omezený výběr rytmických hodnot, či o sérii dynamických označení. Ačkoliv zmíněné omezení dává každému bloku jednotný charakter, skladatel nebývá v jeho uplatnění zcela důsledný. Nejmarkantnější odchylky nastávají v situacích, kdy se libreto drží konvenčnějších dramatických postupů a kdy je hudba nucena zaujmout postoj k tradičnímu dialogu, či jiné dramatické situaci. Příkladem může být klíčová scéna opery, která vrcholí přelitím vodní hráze a zaplavením světa. V dynamice je zpočátku určena sérií *p*, *f*, *sffz*, *cresc.*, *decresc.* a jejími permutacemi. S narůstajícím napětím dochází k nahrazení

forte fortissimem a tudíž ke zvětšování dynamického rozpětí, které se v závěru pohybuje od *p* až po *fff*.

Na zmíněné opeře je však zároveň vidět i problematičnost uplatnění nedůsledné organizace. Zárodky systému, které bývají v rámci jednotlivých scén v hudbě nastolovány formou již zmíněných sérií, jsou většinou narušeny dřív, než dojde k jejich etablování. Na jedné straně je tak hudební jednota jednotlivých scén vzájemně málo diferentní a vyhraněná, na druhou stranu je však hudba často zjevně podřízena hudební (multiseriální) logice víc, než dramatické. Ve výsledku pak hudební a dramatická složka spolu komunikují spíš jako celky, než v konkrétních dramatických situacích. Vzhledem k nepříliš velké duratě může být však i tento princip v případě zmíněného díla posluchačsky velmi působivý.

c) Totální organizace - Operní cyklus *Licht* K. Stockhausena

Kompoziční jazyk německého skladatele Karlheinze Stockhausena (1928-2007) prošel celou řadou podob: od počátečního post-Webernovského „totálního serialismu", přes práci s elektronikou a „konkrétní hudbou" až po zaujetí „momentální formou". V sedmdesátých letech přišel s technikou „formule". Jedná se o princip vycházející z jediné série – formule – z jejíž částí jsou odvozeny všechny hudební parametry vznikající kompozice: tónové výšky, rytmus, harmonický a polyfonní vývoj, forma, atd. A právě s využitím této techniky začíná na přelomu 70.

a 80. let komponovat jedno z nejkuriosnějších hudebně-jevištních děl konce 20. století.

Cyklus *Licht* je tvořen sedmi celovečerními operami, pojmenovanými podle dnů v týdnu. Na rozdíl od mnoha avantgardních skladatelů 20. století nesnaží se zde autor o vytváření „anti-opery", ale záměrně se hlásí k projektu „Gesamtkunstwerku", tentokrát pojatého nejen hudebně-dramaticky, ale i ideově a filozoficky. Libreto má řadu autobiografických prvků a zároveň je pokusem o symbolické vyjádření skladatelova filozoficko-náboženského přesvědčení. Realistických či tradičních dramatických momentů v něm tedy není příliš – převažuje symbol a zkratka, typická pro postdramatický typ divadla. Přesto je řada částí zmíněného cyklu jednoznačně dějová.

Ve hře jsou celkem tři postavy – Lucifer, Eva a Michael – které jsou reprezentovány pěvecky (bas, soprán, tenor), instrumentačně (trombon, basetový roh, trubka) a leckdy i pohybově (tanečníky nebo mimy). Každá z jednajících postav má přiřazenou svoji vlastní dílčí sérii – „formuli". Luciferova je tvořena jedenácti, Evina dvanácti a Michaelova třinácti až sedmnácti různými tóny (13. tón je oktávovou transpozicí prvního a první čtyři tóny mohou být v závěru opakovány). Kombinace těchto tří sérií v rámci jakési quasi polyfonní struktury a jejich aplikace na i jiné než výškové parametry (tónová délka, dynamika, artikulace,…) vytváří jednu jedinečnou „superformuli", tvořící permanentně znějící zvukový pandán celého díla. Jednotlivé formule dostávají prostor buď samostatně (nejmarkantněji v úvodních expozicích jednotlivých částí *Lichtu*, tzv. „pozdraveních", kdy se uvádí dominantní postava stávající části a s ní spojená formule v podobě jakési introdukční fanfáry), anebo

v kombinaci a interakci (při jednání více postav na scéně). Podobně jako Wagner, i Stockhausen používá práci s formulí k vyjádření vztahů a jevů, které nejsou zcela zřejmé z textu a scény. Např. v prvním jednání části *Sonntag* je Michaelův pozdrav Evě a jejich touha po sjednocení vyjádřena postupnou deviací původní Michaelovy formule a implantací prvků z formule Eviny.

Zůstává otázkou, zda je cyklus *Licht* pouhým projevem autorova velikášství a ješitnosti (i vhledem ke zjevné autobiografičnosti), anebo zda se skutečně jedná o zlomové hudebně-dramatické dílo reformního typu. V každém případě můžeme mluvit o dosud snad nejdůslednějším uplatnění Wagnerovy leitmotivické teorie v hudebně-jevištní praxi. Princip příznačnosti (o kterém bude více řeč v jiné kapitole) je skutečně dominantním prvkem všech složek, které se na zmíněné opeře podílejí, a jedná se tudíž o další důkaz jeho životnosti a zároveň možnosti přesvědčivého využití totální hudební organizace v dramatickém kontextu. Velký význam pro účinnost celého díla má však i postdramatická podoba libreta, která i zde evidentně otevírá současné opeře nové hudebně-dramatické možnosti.

1.2 Princip nahodilosti

Nedeterminovanost je neodmyslitelnou vlastností hudby, vznikající ať už v kompozičním nebo reprodukčním procesu. I samotné přehrávání hudebního záznamu přináší rozdílné výsledky s ohledem na konkrétní specifické podmínky reprodukce. Hovoříme-li však o aleatorní hudbě, neboli hudbě náhody, jako kompoziční technice, můžeme dojít ke čtyřem základním projevům nahodilostního principu:

1) užití principu náhody při tvorbě fixovaného díla,

2) způsob notace, která omezuje skladatelovu kontrolu nad zvukem fixovaného díla,

3) možnost interpretovy volby při formálním koncipování výsledného tvaru díla,

4) možnost posluchače ovlivnit další vývoj poslouchané skladby.

Uplatnění aleatorních principů v opeře s sebou nese řadu možností i problémů. Princip indeterminace není jevem výhradně hudebním, ale i literárním, projevující se v řadě podob současného experimentálního románu, dramatu a, jak vzápětí uvidíme, i operního libreta. V případě principu náhody jako výlučně hudebního postupu však musí být tento v opeře zařazen do souladu s ostatními složkami a to především složkou dramatickou (textovou). Víceoborovost je v tomto případě jistým omezením, které výrazně ovlivňuje podobu aleatorních postupů v operním žánru.

Asi nejvýraznějším operním počinem, založeném na nahodilostním principu, se ve 20. století stal cyklus pěti oper

Europera 1-5 Johna Cage. Jedná se o nahodilou koláž operních úryvku z operní literatury 18. a 19. století interpretovanou pěvecky, instrumentálně (klavír), z předtočené nahrávky (gramofonových desek, magnetofonového pásu), světelně i pohybově. Všechny zmíněné složky jsou determinovány pouze časově pomocí předem daného pořadí jednotlivých narážek. Obsah úryvků a volba árií, někdy i volba konkrétního libreta, které divák k produkci obdrží, je čistě náhodná. Výsledný efekt, pochopitelně, neaspiruje na dosažení hudebně-činoherní dramatičnosti. Vztahuje se spíš k opeře jako společenském fenoménu a jeho dekonstrukcí se snaží klást otázky po její podstatě a smyslu. Posluchač v pestré změti poznává povědomé operní úryvky a manýry, které v něm vyvolávají vzpomínky, pocity ale i úvahy, a účinek je proto silně individuální. Rozhodně se ovšem nejedná o vjem dramatický a happeningový projekt *Europery* vlastně jen potvrzuje rozpor mezi požadavkem dramatičnosti a hudební nahodilostí.

Uplatňování tzv. malé aleaotriky (např. v některých dílech K.Pendereckého) nemá zpravidla z dramatického hlediska nahodilostní funkci. Funkčně se chová spíš jako barva, o které bude v operním kontextu řeč v jiné kapitole. Daleko významnější je uplatnění nahodilostního principu ve formální výstavbě díla, jako je tomu například v opeře Bruno Maderny *Satyricon*. Opera je řešena jako tradiční číslovaná, přičemž nelineární fabule umožňuje uvádět jednotlivé výstupy – obrazy v libovolném pořadí. Volba je v tomto případě ponechána na interpretech, podobně jako např. v proslulých *Strukturách II* P.Bouleze. Vzhledem ke kabaretní povaze díla, ve kterém se střídají prezentace a vyprávění rozličných, karikovaných postav, nemá permutace jednotlivých částí na výsledný obsah a vyznění díla zásadnější vliv. Inscenačně však nabízí uvedený princip velmi rozmanitá řešení.

Pravděpodobně nejpodnětnějším projevem principu náhody v opeře je příklad tzv. interaktivní opery. Za pionýra této oblasti je považován skladatel Henri Pousseur, jehož opera *Votre Faust* vznikla v roce 1962 ve spolupráci s věhlasným propagátorem experimentálního románu Michelem Butorem[43]. Jedná se o komorní hudebně-dramatický kus, sledující tradiční faustovské vyprávění, v jehož průběhu mají posluchači několikrát možnost volby, jakým směrem se má následující dění ubírat - počítáno bylo i s možností odporu diváků k jakékoliv volbě. Ve výsledku má opera 25 různých ukončení, což svědčí o nesmírných nárocích kladených na inscenátory. Požadavek časté improvizace během inscenování stojí zřejmě i za skutečností, že zmíněná opera byla nastudována pouze jednou (v roce 1969 v Piccola Scala v Miláně) a s nepříliš velkým ohlasem.

Idea operní interaktivity se stala opět aktuální až v souvislosti s rozvojem výpočetní techniky a Internetu v 90. letech 20. století. V roce 1996 přišel americký vědec Tod Machover s projektem *The Brain Opera* – do živého a Internetem přenášeného provedení hudebně-visuálního díla mohli posluchači zasahovat vlastními hudebními vstupy. O tři roky později vytvořil Jean-Pierre Balpe v Paříži digitální operu *Modrovous*, schopnou vytvářet různé variace známého příběhu. Jeden z nejnovějších operně-interaktivních projektů nese název *Virtualis*. Jejími tvůrci jsou Alain Bonardi a Francis Rousseaux, působící toho času v Pařížském IRCAMu. Opera je prezentována jako multimediální CD-ROM, v určitých okamžicích ale může divák zasahovat v reálném čase do právě probíhajícího děje: v některých ansámblových scénách se může rozhodovat, kterému ze znějících pěveckých partů dá přednost, v hudebních mezihrách může pohybem kursoru ve

[43] http://www.futureofthebook.org/blog/archives/2005/01/

virtuálním prostoru vytvářet z vizualizovaných hudebních objektů vlastní zvukovou kompozici, jindy může dokonce v průběhu dramatického recitativního dialogu ovlivňovat pomocí „myši" jeho průběh nebo posloupnost replik zobrazených jednajících postav[44].

Je zřejmé, že interaktivita v opeře teprve čeká na vrchol svého rozvoje a že dočasné okouzlení novými technickými možnosti musí být naplněno i konkrétními díly především umělecké a nikoliv technické povahy. Ukazuje se však také, že na rozdíl od mnoha jiných experimentů a inovací 60. let minulého století, princip nedeterminovanosti zůstává i nadále výzvou, a zvláště v dnešní době jednou z možných perspektiv dalšího vývoje operního žánru.

[44] Bonardi, Alain: Towards interactive operas: the Virtualis project. Milano 2001

2. Barva jako kompoziční princip

Proces zrovnoprávnění významu barvy s ostatními hudebními složkami (výškou, rytmem, dynamikou,…) byl v evropské hudební tradici značně dlouhodobý. Zdá se, že barva už od renesance byla vnímána jako kódová vrstva na pomezí Hudebních technik (HT) a Společenských praktik (SP), a jen velmi pozvolna podléhala časovým a stylovým proměnám. Tradiční podoba komorních a orchestrálních uskupení (stejně jako operní praxe) a jen pomalu se měnící estetické názory na „krásu zvuku" jsou zřejmě prvotní příčinou toho, že až do 19. století byla skladatelská invence zaměřena na jiné, než na barevné hudební charakteristiky. Případy zvukově-barevného napodobení vnějšího prostředí (např. v renesančních madrigalech), lze pokládat spíše za jevy výjímečné a o to víc ve své době efektní.

Pierre Boulez[45] rozlišuje z hlediska kompoziční práce s hudební barvou techniku *artikulace*, která sjednocuje či vymezuje nástroje v ansámblu na základě barevné podobnosti (typické pro baroko a klasicismus), a techniku *fúze*, kdy jde o vytváření nových barevných kvalit kombinací nástrojů či jejich zmnožováním (trend 19. století). Právě tato změna v kompozičním myšlení způsobila, že v období romantismu dosáhla emancipace barvy v hudbě značného pokroku, který měl mj. později vliv na vznik impresionismu.

Výsadní postavení barvě poskytlo však až 20. století. Zejména multiserialismus svou totální organizací a de facto decentralizací řady hudebních složek poskytl prostor k barvě jako

[45] Boulez, Pierre: Timbre and composition - timbre and language. Contemporary Music Review. London 1987

dominantní složce hudební řeči. Způsoby kompoziční práce s barvou bývají v takovém případě různorodé. Podívejme se podrobněji na některé z nich:

- Posun barevného spektra postupným přesouváním zvukového těžiště do nových nástrojových skupin. Jedná se většinou opět o homomorfii pohybu ať už fyzického či mentálního (pohyb myšlenek hrající postavy), která se opírá o stejné psychologické zákonitosti, jako v případě pohybu melodického či harmonického. I zde se totiž setkáváme s pojmovým sdružováním: vyšší harmonické tóny = výš, nižší harmonické tóny = níž, přesun do nižších k vyšším harmonickým tónům = pohyb nahoru, atd.

- Rychlost barevné proměny. Okamžik změny barvy v hudbě může mít řadu podob: od pozvolného přetváření jedné barevné struktury do jiné až po náhlý barevný zlom, mající de facto charakter hudebního akcentu. Výsledkem bývá buď opět ikonické napodobení vnitřního nebo vnějšího pohybu, nebo se může jednat o přímou akcentaci a zdůraznění závažnějšího textového nebo obecně scénického sdělení. V opeře Luciana Beria *Un Re in ascolto* jsou monology hledajícího a zároveň váhavého Krále podloženy atonální hudbou, založené na pozvolně se měnících barevných plochách, přičemž myšlenkové vzruchy jsou především vyjadřovány občasným melodickým či harmonickým pohybem. Oproti tomu postava Divadelního režiséra je ve své aktivitě vyjádřena prudkými a rychle se střídajícími barevnými změnami, které ve svém významu působí výrazněji, než změny harmonické či melodické.

- Rytmizace barevných změn. Jedná se vlastně o tradiční operní práci s tempem, které je v tomto případě udáváno momentem barevné změny v hudbě a uspořádáním těchto změn v čase. Její vztah k viděnému bývá zpravidla synchronní s divadelní akcí a je podobný již tradičnímu využití tempových změn v témže kontextu.

I v otázce vztahu hudební barvy a dramatické složky přinesla kompoziční praxe v soudobé opeře řadu rozličných řešení:

a) Barevná reprezentace prostředí

Jedná se o velmi častý způsob znakového využití témbru v dramatických žánrech. Setkáváme se s ním napříč styly a to i u esteticky naprosto různorodých děl. Identifikace prostředí probíhá buď na bázi indexu, nebo ikony. Symbolické vyjádření funguje zpravidla v případě opakovaných návratů téhož prostředí ve spojitosti se stále stejnou barvou (viz Barva jako příznačný motiv). Příkladem ikonického vyjádření prostředí může být například začátek jediné opery Eliotta Cartera *What next?.* Dopravní nehoda, která se stává východiskem a prostředím pro celý následující děj je hned v prvních taktech velmi naturalisticky vyjádřena polyrytmickým užitím různých bicích nástrojů, včetně popelnic a jiných méně obvyklých idiofonů.

Dle mého názoru nejpřesvědčivěji je ovšem prostředí vyjádřeno barvou jako indexem. Zvuk varhan a zvonů evokuje u naprosté většiny posluchačů kostelní prostor (např. v opeře *Ďáblové z Loudonu* K.Pendereckého). Sólový klavír může podpořit

charakterizaci kavárny nebo nočního podniku (A.Berg: *Wozzeck*). Podstatně rafinovanější příklad ale můžeme nalézt i v předehře k opeře *Le Grand Macabre* Gyorgy Ligetiho. Zvuk automobilových klaksonů strukturovaný v zásadě velmi stylizovaně navozuje pocit absurdity stejně jako výstrahy. Obě charakteristiky se nevztahují sice přímo k prostředí, ale navozují atmosféru a vytvářejí klíč k divákovu uchopení celého operního díla. Hudebně-strukturální stylizace předehry zase zbavuje zvuk klaksonu jeho původního, čistě utilitárního významu a zabraňuje tomu, aby ho posluchač vnímal čistě naturalisticky.

b) Barva jako příznačný motiv.

O technice příznačných motivů bude řeč v jiné kapitole této práce. Podívejme se však už nyní trochu podrobněji na případy tzv. příznačné barvy. Jako historicky dlouho opomíjená složka, stává se témbr ve funkci leitmotivu ve 20. století doslova módou. Řada divadelních ale i filmových hudebních skladatelů 20. století se dokonce domnívá, že při synchronním vnímání dramatické a hudební vrstvy má pro posluchače témbr výsadní postavení oproti zbývajícím hudebním složkám (melodii, harmonii, rytmu…) a jeho leitmotivické užití je tudíž nejjednodušší a divácky nejvděčnější. Je tomu tak především v případě natolik komplexního melodického či harmonického materiálu, že tradiční melodicko-harmonická témata v něm vytvořená jsou pro méně poučené posluchače příliš složitá a vzájemně málo diferencovaná.

Příklad zmíněné techniky můžeme často nalézt mj. operách K.Pendereckého. V již zmíněné opeře *Ďáblové z Loudonu* je postava extatické Sestry Jeanne většinou – zvlášť v první půli

opery – charakterizována táhlým zvukem sboru a smyčců, zatímco postavy místních intrikánů Adama a Manouryho vystupují za doprovodu basové kytary a obecně perkusivního zvuku orchestru (bicích nástrojů, pizzikat smyčců, apod.). Velmi důsledně je barevná příznačnost využita i v již zmíněném „postwagnerovském" díle *Licht* K.Stockhausena, kde je každá z jednajících postav reprezentována jedním hudebním nástrojem (Lucifer trombonem, Eva basetovým rohem a Michael trubkou).

c) Barva v identifikaci[46] s dramatickým dějem

bývá zpravidla velmi účinná, bývá však zároveň nutné potlačit sémantickou závažnost jiných, než barevných hudebních složek. Souvisí to zřejmě se zvláštním postavením barvy, jako nejprimitivnější hudební vrstvy[47], která je zároveň dobře „čitelná" pro posluchače všech kategorií a zároveň významově snadno upozaditelná ostatními vrstvami (melodií, rytmem,…). Názorným příkladem může být 3. arie Krále z opery L.Beria *Un Re in ascolto*. Na konci árie Král ztrácí vědomí, přičemž se zastaví i veškerý harmonický a melodický pohyb. Přestože v rámci závěrečného,

[46] Viz oddíl III, kapitola 3 této práce: Vztah hudby a dramatu z hlediska operního vnímatele

[47] Při anketě, kterou jsem v letech 2001-4 prováděl na jednom pražském gymnáziu, vyšlo najevo, že čistě témbrová hudba připadá většině dotázaných málo zajímavá z hlediska obsahu, ale velmi účinná v kombinaci s filmem (jednalo se např. o *Atmosfery* G.Ligetiho a jejich použití ve filmu S. Kubricka *Vesmírná Odyssea 2001*)

téměř neměnného souzvuku, pokračují barevné proměny v nezměněném tempu, pocit dramatické stagnace je převažující.

K již výše zmíněným antropologickým předpokladům ve vztahu k barvě patří schopnost člověka vnímat barvu i mimeticky, přirovnáním k nehudebním jevům a terminologii. Empirický psychologický výzkum potvrdil pozoruhodnou shodu posluchačů ve verbální charakterizaci různě barevných zvuků (ostrost, temnost, hloubka, apod.). Tato vlastnost zvukové barvy ji umožňuje vyvolávat asociace a působit tak v kombinaci s jevištěm jako nositel svébytné, obecně srozumitelné informace. Tak je například úvodní a závěrečný duet Milenců z opery *Le Grand Macabre* G.Ligetiho charakterizován vysokými rejstříky obou vokálů i doprovodných dechových nástrojů. Pocit výšky a „stoupání" není v tomto případě jen individuálně-subjektivní, ale naopak jednoznačně vyjadřuje nadpozemský charakter vzájemné lásky obou postav, kterou nenaruší ani dramatický průběh celé zmíněné opery.

I když je členění výše uvedených příkladů poněkud zjednodušující, jejich množství a různorodost svědčí o velkém dramatickém potenciálu a o široké škále možností uplatnění barvy v hudebně-jevištním žánru. Vzhledem i ke stále výraznějšímu pronikání do komerčnější sféry (muzikál, film) lze předpokládat, že význam témbrové složky poroste i v průběhu nadcházejících let a že výčet možností jejího uplatnění ještě zdaleka není vyčerpán.

3. Polystylovost

Definovat pojem stylu v hudbě není jednoduché. Od obecné definice jako „způsob výrazu, typ prezentace"[48] se dostáváme především k historickému nahlížení na styl jako „rozeznávací a zřizovací koncept, slučující a zároveň označující obecnosti"[49]. Jak už byla řeč v jedné z předcházejících kapitol, pojem stylu (St) lze definovat i jako soubor kódů, které posluchač vnímá s ohledem na znalost kódů vývojově starších a nižších - obecné kódy (OK), společenské praktiky (SP), hudební techniky (HT), jejichž přítomnost si uvědomuje procesem abstrakce při vnímání konkrétních Opusů (Op)[50]. Z posledně jmenované definice budu v této kapitole vycházet.

Uplatnění stylové různorodosti v rámci jednoho hudebně-dramatického díla není pochopitelně jevem nikterak novým. Už např. v Mozartově jinak čistě klasicistním *Donu Giovannim* se setkáváme s charakterizací stárnoucí Dony Elviry pomocí barokizujících hudebních prvků v rámci její vstupní árie. Ve velké většině však opera až do své romantické podoby vždy tíhla ke stylové jednotě. Samotná podstata opery jako žánru je totiž nerealistická a tudíž stylizující. Proto i případná žánrová vybočení v rámci dramatického děje (scény venkovských slavností, plesů, hospodských tancovaček,…) bylo vždy možno realizovat stejnými stylizačními prostředky jako ostatní, běžné scény toho kterého konkrétního operního opusu. Stylová jednota byla totiž velmi důležitá z hlediska hudebně-kompozičního a případné dramatické

[48] Kolektiv: The New Grove Dictionary of Music, London 2002

[49] Tamtéž

[50] Viz oddíl II, kap.1 této práce: Sdělnost a účinnost hudby

požadavky žánrové pestrosti se v tomto případě zpravidla podřizovaly hudebním potřebám. V první polovině 20. století se už vhledem k prudkému rozšíření výrazového hudebního spektra můžeme setkat s nápadnější stylovou různorodostí v rámci jednoho operního díla. Příkladem může být již zmíněná kavárenská scéna z opery Albana Berga *Wozzeck*, kde je v rámci atonální hudební struktury uveden klavírní rag-time jako ilustrace prostředí. I zde se však jedná o stylizaci, která přejímá pouze některé znaky rag-timu (především rytmus), a zaručuje stylovou jednotu celého díla.

Změna v lineárním vývoji evropské hudby, která nastala ve 20. století (urychlení proměn stylových kódů (St), prudký rozvoj různorodých hudebních technik (HT)) a s ní související nárůst hudební produkce historicky starších stylových období (trend, se kterým se začínáme setkávat už v souvislosti s historismem 19. století) vedla postupně k situaci, která leckdy bývá označována za projev hudební postmoderny. Posluchač je v dnešním světě obklopen stylově velmi různorodou hudbou a je pouze otázkou jeho vzdělání, estetického názoru a volby, jaký postoj ke stávající situaci zaujme[51]. Setkáváme se tak jak s oddanými příznivci výlučně jednoho hudebního stylu, tak s posluchači funkčně rozlišujícími a poslouchajícími řadu různých stylových či žánrových opusů (např. rozlišujícími „techno" jako hudbu k tanci, „baroko" jako hudbu relaxační, „multiserialismus" jako hudbu k aktivnímu poslechu, atd.). Rovněž kvalitativní diferenciace jednotlivých stylů je záležitostí čím dál tím víc subjektivní, což řada odborníků považuje za jev veskrze dekadentní. V opeře však stávající situace otevírá skladatelům zcela nové možnosti k dosažení výrazného hudebně-dramatického účinku.

[51] Viz oddíl II, kap.2 této práce: Problematika soudobého vnímání hudby

Z funkčního hlediska lze vysledovat dvě základní tendence při uplatňování polystylovosti v opeře. Zaměřme se nyní na jejich specifika a konkrétní příklady ze soudobé operní literatury.

a) Asociační metoda uplatnění polystylovosti

Žánrová a stylová šíře dnešní hudební produkce (ať už koncertní či vydavatelské) je z hlediska dosavadního vývoje evropské hudby bezprecedentní. Řada stylů a žánrů však už zdaleka nemá obecnou platnost – setkáváme se s nimi často v jasně předem očekávaných prostorech (v kostelích, v určitém typu klubů, koncertních sálů, obchodů, atd.), či situacích (pohřeb, venkovská zábava, high-society večírek, atd.). Je tedy zřejmé, že mnohé z těchto stylů nesou s sebou pro posluchače řadu hudebních i nehudebních asociací. Stylová citace v nečekaném kontextu pak může v posluchači tyto asociace vyvolat a v souvislosti s dramatickým dějem pak dokáže být velmi účinná. Z pohledu Stefaniho teorie se tak vlastně jedná o přesunutí kódů širší stylové roviny (St) do kategorie hudebních technik (HT), což je opět zcela novým jevem ve vývoji evropské hudební percepce. Tato metoda má však četná úskalí. Především předpokládá posluchačovu obeznámenost s citovaným stylem, případně i řadu dalších informací o jeho obvyklém kontextu či jeho původu. I při dosažení tohoto předpokladu je pak konkrétní okruh asociací vážících se ke stylu velmi individuální. Obecnější účinnosti zmíněné metody bývá tedy dosaženo při volbě stylu velmi rozšířeného a při uplatnění dalších podpůrných prostředků pro dosažení účinku – ať už kompozičních či inscenačních.

Typickým příkladem může být např. vrcholná scéna z opery *Historia von D.Johann Fausten* Alfreda Schnittkeho. Na rozdíl od jinak převážně dramatického zpracování fabule, stává se třetí jednání spíše scénickým oratoriem, v jejímž vrcholu je Doktor Faustus Ďáblem zabit a roztrhán. Tato scéna je hudebně zpracována jako tradiční meziválečné tango ovšem ve velmi obskurní instrumentaci (s uplatněním velkého orchestru s řadou neobvyklých bicích nástrojů, se sborem, který nejen zpívá ale i křičí a píská) a s postavou Mefistofely (kontraalt) jako zpěváka a vypravěče. V rámci převážně atonální hudební řeči celé opery působí jednoznačně funkčně-harmonicky pojatá část jako zřejmé stylové vybočení směrem k žánru předválečného kabaretu, případně temnému kabaretu Wailovsko-Brechtovského typu. Asociační řetězec pak může pokračovat směrem k laciné sentimentalitě předválečných šlágrů, nebo naopak ke stylizované démoničnosti Vypravěče ze známého amerického muzikálu Kabaret. I na nepoučené posluchače však celá scéna působí svojí prokazatelnou tanečností „nepatřičně" a tudíž groteskně. Kontrast mezi frivolní melodičností na jedné straně a hrůzným obsahem textu na straně druhé funguje oběma směry jako zesilující prvek a v kontextu celé opery umocňuje děsivost scény. Na premiérovém uvedení byla tato skutečnost posílena i inscenačně tím, že Mefistofela drží v ruce mikrofon.

Podobný, ale z funkčního hlediska přece jen odlišný případ můžeme najít i v již zmíněné opeře *Rosa* Louise Andriessena. Závěrečný epilog celého díla nese název Index a jedná se o abecedně uspořádaný výkladový přehled základních pojmů k opeře se vztahujících. Formálně se jedná o pravidelné, periodicky uspořádané rondo s komorní rytmickou sekcí v základu (bicí souprava, basová kytara, klávesy, saxofon,…) a rytmizovanou,

„quasi rapovanou" mluvou. Vzhledem k převažující hudební řeči celého díla, která by se dala charakterizovat jako atonálně-témbrová s minimalistickými prvky, funguje nápadné vybočení závěrečného Indexu spíše jako příklad polyžánrovosti, než polystylovosti. Nejedná se totiž o jasný případ nějakého konkrétního stylu (rapu, jazzu, funky,…), ale o nápadnou odbočku ze světa „artu" do světa „pop-artu", o odklon od artificiální k nonartificiální hudební mluvě. Zjevná „profánnost" dává celému závěru funkci uvozovek a odkazuje předchozí obskurně dramatický děj definitivně do role alegorie, která se k dnešní realitě může, ale nemusí vztahovat.

b) Styl jako příznačný element.

Uplatnění tohoto principu vychází z podobných předpokladů jako předcházející metoda. Liší se pouze funkčním uplatněním. U čistě asociačního principu jsme odkázáni na schopnost stylu (širší rovina St) vázat na sebe asociační metodou významy a obsahy. Princip příznačnosti začíná fungovat ve chvíli, kdy se určitý styl jednoznačně uvede v souvislosti s jednající postavou, situací nebo např. emocí a v průběhu periodických návratů funguje pak jako její zástupný reprezentant. Sémantickou terminologií by se tento rozdíl dal popsat jako indexová reprezentace v případě asociační metody a symbolické zastoupení v případě principu příznačnosti. Významnou roli hraje uvedený princip v opeře *Don Perlimplin* Bruno Maderny. Libreto, postavené na známém dramatu F. G.Lorcy, vypráví příběh starého mládence dona Perlimplina, který se pod mírným tlakem prostředí rozhodne

oženit s mladou, krásnou a romantickou dívkou Belissou. Základním motivem příběhu je Perlimplinova žárlivost a neschopnost naplnit Belissinu představu romantické lásky. V přestrojení za tajemného cizince se mu nakonec podaří Belissu svést a pod dojmem této skutečnosti spáchá sebevraždu. Belissinu touhu po lásce, její vášnivost a tajemnou neuchopitelnost vyjadřuje Maderna už v úvodní expozici této postavy pomocí jazzové stylizace. Slovo „amore" je opakováno sopránem bez vibrata s typickým jazzovým „feelingem" na podkladě sice atonálním ale instrumentačně (big-band) a rytmicky (swing) žánrově zřetelně definovaným. Zmíněné stylové vybočení (větší část opery je totiž koncipována seriálně) se poté ještě třikrát vrací ve formě meziher, přičemž míra stylizace se neustále stupňuje a jazzových idiomů ubývá. Prvotní souvislost s postavou Belissy a její touhou je však natolik zřejmá, že i drobné jazzové názvuky, které se v mezihrách později objeví, ozřejmují Perlimplinovu posedlost a zároveň neschopnost Belissinu touhu naplnit.

Je pochopitelné, že ani v případě využití stylu jako příznačného motivu se nelze oprostit od jeho případného asociačního potenciálu. Tak je tomu i v případě zmíněné opery Don Perlimplin, kde jazz svou vazbou na noční podniky, tanečnost a rafinovanou smyslnost podporuje Belissinu charakterizaci a svým kontrastem s převažujícím stylem opery (serialitou) zvýrazňuje rozdílnost světů obou hlavních protagonistů.

4. Minimalismus

Minimalismus patří bezpochyby k nejvýznamnějším směrům druhé poloviny 20. století. I když jakýsi teoreticko estetický základ nového směru nalézáme ve slavné eseji Steva Reicha z roku 1968 *Music as a Gradual Process*[52], jako jednotný stylový proud se minimalismus nikdy neprojevoval. Přes řadu společných znaků nalézáme u minimalistických autorů dost zásadní rozdíly v tvůrčích cílech a technických postupech.

Vznik minimalismu v 60. letech 20. století ve Spojených státech byl bezpochyby reakcí na evropský „mainstream" soudobé vážné hudby, vycházející z 2. vídeňské školy, přes multiserialismus, až po tzv. Musicu novu. Řada minimalistických autorů původně seriální technikou komponovala (Reich, Reily) a změnu stylu pak prezentovala jako naprosté odmítnutí zmíněného evropského proudu a jeho radikální negaci. Při bližším pohledu však u jednotlivých minimalistických kompozičních technik najdeme řadu společných znaků s technikami seriálními.

Užití minimalismu ve scénickém tvaru je velmi časté a má řadu podob – od běžné scénické hudby přes operu až po hudbu filmovou. Především ve filmu se minimalistické postupy velmi osvědčily, standardizovaly a dnes patří v žánru filmové hudby k nejběžnějším. Jaká je ale situace v opeře? Za první minimalistickou operu bývá považován *Einstein on the Beach* (1976) Philipa Glasse. Glass se vztahem viděného a slyšeného zabýval ve své tvorbě velmi často. Dodnes patří k vyhledávaným autorům filmové hudby a má na svém kontě i řadu dalších oper –

[52] Reich, Steve: Writings on Music 1965-2000, Oxford 2000

Satyagraha (1980), *Akhnathen* (1984), *The Fall of the House of Usher* (1988), *Belle at la Bete* (1994),.... Opernímu žánru se nevyhnul ani další ze zakladatelů minimalismu Steve Reich. Jeho dvě hudebně jevištní díla *The Cave* (1993) a *The Three Tales* (2002) se sice nevyznačují žádnou návazností na operu v tradičním smyslu slova, přinášejí však řadu zajímavých řešení vztahu hudby a slova. K nejpopulárnějším soudobým operním autorům patří bezesporu John Adams. Jeho *Nixon in China* (1987) a *The Death of Klinghoffer* (1991) jsou ve své podstatě už spíš postminimalistická operní díla a je na nich dobře vidět autorova snaha vymanit se z určitých limitů, které minimalistická kompoziční technika ve vztahu k jevišti přináší. Operní minimalismus zanechal své stopy i v tvorbě řady evropských autorů: Louise Andriessena (*Rosa* (1995)), Michela Nymana (*The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), *Man and Boy: Dada* (2003),...) a dalších.

Jak už bylo řečeno, minimalismus má řadu podob. Minimalistické inovace se projevují sice především v hudební tektonice, ale nepřímo ovlivnily i ostatní hudební složky. Podívejme se nyní podrobněji alespoň na některé postupy, které minimalismus vnesl do operního žánru.

a) Patterns (modely, vzorce)

Používání patternů[53] je typickým znakem téměř všech amerických minimalistů. Pattern je v podstatě hudební motiv –

[53] České překlady anglického originálu (modely, vzorce) jsou ať už z muzikologického či teatrologického pohledu poněkud zavádějící. Přejímám proto již zdomácnělý anglismus jako *terminus technicus*.

melodický, rytmický či harmonický. Na rozdíl od klasicko-romantického přístupu je však základní způsob práce s patternem důsledné opakování, během kterého může (ale nemusí) dojít k jeho pozvolnému přeměňování – vypouštěním či vkládáním tónů (tedy zhušťováním a zřeďováním, např. u Steva Reicha), přidáváním či odebíráním tónů (tedy rozšiřováním a zkracováním, např. u Philipa Glasse), změnou instrumentace, dynamiky a pod. Posluchač má tedy možnost důvěrně se s patternem seznámit, nahlížet na něj z různých úhlů a vzhledem k jeho velmi pomalé proměně všechny jeho změny spoluprožívat. Jednotlivé vrstvy, které opakováním a proměnou patternu vznikají, se mohou jedna k druhé přiřazovat, případně i vertikálně vrstvit.

Zmíněný princip může působit na posluchače různě. Opakování jako takové patří rozhodně k nejzákladnějším vrstvám hudební kompetence (OK) a má tedy potenci oslovit nejširší posluchačskou vrstvu. Princip sám však může u nepoučeného posluchače vést k pocitu informační nedostatečnosti a následné nudy. Pokud je však tento systém aplikován důsledně, nabízí zároveň posluchači možnost pochopit styl a hudební techniku během vlastního poslechu a záleží pak už jen na posluchačově ochotě zda zmíněná pravidla přijme. To je také důvod, proč je systém patternů přijímán příznivci „srozumitelnějších" artificiálních a „alternativních" nonartificiálních žánrů zcela bezvýhradně, zatímco v jiných posluchačských kategoriích bývají názory na něj rozporuplné.

Repetitivnost je primárním znakem minimalistických patternů i při jejich působení v rámci hudebně-jevištního díla. S největším úspěchem bývá tento znak využíván v jeho intonačně bezprostřední působnosti:

napodobením vnitřní dynamiky komentované postavy. V opeře *Einstein on the Beach* je opakování patternu zjevnou homomorfií uzavřeného a až obsesivního myšlenkového světa geniálního vědce. U *Satyagrahy* je týmiž prostředky pro změnu vyjádřen kontemplativní způsob myšlení Mahatmy Gándhího, coby hlavního protagonisty díla;

indexovou reprezentací zvukového prostředí. Například ve scéně příletu letadla v opeře *Nixon in China* má patternová faktura hudby zřetelné onomatopoické rysy, podobně jako obraz vlaku v *Einstein on the Beach.*

Je zřejmé, že zásadním problémem důsledného užití patternů v opeře je jejich statičnost. Ta způsobuje, že posluchač patterny často vnímá jako cosi „nepřirozeného", nekonvenujícího s běžnou emoční a pohybovou zkušeností. Pattern je tedy nezřídka chápán „externě", jako hudba „nadhledu", která spíš komentuje než se vciťuje, a tudíž vlastní vyjádření dramatické situace značně znesnadňuje. Nejstarší generace minimalistických autorů se ve svých operách klasické dramatické situaci záměrně vyhýbá. Používá zkratky, obrazy, symboly a spíše než k dramatismu tíhne k postdramatismu a epice. Potřeba vyjádřit „tradiční" gradační či degradační oblouk je však i v těchto operách místy nevyhnutelná. V opeře *Three Tales* je obraz výstavby vzducholodi vytvořen technikou indexové reprezentace barvy (kovové bicí nástroje) a zároveň postupného vrstvení několika různých patternů. V *Einsteinovi* jsou ve vrcholové scéně odletu kosmické lodi navíc využity i dynamické, instrumentační a témbrové proměny za účelem vyjádření dramatické výjimečnosti tohoto obrazu.

Jak vidno, možnosti bezprostředního působení minimalistických patternů nejsou bez omezení. Existuje proto i celá

řada případů jejich symbolického využití. Už v *Einsteinovi* vyjadřují různé typy patternů různé situace a prostředí (na způsob příznačných motivů), daleko důslednější užití pak vidíme v opeře *Akhnaton.* Právě zde však narážíme na problém, vycházející z podstaty patternového principu. V opeře *Akhnaton* totiž intonačně-bezprostřední význam patternů zcela postrádáme (jedná se o klasický příběh faraona, jehož názory nenajdou ve své době patřičnou odezvu a přivodí jeho pád) a extrémní repetitivnost se v tomto případě může jevit jako určité neopodstatněné klišé. To je zřejmě také důvod, proč se v této a i v mnoha dalších „minimalistických" operách od čistého systému patternů upouští a ke slovu přichází jeho využití jako jedné z hudebních vrstev. Pattern se tím stává vlastně doprovodem, případně nositelem specifické a déle trvající nálady, určovatelem prostředí apod. Je zajímavé, že při využití minimalistických patternů ve filmu vnímáme tyto zpravidla taky jen jako doprovod, přičemž roli figury přisuzujeme zbylým složkám (slovu, obrazu). Chceme-li však vnímat tentýž model jako doprovod v opeře, vyžadujeme zpravidla (zřejmě z důvodů menší iluzívnosti scény) přítomnost „figury" ve vlastní hudební složce.

b) Minimalistická harmonie

V reakci na tzv. novou hudbu operoval raný minimalismus s výrazně konsonantní harmonickou složkou. Bylo to především proto, že pro minimalisty harmonie nebyla nikdy složkou dominantní. Konsonantnost zaručovala příjemný poslech a posluchač se snáze mohl zapojit do zkoumání modelů a jejich

proměn. Přesto se nejednalo o harmonii v pravém slova smyslu tonální. Philip Glass používal s oblibou durové a mollové kvintakordy, ale většinou hierarchicky nejednoznačně uspořádané, Steve Reich zase vycházel z hemiotonické pentatoniky jako záruky neustále libě znějících souzvuků. I harmonická složka byla tedy u minimalistů z velké části statická a podřízená práci s patterny. Oba zmínění skladatelé prodělali časem značný vývoj v harmonickém myšlení a tento se projevil i v jejich hudebně-jevištních dílech. Zatímco Reich pouze zkomplikoval a „zdisonantnil" souzvukovou složku, aniž by jí propůjčil větší sémantickou důležitost, Glass harmonii stále více podřizoval dramatickému záměru.

Aniž by se zřekl konsonantnosti jako výchozího předpokladu pro posluchačské přijetí, musel Glass nutně zvolit cestu návratu k tonální harmonii a to silně zjednodušené. Problém, který začíná vyvstávat v opeře *Akhnaton* a plně se projevuje v operách novějších (např.*Belle et la Bete),* tkví v postupné dominanci snadno předvídatelného harmonického průběhu nad prací s modelem. Glass si evidentně uvědomoval limity, které mu práce s patterny přináší při zhudebňování dramatičtěji koncipovaného libreta. K vyjádření střídajícího se napětí či pohybů vnitřních a vnějších využívá emoční působivost nejzákladnějších harmonických spojů. Klid nebo radost je pak vyjádřena durovým kvintakordem, neklid, smutek zase kvintakordem mollovým. Většího napětí bývá zpravidla dosahováno mimotonálními akordy chromatické terciové příbuznosti, nerozvedenými průtahy a pod.. Většinu harmonických postupů však Glass neodvozuje z harmonie klasicko-romantické (záměrně se např. vyhýbá mimotonálním dominantám a alterovaným akordům), ale spíš z populární hudby, která si v průběhu 20. století pod vlivem jazzu a rocku vytvořila svébytná harmonická pravidla. V tom také tkví zásadní rozdíl

oproti romantickému využití harmonie v opeře. Romantický skladatel usiloval o maximální využití harmonických možností k dosažení identifikace posluchače s dramatickou situací. Glassova harmonie je však úzce spjata s patternem a tudíž si neustále zachovává odstup. Výše uvedený výklad významů jednotlivých harmonických prvků funguje v tomto případě spíš jako symbol, než jako ikona či index. Problematická situace nastává, když Glass opouští patternovou strukturu a přenáší významové těžiště pouze do harmonie. Zde se právě ukazuje významová nedostatečnost příliš jednoduché harmonické složky, která v mnoha posluchačích vyvolává nezřídka dojem uměleckého kýče.

Ze zmíněného problému nalézá vlastní východisko John Adams. Jeho harmonický jazyk je velmi podobný pozdně romantickému (Dvořák, Puccini,...), i když i nadále zůstává poněkud simplifikovaný (dlouhé prodlevy na jedné harmonické funkci, několikanásobné opakování téhož harmonického spoje a pod.) a tudíž se jisté statičnosti nezříká úplně. Práce s patternem je však zcela opuštěna a nahrazena pulsem. Ten vytváří kontinuum, jednotnou náladu podobně jako modely v raných Glassových operách a zároveň posiluje statičnost jednotlivých obrazů. Vzniká tak dojem „čehosi nového a přesto srozumitelného", což dokáže určitý typ posluchače uspokojit a otevřít mu tím cestu k přijetí romantického (a tedy historického) způsobu vyjádření dramatických situací funkčně-harmonickými prostředky.

Na rozdíl od jiných, v této práci zmíněných postupů a technik má minimalismus v opeře poněkud výsadní postavení. Termín

„minimalistická opera“ je v dnešní době pojmem téměř nadužívaným, neboť je v očích části odborné i laické veřejnosti považován za záruku kladného přijetí jak u kritiky, tak u publika. Zdánlivá jednoduchost a příbuznost se současnými populárními hudebními trendy dělá z minimalismu oblíbené východisko i pro technicky méně vybavené skladatele a z techniky patternů se leckdy stává klišé bez většího dramatického opodstatnění. Minimalistické postupy však skutečně prokázaly silnou dramatickou účinnost a to nejen v soudobých minimalistických a postminimalistických operách, ale velkou měrou i ve filmu, baletu a dalších hudebně-vizuálních žánrech. Striktní minimalismus S.Reicha a P.Glasse lze sice dnes považovat za historicky uzavřenou kapitolu, výše uvedené a analyzované postupy však prokázaly svou životaschopnost a v současné opeře patří k nejoblíbenějším a nejrozšířenějším.

V. Tématické sondy

1. Vokální party – nová řešení

Zpěv, jako projev herecké akce, se zdá být zhmotněním podstaty žánru opery a *conditio sine qua non* její existence. V průběhu 20. století však vyvstala celá řada otázek a změn, které se nutně projevily i v operní kompoziční praxi. Zaměřme se nyní na některé z nich:

a) Estetika operního zpěvu

Tradiční technika operního zpěvu je jednou z mála operních složek, které v průběhu posledních staletí nedoznaly zásadnějších změn. Důvod je především akustický – jen správně „posazený" a přirozeně „velký" hlas má schopnost naplnit divadelní sál a prosadit se i proti symfonickému orchestrálnímu zvuku. Souvisejícím jevem je i vibrato, které kromě intonační jistoty a nosnosti vnáší do pěveckého projevu i výraznou expresivitu.

Výše zmíněný estetický ideál ovšem začal ve 20. století pozbývat obecné platnosti. Důvodů je celá řada. S rozvojem nahrávací a reprodukční techniky se vytratil nutný požadavek hlasové nosnosti a naopak začal být kladen větší důraz na srozumitelnost textu. Vstup neevropských hudebních projevů do fúze se západní hudební tradicí (mám na mysli především

afroamerickou populární hudbu) vedl k novým typům esteticky přijatelného vokálního projevu. V divadelním prostředí pak dochází k výrazným změnám v podobě rozbíjení tradičních hereckých konvencí a to buď směrem ke Stanislavského expresi a hyperrealismu, nebo k zvlášť v dnešní době oblíbené nadsázce, ironii a civilismu[54]. Podívám-li se na operní tvorbu posledních desetiletí, zjišťujeme, že zmíněné změny nevyvolávají plošné a obecněji rozšířené zavržení tradiční operní pěvecké techniky, ale vedou spíš k rozšíření pojmu „zpěv" za hranice donedávna platných estetických norem. Uveďme zde některé příklady:

1)Tradiční operní zpěv v novém kontextu

Fungování a působnost tradiční pěvecké techniky v dramatickém kontextu je v dnešní době velmi relativní. Vzhledem ke ztrátě výsadního postavení ve společnosti[55], začala být tradiční opera od 50. let 20. století ve velké míře vnímána jen jako jeden z mnoha dostupných hudebních žánrů. Ačkoliv tedy i dnes může být pro řadu poučených posluchačů tradiční operní zpěv normotvorný, jeho uvádění v méně tradičních kontextech (např. mimo tradiční operní divadlo, v kombinaci s cizorodými žánrovými znaky, apod.) mu může přisuzovat buď charakter žánrového odkazu[56], nebo může být zcela nezaujatě posuzován z pohledu základních OK. V obou uvedených případech je zmíněná pěvecká technika nositelem zcela specifického výrazu, nálady a významu. Ať už je to z důvodů zatíženostní repertoárovou zkušeností, nebo v důsledku analogie vibrata s krajním projevem hlasového

[54] Výraznou roli zde zřejmě sehrál i nástup filmu a televize, které svou schopností zaměřit se na detail umožňuje hercům mnohem civilnější projev.

[55] Bek, Mikuláš: Konzervatoř Evropy?. Praha 2003

[56] Viz oddíl IV, kapitola 5 této práce: Polystylovost

vzruchu, bývá zmíněný způsob zpěvu vnímán často jako emočně vypjatý, nepřirozený až patetický[57]. Využití tohoto paradigmatu můžeme sledovat například v absurdní komické opeře J.Berga *Eufrides před branami Tymén*. Absurdita celé hry a nesmyslného heroismu hlavní postavy je podtržena především kontrastem mezi tradičním operně-pěveckým projevem Eufrida a hypercivilní koktavou mluvou Vypravěče.

2)Hledání nového pěveckého výrazu

Jedná se o trend mající svůj původ jednak v modernistickém hudebním hledačství (přímým přetvářením stylové roviny St) a jednak ve snaze vyrovnat se s novými trendy v divadle i ve společnosti. Snaha o věcnost a civilní krásu nastolila požadavek rovného hlasu bez vibrata - především v operách Louise Andiessena a některých dalších postminimalistů. Taková je např. postava Vypravěčky v Andriessenově „koňské opeře" *Rosa*. Její pěvecký part je sice melodicky rozeklaný, ale rovný tón podtrhává naprostou objektivitu a nezaujatost zpěvačky a to i u popisů silně emočně vypjatých scén. Jedná se o velmi působivý kontrast mezi slovním obsahem a vokální barvou a zároveň o další příklad hudby nadhledu (spectacle). Podobná tendence vedla i Philipa Glasse k uplatnění striktně amatérských zpěváků v jeho zlomové prvotině *Einstein na pláži*. Zde se jedná o vokální ansámbl, jehož emoční chlad (oproti předchozímu příkladu) zcela konvenuje s textem postaveném na nezaujatém počítání a podporuje tak představu myšlenkových pochodů uzavřeného světa vědce.

Oproti snaze o simplifikaci pěvecké techniky a návratu k „přirozenému výrazu", objevují se i tendence opačné: záměrná deformace tónu a využití extrémních hlasových poloh. Souvisejícím

[57] Novak, Jelena: Opera u doba medija. Novi Sad 2007

jevem je i volba hlasových oborů, nepříliš rozšířených v klasicko-romantické literatuře, např. kontratenor nebo kontraalt. Zmíněná tendence je do značné míry ovlivněna i posunem ve skladatelském přístupu k lidskému hlasu, který je v průběhu 20. století velmi často vnímán jen jako jeden z hudebních nástrojů a je s ním podle toho nakládáno – především avantgarda 60. let vynikla svým zaměřením na vyhledávání nezvyklých zvukových možností jak instrumentální tak vokální povahy. Zdálo by se tedy, že se jedná o tendenci z dramatického hlediska retrográdní – o podobný manýrismus jakým byly např. v 19. století leckdy samoúčelné koloraturní exhibice italského *bel canta*, které k dramatickému ději neměly vůbec žádný vztah. Rozdíl zde ale přece jen je: jak už bylo řečeno v kapitole o soudobém vnímání hudby, absence absolutně platných estetických norem klade na posluchače i na skladatele zvláštní nároky. Pokud chce autor dosáhnout přijetí v širší posluchačské vrstvě, musí buď vycházet z nejrozšířenějších kódových vrstev (OK, HP), anebo alespoň poskytnout klíč k pochopení vrstev vyšších (St, Op). Efekt deformace lidského hlasu[58] je navíc divákem automaticky konfrontován s přirozeným zvukem, který každý z nás důvěrně zná, a pochopitelně ho vztahuje k postavě, kterou dotyčný zpěvák reprezentuje. V současné operní praxi se tak často setkáváme s využitím hlasové deformace jako karikujícího efektu. Příkladem může být např. postava Dominy z opery G.Ligetiho *Le Grand Macabre* v tragikomické scéně bičování jejího manžela. Zcela zvláštní postup při práci s hlasem volí Morton Feldman v opeře *Neither*. Sólistka zde interpretuje text tradičním operním zpěvem, ale na

[58] I tradiční operní zpěv je dnes leckdy považován za deformaci. Díky dlouhodobé tradici je ho však možno vnímat jako stylotvorný znak.

tak vysokém, důsledně opakovaném tónu, že jak barva, tak význam slov doznávají výrazných deformací.

V současnosti oblíbené uplatnění kontratenoru může mít různorodou funkci. Zatímco pro určitý typ diváka se jedná jen o další typ hlasové deformace, pro historicky poučené posluchače představuje odkaz k barokní operní praxi a s ní souvisejícím pathosem. Takovým mezním příkladem může být postava hokejového brankáře Haška v opeře *Nagano* M.Smolky. Tato kontratenorová role, zpívaná latinsky v jinak výhradně českém libretu, vyvolává na jedné straně pocit exklusivity, pathosu a zbožštění, na straně druhé jde však o jednoznačně ironickou nadsázku. V opeře *Zítra se bude...* A.Březiny stejně jako kdysi v Šostakovičově opeře *Nos* je postava kontratenorového policisty míněna zcela zjevně tragikomicky. Zajímavé je i vyjádření ďábelské zvrácenosti v postavách Mefistofela a Mefistofely v opeře A.Schnittkeho *Historia von d. Johann Fausten*. Vzhledem k tradičnímu, už od středověku se tradujícímu pohledu na Ďábla jako Anti-Krista, projevujícího se v přímém protikladu k Božskému řádu a světového pořádku, jsou ve zmíněné opeře obě ďábelské postavy reprezentovány kontratenorem a kontraaltem. Vedlejším možným významem této hlasové volby může být i vyjádření Mefistofelovy imanentní bezpohlavnosti.

b) Mluvené slovo versus zpěv.

Uplatňování mluveného slova v rámci opery přináší celou řadu otázek a problematických okruhů:

- Problém akustický, spočívající v nedostatečné nosnosti mluvy oproti zpěvu a tudíž větší obtížnosti v prosazení vokálu oproti instrumentálnímu doprovodu. Například skladatel Zdeněk Fibich počítal ve svých velkých symfonických melodramech evidentně s velmi silným a expresivním projevem, který hercům neumožňoval příliš velkou míru výrazového kontrastu a který dnešnímu divákovi připadá často příliš afektovaný. Při dnešních možnostech umělé amplifikace tento problém pochopitelně odpadá.

- Problém žánrový, založený na letitém rozlišování opery a melodramu. S rozvolněním společenských praktik (SP) v hudbě a s rostoucí oblibou žánrových „crossoverů" (tzv. hudebně-scénické dílo 20. století) se zdá být i tento problém překonán.

- Problém barvy. Technika tvoření tónu u zpěvu bývá přece jen jiná, než technika jevištní mluvy. V okamžiku přechodu z jednoho způsobu interpretace textu do druhého nastává nezřídka zvukový zlom zapříčiněný velikým rozdílem mezi barvou mluvícího a téhož zpívajícího hlasu.

- Problém psychologicko-sémantický má zřejmě obecnější platnost. Vychází z empirického zjištění, že při poslechu mluveného slova v kombinaci s hudbou automaticky zařazujeme hudební

doprovod do druhého plánu a přisuzujeme mu funkci podkresu. U textu zpívaného je posluchačský vjem výrazně odlišný a mnohem syntetičtější.

Přes všechny výše jmenované problémy je uplatnění mluvy v současné opeře velmi časté. Po opuštění tradičně „vznešených" témat potýká se dnešní skladatel často s otázkou po smyslu zhudebňování civilní mluvy. Zhudebnění, jako zcela nerealistický výrazový prostředek, vnáší do dramatu novou informaci a vytváří vlastně reinterpretaci původního textu. Ne vždy je však tato významová vícevrstevnost nutná a žádoucí. Jevištní mluva je proto v dnešní opeře používána především jako krajní poloha výrazového civilismu. Hybridní tvary typu „Sprachgesangu" či rytmizované recitace lze pak leckdy vysvětlit pokusem skladatelů o dosažení stylizace a zároveň i dostatečné míry zcivilnění.

Vlastní uplatnění mluvené řeči bývá různorodé:

Častá a asi nejúčinnější bývá funkce zcizovací, vycházející z výše zmíněných zásadních rozdílů mezi mluvou a zpěvem. V opeře Louise Andriessena *Rosa – smrt skladatele* je v závěru uveden „zhudebněný rejstřík základních pojmů z opery", který v podobě encyklopedických hesel interpretuje herečka formou jakéhosi „rapu" – tedy rytmizované mluvy.

Setkáváme se i s tvary z historického hlediska hybridními, nacházejícími se na pomezí opery a melodramu. Takovým je např. již zmíněná rozhlasová opera *Don Perlimplin* skladatele Bruno Maderny. Většina poeticko-dramatického textu je interpretována mluvenými postavami (dohazovačka Marcolfa, vypravěč), některé střídají mluvu se zpěvem (Perlimplinova žena Belissa) a některé jsou zastoupeny hudebními nástroji (matka Belissy – saxofonový

kvintet, Don Perlimplin – flétna). Mluva je v tomto případě použita jako východisko, jako stmelovací prvek a sémanticky určitá vrstva, která výrazně kontrastuje s čistě hudebním a tedy významově mnohoznačným projevem hlavního protagonisty – flétny, a zároveň umožňuje posluchači i přes tuto mnohoznačnost orientovat se v ději. Belissinin zpěv, který zaznívá v souvislosti s motivem touhy a lásky pak v kontrastu k převládající mluvě dostává silnější emoční podtext a svojí nereálností (ta je místy podtržena i studiovou multiplikací zpívaného hlasu) přináší zároveň informaci o obsesivní Perlimplinově žárlivosti, ze stejných motivů vycházející.

S velmi zajímavým řešením přišel Steve Reich ve své opeře *Three Tales*. Používá předtočený mluvený text, který následně zhudebňuje v instrumentálním doprovodu. Vychází z rytmu, intonace a dynamiky předtočených mluvených replik a na základě jejich analýzy vytváří technikou nápodoby hudební témata. I když se nejedná o nápodobu věrnou (témata jsou tonalizovaná a rytmicky zjednodušená), podoba s mluveným zdrojem je velmi nápadná a často umocněná simultánním uváděním obou[59]. S nově vzniklým hudebním tématem je pak často dále pracováno (opakováním, vrstvením, atd.), posluchač však přesto ještě nějakou dobu neztrácí ze zřetele sémantický obsah jeho původního mluveného zdroje. Skladatel tak vlastně dociluje stejného efektu jako při opakování slov a vět v konvenčních operních áriích – hudebního zdůraznění určitých částí textu a jeho podřízení hudební tektonice a času.

[59] Se zmíněnou technikou práce s textem experimentuje S.Reich už ve starších, neoperních skladbách (Different trains, City life).

Ačkoliv výše nastíněné trendy zdaleka nepostihují všechny inovace vztahující se k vokální složce současné opery, umožňují nám konstatovat přinejmenším dvě věci:

že jakkoliv je opera ve své podstatě konzervativním žánrem, nezůstala vůči žádné soudobé vokální inovaci zcela imunní,

že navzdory mnoha proměnám a dekonstrukčním snahám zůstává zpěv i nadále základním typem operního hereckého projevu.

2. Příznačné motivy a jejich současná situace

Ačkoliv se první ukázky práce s příznačnými motivy přisuzují pozdním romantikům, kořeny zmíněných postupů sahají mnohem hlouběji. Už u Mozartových oper najdeme témata, která se jednoznačně vztahují k určitým postavám a jsou v této souvislosti opakovaně uváděna (např. téma Komtura z Dona Giovanniho). Německý muzikolog A.W.Ambros v této souvislosti hovoří o reminiscenčním motivu (*Erinnerungsmotiv*), který se funkčně od motivu příznačného (*Leitmotiv*) liší a se kterým se můžeme setkat ještě ve Wagnerových starších operách (např. *Lohengrin*)[60]. Je pravda, že to byl především Richard Wagner, kdo princip příznačného motivu začal aplikovat s naprostou důsledností. Své kompoziční postupy také později teoreticky obhajoval jak z pohledu dramatického (kdy transformace a kombinace různých motivů dovysvětluje dění na scéně), tak hudebního (odkazem na kompoziční postupy používané v dobové symfonické tvorbě), přičemž obě hlediska nemusí být vždy v bezvýhradném souladu (např. určité problematické hudební postupy mohou být za určitých okolností obhajitelné z dramatického hlediska). Přesto to byla právě již zmíněná Wagnerova bezvýhradná důslednost, která mnohé antiromantiky počátku 20. století vedla k verbálnímu odmítání leitmotivických principu jako přežitých.

Z tohoto pohledu lze nazírat např. na monodrama *Očekávání* A.Schonberga, které svou atonální podstatou použití příznačných motivů zjevně vylučuje. Muzikolog Carl Dahlhaus sice i zde nalézá

[60] Kolektiv: The New Grove Dictionary of Music. London 2002

„krátké strukturální segmenty"[61], na které lze nahlížet jako na charakteristické hudební prvky, ne nepodobné Wagnerovým periodám. Z praktického a funkčně dramatického hlediska však tento poznatek nemá výraznější dopad. Dvacáté století přineslo totiž přehodnocení a zároveň rozšíření pojmu motivu a tématu. Opouštěním harmonicko-melodického slohu dochází i k hledání alternativ vůči klasické motivicko-tématické práci: uplatňují se nové druhy práce s dodekafonickou řadou a sérií, račí inverze, permutace a pod. Se zvýšeným zájmem o dosud opomíjené hudební složky začíná růst význam rytmických motivů a objevují se i „témata" témbrová. Je pochopitelné, že za daných okolností musel být i pojem příznačného motivu redefinován, stejně jako kompoziční postupy při jeho zpracování.

Problematiky příznačnosti se ve větší či menší míře dotýkala většina předchozích kapitol. Pokud provedeme shrnutí dosud uvedených poznatků, dojdeme k následujícímu výčtu možných podob příznačného motivu v soudobé opeře:

1) Příznačná řada nebo série. Jedná se o přiřazení určité série tónových výšek, rytmů či dynamik určitým postavám nebo situacím na jevišti (např. v cyklu *Licht* K.Stockhausena).

2) Příznačný intervalový výběr. Příkladem mohou být mj. opery K.Pendereckého, kde bývá určitý interval přiřazen konkrétním postavám nebo situacím a z hudebního hlediska může mít zároveň funkci scelovací.

3) Příznačná barva. Jedná se o využití výrazné zvukově-barevné charakteristiky jako příznačného motivu.

[61] Dahlhaus, Carl: Schoenberg and the New music. Cambridge 1987

4) Příznačný styl. Aktuální fenomén polystylovosti jako kompozičního principu nabízí i zcela nové možnosti funkčního uplatnění stylu v opeře.

Uvedené rozdělení zjevně mapuje postupnou transformaci a rozšiřování klasicko-romantického pojmu „motiv" tak, jak v průběhu 20. století probíhaly. Pozoruhodné ovšem je, že navzdory leckdy dramatickým změnám v hudebním myšlení funkce „příznačnosti" v hudebně-dramatických žánrech minulého století nevymizela, ani nebyla vytlačena funkcí jinou. Důvodů je jistě celá řada. Už samotná konzervativní podstata opery jako žánru, opírající se o téměř neměnné společenské praktiky (SP), funguje jako jistý regulátor inovativnosti hudebních technik (HT)[62]. Nemalou roli určitě hraje i časté využití příznačného principu v současném filmu, jako dominantnímu uměleckému žánru dnešní doby. Zdá se ovšem, že využití hudební myšlenky jako symbolu v sémantickém slova smyslu a vytváření paralel mezi prvky scénickými a hudebními poskytuje i současným skladatelům značnou tvůrčí svobodu, podobně jako divákovi zaručuje dostatečně silnou scénicko-hudební vazbu. S ohledem na vývoj opery v posledních desítkách let lze tedy s velkou pravděpodobností tvrdit, že Wagnerova teorie leitmotivu neměla platnost pouze v klasicko-romantickém kontextu, ale že její síla spočívá v obecnějších, nejspíše antropologických předpokladech

[62] I v této práci se setkáme s řadou příkladů, kdy skladatel obecně označovaný za „avantgardního" pozmění poněkud tváří v tvář opeře svá estetická východiska směrem k „tradici" (viz. G.Ligeti: Le Grand macabre, K.Penderecki: Die Teufel von Loundun, apod.).

jakéhokoliv vnímatele hudebně-jevištního tvaru. Domnívám se, že nadcházející hudební vývoj a muzikologický výzkum tuto domněnku potvrdí a doloží konkrétními vědeckými důkazy.

3. Libreto na přelomu tisíciletí

Libreto se ve stručnosti dá definovat jako verbální složka operního díla. Historicky bylo většinou dramatického původu – jedná se vlastně o specifickou podskupinu dramatického textu v obecném smyslu slova.[63] Specifika libreta se v průběhu staletí neustále vyvíjela, ale *de facto* se ustálila v řadě stereotypů, projevujících se v konstrukci a funkci většiny operních libret do 20. století: jednalo se zpravidla o dramatickou poezii, vytvořenou podle zvláštních kritérií umožňujících zhudebnění[64]. Vyhýbalo se přehnané abstrakci, která byla považována za nevhodnou ke zhudebnění, a bývalo zároveň kratší než běžný dramatický text a to z řady důvodů:

- zhudebnění přináší vlastní tempové zákonitosti, odlišné od činoherní mluvené praxe, které přinášení textových informací oproti činohře zpomalují;

- opera se musí potýkat s formálním řešením textové[65] i hudební složky, přičemž každá vyžaduje poněkud odlišná řešení. Ve chvílích „emancipace" hudby na úkor dramatického textu dochází leckdy k potřebě využití tradičních hudebně-kompozičních forem. Klasická motivicko-tématická práce pak ve vztahu k textu přináší potřebu opakování některých slov ba často i delších

[63] Ubersfeld, Ann: Ključni termini pozorišne analize. Beograd 2001

[64] Kolektiv: Muzička umetnost. Beograd, 1972.

[65] Pojem „text" používám v užším slova smyslu, jako soubor lingvistických znaků.

větných celků, což je z dramatického pohledu jev nerealistický a v činoherním dramatu prakticky nepoužívaný;

- hudba, jako nositel významu, dokáže leckdy nahradit slovní sdělení a to často i mnohem přímočařeji (například vyjádřením emočního rozpoložení jednajících postav).

Podobně jako hudba a divadelní praxe, i podoba libreta doznala v posledních desítkách let velkých změn. Kromě nadále využívaných tradičních libretistických principů setkáváme se i s jevem tzv. postdramatického libreta[66]. Analogicky obecným trendům v současné divadelní tvorbě setkáváme se i v libretistickém žánru s opouštěním tradičního narativismu, s nahrazením dramatické situace obrazem a s potlačením pozice verbálního textu jako dominantní složky divadelní prezentace[67]. Libreto v takovém případě přestává být pouhým textem, který má být zpíván, ale spíše návodem k realizaci, shrnující podstatu nehudebních složek výsledného díla. Jak už bylo řečeno[68], od svého vzniku až do dneška se opera potýká s nesmiřitelnou dualitou s hudbou na jedné a dramatičností na druhé straně. Na rozdíl od snahy o nalezení společného jmenovatele obou (Gluckova reforma, Gesamtkunstwerk R.Wagnera), či o záměrnou separaci (např. didaktické opery B.Brechta a K.Weila), hudební divadlo současnosti rezignuje na integraci zmíněných složek, ale snaží se

[66] Novak, Jelena: Opera u doba medija. Novi Sad 2007

[67] Viz odd.II, kap.1 této práce: Dramatičnost a její soudobé podoby

[68] Viz odd.II, kap.2 této práce: Opera a její současná situace

je pouze simultánně předkládat[69]. Teatroložka Jelena Novak si všímá několika základních způsobů textového uspořádání postdramatických libret ve vztahu k fabuli:

- narativní text, realizovaný metodou koláže a montáže, neboli kombinací a přemísťováním narativních prvků (např. v prvotní trilogii oper P.Glasse *Einstein na pláži*, *Satyagraha* a *Akhnathon*);

- metanarativní dokumentaristický text, realizovaný metodou koláže a montáže. Jde o kombinaci fragmentů různého původu (narativního či databázového), uspořádaných do nové quasi-narativity (např. opera L.Andriessena *Rosa – smrt skladatele*, nebo *Tři příběhy* S.Reicha);

- simulacionistický narativní dramatický text, využívající např. filmové scénáře či televizní způsob prezentace a jeho následnou „operizaci" přenesením do kontextu hudebního divadla (např. Glassova *Kráska a zvíře*, *Smrt Klinghoffera* J.Adamse, apod.)[70].

Přestože se autorka dotýká jen určité části současné operní produkce (díla, vycházející z minimalismu či postminimalismu), je možno její kategorizaci přiznat i obecnější platnost. Přestože libreta představitelů tzv. Nové hudby jdou zpravidla ještě dál cestou dekonstrukce narativity [71](opery L.Nona, L.Beria,

[69] Pojem Hudebního divadla ve výše uvedeném kontextu viz Pavis, Patrice: Dictionary of the Theatre Terms. Toronto and Buffalo, 1998. České zdroje (Kolektiv: Slovník české hudební kultury. Praha 1997) uvádějí spíše termín Hudebně-dramatické dílo 20. století.

[70] Novak, Jelena: Opera u doba medija. Novi Sad 2007

[71] Petazzi, Paolo: Remarks on today's musical theatre in Italy. http://www.laura.it\SITI\sonus\TMP2sf3tyhard.htm

K.Stockhausena), princip fragmentarizace a kolážového uspořádání se zdá být dominantním libretistickým principem v operách 20. století a to napříč estetickými a kompozičními východisky.

Položme si otázku: proč tomu tak je? Pokusím se uvést alespoň několik stěžejních důvodů:

a) Kontinuita jako předpoklad narativity. Hudební zpracování lineárně narativního textu s sebou přináší řadu požadavků, které není vždy možné v rámci zvoleného hudebního stylu realizovat. Především se jedná o kontinuitu děje, ke které hudba musí nějaký postoj zaujmout, ať už záměrnou vývojovou stagnací a odstupem (jako je tomu u postminimalistických oper Johna Adamse *Nixon v Číně* nebo *Smrt Klinghoffera*), nebo tradičnější metodou hudební synchronicity s dramatem. Kompoziční techniky pracující s diskontinuitou, tj. fungující decentralizovaně (dodekafonie a serialismus), na principu náhody (aleatorika), využívající statických makroploch s vnitřním mikrovývojem (minimalismus), nebo vylučující možnost hudebních návratů a reminiscencí stojí ve vztahu k lineárně narativnímu libretu ve více či méně zjevném nesouladu. Určité řešení přináší princip příznačnosti, který zůstává i ve 20. století živým a je aplikován i v rámci nových a wagnerovskou tradicí nezatížených směrů (viz. předcházející kapitola). Přesto je pro diskontinuálně pojaté kompozičně-estetické východisko mnohem přijatelnější podobně nekontinuální textová koncepce, na které postdramatické libreto většinou bývá postaveno.

b) Koláž a montáž. Metoda koláže a montáže je jedním ze základních principů formální výstavby nejen postdramatického

divadelního tvaru, ale i velké části hudební tvorby 20. století. Kořeny zmíněných postupů můžeme vidět už kompozičním řešením baletu *Petruška* I.Stravinského. Jejich pozdější uplatnění v různých modernistických proudech pak teoreticky zmapoval např. muzikolog a skladatel Miloslav Ištván. Jedná se totiž o jev, vyskytující se v celé řadě různých a často esteticky protichůdných novodobých stylů: serialismu, témbrové hudbě, aleatorice, apod., neboť žádný z těchto stylů se sám o sobě nezabývá primárně hledáním nových formálních řešení. Ištván si všímá, že v průběhu 20. století dochází k nahrazení tradičních témat „krátkými, výrazně kontrastujícími útvary". Forma je pak dána „montáží mnoha takových krátkých a kontrastních útvarů" [72]. Montáž a koláž se tedy ve 20. století stávají společným jmenovatelem jak hudebního tak dramatického jazyka a není tedy divu, že tato skutečnost postdramatická libreta k soudobému hudebnímu ztvárnění přímo předurčuje.

c) Nové postavení opery v kontextu dramatických žánrů. Definice operního žánru a jeho vymezení zůstávají od vzniku opery prakticky až dodnes neměnné. Co ovšem změně podléhá, je společenská funkce, která se vyvíjí v proměnách civilizačního vývoje i životních priorit té které historické epochy. I když se i tato hudebně-kompetenční rovina (SP, jak už bylo řečeno) vyznačuje v případě opery značnou rigidností, převratné kulturní změny uplynulého století se pochopitelně projevily i zde. Podobně jako vznik fotografie odklonil svého času výtvarné umění od požadavku věrného zobrazení viděného, tak i dnešní všeobecné rozšíření filmového a televizního hyperrealismu posiluje sklon činohry a zejména opery ke zkratce, náznaku a symbolu. Je zde však i

[72] Ištván, Miloslav: Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě. Praha 1973

tendence zcela opačná, která zmíněné žánry nutí vycházet vstříc stále silnější primárně visuální percepci, kterou se vyznačuje současný, televizí zhýčkaný divák. Symbolismus a odklon od lineární narativity na jedné straně a příklon k vizualitě, případně dokumentarismu na straně druhé přivádějí současného operního tvůrce různými cestami ke společnému cíli – postdramatickému libretu, jako ideálnímu scénickému východisku opery počátku 21. století.

VI. Závěr

Všechny techniky a kompoziční postupy zmíněné v této práci patří v dnešní době k základnímu technickému vybavení prakticky každého „artificiálního" skladatele. Způsob a podoba jejich uplatnění je pak už jen otázkou vkusu a osobní skladatelovy volby. Každá z uvedených technik má své výhody, ale i svá omezení a často bývá relativně pevně ukotvena v určitých jasně definovaných estetických mantinelech. Z toho vyplývají i velmi specifické podoby jejich funkčního využití v hudebně-jevištním tvaru. Na druhé straně opera, zatížená břemenem mnohaleté tradice, diktuje skladatelům svá vlastní pravidla, která se vzpírají radikálním změnám ustálených paradigmat daleko víc, než je tomu v případě pravidel ryze hudebních. Volba a funkční využití konkrétní kompoziční techniky v opeře jsou tedy do jisté míry pro skladatele kompromisem a je zcela pochopitelné, že se řada proklamativně avantgardních tvůrců tomuto žánru dlouho vyhýbala. Ryze hudební tvůrčí postupy v kombinaci s jevištěm leckdy vytvářejí otevřený nesoulad, jak je tomu v případě některých ryze konstruktivistických děl. U zdařilých a praxí osvědčených titulů si pak můžeme často povšimnout jistých systémových nedůsledností, které si scénicko-literární složka na hudební vynutila.

Je však zajímavé si povšimnout i případů, kdy konfrontace hudby s libretem vytváří novou kvalitu, nový hudební postup, anebo již existujícímu postupu dává zcela originální smysl. Může tomu být jak v případě minimalistických patternů, jejichž význam se v dramatickém kontextu většinou zásadně mění, tak i v divadelním uplatnění hudební polystylovosti. Ta bývá v ryze

hudebním kontextu nezřídka odsuzována jako projev „postmoderní dekadence". Její funkční využití v rámci opery však může dát případné hudební roztříštěnosti smysl a to i díky libretu jako nové sjednocující rovině.

I přes zjevnou rozdílnost zmíněných technik nalezneme i zde, v rámci soudobé opery, některé společné znaky a tendence. Jedná se především o stále častější odklon od dramatických k postdramatickým libretům. Tento relativně nový jev se projevuje i v jiných dramatických žánrech a je zjevně symptomatický pro řadu změn, kterými prochází západní společnost v posledních desítkách let. Z přetrvávajících a stále ještě nevyčerpaných univerzálních postupů je pak nutno poukázat na pojem příznačného motivu, který se sice neustále vyvíjí a reflektuje změny v hudebním myšlení, na druhé straně ovšem zachovává základní principy postulované už Richardem Wagnerem před více než stoletím.

Současná situace v euro-americké kultuře není ani přehledná, ani snadno definovatelná. S odstupem několika desítek let můžeme sice už v rámci bouřlivého a značně diskontinuálního historického vývoje 20. století pozorovat určité tendence, směry a estetická východiska, která soudobý stav divadla nebo hudby výraznou měrou ovlivnila. Připisovat ovšem hudebnímu serialismu, minimalismu nebo dalším „-ismům" vlastnosti slohu je velmi zavádějící. Ještě složitější je pak situace v hudebně-jevištní oblasti, která je roztříštěná do té míry, že i samotný termín „opera" má dnes velmi neurčité mantinely. Je proto pochopitelné, že ani tato práce, která je na principu kategorizace a tématického členění postavena, se neobejde bez jistého zjednodušení a závěry z ní vyplývající jsou tedy do jisté míry relativní. Přesto doufám, že

systematizace a zobecňující postřehy, které byly hlavním cílem této práce, poslouží hudebním vědcům jako vhodný podnět k dalšímu výzkumu a především poskytnou soudobým hudebním skladatelům přehled o technikách, které i v dnešní době formují operu jako aktuální a perspektivní umělecký žánr.

VII. Literatura a prameny

1. Slovníky

FILIPEC, Josef: *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 2. vyd. Praha, 1998. 647 s. ISBN 80-200-0493-9.

KLIMEŠ, Lumír: *Slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha, 1981. 790 s.

PAVIS, Patrice aj.: *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PLAVŠA, Dušan aj.: *Muzička umetnost.* 1. vyd. Beograd, 1972. 776 s.

POLEDŇÁK, Ivan: *ABC: stručný slovník hudební psychologie*. 1. vyd. Praha, 1984. 459 s.

SADIE, Stanley aj.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2002. ISBN 0-333-60800-3.

SADIE, Stanley aj.:*The New Grove Dictionary of Opera*. London, 1992. ISBN 0-19-522186-9.

VYSLOUŽIL, Jiří aj.: *Slovník české hudební kultury.* 1. vyd. Praha, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

WARRACK, John; WEST, Ewan: *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

2. Monografie

ANTOKOLETZ, Elliot: *Twentieth Century Music.* 1. vyd. Englewood Cliffs, 1992. 546 s. ISBN 0-13-934126-9.

BEK, Mikuláš: *Konzervatoř Evropy?*. 1. vyd. Praha, 2003. 280 s. ISBN 80-85917-99-8

BONARDI, Alain, aj.: *Towards interactive operas: the Virtualis project.* (příspěvek na konferenci) ICHIM (1) 2001: 427-436.

BOULEZ, Pierre: Timbre and composition - timbre and language. *Contemporary Music Review*. London, 1987, č. 2.

DAHLHAUS, Carl: *Schoenberg and the New music*. 1. vyd. Cambridge, 1987. 320 s. ISBN 0-52-133783-6.

DENT, Edward J.: *Opera*. 1. vyd. London, 1940.

DUŠEK, Bohumil: *Psychologie hudby*. 1. vyd. Ostrava, 1982. 114 s.

FRANĚK, Michal: *Hudební psychologie*. 1. vyd. Praha, 2005. 238 s. ISBN 80-246-0965-7.

GAJDOŠ, Július : *Postmoderné podoby divadla*. 1. vyd. Brno, 2001. 159 s. ISBN 80-86151-54-9.

GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative film music*. 1. vyd. Indiana, 1987. 190 s. ISBN 0253339871

GREGOR, Čestmír: *Divácká opera*. 1. vyd. Praha, 1996. 147 s. ISBN 80-86022-08-0

HANČIL, Jan: Britská dramatika 90.let-nástin a polemiky. *Řečiště*. Praha, 2003, roč. 7, č. 16.

HAVLÍKOVÁ, Helena: *Pojetí scénické hudby v díle Bertolda Brechta*. (Diplomová práce). Praha: FFUK, 1979. 151 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha, 1995. 163 s. ISBN 80-900066-8-X.

HOSTOMSKÁ, Anna aj.: *Průvodce operní tvorbou.* 8. dopl.vyd. Praha, 1993. 683 s. ISBN 80-205-0344-7.

HRDINOVÁ, Radmila: Česká operní režie 90. let. *Disk* , 2003, č.3. ISSN 1213-8665

IŠTVÁN, Miloslav: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. 1. vyd. Praha, 1973. 256 s.

JIRÁNEK, Jaroslav: *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc, 1996. 139 s. ISBN 80-7067-649-3.

JIRÁNEK, Jaroslav: *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. 1. vyd. Praha, 1991. 55 s.

KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 1. vyd. Praha, 1965. 212 s.

KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*. 1. vyd. Praha, 1994. 183 s. ISBN 80-85639-7-3.

KUNA, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie ve filmu*. 1. vyd. Praha, 1969. 89 s.

LEHMAN, Hans-Thies: *Postdramsko kazalište*. 1. vyd. Beograd, 2004.

LOVISA, Fabian R.: *Minimal-music*. 1. vyd. Darmstadt, 1996. 273 s. ISBN 3-534-12430-8.

NEUBAUER, Zdeněk: *Přímluvce postmoderny*. 1. vyd. Praha, 1994. 83 s. ISBN 80-7111-012-4.

NOVAK, Jelena: *Opera u doba medija*. 1. vyd. Novi Sad, 2007. 219 s. ISBN 978-86-7543-121-3

OČADLÍK, Mirko: *Problémy operního libreta*. 1. vyd. Praha: vl. nákl. 24 s.

OSOLSOBĚ, Ivo; PROCHÁZKA, Miroslav*: Poznámky a komentáře.* In Zich, O.: *Estetika dramatického. umění*. 3. vyd. Praha, 1987.

PRENDERGAST, Roy M.: *Film music: a neglected art.* 2. vyd. New York, 1992. 329 s. ISBN 0-393-02988-3.

PROCHÁZKA, Miroslav: *Znaky dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha, 1988. 298 s.

PUJMAN, Ferdinand: *Stati o režii a dramaturgii zpívané hry*. 1. vyd. Praha, 1958. 79 s.

REICH, Steve: *Writings on Music 1965-2000*. 1. vyd. Oxford, 2002. 157 s.

SCHOENBERG, Arnold: *Style and Idea.* 2. vyd. New York, 1975. 559 s.

SCHWINGER, Wolfram: *Krzystof Penderecki, his life and work*. 1. vyd. London, 1989. 290 s. ISBN 0-946535-11-6.

SEDLÁČEK, Karel; SYCHRA, Antonín: *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. 1. vyd. Praha, 1962. 96 s.

SONNENSCHEIN, David*: Sound design*. 1. vyd. Studio City, 2001. 245 s. ISBN 0-941188-26-4.

SYCHRA, Antonín: *Hudba očima vědy*. 1. vyd. Praha, 1965. 179 s.

TROJAN, Jan: *Dějiny opery*. 1. vyd. Praha, 2001. 482 s. ISBN 80-7185-348-8

TROJAN, Jan: *Úvod do hudební dramaturgie opery*. 1. vyd. Praha, 1988. 97 s.

UBERSFELD, Ann: *Ključni termini pozorišne analize*. 1. vyd. Beograd, 2001.

VOSTRÝ, Jaroslav: *Drama a dnešek*. 1. vyd. Praha, 1990. 97 s. ISBN 80-202-0166-1.

VOSTRÝ, Jaroslav: Od modernismu k postmoderně: expresionismus. *Disk*. Praha, 2002, č.1. ISSN 1213-8665

WAGONNER, Dori: *Row construction and accompaniment in Luigi Dallapiccola's* Il Prigioniero (Diplomová práce). Columbia: University of Missoury, 2007. 39 s.

WAYNE, Shirley: *Luigi Dallapiccola's Sketch for Ulisse*. In Newsom, J., aj.: *Music history from primary sources*. 1. vyd. Washington, 2000. 761 s. ISBN 0-8444-0987-1.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. 1. vyd. Praha 1931. 408 s.

ZÍTEK, Ota: *O novou zpěvohru*. 1. vyd. Praha, 1920. 96 s.

3. Internetové odkazy

ABBINANTI, Frank: *Prometeo the Tragedy od listening*. Přístup z <http://www.cubeensemble.com/arch/arch1994.html>. Upraveno 14.3.2007.

ANESIN, Patrizio : *Maderna: Don Perlimplin – libretto.* Přístup z <http://www.karadar.com/Dictionary/maderna.html>. Upraveno 20.7.2008.

CROYDEN, Margaret: *Satyagraha-opera by Philip Glass.* Přístup z <http://www.nytheatre-wire.com/mc08051t.htm>. Upraveno 13.5.2008.

GANN, Kyle: *Minimal music, maximal impact.* Přístup z <http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=31tp00>. Upraveno 6.9.2008.

GIER, Albert, aj.: *Musik-Theater Heute.* Přístup z <http://www.paul-sacher-stiftung.ch/pss/publikationenpdf/ Broschuere2001.pdf>. Upraveno 20.12.2001.

LOCKWOOD, Charles: *Musical pluralism in 1960s: Luciano Berio and Gyorgy Ligeti.* Přístup z <http://www.nyu.cz/student-life-1/student-events/essays/musical-pluralism-in-the-1960s-luciano-berio-and-gyoergy-ligeti>. Upraveno 6.9.2008.

MESA, J. Jose: *Glasspages: Music for Operas*. Přístup z <http://www.glasspages.org/operas.html>. Upraveno 11.7.2002.

PETAZZI, Paolo: *Remarks on today's musical theatre in Italy*. Přístup z <http://www.laura.it\SITI\sonus\TMP2sf3tyhard.htm>. Upraveno 5.9.2008.

PRITCHET, James: *On John Cage's Europeras 3 & 4.* Přístup z <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/europ3n4.html>. Upraveno 13.8.2007.

PULHAM, Bernard: *Light: The Seven Days Of The Week*. Přístup z <http://homepage.mac.com/bernardp/Stockhausen/licht.html>. Upraveno 29.9.2005.

REICH, Steve: *Steve Reich Website.* Přístup z <http://www.stevereich.com>. Upraveno 18.3.2008.

WILDER, Robert: *Two Conversations about Three Tales.* Přístup z <http://www.usoperaweb.com/2002/september/threetales.htm> Upraveno 7.7.2008.

4. Prameny

ADAMS, John: *Death of Klinghoffer* [CD]. Nonesuch, 1992.

ADAMS, John: *Nixon in China* [CD]. Nonesuch, 1990.

ANDRIESSEN, Louis: *Rosa - the Death of a Composer* [CD]. Nonesuch, 2000.

BERG, Alban: *Wozzeck* [klavírní výtah]. Universal edition, 1958. 231 s. U.E.: 7382

BERG, Josef: *Eufrides před branami Tymén* [partitura]. Supraphon, 1973. 35 s.

BERIO, Luciano: *Un Re in ascolto* [CD]. Col legno, 1997.

BŘEZINA, Aleš: *Zítra se bude…* [partitura]. Soukromý archiv autora.

CAGE, John: *Europera 3* [CD]. Mode Records, 1995.

CARTER, Eliott: *What next?* [CD]. ECM Records GmbH, 2003.

DALLAPICCOLA, Luigi: *Il prigoniere* [CD]. Naive, 2001.

DALLAPICCOLA, Luigi: *Ulisse* [CD]. Naive, 2003.

FELDMAN, Morton: *Neither* [CD]. Bayerischer Rundfunk, 1998.

GLASS, Phillip: *Akhnaten* [CD]. Sony Classical, 1990.

GLASS, Phillip: *Belle et Bete* [partitura]. Dunvegen Music Publishers Inc, 1994. 452 s.

GLASS, Phillip: *Einstein on the Beach* [CD]. Elektra Entertainment, 1993.

GLASS, Phillip: *Satyagraha* [CD]. Sony Classical,1990.

LIGETI, Gyorgy: *Le Grand Macabre* [CD]. Sony Classical, 1999.

MADERNA, Bruno: *Don Perlimplin* [CD]. Stradivarius, 1993.

MADERNA, Bruno: *Satyricon* [CD]. Naive, 2003.

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni* [partitura]. Peters, 1980. 324 s. E.P.: 4473.

NONO, Luigi: *Intolleranza 1960* [CD]. Teldec Classic International GmbH, 1995.

NONO, Luigi: *Intolleranza 1960* [CD]. Ars Viva Verlag, 1962. 246 s. A.V.: 75.

PENDERECKI, Krzystof: *Die Teufel von Loundun* [CD]. Philips Classics Production, 1995.

PENDERECKI, Krzystof: *Die Teufel von Loudun* [partitura]. Schott, 1995. 208 s. SCHOM 04821.

REICH, Steve: *Three tales* [CD]. Nonsuch Records, 2003.

SCHNITTKE, Alfred: *Historia von D.Johann Fausten* [CD]. BMG Music, 1996.

SCHONBERG, Arnold: *Erwartung* [partitura]. Universal Edition, 1950. 62 s.

SMOLKA, Martin: *Nagano* [partitura]. Soukromý archiv autora.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Donnerstag aus Licht* [CD]. Stockhausen-Verlag, 1992.

ZIMMERMANN, Bernd Alois: *Die Soldaten* [CD]. Elektra/Waea, 1991.

Poděkování

Tato práce by nikdy nevznikla bez cenných podnětů a poznámek prof. PhDr. Jaromíra Havlíka, Doc. Hanuše Bartoně a vlastně kompletního pedagogického sboru katedry skladby pražské HAMU. Za tipy a za poskytnutí nahrávek bych chtěl moc poděkovat kolegům Tereze Havelkové a Michalu Trnkovi a za trpělivost prof. Ivanu Kurzovi a své ženě Janě.