

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Produkce

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SPECIFIKA PRODUKCE NOVÉ OPERY

Václav Strýček

Vedoucí práce : Prof. JUDr. Jiří Srstka

Oponent práce: MgA. Jana Horčíčková

Datum obhajoby: 6. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Arts Management

BACHELOR'S THESIS

SPECIFICS OF ORGANISING NEW OPERA

Václav Strýček

Supervisor of thesis: Prof. JUDr. Jiří Srstka

Reviewer: MgA. Jana Horčíčková

Date of defense: 6. 6. 2016

Degree granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Specifika produkce nové opery

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

- Prof. JUDr. Jiřímu Srstkovi ze vedení práce, informační základ v oblasti produkce běžného operního provozu a motivaci k psaní vhodně načasovanou citací z opery Rusalka „Strýčku, já se bojím!“
- MgA. et Mgr. Doubravce Svobodové za soustavnou roční motivaci k psaní a neobyčejné nasazení při konzultaci formální správnosti práce
- Valerii Hendrychové za dlouhé hodiny rozhovorů a množství předaných osobních zkušeností
- Jiřímu Nekvasilovi za kratší, leč neméně nápomocné hodiny rozhovorů
- Mgr. Kristýně Konczyně za konzultaci ekonomických dat a jejich poskytnutí
- MgA. Jiřímu Adámkovi, Ph.D. za vyčerpávající předání úhlu pohledu režiséra a libretisty nové opery
- Mgr. Renatě Spisarové a Petru Kotíkovi za práci, která se stala mým nejvýznamnějším zdrojem a motivací ke zpracování tohoto tématu
- MgA. Kláře Mišunové za konzultaci formální správnosti a za to, že mě dovedla přesvědčit, že *„Nazkoušeli jsme to, zahráli, a je to opravdu špatné, co teď s tím?“* není název kapitoly vhodný pro bakalářskou práci

Abstrakt

Tato práce pojednává o specifickém průběhu přípravy nové opery a srovnává ji s přípravou běžné operní inscenace. V první části se věnuje termínu „nová opera“ a zařazuje jej do hudebních a historických souvislostí. V dalších částech uvádí odlišnosti ve výkonnostních ukazatelích nové opery a porovnává je s běžným operním provozem a obvyklejšími tituly. Dále rozebírá, jak se za těchto podmínek mění náplň práce jednotlivých zaměstnanců divadla a členů realizačního týmu. Na základě těchto informací shrnuje zejména specifickou povahu práce výkoného produkčního a pojmenovává neobvyklé situace, které ho při přípravě čekají. Obecné teze podkládá příklady z praxe, zejména z činnosti Ostravského centra nové hudby.

Abstract

This thesis describes the specific problems of organising a new opera performance and compares it to making a more common opera title. Its first part is devoted to the term "new opera" itself and tries to put it in the music and historical order. In next parts, it shows the performance indicators of new opera and compares it to a more conventional environment of most of the opera houses. Under these circumstances, it describes the changes of the job description of the individual theatre employees and members of the realisation team. Based on this information, it summarises the specific character of the executive producer's job and names unusual situations which he may get to during the process. General theses are based on examples from praxis, especially from the activities of the Ostrava Centre for New Music.

Seznam použitých zkratek

AACM	Association for the Advancement of Creative Musicians
ATL	Above the Line: marketing s nízkým osobním zacílením
BTL	Below the Line: marketing s vysokým osobním zacílením
ČR	Česká republika
DAD	Divadlo Antonína Dvořáka
DILIA	Divadelní, literární, audiovizuální agentura
DJM	Divadlo Jiřího Myrona
DKMO	Dům kultury města Ostravy
Hz	Hertz – jednotka kmitočtu
JFO	Janáčkova filharmonie Ostrava
JKO	Janáčkova konzervatoř v Ostravě
MIDI	Musical Instrumental Digital Interface – způsob kódování elektrického signálu
MKČR	Ministerstvo kultury České republiky
N.Y.	New York
ND	Národní divadlo
NDM	Národní divadlo moravskoslezské
NNO	Nevládní nezisková organizace
NO	Nová opera
NODO	New Opera Days Ostrava
OCNH	Ostravské centrum nové hudby
OD / ODNH	Ostravské dny / Ostravské dny nové hudby
PA	Public Adress system – ozvučení hlediště
PR	Public Relations (vztahy s veřejností)
SR	Slovenská republika
SRN	Spolková republika Německo
USA	United States of America
USB	Universal Serial Bus – druh připojení periferie k počítači

Obsah

1	Úvod.....	9
1.1	Řazení kapitol.....	9
1.2	Komu je tato práce věnovaná.....	10
2	Co je nová opera?.....	11
2.1	Z pohledu přístupu ke kompozici a hudbě jako k živé platformě.....	11
2.2	Z pohledu historického vývoje skladby.....	12
2.3	Z pohledu kompozičních prvků.....	13
2.4	Z pohledu jevištního zpracování.....	14
2.5	Závěrem.....	14
3	Výkonnostní ukazatele.....	15
3.1	Návštěvnost, udržitelnost projektu.....	15
3.2	Rozpočet.....	17
4	Producentenské modely uvádění nové opery.....	18
4.1	Producentem je operní divadlo.....	18
4.1.1	Výhody.....	18
4.1.2	Nevýhody.....	18
4.2	Producentem je nezávislá nezisková organizace.....	18
4.2.1	Výhody.....	18
4.2.2	Nevýhody.....	18
4.3	Koprodukce kamenného divadla a neziskové organizace.....	19
4.4	Producentický model fungování NODO a OCNH.....	19
4.4.1	Ostravské centrum nové hudby.....	19
4.4.2	NODO.....	19
5	Specifika jednotlivých povolání při inscenaci NO.....	21
5.1	Produkce.....	21
5.2	Dramaturg.....	22
5.3	Skladatel.....	23
5.3.1	Přítomnost autora na zkouškách.....	23
5.3.2	Změny v díle na poslední chvíli.....	25
5.3.3	Nezkušený autor vymyslí nerealizovatelné věci.....	26
5.4	V jaké podobě požadovat partituru?.....	27
5.5	Dirigent.....	29
5.6	Režisér.....	30
5.7	Výkonní umělci.....	30
5.7.1	Nestandardní nároky kladené na výkonné umělce.....	30
5.7.1.1	Použití neobvyklých hráčských technik.....	30
5.7.1.2	Využívání nestandardních hráčských pomůcek.....	31
5.7.1.3	Použití netradičních hudebních nástrojů.....	32
5.7.2	Výběr výkonných umělců.....	33

5.7.2.1	Externí umělci.....	34
5.7.2.2	Interní umělci.....	34
5.7.2.3	Sólisté.....	34
5.7.3	Odpor členů kolektivních těles k nové opeře.....	35
5.7.4	Bicí nástroje a perkuse.....	36
5.7.5	Příklady neobvyklých bicích nástrojů a perkusí často používaných v nové opeře.....	38
5.7.5.1	Melodika.....	38
5.7.5.2	Exotické nástroje.....	38
5.7.5.3	Laděné bicí nástroje.....	38
5.7.5.4	Bicí nástroje imitující konkrétní zvuk.....	39
5.7.5.5	Nástroje netypické pro Evropu.....	39
5.7.5.6	Ne-nástroje.....	39
5.8	Scénograf, výroba.....	39
5.9	Zvukař.....	40
5.9.1	Zesílení hlasu.....	40
5.9.2	Zesílení nástroje.....	40
5.9.3	Pouštění přednahráných samlů.....	41
5.9.4	Elektrický nástroj.....	41
5.9.5	Zefektovaný akustický nástroj.....	42
5.9.6	Processing jednoho nebo více nástrojů.....	44
5.10	Archivář notového materiálu.....	44
5.10.1	Nesedí partitura a jednotlivé party.....	45
5.11	Manipulanti orchestru.....	45
5.12	Oddělení PR a marketingu.....	46
5.13	Inspicent.....	47
5.14	Specifika platící plošně pro celý kolektiv.....	47
5.14.1	Zmatení jazyků.....	47
5.14.2	Umělecká kvalita.....	47
6	Rozpočet.....	49
6.1	Náklady.....	49
6.1.1	Externí umělci, ubytování, cesta:.....	49
6.1.2	Autorská práva:.....	51
6.1.3	Pronájem prostor, služby spojené s prostorem (jevištní a hledištní personál aj.):.....	52
6.1.4	Výroba.....	52
6.1.5	Produkce.....	52
6.1.6	Další náklady.....	53
6.2	Prostor.....	53
7	Závěr.....	54
	Seznam použitých zdrojů a literatury.....	55
	Přílohy.....	57
1	Případové studie.....	57

1.1	Martin Smolka: Seznamte, otevři se!.....	57
1.1.1	Podoba inscenace.....	57
1.1.2	Příprava.....	58
1.1.3	Na pomezí libreta a hudby.....	59
1.1.4	Náročná realizace.....	59
1.1.5	Ohlasy a možnosti dalších repríz.....	59
1.2	George Lewis: Afterword.....	60
1.2.1	Podoba inscenace.....	60
1.2.2	Příprava.....	61
1.2.3	Výroba.....	61
1.2.3.1	Scénografie.....	61
1.2.3.2	Kostýmy.....	62
1.2.3.3	Zmatení jazyků.....	62
1.2.4	Změny v notách na poslední chvíli.....	63
1.3	John Cage: Europera V.....	64
1.3.1	Předpis opery.....	64
1.3.2	Scénické provedení.....	65
1.3.3	Výsledná podoba.....	65
2	Nezkrácené odpovědi Petra Kotíka a Renaty Spisarové na otázku „Co je nová opera?“.....	67
2.1	Petr Kotík:.....	67
2.2	Renata Kotík-Spisarová:.....	67
3	Rozpočet festivalu NODO 2014.....	69
3.1	Náklady.....	69
3.2	Příjmy.....	69
4	Obsazení orchestru – NODO 2014.....	71
5	Phill Niblock: Three Petals.....	72
6	Andrew Watts: Negative Seven Degrees.....	79
7	Johannes Kalitzke: Memoria.....	80
8	Afterword – nákresy scény.....	81
9	John Cage: Europera V.....	82
10	Screenshoty z facebookového profilu hráče orchestru NDM.....	90
11	Fotografie ze zkoumaných inscenací.....	91
11.1	George Lewis: Afterword.....	91
11.2	František Chaloupka: Eva a Lilith	91

1 Úvod

Když se řekne „opera“, vybaví se většině z nás až na odchylky podobný obrázek. Velký, honosný operní sál. Orchester o přibližně 50 členech hrající hudbu žánrově se blíží pozdnímu romantismu 19. století, sólisté na forbině zpívající belcantové árie a recitativy, sbor o přibližně 40 členech a možná také baletní vsuvka. Z pohledu libreta pak půjde o velmi jednoduchý až zkratkovitý příběh. Výprava je pravděpodobně velkolepá a nákladná. Režijní uchopení realistické. Vzhledem k omezenému množství klasických operních kusů jde pravděpodobně o „ověřené“ dílo, které inscenátoři dobře znají předem a vědí, na co se mohou připravit. Nejspíš jej také chtějí pojmout trochu jinak než desítky inscenačních týmů před nimi. Prioritní složkou takové opery je hudba, respektive zazáření velkých operních hlasů. Největšími náklady na tuto premiéru jsou pravděpodobně honoráře nebo platy umělců, honoráře tvůrcům a náklady na výrobu scény a kostýmů. Životnost takové inscenace bude různá, ale může se udržet na repertoáru i mnoho let.

Takový model opery vznikl v době jejího největšího rozmachu v 19. století - v době aktivní tvorby Mozarta, Verdiho, Pucciniho a dalších. V té době byl tento model živý a moderní. Stejně jako u mnoha jiných žánrů, i u opery začalo později mnoho tvůrců zmíněná dogmata jedno po druhém zpochybňovat a rozvracet. A tak jsme se ocitli v podivně dichotomickém dramaturgickém prostředí, kde stěžejní část operního repertoáru tvoří prověřená přes 100 let stará tvorba, a všechna novější díla jsou jakousi experimentální alternativou.

V prostředí klasické opery jsou všichni zvyklí na to, co mají čekat a na co se připravit. Každá část systému zná povahu své práce a dovede se v ní poměrně dobře orientovat. Pohybuje se totiž v prostředí, kde se jednotlivé kusy liší pouze v rámci známých a zaběhnutých kategorií. Pokud se ale v tomto prostředí pokusíme inscenovat dílo nové, pravděpodobně se setkáme s velkým množstvím velmi specifických požadavků pro všechny, kteří se podílejí na jeho vzniku. Oproti přípravě klasické opery nastávají buď zcela nové a netradiční situace, nebo takové, na které narazíme v běžném provozu hudebního divadla velmi zřídka a v menší koncentraci.

1.1 Řazení kapitol

Záměrem této práce je pojmenovat právě tato specifika a popsat je. Řazena jsou od obecného po konkrétní, ačkoliv v mnoha konkrétních případech tato souslednost nelze přesně dodržet. Konkrétní prvky občas musejí být zmíněny již na začátku, aby vysvětlily obecné předpoklady a naopak.

Kapitola 2 je věnována obecné charakteristice nové opery a tomu, co ji odlišuje od běžného operního repertoáru. Z pohledu přístupu k hudbě a skladbě obecně, z pohledu hudebně-historického, z pohledu kompozičního a nakonec z pohledu inscenačního.

Kapitola 3 se věnuje obecným trendům ve výkonnostních ukazatelích nové opery. Jejím smyslem není popsat producentský záměr, nýbrž vytvořit potřebný

informační podklad pro informace v dalších kapitolách.

Kapitola 4 nastiňuje tři základní producentské modely, ve kterých může být nová opera inscenována. Následně se důkladněji věnuje popisu fungování Ostravského centra nové hudby (OCNH), což je producentská jednotka, která od roku 2001 vyvíjí soustavnou činnost v uvádění nové hudby a od roku 2012 pořádá pravidelně bienále New Opera Days Ostrava (NODO), festivalu nové opery.

Kapitola 5 je stěžejní částí celé práce. Čtenář v ní najde již velmi konkrétní srovnání náplně práce členů inscenačního týmu a zaměstnanců kulturní instituce při inscenování běžné opery a při uvádění opery nové. Pracuje se všemi údaji popsanými v předchozích kapitolách a na základě obecných trendů a konkrétních zkušeností popisuje jednotlivosti, se kterými je potřeba se během inscenačního procesu vypořádat. Závěrem přidává několik obecných poznatků a specifik těžko přiřaditelných jednomu konkrétnímu člověku.

Kapitola 6 se na základě poznatků z předchozích kapitol vrací k problematice rozpočtu nové opery a na konkrétních příkladech demonstruje jeho specifika.

1.2 Komu je tato práce věnovaná

Výsledek by měl být nápomocný zejména výkonnému produkčnímu nové opery, jehož úkolem je synchronizovat všechny složky a dovést projekt ke zdárnému konci.

V menší míře může také pomoci producentovi v úplném počátku rozhodování o tom, zda, kdy, kde, za jakých okolností a kolikrát novou operu uvést. Zejména v kapitolách týkajících se specifik rozpočtu, obsazení umělců, prostoru a možností producentského modelu může najít množství inspirace. Není však tím, komu je práce primárně věnována, protože pro něj záběr informací v úvodních kapitolách nemůže být dostatečný. Je kompletní pouze do té míry, aby nashromáždil dostatek informací pro následující soubor konkrétních specifik věnovaný výkonnému produkčnímu. Producentské rozhodování musí být vždy spojeno s širším kontextem času a prostoru, ve kterém chceme daný produkt uvádět. Bylo by nutné analyzovat konkrétní cílovou skupinu, tržní prostředí a prostor, bez nichž se uvažování o uvedení nové opery neobejde. Je velmi pravděpodobné, že pro různá prostředí by se výsledky lišily.

V neposlední řadě může mít práce vzdělávací efekt pro studenty produkce a manažerství v oblastech divadla, hudby a hudebního divadla. Těm může rozšířit obzory v tomto oboru, aniž by museli získané poznatky rovnou aplikovat v praxi.

2 Co je nová opera?

Smyslem této kapitoly není podat vyčerpávající definici z oblasti hudební vědy, ale spíše pomoci lépe nahlížet na tento termín těm, kteří o něm slyší poprvé, nebo netuší, kam a jak si jej zařadit. Zejména hudebně historické vysvětlení je proto zjednodušené jen na nejpodstatnější konotace vývoje evropské a americké hudby.

2.1 Z pohledu přístupu ke kompozici a hudbě jako k živé platformě

Pomohu si citací odpovědi Petra Kotíka¹, kterému jsem tuto otázku položil.

„Václave,

na tuto otázku není odpověď (něco to má společného s tím, že otázka je divná). Nová opera je každá opera, která právě vznikla. Opera je hudební divadlo, což znamená: Hudba je obrazem své doby, a protože doba se mění, také hudba se mění, i když vlastně jde o jedno a totéž po staletí. Hudba v podstatě je pořád stejná, co se mění je její zvuk. Ten zvuk znamená nejen tóny, zvuky, pauzy, ale také jejich sekvence, jak jsou zorganizované. (...)

A pokud tento odstavec nemluví dost jasně, přidávám také vyjádření Renaty Spisarové-Kotík²:

„(...) nejsem muzikolog, nejsem teatrolog, historik. Jsem jen „občan“, který chce vidět i jiné, než stokrát omleté opery a zajímají mě proto nová (-ější) díla, nové výzvy, nová zamyšlení nad operním žánrem, nové možnosti, vše, co v tomto 21. věku přináší rozvolněnost tohoto žánru. Nová opera ve smyslu NOVÁ předpokládá pro mě, že je napsána v naší současnosti, nebo nedávné současnosti a uchopena kolikrát netradičními prostředky. Nová opera může být všechno, co zavání také low rozpočtem, zvědavostí, ale prostě se to realizuje, navzdory utkvělé představě, že opera je mnoho nul navíc... Často jsem ale v tomto duchu viděla nedomrlá díla, i v New Yorku, prostě, zkouší se.

Nová opera je dnes všechno, co rezonuje se současností, jejími omezeními (hlavně finance, diváci, divadelní provoz, dostupnost, prostory), ale i výhodami - dá se dělat svobodně na zelené louce, ale je to opera? (...)

V duchu obou předchozích citací bych rád začal tím, že nová opera (dále také NO) není žánr. Přesto ale nejde o každé hudebně-dramatické dílo napsané v současnosti.

1 Umělecký šéf Ostravského centra nové hudby, produkční jednotky pořádající festivaly Ostravské dny a New Opera Days Ostrava. Odpověď je citována z vzájemné mailové korespondence, nezkrácenou odpověď uvádím v příloze 2

2 Výkonná ředitelka Ostravského centra nové hudby, plná odpověď je taktéž součástí přílohy 2

Žánr není proto, že nemá nijak konkrétně vyhraněnou melodickou, harmonickou, rytmickou, strukturální, instrumentální, ani jakoukoliv jinou formu. Zahrnuje tedy žánrů mnoho. Samotný termín „žánr“ má konotace příliš hudebně-teoretického dělení, v tomto případě však lze předěl vnímat spíše z hlediska filosofie přístupu k hudbě a jejím možnostem.

Každé dílo napsané v současnosti to není proto, že slovo „nová“ nechce popisovat termín dokončení, nýbrž autorův přístup k tvorbě jako takové. Je záhodno citovat také Lucii Vítkovou, která pro pořad *Terra Musica*³ řekla: „Hudba se vždycky v určitém okamžiku ustálí na nějakém hudebním výrazu. Mi přijde, že to nové je to, že nejsme spokojeni s tím, jaké to teď je a jak to funguje. V mém případě se snažím „to, jak to funguje“ nějak rozbít a ono to začne fungovat jinak. A to je podle mě nová hudba. Nevím, jestli to jde dopředu, nebo dozadu, ale přijde mi, že ze „staré“ hudby do „nové“ se dostáváme rozbíjením něčeho, co už je zažité a funguje.“

Dá se tedy říct, že nová hudba neustále experimentuje a hledá. V momentě, kdy ustrne u opakování určitých osvědčených principů, ztrácí svou vlastnost „nového“.

2.2 Z pohledu historického vývoje skladby

Významný zlom ve vnímání hudby přišel s Arnoldem Schoenbergem na přelomu 19. a 20. století. Schoenberg jako první zbavil ve svých dodekafonických skladbách hudbu tonálního těžiště⁴ a ukázal, že hudba je i to, co na první pohled nevnímáme jako melodické a libozvučné.

Schoenbergovým současníkem, který se proti němu částečně vymezoval, ale taky z něj vycházel, byl pak Igor Fjodorovič Stravinskij. Stravinskij nevyznával absolutní atonalitu, často však tonální centra kombinoval a nechal jich dominantních dvě nebo více najednou (bitonalita, polytonalita).⁵ Také však rozbíjel zavedená vnímání rytmu. („Nejpamětihodnějším příkladem užití **polyrytmu** v západní klasické hudbě se objevuje ve Stravinského baletu *Svěcení jara*“).⁶ Co se týče forem, nesnažil se Stravinskij za každou cenu vytvářet nové, často aplikoval své vnímání do forem starých a vytvářel tak nové žánrové syntese.

Tito dva autoři zásadně posunuli způsob, jakým můžeme hudbu vnímat a po jejich vzoru začali brzy přicházet další. Ti zprvu variovali mezi jedním nebo

3 Lucie Vítková v pořadu *Terra Musica*, Česká televize Art, 22. 10. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095218055-terra-musica/413234100031001>

4 SIMMS, Bryan R. *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. New York: Oxford University Press, 2000, str 15. ISBN 9780195351859.

5 SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1989, str 65. ISBN 9780199723638.

6 Roberts, Gareth E., *From Music to Mathematics: Exploring the Connections*, ilustrované vydání, JHU Press 2016, str 24, ISBN 9781421419190

druhým z nastolených směrů⁷, později začali vytvářet směry úplně nové, vlastní. Mezi nejpodstatnější zmiňme „Brechtovy“ skladatele Kurta Weilla, Paula Hindemitha a především Hannse Eislera, dále například Heinera Goebbelse, Helmuta Oehringa nebo vůbec největšího hudebního reformátora 20. století Johna Cage⁸.

Zástup těchto a mnoha dalších skladatelů soustavně napadal a stále napadá platná dogmata v harmonii, melodii, rytmu, kompozici, ale také i v tom, co vůbec hudba jako taková je.⁹

2.3 Z pohledu kompozičních prvků

Vývoj hudby v Evropě a Severní Americe do přelomu 19. a 20. století můžeme vnímat jako neustálé zdokonalování řemesla v rámci určitých nastolených disciplín. Autoři 20. století naopak začali hledat a objevovat zcela nové kategorie.

Objevují se nová ladění než pouze klasické půltónové, na jaké jsme v Evropě a Americe zvyklí. Zaznívají skladby s mikrotonálním laděním - čtvrttónovými i jinými intervaly.¹⁰ Nové skladby nejenže nevyužívají nejklašičtějších rytmů (2/4, 3/4 nebo 4/4), ale někdy jsou psány úplně bez rytmu, přičemž každý z hráčů si volí vlastní tempo a rytmus (tzv. volné partitury) nebo je zadána pouze stopáž, ve které má hráč svůj part zahrát.

Hudba 20. a 21. století už nutně nepracuje s orchestrem jako s celkem vyjadřujícím melodii v určitém harmonickém a rytmickém doprovodu. Například Phill Niblock s ním pracuje jako s masou vydávající koordinovanou úroveň disharmonického hluku.¹¹ Klasický notový zápis je nezřídka nahrazován zápisy, které umožňují náhodu, a úvodní stránka partitury bývá zpravidla plná vysvětlivek ke značkám, které jsou speciálně vytvořeny pro zápis nestandardních hráčských technik.

Skladatelé jsou otevření i hudebním nástrojům, které byly dříve v orchestru nemyslitelné. Ať už jde o elektrické hudební nástroje, využívání moderních technologií v kombinaci s klasickými nástroji, nástroje exotické nebo nástroje původním účelem nezamýšlené k interpretaci hudebního díla.

7 KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003, str 9. ISBN 0415937922.

8 JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015, str 31, 48. ISBN 9788073313753.

9 Mezi nejsignifikantnější počiny Johny Cage v tomto směru patří např. skladba 4'33" jež je velmi zjednodušeně řečeno o tom, že posluchač slyší 4 minuty a 33 sekund ticha, nebo skladba As Slow As Possible, která se stala základem pro výjimečnou performance v Habelrstadtu, kde je právě teď hrána varhanami v tak pomalém tempu, že byla zahájena v roce 2001 a skončí v roce 2640.

10 Microtonal music. *Britannica.com* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/art/microtonal-music>

11 Viz skladba Three Petals, Příloha 6

2.4 Z pohledu jevištního zpracování

Bylo by nedůsledné hledat „novost“ opery pouze v orchestřišti. Je přirozené, že jiné hudební pojetí si žádá také adekvátní režijní uchopení. Tento fakt vychází už jen z toho, že námětem libret nových oper málokdy bývá dramatický příběh. Dalším podstatně limitujícím faktorem je rozpočet, k němuž se blíže dostanu v následující kapitole. Není náhodou, že skladatelé jako Heiner Goebbels, Olga Neuwirth, Helmut Oehring nebo Andreas Ammer jsou zároveň režiséři.¹² Nad svými díly díky tomu přemýšlejí kompaktně a zamýšlené režijní i kompoziční prostředky jsou rovnou voleny tak, aby šly ruku v ruce.

2.5 Závěrem

Ze shora uvedeného je poměrně patrné, že „nová opera“ jako termín zahrnuje širokou paletu žánrů a dílčích předmětů pozornosti. Bylo by pravděpodobně možné najít inscenaci, kterou bychom mohli označit jako „novou operu“ a její realizace by se od postupu realizace opery, jak ji běžně známe, lišila jen velmi málo. Protože však tato práce pojednává o specifických problémech produkčního při realizaci NO, věnuji se v ní předně těm operám a tématům, které jeho činnost svou jedinečnou povahou ovlivňují a mění. Tato jedinečná povaha nicméně není nahodilá, ale signifikantní pro mnoho děl spadajících do množiny „nová opera“. Ze všeho nejvíce bych se pak chtěl pro účely této práce věnovat přípravě oper zcela nových, dosud neodpremiérováných.

12 JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015, str 31. ISBN 9788073313753.

3 Výkonnostní ukazatele

Tato kapitola si klade za cíl ve stručnosti přiblížit výkonnostní ukazatele nové opery. Jejím účelem však není popsat novou operu jako producentský záměr a dokonale připravit potenciálního producenta na všechna rizika. Vzhledem k šíři celého fenoménu je při jakémkoli producentském rozhodování potřeba uvažovat také o jedinečnosti prostoru, času a publika, tedy každou situaci popisovat zvlášť. Výkonnostní ukazatele zde popsané mají za úkol pouze pojmenovat obecný trend a tím vytvořit informační základ pro jednotlivá specifika popsaná v dalších kapitolách.¹³

3.1 Návštěvnost, udržitelnost projektu

Je-li opera menšinovým žánrem a uvádí se, že jí holdují 3,2 % populace¹⁴, pak nová opera tvoří minoritní žánr v rámci tohoto prostředí. Divácká atraktivita je minimální, publikum musí být na podobný kus dlouho soustavně připravováno a „vychovááno“ (více v popisu práce dramaturga v kapitole 5.2) a stejně jej nelze zahrát mnohokrát.

Z oper uváděných Ostravským centrem nové hudby se drtivá většina hrála pouze jednou s výjimkou *Sezname, otevři se!* Martina Smolky.¹⁵ Zde je však důvod zřejmý, neb jde o festivalové uvádění, které si neklade za cíl vytvářet repertoár v pravém slova smyslu. Dalším příkladem nedávno uvedené NO může být také *Filoktétés* Jana Klusáka v koprodukcí NDM a ND, odpremiérováný 14. 5. 2015. *Filoktétés* se odehrál celkově čtyřikrát (třikrát v Divadle Antonína Dvořáka v Ostravě, jednou v Národním divadle v Praze).¹⁶ Ani tento titul však nebyl zamýšlen jako repertoárový kus, proto je potřeba hledat srovnání ještě jinde.

Pražské Národní divadlo uvedlo na různých scénách několik inscenací, které bychom mohli nazvat „novými operami“. Bezesporu k nim můžeme zařadit kombinaci dvou jednoaktovek *Klusák-Nyman-opera* (1997-1997) nebo volnou trilogii *Minimalismus v opeře* (2003-2005), zahrnující opery *Smrt Klinghoffera*, *Kráska a zvíře* a *Man and Boy: Dada*. U všech čtyř titulů můžeme vidět obavu z nedostatku diváckého zájmu už v počátcích – nasazování repríz o divadelních prázdninách, avizování omezeného počtu repríz, snížené vstupné nebo využívání divadelních prostor s nižší diváckou kapacitou tomu nasvědčuje. O všech těchto nástrojích bude krátce pojednáno v následujících odstavcích. Ačkoliv ani jedna z těchto repríz nebyla vyloženým neúspěchem, v porovnání s běžným operním

13 Dalším důvodem, proč tato kapitola nemůže fungovat jako jediný zdroj informací při producentském rozhodování, je příliš podobné prostředí zdrojů, ze kterých čerpá. Pro důsledný producentský výzkum by bylo potřeba opustit hranice ČR a podrobně rozebrat různé případové studie z více zemí Evropy a USA

14 Nichols, B., *Demographic Characteristics of Art Attendance*, 2002. Washington D.C.; July 2003. [online]. [cit. 2016-29-4] Dostupné z: <https://www.arts.gov/sites/default/files/82.pdf>

15 Konkrétně bylo *Sezname, otevři se!* uvedeno dvakrát v rámci NODO 2014 a v současnosti chystají Martin Smolka s Jiřím Adámkem další reprízy v omezené instrumentaci.

16 FILOKTÉTÉS: Opera. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2016-20-4]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/3363-filoktetes/>

repertoárem jsou jejich statistiky návštěvnosti velmi nízké.

Klusák-Nyman-opera se během tří let dočkala premiéry a 15 repríz v divadle Kolowrat.¹⁷ I kdyby byla každá repríza zcela vyprodaná, bavíme při kapacitě 86 míst¹⁸ o 1376 možných divácích. To není ani 1,5 plných hledišť historické budovy Národního divadla.¹⁹ Přesto byl prostor víc než logicky zvolen tak, že se mohla inscenace hrát v průběhu tří sezón (resp. dvou a derniéře následující září).

Trilogii *Minimalismus v opeře* uvedli Daniel Dvořák s Jiřím Nekvasilem záměrně jako „seriál“ a vědomě tak zhuštěli reprízy do určitého časového období, aby všichni potenciální diváci navštívili divadlo právě v tomto konkrétním časovém období. Součástí této seriálovosti však byla také podmínka, že v případě většího zájmu se reprízy přidají.²⁰ To se nakonec stalo v případě druhého dílu *Kráska a zvíře*, který byl uváděn téměř výlučně v červenci a srpnu, tedy v době divadelních prázdnin.²¹ Zatímco běžný operní divák má menší tendenci navštěvovat divadlo v letních měsících, nová opera má diváka velmi specifického. Je pro něj příznačná tak velká žánrová vyhraněnost, že se nerozhoduje každý den mezi několika různými substituty (kam mezi různými pražskými divadly může také patřit kino, fotbal nebo koupaliště), ale při uvedení titulu „jeho“ zájmového ražení přijde v jakoukoli dobu. Divadlo jako producent si tím během sezóny samo nekrade potenciální diváky jiných titulů, zároveň však netratí na návštěvnosti tím, že hraje o prázdninách.

Festival New Opera Days Ostrava má tuto strategii nastavenou podobně – odehrává se pravidelně poslední dny v červnu, tedy na samém konci sezóny, kdy je normálně návštěvnost ve všech divadlech slabá. Specifická, byť nepočtená cílová skupina diváků nové opery Národnímu divadlu moravskoslezskému zajišťuje stejnou nebo vyšší návštěvnost, zároveň také možnost pustit se do výrazného experimentu na poměry městského divadla.

Faktorem, který limituje počty repríz nové opery, je množství hostujících umělců.

17 Seznam představení: Klusák-Nyman-opera. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2016-4-15]. Dostupné z:

[http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=2083&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)

[jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=2083&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=2083&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)
[c-f002-2000-15af-c913k3315dpc](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=2083&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)

18 BLÁHA, Jiří. Databáze divadel. In: *Divadelní architektura v Evropě* [online]. [cit. 2016-04-28]. Dostupné z:

<http://www.theatre-architecture.eu/cs/database.html?theatreId=10>

19 Národní divadlo. *Prague.eu* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z:

<http://www.prague.eu/qf/cs/ramjet/objekt/mista/202/narodni-divadlo>

20 DRÁPELOVÁ, Věra. Národní divadlo zahájí operou *Kráska a zvíře*. *IDNES.cz* [online]. [cit. 2016-05-03]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/narodni-divadlo-zahaji-operou-kraska-a-zvire-f3c-/divadlo.aspx?c=A030826_190747_divadlo_ef

21 *Kráska a zvíře*: Seznam představení. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2016-04-16]. Dostupné z:

[http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=1582&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)

[jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=1582&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=1582&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)
[c-f002-2000-15af-c913k3315dpc](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=1582&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affc)

Zejména v kapitole 5 se budu více věnovat důvodům, proč se dá předpokládat, u nové opery potřeba většího množství hostujících umělců. V takovém případě je plánování repríz závislé také na jejich osobním vytížení a nákladech spojených s jejich vystupováním.

3.2 Rozpočet

Specifickým trendem výdajů spojených s inscenováním nové opery je na jedné straně vyšší náklad na externí umělce a služby spojené s jejich vystupováním, na straně druhé nižší náklady na výrobu a nakonec speciální kategorie nákladů na pronájem hudebních nástrojů a další služby.

Při vysvětlování podstaty těchto nákladů však musíme přímo vycházet z informací popsaných až v dalších kapitolách této práce. Proto je rozpočtu věnovaná samostatná kapitola 6, která rozebírá také konkrétní části rozpočtu NODO 2014 a inscenace Filoktétés.²²

Vzhledem k již zmíněné nízké udržitelnosti projektu je nutné hledat jiné zdroje příjmů než vlastní zisk ze vstupného. Jejich konkrétní zdroje jsou však zcela závislé na právní podstatě a jedinečných vlastnostech pořádající instituce, proto je nelze paušalizovat. Příspěvková organizace pravděpodobně dosáhne na jiné zdroje financování než zapsaný ústav a opačně.

22 Rozpočet festivalu NODO 2014 je samostatnou přílohou 3 této práce

4 Producentenské modely uvádění nové opery

Dělíme-li způsob uvádění nové opery podle toho, jaký typ subjektu vystupuje jako producent, máme v zásadě tři možnosti fungování.²³

4.1 Producentem je operní divadlo

Pojem „operní divadlo“ znamená v českých podmínkách nejčastěji vícesouborové divadlo městského typu, právní formou příspěvkovou organizaci. Nová opera může být buď pojatá jako jednorázový, výjimečný projekt divadla, nebo jako součást repertoáru, tedy jako jedna z operních premiér dané sezóny.

4.1.1 Výhody

Největší výhodou kamenného divadla jsou jeho zaměstnanci, zejména technický a umělecko-technický sektor, dále pak zázemí a vybavení operního domu. Za outsourcing všech služeb, které jsou součástí běžného provozu městského divadla, by musely jiné subjekty platit mnohonásobně větší částky.

4.1.2 Nevýhody

První nevýhodou je samotná právní subjektivita příspěvkové organizace. Ta má zhoršenou vstupní situaci, chce-li žádat o speciální finanční podporu jedné konkrétní inscenace z veřejných rozpočtů. Uvádění NO přitom ale mnohdy znamená náklady srovnatelné s velkou operní premiérou a mnohem nižší příjmy ze vstupného.

Druhou nevýhodou mohou být – paradoxně – sami umělci a administrativní zaměstnanci divadla. Pochopí-li zaměstnanci uvádění soudobého díla jako svévoli svých nadřízených a nebudou-li k ní mít žádný osobní vztah, velmi snadno si k ní vypěstují silně negativní vztah, budou ji bojkotovat a umělecká kvalita i atmosféra na pracovišti tím utrpí. Tomuto fenoménu je podrobně věnována kapitola 5.7.3.

4.2 Producentem je nezávislá nezisková organizace

4.2.1 Výhody

Nezávislá nezisková organizace má zcela jistě volnou ruku při výběru spolupracujících umělců a žádání o veřejné dotace. Dokáže-li přesvědčit grantové komise o své vizi a dramaturgii, může velmi svobodně uvést silně experimentální tvorbu a nechat se na ní podílet jen profesionály v oboru.

4.2.2 Nevýhody

Přirozenou nevýhodou je absence všech aktiv uvedených jako výhody kamenného divadla. Ať už jde o sál, výrobní kapacity, zaměstnance nebo hudební nástroje, všechn tento majetek si NNO musí buď pořídit nebo pronajímat, a služby outsourcovat nebo zajišťovat svépomocí.

²³Zpracováno na základě osobního rozhovoru s Jiřím Nekvasilem, 30. 10. 2015 v Ostravě

4.3 Koprodukce kamenného divadla a neziskové organizace

Logickým výsledkem předestřené úvahy je fúze obou shora zmíněných možností. Ta čerpá výhody obou modelů a minimalizuje jejich nevýhody. Její praktickou podobu se pokusím nastínit v následující podkapitole na příkladu festivalu NODO.

4.4 Producentský model fungování NODO a OCNH

4.4.1 Ostravské centrum nové hudby

OCNH je od roku 2000 jednou z předních organizací soustavně se věnujících nové hudbě a opeře v ČR. Vzniklo na základě série koncertů Petra Kotíka s Janáčkovou filharmonií Ostrava. Společné aktivity následně vyústily v první ročník festivalu Ostravské dny v roce 2001.²⁴

Bienále Ostravské dny probíhá v srpnu každého lichého roku a kromě JFO je zásadním vystupujícím hudebním tělesem také komorní orchestr Ostravská banda. Jde o těleso složené z hráčů soudobé hudby napříč Evropou a USA. JFO a Banda nazkouší a zahraje během festivalu více než 100 skladeb, z toho během ročníku 2015 32 světových premiér. V rámci Ostravských dnů 2015 byly také uvedeny tři opery.²⁵

Součástí Ostravských dnů je Institut Ostravské dny, který nabízí cca 35 mladým skladatelům možnost zúčastnit se přednášek a seminářů renomovaných mistrů a nechat své skladby zaznít na festivalu vedle těch jejich.

4.4.2 NODO

Během ročníku 2011 přišel Jiří Nekvasil, ředitel Národního divadla a režisér hudebního divadla, jehož devízou je moderní opera, s myšlenkou spojit aktivity obou institucí.²⁶ Výsledkem byl první ročník NODO, který se uskutečnil ještě tutéž sezónu, v červnu 2012. Od té doby je pořádáno pravidelně každý sudý rok v červnu. Během každého ročníku NODO je uvedeno přibližně 5 oper.²⁷

Jde tedy o spojení příspěvkové organizace s neziskovou organizací, konkrétně zapsaným spolkem. Dramaturgie festivalu je rozdělena mezi umělecké vedení obou subjektů. OCNH poskytuje produkční zázemí, zaplatí a doveze do Ostravy Ostravskou bandu, která všechny opery doprovází. Zajišťuje a platí služby jako pronájem hudebních nástrojů, pronájem notového materiálu a tisk not, je externím producentem všem operám, komunikuje s většinou autorů, platí za licence k autorským právům.²⁸ Co se týče propagace, stará se zejména o

24 Profil. *Ostravské centrum nové hudby* [online]. [cit. 2016-02-10]. Dostupné z: <http://www.newmusicostrava.cz/cz/o-nas/profil/>

25 Bienále Ostravské dny. *Ostravské centrum nové hudby* [online]. [cit. 2016-02-10]. Dostupné z: <http://www.newmusicostrava.cz/cz/ostravske-dny/>

26 Zpracováno na základě osobního rozhovoru s Jiřím Nekvasilem, 30. 10. 2015 v Ostravě

27 O festivalu. *Ostravské centrum nové hudby* [online]. [cit. 2016-02-20]. Dostupné z: <http://www.newmusicostrava.cz/cz/nodo/o-festivalu/>

28 Vyplývá z rozpočtu, viz příloha 3

grafickou koncepci festivalu, ATL marketing²⁹, PR a inzerci.

NDM poskytuje své výrobní kapacity, prostory a práci svých zaměstnanců – jevištního a hledištního personálu a celé administrativní části operního souboru. Pořádá doprovodné akce a marketing přes své vlastní kanály – prodej na pokladně, využití vlastních výlepových a propagačních ploch, do určité míry také předplatné, vlastní brožury a tiskoviny. NDM také částečně komunikuje s autory, v závislosti na konkrétních podmínkách dramaturgie daného ročníku.

Součástí festivalu bývá od roku 2014 také jedna nebo dvě opery mimo prostory divadla, které probíhají čistě v produkci OCNH. Jde většinou o díla studentů institutu Ostravské dny, kteří dostali možnost napsat operu také pro operní festival. Naopak jedna opera bývá každý rok kompletně zpracována a přivezena zcela jinou evropskou nebo americkou produkcí nebo divadlem. Zůstává pouze Ostravská banda, která doprovází i hosty.

²⁹ATL (Above The Line) marketing je označení pro plošné, osobně nezacílené marketingové sdělení, například citylighty

5 Specifika jednotlivých povolání při inscenaci NO

Tato kapitola by měla být stěžejní částí celé práce. Věnuje se zcela konkrétním specifikům, překážkám nebo hrozbám, které čekají na inscenační tým v průběhu příprav nové opery.

K problému jsem přistoupil tak, že jsem jednotlivá specifika teoreticky rozdělil mezi kompetence jednotlivých členů realizačního týmu a zaměstnanců divadla. Motivace k tomuto kroku byla prostá. Kdybych zvolil referenční model, při kterém je jediným producentem nezisková organizace, došel bych ke stejným poznatkům, pouze by byly rozděleny mezi náplň práce menšího počtu lidí s neurčitěji vyhraněnými kompetencemi. Zatímco sloučit povinnosti deseti zaměstnanců divadla do tří osob jde poměrně snadno, opačný proces by byl značně komplikovanější.³⁰

5.1 Produkce

Tato podkapitola se věnuje jak produkčnímu, tak i producentovi, neboť hranice kompetencí mezi těmito dvěma členy týmu není zcela konkrétní. Záleží vždy na nastavení jejich vzájemného vztahu a na tom, kolik odpovědnosti svěří výše postavený producent svému podřízenému. Nechá ho jen řídit techniky nebo vykonávat placovou produkci a všechnu náročnější činnost, včetně hlídání dobrých vztahů na pracovišti, si bude hlídat sám? Nebo mu naopak svěří veškeré kompetence a sám bude jen hlídat rozpočet? Jednoznačná odpověď neexistuje, proto jsou oba dva řazení do stejné podkapitoly.

V první řadě je třeba zmínit, že nejdůležitější částí práce produkce jsou v podstatě podkapitoly 5.2 až 5.14. Každý člověk podílející se na přípravě nové opery by měl být připraven na to, co ho může při přípravě čekat, a úkolem produkce je právě toto zajistit. To znamená neustále hlídat, že jednotliví pracovníci znají svůj kompetenční rámec a jednají v něm, a kontrolovat, že informace postupují správným směrem a správnými kanály. Přitom také v ideálním případě udržet kolektiv motivovaný a dobře naladěný.

Předchozí kapitoly se věnují tématice harmonogramu a rozpočtu, což jsou dvě velké oblasti zájmu producenta. I v oblasti vyplácení zaměstnanců je potřeba důsledně hlídat, že nevznikají žádné dezinterpretace nebo planá očekávání. V kolektivu bude během přípravy panovat zvláštní atmosféra jednorázového mimořádného projektu a mezi zaměstnanci se tak může snadno rozšířit fáma, že za něj budou taky speciálně odměněni, i kdyby jim to nikdy nikdo nepřislíbil. Hrajeme-li s domácím orchestrem, který není za provedení nové opery speciálně odměněn a zkouší a hraje ji „za čárku“³¹, je dobré jim to i tak dát dostatečně najevo, pokud má produkce pocit, že očekávání jsou jiná.

30 Podstatná část této kapitoly byla zpracována na základě několika osobních rozhovorů s Valerií Hendrychovou, které proběhly během října 2015 v Praze

31 „Čárkou“ se v divadelním žargonu myslí jedno provedení standardizovaného výkonu hráče orchestru

Co se týče výkonného produkčního, je velmi pravděpodobné, že velkou část jeho kapacity spotřebuje starost o orchestr, zejména bicí nástroje, a zvuk. Je to také důvod, proč je těmto oborům věnováno v práci zdaleka nejvíce prostoru, na úkor například sólistů a sboru, kteří produkčního pravděpodobně tolik zaměstnávat nebudou. Není to rozhodně pravidlo, nicméně je to velmi častá zkušenost. Kterýkoliv bicí nástroj, který není majetkem pořadající instituce, je potřeba zajistit, dopravit, starat se o dobré zacházení s ním a následně jej vrátit. Zároveň pravděpodobně potřebuje speciálně zařízený transport. Ať už v inscenaci hrají perkusisté – vlastními zaměstnanci, nebo s perkusisté – externisté, nevyhne se produkce tomu, že bude potřebné nástroje sama shánět. U externistů není pravděpodobné ani ekonomické, aby si sami vozili velký arzenál hudebních nástrojů. U domácích bubeníků je obvykle pracovní právní vztah nastaven tak, že hráči na absenci nástroje v inventáři pouze upozorní a možná produkci poradí, kde se po něm pohlédnout, výkonná část však stejně čeká produkčního.

U zvuku je zase produkční tým, kdo funguje jako spojka mezi zvukařem, autorem a interpretem a v předstihu vyjednává často komplikované technické náležitosti hudebního zápisu.

5.2 Dramaturg

V rámci dlouhodobého dramaturgického plánu musí nová opera do repertoáru pořadající instituce alespoň trochu zapadat. To je však poměrně předpokladatelná informace, která neptřebuje delšího rozboru.

Trochu méně zřejmé může být, kdy premiéru zařadit, jestli ji dát na předplatné, s kolika reprízami počítat atd. O tom, ve kterých měsících je vhodné NO nasadit, již byla částečně řeč v kapitole 3.1. Rozhodně není dobrý nápad hrát podobný kus klasicky repertoárově, tedy například jednou za měsíc. Pokud se má uskutečnit několik repríz, tak buď v krátkém časovém intervalu, anebo ve dvou krátkých blocích (které mezi sebou ale mohou mít větší mezeru). Každopádně je dobré úsilí koncentrovat – především kvůli hráčům a zpěvákům. Jsou-li zahraniční, musí se potkat na jednom místě, proto se vyplatí hrát v blocích. Pokud jsou hráči členy divadelního orchestru, lépe se při intenzivní práci do skladby dostanou a lépe ji zahrají.

Dramaturg je také tím, kdo by měl spolupracovat s PR oddělením a snažit se dlouhodobou předchozí činností diváky připravit na to, co se bude dít. Je velmi vhodné podpořit premiéru nové opery sérií doprovodných akcí – přednášek, veřejných diskuzí, akcí věnovaných autorovi nebo tématu díla. Má-li divadlo prostředky a zaměstnance k tomu, aby takové akce naplánovalo a v měsíci nebo několika měsících před premiérou uskutečnilo, může to pochopení a následnému přijetí díla výrazně napomoci. U typu inscenace s takto malou návštěvnickou kapacitou, proto může každá přednáška dramaturga nebo dirigenta, byť jen pro pár nadšenců, výrazně pomoci.

Například Národní divadlo moravskoslezské organizuje speciální program podobných akcí nazvaný NDM extra. Zatímco k většině titulů se váže jedna, maximálně dvě další přednášky nebo setkání, k Filoktétovi Jana Klusáka jich NDM

uspořádalo hned pět (zejména šlo o besedy s autorem).³²

Neobvyklým fenoménem pro dramaturga je jistě také spolupráce s autorem na tvorbě díla na objednávku. Je to také bohužel oblast, na kterou se v praxi velmi často zapomíná, přitom je v počátcích tvorby zcela zásadní. Osloví-li divadlo nebo jiný subjekt autora, aby pro něj vytvořil zcela novou operu, potřebuje autor zvláště v počátcích práce silného oponenta, se kterým by mohl diskutovat o celkovém pojetí díla, nahlížení na hudbu, divadlo a jejich vztah, volbu divadelního jazyka a mnoho dalších aspektů. Dramaturg stává také silnou spojkou mezi autorem, který jinak pracuje autonomně, a produkujícím subjektem. Tím může mnohem snadněji tlumočit průběh práce a veškeré požadavky a nároky autora vznikající v průběhu tvorby díla a plynoucí z jeho unikátní povahy.³³

5.3 Skladatel

Zcela novým a nezvyklým členem inscenačního týmu se při uvádění nové opery velmi často stává její autor. Účastní-li se žijící autor přípravného procesu jeho díla, je potřeba brát ho jako součást týmu – která může vznášet požadavky na produkci a inscenační tým, stejně jako může produkce a inscenační tým něco požadovat po něm. Při přípravě nemá smysl autora obcházet a naopak je potřeba uvědomit si, že mnoho dotazů, které by produkce obvykle směřovala jako první na dirigenta, může a měla by pokládat skladateli – ať už jde o nejasnosti v díle nebo v partituře, zajišťování vhodných nástrojů a plnění nadstandardních zvukových požadavků. Autor může mít také vyhraněný názor na volbu výkonných umělců a v tu chvíli je vhodné jeho názor přinejmenším brát v potaz, s ohlednutím na názor dirigenta a možnosti produkce. Produkce by se měla také zajímat o způsob, jakým při přípravě komunikuje a spolupracuje skladatel s dirigentem a režisérem, neboť jejich schopnost najít společný divadelní jazyk je klíčová pro následný úspěch díla.

Má-li tu možnost, je velmi pravděpodobné, že se bude chtít účastnit všech zkoušek a je rozhodně zájmu produkce mu to umožnit. Při zkoušení a premiéře nové věci je autorova přítomnost většinou velmi prospěšná, protože může kdykoliv pomoci v nejasnostech týkajících se hudebního pojetí nebo správnosti interpretace. V jednom dechu je však nutno dodat, že autorova přítomnost na zkouškách může také průběh přípravy komplikovat. Velmi v tomto případě záleží na jeho povaze a na tom, jak si uvědomuje hranice svých kompetencí přímo ve zkušebně. Tam už je totiž nejvyšší autoritou dirigent a tento fakt je potřeba mít neustále na paměti.

5.3.1 Přítomnost autora na zkouškách

Prof. JUDr. Jiří Srstka ve svém eseji *Opera jako schizma* barvitě popisuje pro operu odvěký a stigmatický střet autorit – dirigent versus režisér. Každý z nich bojuje za své zájmy, které jsou často vzájemně neslučitelné a ústí mnohdy v otevřené střety. Je pak potřeba rozhodnout, čí mandát je silnější. Většinou spory

32 NDM extra. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2016-05-03]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/stranka/119-ndm-extra.html>

33 Na základě osobního rozhovoru s MgA. Jiřím Adámkem, Ph.D., 20. 4. 2016 v Praze

končí ve prospěch dirigenta.³⁴

Jde-li o světovou premiéru či jedno z prvních uvedení, stane se velmi často součástí této hry ještě skladatel (autorů libreta se tento problém až na čestné výjimky netýká, neb ti se zpravidla zapojují velmi pasivně). Existují různí autoři s různými přístupy ke zkoušení jejich díla. Liší se od velmi liberálních až po velmi autoritativní. Ti liberální respektují autoritu dirigenta i režiséra a prakticky všechny své připomínky sdělují jim. Interpretační záměr si s dirigentem proberou před začátkem zkoušení a následně je nechávají v klidu pracovat. Na zkouškách bývají přítomní prakticky všichni autoři, avšak ti liberálnější pouze sedí a poslouchají, občas přinesou drobnou technickou připomínku. Při práci s režisérem postupují obdobně – režijně-dramaturgický záměr vytvoří i s dramaturgem dříve než se začne zkoušet, dále však zůstávají pouze tichým rádcem.

Jinak je tomu u skladatelů „autoritativních“. Zde je nutno velmi opatrně rozlišovat, jaké chování autora vede k vyšší kvalitě výsledku, a jaké už pouze komplikuje práci inscenačnímu týmu.

Každý autor, který je přítomný nácvičku svého díla, cítí přirozenou potřebu do zkoušek zasahovat. Ovšem málokterý autor má tolik dirigentské praxe, aby jeho připomínky byly vždy pouze ku prospěchu věci. Podstata práce autora je zcela jiná než podstata práce dirigenta. Autor píše noty, dirigent pracuje s hráči tak, aby z not společně co nejlépe provedli umělecký výkon - vytvořili skladbu. Dobrý dirigent mluví stejným jazykem jako hráči, umí jim svou myšlenku rychle a efektivně předat, aniž by ztrácel čas opakováním informací, které si každý hned uvědomí. Ví, kdy je vhodné určitou připomínku vznést, z praxe ví, kdy je to zbytečné, protože se situace sama zlepší při třetí zkoušce. Ví, kdy za nedokonalé výsledky může například únava a je lepší nechat hráče jít si odpočinout, místo aby se snažil situaci zlepšit dalšími přesčasmi a individuálními přehrávkami.

Mnoho skladatelů tuto empatii na zkouškách nemá. Skáčou dirigentovi do řeči, omílají fakta, která každý ví, anebo je pochopil hned po pár slovech a skladbu ještě nehraje dokonale jen proto, že autor neustále mluví, místo aby ostatní nechal zkoušet. Peskují hráče ve chvíli, kdy je to nevhodné, shazují autoritu dirigenta, přebírají část jeho kompetencí, aniž by se na tom s kýmkoli dohodli. Zastavují zkoušku v průběhu, místo aby si připomínku zapsali. Volají si hráče a zejména sólisty na individuální přehrávky.

Tím však zdaleka nechci říct, že jakákoliv intervence autora do zkoušecího procesu je na škodu – naopak. Vždyť při zkoušení kterékoliv opery dostane dirigent často chuť zeptat se autora, jak danou část vlastně myslel. Zde má možnost udělat to okamžitě. Autor sám nejlépe předá dirigentovi své ideální pojetí skladby. V případě nesrovnalosti v notách může okamžitě říct, která verze platí. Je dirigentovi jakýmsi oponentem, podobně jako dramaturg režisérovi. Dokonce i případy nevhodného a nevybíravého chování z minulého odstavce mohou nakonec vést k dokonalejšímu hudebnímu výsledku. Vztah skladatele s dirigentem však musí mít velmi dobře nastavené hranice kompetencí.

34 SRSTKA, Jiří. Opera jako schizma. *OperaPlus* [online]. 2010, , 3 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/opera-jako-schizma/>

Další zajímavou otázkou je volnost v interpretaci skladeb žijících autorů. I tady se skladatelé dělí na dvě skupiny, velmi analogicky k dělení předchozímu. Jedni berou dílo jako dokončené v momentě, kdy dopíše notový zápis. Dirigentovi pak dávají zcela volnou ruku v tom, co s ním provede, a rádi se nechají překvapit jeho invencí. Druhá skupina naopak připouští pouze jednu jedinou interpretaci, na které trvá za každou cenu – opět nelze jednoznačně říct, která varianta vede k lepší kvalitě premiéry. Někteří autoři mívají tendence scházet se s konkrétními hráči už měsíce před zahájením zkoušení, aby jim vtiskli své pojetí, což je přirozeně záslužné vzhledem ke kvalitě skladby, ale některé ráče to může odradit.³⁵

Přirozeně nejde ani v jednom případě o dichotomické dělení, ale o jakousi osu, na které se skladatelé pohybují více či méně k té či oné straně. Producent by si měl o autorovi zkusit předem zjistit, jak se při zkoušení chová, a pokud tuší možné problémy, měl by zkusit podniknout všechny potřebné kroky k tomu, aby si následně nenechal rozbít morálku souboru příliš invazivním chováním autora. Zároveň je ale v zájmu producenta nechat autora do procesu vstupovat co nejméně v míře, v jaké to zkoušení neškodí. Vždyť právě snaha o co nejlepší interpretaci autorova díla by měla být hlavní motivací všech zúčastněných.

Zajímavý fakt, na který by si měla produkce dát pozor, je, že v případě skupinky tří autorit se mezi nimi otevírá větší prostor pro manipulační hry. Pokud chce například režisér vyškrtnout nějakou pasáž, může velmi přirozeně zajít nejprve za dirigentem, aby v něm získal podporu, a až pak za autorem, v momentě, kdy jsou proti němu dva. Producent (často zatahován do sporu jako čtvrtá strana) by se měl snažit tyto tendence vidět, rozpoznat, a pokud má pocit, že nejsou žádoucí, promluvit si s tvůrci.

5.3.2 Změny v díle na poslední chvíli

Jde-li o světovou premiéru díla, jsou změny na poslední chvíli zcela běžná věc, nezávisle na tom, jak je nastavena smlouva s autorem nebo kdy má dohodnutý termín odevzdání partitury. Důvody jsou dva. Ten první nastává, jde-li o dílo psané na objednávku. Je pak zcela přirozené, že autor dokončuje a odevzdává dílo na poslední chvíli. A rozhodně za tím nevězí pouze lenost autorů. Napsat ale operu na zakázku rozhodně není úkol na pár měsíců. Přitom čas daný zadavatelem je málokdy dostatečně dlouhý.³⁶ I po odevzdání pak autor nad dílem stále přemýšlí a napadají ho drobné či větší úpravy – v instrumentaci, aranži apod. S těmi téměř jistě přijde ještě po deadline a bude po producentovi nebo dirigentovi chtít zohlednění změn, přetištění partů apod. O časovém harmonogramu přípravy díla psaného na objednávku bude řeč mj. V případové studii 1.1. Je však vhodné mít termín odevzdání díla nastavený s dostatečnou

35 Slovenské autorce Iris Szeghy údajně po premiéře její skladby řekl dirigent a vedoucí souboru Evald Danel v soukromí u večeře: „Iris, tebe by měli hrát jako Bacha. Až sto let po smrti.“

36 Podstatným zdrojem tématu „časový průběh tvorby opery na zakázku“ je výsledek osobních konzultací s MgA. Jiřím Adámkem Ph.D. Z pohledu tvůrce a s Valerií Hendrychovou z pohledu produkce.

rezervou. Až poté, co dirigent dostane partituru, může ji začít studovat a odhadnout její náročnost. Podle toho teprve řekne produkci, kolik času je potřeba na úspěšné nastudování, eventuálně další speciální požadavky. Ty musí produkce vzít v potaz, podle náročnosti jednotlivých partů probrat s dirigentem, kteří členové ansámblu by měli part hrát (i proto je vhodné, zná-li dirigent hráče předem) a následně party hráčům rozeslat, aby měli čas na jejich nastudování. Mezi termínem odevzdání a začátkem zkoušení tak mluvíme ideálně aspoň o dvouměsíční prodlevě.

Realita však často bývá podstatně jiná, a tehdy právě vstupuje druhý důvod úprav na poslední chvíli. S blížícím se procesem zkoušení začíná skladatel lépe poznávat možnosti ansámblu a jednotlivých interpretů a chce jim party ještě na poslední chvíli přizpůsobit – vidí-li v prvním houslistovi génia, má potřebu toho využít a part přepsat na o několik tříd náročnější. Uvidí poprvé koncertní prostor, uvědomí si jeho zvukové dispozice a náhle zpanikaří, neboť si uvědomí, že například smyčce nepůjde přes žestě vůbec slyšet. Začne jim buď party přepisovat, anebo chtít po produkci, aby celou smyčcovou část nechala nazvučit, což je jednak nákladné, a také obtížně realizovatelné. Nejpodstatnější moment však přichází v momentě, kdy orchestr začíná zkoušet a autor poprvé slyší skladbu zahranou živě skutečnými lidmi. Velmi pravděpodobně ji doposud slyšel pouze v hlavě nebo hranou počítačovým softwarem a velké množství nuancí zjistí až při prvních zkouškách. To je chvíle, kdy někteří autoři berou hráčům noty ze stojanů uprostřed zkoušky a začínají v nich škrtat a přepisovat, a to ne pouze na první nebo druhé zkoušce orchestru, ale klidně i při sedací zkoušce nebo těsně před generálkou.

Pohodlný a experimentům na příliš otevřený hráč na hornu se v tu chvíli zvedá a s lamentováním odchází ze zkušebny. Avšak i zkušené interprety nové hudby a hráče jí oddané může takové chování vyvést z míry. Opět platí, že má-li produkce indicie, že by k podobnému incidentu mohlo dojít, měla by předem podniknout všechny potřebné kroky, aby k ničemu podobnému nedošlo. Zaprvé jde o to, domluvit se s autorem, aby nenabourával dirigentovu autoritu, ale své poznámky si mlčky zapisoval a posléze je s ním v klidu probral, popřípadě během zkoušky vynášel pouze relevantní připomínky³⁷. Dále je vhodné hráče předem upozornit, že je možné, že se bude dílo v průběhu zkoušení lehce měnit, nejsou-li na něco zkoušení světových premiér zvyklí. Rozhodně ale není vhodné dovolit autorovi dělat změn na poslední chvíli příliš mnoho, tím můžeme ohrožit morálku v souboru.

5.3.3 Nezkoušený autor vymyslí nerealizovatelné věci

OCNH (ale například také orchestr Berg a další) dává vedle renomovaných autorů nové hudby příležitost také mladým začínajícím talentovaným skladatelům.³⁸ Produkce se tedy často setkává se skladbami autorů, kteří ještě nejsou zcela „vypsáni“ a zvláště v případě oper jde často o prvotiny. Mladí autoři jsou sice

37 Například se často stává, že je nesoulad mezi jednotlivým partem a partiturou – v tu chvíli se ptá dirigent autora, která verze platí, a autor rozhodne.

38 Jejich skladby dokonce hraje na koncertech zařazený volně mezi skladbami renomovaných mistrů, neseparuje je na začátek nebo konec programu.

perfektně připraveni po hudebně-teoretické stránce, nemusí však nutně myslet na všechny praktické aspekty své skladby – a mohou na příklad předepsat do not techniku, která může poškodit hudební nástroj. To je speciálně chvíle, kdy by měla být produkce ve střehu.

V kapitole 5.7.2 budou podrobněji předepsány příklady takových technik, které mohou trvale poškodit hudební nástroj. Právě mladým a ne tolik zkušeným autorům se toto může snadno stát.

Nemusí však jít pouze o nebezpečnou hráčskou techniku. Party pro bicí nástroje jsou většinou psány tak, že mění-li hráč nástroj v průběhu skladby (což se stává velmi často), je v jeho partu v takovém místě nad notovou osnovou napsáno, který nástroj je právě používán. Dva různí perkusisti tak mohou například sdílet jednu marimbu, přičemž každý z nich na ni hraje chvíli v jiné části skladby. Ačkoliv v notách všechno sedí, může to pak ale v praxi vypadat tak, že jeden nástroj využívají dva hráči, kteří stojí kvůli rozmístění nástrojů tři metry od sebe a během skladby by museli běhat mezi nástroji, aby stihli zahrát part, který mají předepsaný. Navíc u toho listovat na stojanu, který zrovna u nástroje stojí, v přiložených notách. To vše v šeru a stísněném prostoru orchestřiště. Nebo může být pomlka mezi hraním na jednotlivé nástroje tak krátká, že si bubeník nestihne vyměnit paličky.

Tak stejně nemusí mít například klarinetista dost času na to, aby si vyměnil klarinet za basklarinet. Anebo je zkrátka předepsaný part tak technicky náročný, že jej ani sebedokonalejší virtuóz nedovede dokonale zahrát. I proto je vhodné, aby byly nové skladby vždy s dostatečným předstihem kontrolovány, ať už vedoucími jednotlivých sekcí, manažerem orchestru, produkcí (dovede-li tyto jednotlivosti vyčíst z partitury), dirigentem nebo pedagogickým vedoucím mladého skladatele. Zjistí-li produkce daný problém až na první zkoušce orchestru, ztratí tím mnoho času řešením technických problémů, přičemž čas určený ke zkoušení je ten nejdražší vůbec.

5.4 V jaké podobě požadovat partituru?

V průběhu práce se často odvolávám na to, že některé informace by měly být čitelné z úvodních stran partitury. Vzhledem k tomu, že jde pro produkčního o klíčový materiál, rád bych všechny tyto poznatky shrnul na jedno místo a ukázal příklady dobře a špatně zpracované partitury.

Jaké informace musejí být z první strany partitury jasně čitelné?

1) Nástrojové obsazení

1. Počet hráčů
2. U všech hráčů, kteří hrají na více nástrojů během jedné skladby, přesný seznam a specifikace (především rozsahy a ladění, nejsou-li běžné) těchto nástrojů
3. Všechny dodatečné pomůcky u jednotlivých nástrojů, zvláště nejsou-li běžné – dusítka, paličky, druhy smyčců apod.

2) Přesný seznam bicích nástrojů

1. Počet jednotlivých kusů - mají-li například dva perkusisti u svých nástrojů napsáno, že hrají na vibrafon, musí jít z partitury jasně poznat, stačí-li mi k realizaci díla jeden vibrafon, nebo jestli potřebuji dva
2. Rozsahy laděných bicích nástrojů a perkusí, jsou-li jiné, než je běžné
3. Preferované značky nástrojů, jsou-li nějaké
- 3) **Ladění orchestru** a jednotlivých nástrojů, **je-li jiné než** běžných **443 Hz**
- 4) **Rozestavení orchestru**, má-li na něj autor specifické požadavky, nebo je-li obecně jiné, než je zvykem
- 5) Plánek **rozestavení bicích** nástrojů není nutný, je ale velmi vhodný
- 6) **Technický rider**³⁹, je-li zahrnuta jakákoliv elektronická/zesílená hudební složka
- 7) Velmi vhodná je i předpokládaná **doba nazkoušení** – tu může do partitury autor přidat po prvním nastudování skladby
- 8) Předpokládaná stopáž**
- 9) **Vysvětlivky** všech netradičních **značek** – slouží zejména dirigentovi a hráčům
- 10) Není-li kterákoliv z výše uvedených informací uvedena přímo v partituře, ale v jednotlivých partech, je potřeba v partituře alespoň zmínit, ve kterém partu lze informaci dohledat
- 11) Vítaný je také slovní úvod k interpretaci a hudebnímu nastudování

Jako přílohy této práce uvádím úvodní stránky partitur ke dvěma krátkým skladbám.⁴⁰

První je skladba renomovaného skladatele Johannese Kalitzkeho *Memoria*, která je paradoxně velmi nedostatečná. Za prvé je napsána pouze v němčině, chybí překlad do jiného jazyka. Za druhé se dozvídáme něco o nejméně třech amplifikovaných nástrojích, jsou však zcela nedostatečně popsány. Z výrazu Glassharmonika (Keyboard, viertletönig gestimmt) rozhodně není patrné, že má jít o osmioktávové midi klávesy hrající v rejstříku Glassharmoniky, ale nastavené tak, že interval mezi dvěma sousedními klávesami je vždy čtvrt tónu (osmioktávové klávesy tak mají celkový rozsah čtyři oktávy). Stejně tak v materiálu chybí mnoho dalších podstatných údajů, například přesný seznam bicích nástrojů.

Oproti tomu druhou přiloženou partiturou je skladba mladého studenta Andrew A. Wattse *Negative Seven Degrees*, která je zpracována do nejmenších detailů. Naznačeno je i rozmístění nástrojů, autorova představa lehké scénické interpretace, technický rider, úvodní strana, která není součástí přílohy, navíc rozebírá tematické pozadí skladby a doporučený způsob interpretace.

39 Technickým riderem se rozumí dokument popisující všechny požadavky na divadelního technika, v tomto případě především zvukaře, nutné k úspěšné realizaci díla

40 Viz přílohy 6 a 7

5.5 Dirigent

Samotná volba dirigenta je velmi podstatná. Musí jít o člověka, který se věnuje soudobé hudbě, zná ji a umí ni hráčům předat. Je velmi vhodné, je-li to člověk, který už dříve sám několik skladeb složil. Dirigent je prvním autorovým nárazníkem s realitou a v případě díla, které se ještě nikdy neuvádělo, může odhalit spoustu problémů nebo chyb ještě dříve, než se začne zkoušet. Ze zkušenosti totiž může říct, že se například daný hlas v kontextu neprosadí a je potřeba jej přepsat nebo ztišit ostatní atd. Může posoudit, které pasáže jsou nehratelné, popř. aspoň velmi těžké a pokud je na zkoušení vymezena krátká doba, je potřeba věnovat se jim přednostně. Obecně je pak prvním „uživatel“ notového zápisu, takže je-li v partituru něco napsáno zmateně nebo nejasně, je prvním, kdo by měl autora upozornit, dřív než na tuto nesnáz přijde také orchestr.

Jde-li o operu, která ještě nikdy nebyla interpretována, a pokud je to alespoň trochu možné, měl by se dirigent snažit navázat kontakt s autorem v předstihu a prodiskutovat s ním možnosti interpretace skladby. Často je to dokonce nutné, neboť notové zápisy nových hudebních děl bývají bez dalšího komentáře nezřídka nedostatečné.

V případě, že se daná opera už hrála a existuje záznam, je na zvážení dirigenta, jestli chce nahrávku slyšet. Je to ale dost pravděpodobné. Zatímco u klasických operních děl všichni mnohokrát slyšeli různá provedení a inscenátoři se tak brání inspirovat konkrétním vzorem, protože hledají vlastní pojetí, je v tomto případě situace opačná. Tady poměrně jistě nepůjde o dílo, které každý zná a chce ho ukázat v novém světle. Spíše se bude inscenační tým snažit přesně dobrat autorova záměru, a tak není na škodu zjistit, jakým způsobem byla skladba ztvárněna na premiéře.

Dále by dirigent měl být tím, který (ať už osobně nebo skrz produkčního) co nejdříve čte notový záznam a předvídá specifika průběhu zkoušení vzhledem k jedinečné povaze díla. Někdy čistě notový záznam stačit nebude a zvláště sólisté například budou požadovat nahrávku. Pokud nahrávka neexistuje, je vhodné, aby divadlo pořídilo ze svých zdrojů aspoň nahrávku klavírního výtahu, aby se sólisté měli podle čeho připravovat. Mnoho dirigentů však takto v praxi nefunguje. Jezdí „z kšeftu na kšeft“ a o partituru se začnou zajímat až v momentě, kdy ji potřebují začít studovat. Pokud je v ní v tu chvíli potřeba ještě dělat změny nebo změnit již nasmlouvané podmínky, vlna je na straně produkce, která vše nenaplánovala a nezajistila s dostatečným předstihem.

Navzdory tomu, že dirigent je téměř jistě externí host, je vhodné, pokud zná soubor, se kterým bude pracovat. Je totiž schopný přesně odhadnout jeho možnosti a lépe se mu s ním bude vycházet. To je jeden z důvodů, proč je i u festivalového uvádění soudobých oper velmi žádoucí, aby orchestr i dirigenti, jezdili pravidelně ve stejné sestavě, nebo jen s malými obměnami. Ačkoliv se tito lidé vidí jen jednou za rok, pořád jim to umožňuje rok od roku růst jako soubor.

Dirigentova funkce při uvádění opery je vlastně dvojí – krom přímo dirigentské činnosti, tedy toho, že skladbu „odmává“, je především autorem hudebního

nastudování. Existují ale opery, které nepotřebují dirigovat ve smyslu „mávat“ (tato funkce je v nich suplována jinak) a hudební nastudování je jasně předepsané. Pak se tato funkce může přenést na někoho jiného, kdo nebude přímo autorem, ale pouze tlumočnickem interpretačního záměru. Podrobnější popis takového příkladu je v případové studii *Europery V* Johna Cage.

5.6 Režisér

Stejně jako dirigent, i režisér se u nových děl nemusí vyhraňovat proti již proběhlým zpracováním, spíše bude hledat takový způsob pojetí, aby co nejlépe vynikl autorův záměr. Zde už ale nejde o nic, co by nebylo dobře známo a pojmenováno z činoherní a jiné praxe. Stejně tak praktická omezení – nízká reprízovost a z toho plynoucí nároky na co nejmenší náklady atd. - jsou již prozkoumaná a tolik čtenáře nepřekvapí.

Podstatný je samozřejmě výběr režiséra. Pokud volba neprobíhá tak, že si režiséra jej sám skladatel, což se často stává, je dobré uvědomit si, že část operních režisérů bude chtít i velmi avantgardní soudobou věc uvádět v klasickém operním nablýskaném stylu. Je vhodné vyříkat si předem s autorem, jestli je toto jeho záměr. Velkolepá operní režie u nové opery zavání dvěma nežádoucími jevy. Tím prvním jsou rozpočtová omezení, která znamenají, že velkolepá koncepce nebude nikdy precizně dotáhnuta a bude působit levně. Tím druhým je atonální, disharmonický a nemelodický zvuk typický pro novou hudbu, který je v úplném kontrastu s výpravou scénou, realistickými nebo dokonce dobovými kostýmy a narativním, reprezentativním režijním pojetím. Oba dva jevy znamenají, že „nablýskaná“ režie by působila u těchto děl až směšně.

Existuje mnoho výborných neoperních režisérů, kteří režii nové opery vyzkoušejí rádi, ačkoliv nabídku režírovat „konvenční“ operu by za normálních okolností těžko přijali. Důvodem je zejména fakt, že nejsou svázaní žádnou režijní tradicí a mohou při práci naprosto volně experimentovat.

5.7 Výkonní umělci

V této podkapitole se budu věnovat primárně tomu, jaké netypické nároky jsou kladené na samotné interprety a co to znamená pro produkční tým. Následně nastíním možnosti, podle jakého klíče hráče vybírat.

5.7.1 Nestandardní nároky kladené na výkonné umělce

V zásadě na všechny výkonné umělce jsou kladeny stejné druhy netypických nároků. Buď musejí využívat málo rozšířených interpretačních technik, včetně využívání nestandardních pomůcek, nebo hrát na nástroj, který není v daném oboru běžný.

5.7.1.1 Použití neobvyklých hráčských technik

Mezi hráčské techniky používané v nové opeře a nezvyklé v běžné opeře může patřit:

- Hraní čtvrttónových a jiných mikrotonálních intervalů

- Hraní alikvótních tónů
- Používání smyčcových nástrojů k vyluzování jiných zvuků než tónů – flažoletové skřípání atd
- Používání dechových nástrojů k vyluzování jiných zvuků než tónů – dýchání, pískání, pouze zvuk klapek nástroje atd.
- Používání hlasu u hráčů orchestru
- Neobvyklé pěvecké techniky u zpěváků – různé druhy alikvótního zpěvu, hlavových tónů, vyluzování zvuků hlasem,...
- Mnoho a mnoho dalších

Například hudba Salvatore Sciarrina je velmi typická tím, že hráči na dechové nástroje přes ně pouze dýchají, jazykem rozeznávají plátek v drobných úderech (tzv. tongue slaps) a strunné nástroje vytváří pouze jakýsi doprovodný šelest.

Také notový zápis, se kterým mají hráči pracovat, je značně odlišný od běžných not a je potřeba mít praxi v jeho čtení. Existuje mnoho ustálených značek pro speciální techniky, mnoho zápisů umožňujících náhodu, mnoho zápisů podávajících pouze smysl skladby, které ale neurčují konkrétní provedení. V notách k opeře Františka Chaloupky *Eva a Lilith* je občas uvedeno dvojí možné pokračování partu s poznámkou „Player chooses option 1 or 2“.

Skladba *Three Petals* Philla Niblocka, kterou jsem zmínil úvodu práce, je založená na faktu, že tři orchestry hrají 24 minut konstantní masu zvuku simultánně, přičemž prostřední orchestr hraje stále zhruba stejný tón, zatímco ostatní dva se během této necelé půlhodiny plynule posunou o půl tónu výš, čímž z původního durového akordu vytvoří mollový.

5.7.1.2 Využívání nestandardních hráčských pomůcek

Namátkou uvádím několik nestandardních pomůcek, jejichž využívání je v nové hudbě časté nebo běžné

- Hraní na perkuse (vibrafon, činel,..) smyčcem, čímž zazní v mnohem vyšších alikvótách
- Namáčení činelů nebo tubular bells do vody v průběhu jejich rezonance, čímž dojde ke změně výšky tónu
- Používání různých druhů dusítek u všech žesťových nástrojů včetně tuby. Včetně nestandardních dusítek jako například gumová část WC zvonu
- Použití preparovaného klavíru (speciální techniky, při které jsou mezi strunky klavíru umístěny různé předměty, čímž se mění jejich zvuk)⁴¹
- Rozeznívání strun klavíru naprosto rozličnými prostředky včetně elektrické vrtačky (přes pevnou překážku) nebo plastového obalu magnetofonové kazety
- Mocné vibrato u smyčců vytvořené použitím elektrického zubního kartáčku

41 Prepared Piano. *DePaul University* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/prepared_piano.htm

Používání těchto a mnoha dalších pomůcek je, co se týče hráčské vybavenosti, podobné jako netradiční techniky. Je pravděpodobné, že hráči zvyklí hrát soudobou hudbu už se s něčím podobným setkali, nebo jsou podobným technikám v jádru otevřenější, proto se dá u nich čekat větší flexibilita při učení.

Je vhodné, aby na nutnost přípravy něčeho podobného upozornil sám hráč, a to hned v momentě, kdy se informaci v notách poprvé dočte. Z partitury to totiž nemusí být nutně zřejmé, zvláště pokud není dobře zpracovaná.

Důležité je si vždy také pohlídat, zda použití dané pomůcky (eventuálně techniky z předchozí podkapitoly) nemůže ohrozit hudební nástroj. To hrozí zvláště u mladých autorů soudobé hudby a stává se to poměrně běžně. Činely (a někdy i žestě) namáčené do vody korodují, hraje se smyčcem na kratší část strun za kobylkou, což ji může shodit, použití preparovaného klavíru může hypoteticky při špatném provedení poškodit mechaniku nástroje, a tak dále.

Řešení takto vzniklé situace je individuální. U činelů stačí použít starou, levnou sadu. U hraní po kobylkách smyčců je vhodné včas vysvětlit autorovi, že kdyby se nástroj poškodil, bude platit škodu, popř. ani nic podobného nenavrhopat a rovnou mu tuto techniku zakázat. U preparovaného klavíru rozhodně nedoporučuji použít nejdražší Steinway v domě, jinak ale v podstatě není důvod tuto techniku zakazovat a prakticky se nemůže stát, že by se tím nástroji opravdu trvale ublížilo. Pokud má ale hrát harfistka na svůj nástroj mincemi, je jisté, že by tím nástroj trvale poškodila a produkce musí sdělit autorovi, že nic podobného nelze splnit.

Nepříjemnou chvílí pro produkčního může být, když hráče orchestru napadne, že by daná technika mohla jejich nástroj poškodit, ale neřeknou to nahlas. Důvody mohou být různé, například hráč může být přesvědčený, že žádný autor nenapíše do not něco, co by poškodilo nástroj, takže věří, že „se to nějak zvládne“. V takovou chvíli je těžké odhalit problém dříve, než vznikne.

Pokud tedy producent ví, že pracuje se souborem, který hraje soudobou hudbu poprvé, je vhodné se před začátkem zkoušení se všemi setkat a ve stručnosti jim říct, ať se nebojí mluvit o čemkoliv. Znamená to s velkou pravděpodobností vyslechnout si spoustu velmi irrelevantních stížností, nicméně také informací, které mohou odvrátit velký problém v budoucnu.

5.7.1.3 Použití netradičních hudebních nástrojů

Typickým příkladem je, že klarinetista hraje během jedné opery také na basklarinet nebo kontrabasklarinet, fagotista na kontrafagot, ale také hornista na saxofon nebo kontrabasista na baskytaru. Tyto dodatečné nástroje jsou do určité míry v opeře běžným zvykem, nicméně jsou nástroje (jako právě zmíněný kontrabasklarinet), které se i tak v operních inventářích vyskytují poměrně vzácně.

U zaměstnanců orchestru je přirozené, že nevlastní-li daný nástroj instituce, je na produkci, aby jej sehnala, a na domluvě produkce se zaměstnancem, zvládne-

li na tento nástroj zahrát předepsaný part (včetně všech alikvótních not a čtvrttónů, které jsou na něj pravděpodobně předepsané).

U externistů primárně předpokládáme, že budou používat svůj vlastní nástroj a pokud některý nemají, dají vědět produkci. U málo obvyklých nástrojů je však vhodné se předem ujistit.

U netradičních dechových nástrojů je drobný, ale užitečný detail, pohlídat si také stojan na ně. Například zmíněné stojany na kontrabasklarinet nejsou vůbec rozšířené zboží a pokud hráč mění nástroj v průběhu skladby, bude nějaký určitě potřebovat. Varianta živého stojanu rekrutovaného z řad manipulantů orchestru by mělo být ostudné nejnovější řešení, které straší technického produkčního ve snech.

5.7.2 Výběr výkonných umělců

Tato kapitola by měla odpovídat na otázku, kdy je lepší, aby novou operu hráli zaměstnanci pořádající kamenné instituce, a kdy externisté. Podkladem pro toto rozhodování by měly být informace obsažené v kapitolách 3.2.1, 5.7.1 a 5.7.3.

Argumentem pro **externí umělce** jsou zejména interpretační limity internistů, možnost ohrožení atmosféry v souboru (více v 5.7.3) a obecně fakt, jsou-li v souboru k dispozici internisté daného oboru v dostatečném počtu.

Argumentem pro **interní umělce** je zejména rozpočet – externisty je nutno zaplatit, pravděpodobně podle zvyklostí západoevropských honorářů, dopravit, ubytovat a je vhodným také platit diety.

Tato generalizace, tvrdící, že internisté všech českých souborů nebudou dosahovat hráčských kvalit externistů, nemá být jejich plošným haněním a pomlouváním. Vychází pouze z předpokladu, že ke správné interpretaci soudobé hudby je potřeba být na ni zvyklý a mít v ní praxi, což se u zaměstnanců orchestru, jehož klíčovou dramaturgickou složkou soudobá hudba není, nedá očekávat. Stejně tak by však český internista mohl hravě předčit zahraničního experta na soudobou hudbu v množství disciplín, ve kterých si je naopak jistý on.

Obecně lze říct, že pokud se klasický operní repertoár pohybuje v náročnosti nahoru a dolů v rámci určitých, stále stejných kategorií (tempo, výšky tónů, hlasitost, náročnost prstokladu atd.), nová hudba se pro hráče stává náročnou v kategoriích, které vůbec neznají. Proto může být při Sciarrinově hudbě i jinak geniální hoboista zcela ztracen, protože na něj obdobné požadavky nebyly nikdy kladeny.

Tím se dá snadno vysvětlit, proč je tak dramatický kvalitativní rozdíl, který jsem popsal v kapitole 3.2.1 mezi ansámblem školeným pro interpretaci soudobé hudby, a běžným orchestrem operního divadla. Každý producent by toto měl mít při uvádění nové opery na zřeteli.

5.7.2.1 Externí umělci

O hráče školené v interpretaci soudobé hudby není v ČR ani ve zbytku Evropy nouze. Navíc jde o poměrně spřízněnou sektu, která vždy ráda odkáže producenta dál na své přátele. Ostravská banda, komorní orchestr, který doprovází všechny opery na NODO a hraje většinu skladeb na festivalu Ostravské dny, je složený ze zdánlivě nahodilé směsi hráčů z celého světa, jejíž jádro spolu hraje už od roku 2005. Několik hráčů je z Ostravy a Prahy, několik také ze SR. Další podstatnou část tvoří hráči z New Yorku (spojkou je zde SEM ensemble Petra Kotíka, ansámbl zaměřený na interpretaci nové hudby). Bubeníci a perkusisti pocházejí povětšinou z Maďarska (Budapešť je v čele s bubenickým souborem Amadinda jednou z hlavních bubenických metropolí Evropy). Zbytek hráčů působí různě v Německu, Beneluxu a dalších zemích.

Tyto detaily zmiňuji jen proto, abych demonstroval, že interpreti soudobé hudby mívají tendence sdružovat se do určitých center a hledáme-li je, přes tato centra se k nim poměrně snadno dostaneme.

U oper zmíněných v kapitole 3.1., které uvedlo pražské Národní divadlo, nevystupoval orchestr ND, ale ansámbl *Agon orchestra* zaměřený na interpretaci soudobé hudby. Jiným z domácích ansámbľů, které si lze v této roli jistě také představit, je orchestr *Berg*. Je-li ve stejném městě, kde operu uvádíme, ansámbl zvyklý interpretovat novou hudbu k dispozici, skýtá producentovi a realizačnímu týmu mnoho zajímavých možností, neboť jsou s ním spojeny menší náklady na cestu než u zahraničních umělců.

5.7.2.2 Interní umělci

Další z věcí, se kterou by měl producent počítat při obsazení hráčů-zaměstnanců, je normování práce. Je velmi pravděpodobné, že i kdyby byla opera napsaná pro malé orchestrální obsazení a všichni hráči orchestru by byli schopni ji zahrát, dirigent se v průběhu zkoušení rozhodne pro jednu jedinou obsadu a bude vyžadovat, aby dílo nehráli různí hráči, ale vždy ti stejní (v operním žargonu „titíži“). S tím je dobré počítat z hlediska vyčerpání jednotlivých zaměstnanců. Pokud by měli ti vytěžovanější být speciálně odměněni nebo dostat náhradní volno jindy, je dobré se na to připravit co nejdříve a počítat s následky (méně vyčerpání hráče později „dovyčítit“ jinde, nebo speciálně odměnit „titíže“.)

Právě z tohoto důvodu byla ve Slovenském Národním divadle v listopadu loňského roku zrušena premiéra Janáčkovy *Věci Makropulos*. Dirigent Hanus z důvodu náročnosti Janáčkovy hudby požadoval na zkouškách „titíže“ a když jeho požadavku nebylo dostáno, odstoupil od spolupráce.⁴²

5.7.2.3 Sólisté

Co se týče sólistů, specifika jsou velmi podobná. Zde je ještě mnohem pravděpodobnější, že sólisté budou nutně muset být externisté neboť jsou pod mnohem větším drobnohledem a jejich interpretační schopnosti v daném oboru

42 UNGER, Pavel. K odložené premiéře *Věci Makropulos* v SND. *OperaPlus* [online]. 2015, , 4 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/k-odlozene-premiere-veci-makropulos-v-snd/>

musí být bravurní. Spoustu rolí je zde také psaných na míru. U opery Martina Smolky *Sezname, otevři se!* vystupuje divadelně-hlasový soubor *Boca Loca Lab* (tedy velmi zjednodušeně něco na způsob burianovského voicebandu) a jediný zpěvák – kontratenor (který však během celé skladby zazpívá pouze dvakrát, za odměnu)⁴³. Boca Loca Lab je pravděpodobně jediný soubor svého druhu v ČR a kontratenoři by se v celé republice dali spočítat na prstech jedné ruky.

U mnoha jiných děl se zase nedá předpovědět, zda budou sólistovi sedět, aniž by si je jednou nebo několikrát vyzkoušel. Zatímco při běžném operním provozu všichni ví, že daná role je lyrický tenor s nejvyšším tónem H a je tedy předem jasné, kteří zpěváci mohou tuto roli ztvárnit, zde se opět dostáváme do zcela jiných rovin uvažování. Důkladná příprava a porada s autorem dirigentem i samotným zamýšleným interpretem s dostatečným předstihem jsou zde rozhodně na místě.

5.7.3 Odpor členů kolektivních těles k nové opeře

Jsou-li kolektivní tělesa účinkující v nové opeře složena z vlastních zaměstnanců, je až podivuhodně častým jevem jejich zjevný odpor k celému projektu vyústěný v otevřené spory, protesty a hádky. Abych mohl toto téma důkladně popsat, musím nejprve vysvětlit několik okolností.

Jsou nejméně dva faktory, které možný odpor interpretů k nové opeře determinují:

Prvním je fakt, že se nová opera jednoduše i spoustě profesionálních muzikantů opravdu nemusí líbit. Je často disonantní, nekompaktní, zcela jistě nerytmická, neharmonická a nemelodická. V zásadě dělí posluchače na ty, ve kterých zanechává hluboký estetický zážitek, a na ty, kteří odcházejí zcela nepoznamenáni, ba dokonce znechuceni. Tyto dvě skupiny se však nedělí podle klíčů jako hudební sluch nebo hudební vzdělání. Nedá se říct, že by se všem, kteří absolvovali vzdělání v oblasti hudby, líbila, zatímco těm ostatním ne. Tedy i hráči orchestru se dělí na ty, kteří jsou tomuto směru nakloněni, a na ty, kteří jím opovrhují.

Dalším faktorem je čistá pohodlnost a starost o vlastní „teplou židli“. Většina orchestrálních těles v ČR jsou příspěvkové organizace nebo jejich součástí, takže zaměstnávají hráče orchestru na hlavní pracovní poměr. V tomto pracovním vztahu jim mohou pouze třikrát po sobě nabídnout pracovní smlouvu na dobu určitou, přičemž každá z nich může trvat nejdéle tři roky. Následující pracovní smlouva (tedy v nejdelším myslitelném období devět let po nástupu umělce do souboru) již musí být na dobu neurčitou. Takto zaměstnaný umělec setrvává v souboru, dokud mu jeho věk nebo jiné okolnosti prokazatelně nezačne bránit ve výkonu povolání v dostatečné kvalitě.⁴⁴ Dá se tedy říci, že české

43 Martin Smolka v pořadu *Terra Musica*, Česká televize Art, 21. 10. 2014. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095218055-terra-musica/414234100031004/video/>

44 *Zákoník práce*. In: . 2006, 262/2006 sb. Dostupné také z: <http://zakonik-prace.cz/>

orchestry obsahují velké procento zaměstnanců, kteří jsou ve svém povolání dlouho, berou ho jako určitou jistotu, využívají naplno svých zaměstnaneckých výhod a naopak neradi dělají cokoliv nad rámec svých zaměstnaneckých povinností. V ČR snad neexistuje orchestrální těleso, jejíž členové by nebyli alespoň v jedné odborové organizaci, naopak hráči orchestru často bývají předními odboráři celého divadla.

Nová opera je něco, na co rozhodně takovýto hráč orchestru není zvyklý. Je jiná a interpretačně velmi obtížná. Vyžaduje speciální techniky, které se na školách zřídka učí, a pokud ano, i většina profesionálů je po pár letech rychle zapomene, protože je často nepoužívá.

Oba dva faktory, tedy jednak to, že se mnoha hráčům nelíbí samotná hudba, a dále to, že ji neumí interpretovat, se mísí dohromady. U některých hráčů orchestru působí pouze jeden ze zmíněných faktorů, u některých oba. Ovšem ti, kterým se díla nelíbí, následně snadno přesvědčí ty, kteří se je bojí interpretovat, a davové chování velkých těles brzy způsobí, že jejich drtivá většina se stává otevřeným nepřítelem autora a jeho díla, a ti ostatní tiše mlčí, aby si nenadělali nepřátele mezi svými kolegy. Protesty a „trucakce“ dále dorůstají až komických rozměrů. Hráči začnou například veřejně hanit (ať už na internetu nebo osobně) všechny, koho považují za odpovědné za to, že divadlo skladbu uvádí, a obviňovat z toho, že na půdě velkolepého a krásného divadla uvádějí takovou urážku těch, po kterých je pojmenováno, na zkoušky začnou chodit záměrně nepřipraveni, urážet dirigenta a dobírat si ho při všech příležitostech. Pravděpodobně se začnou domáhat všech svých zaměstnaneckých práv, a to taky až do komických důsledků. Při festivalu Ostravské dny 2015 se stalo, že hráči Janáčkovy filharmonie Ostrava u skladby, která rozhodně nebyla dobře nazkoušená a ještě nikdy ji dobře nezahráli od začátku do konce, vstali a odešli uprostřed generální zkoušky, protože byly dvě hodiny a oni měli od dvou pauzu na oběd. Z orchestru se v tu chvíli stává soubor žáků prvního stupně základní školy. Za zády dělají na dirigenta neslušná gesta, větší rádoby vtipné obrázky parodující skladatele a dirigenty na nástěnku a v podstatě sami a úmyslně rozšiřují špatnou pověst celého díla. V přílohách uvádím dva facebookové statusy hornisty orchestru NDM a jednoho z předních odborářů, veřejného odpůrce NODO, tedy festivalu, který jeho zaměstnavatel koprodukuje, a to navzdory faktu, že na něm nikdy nemusel osobně účinkovat. Jde o skvělého talentovaného multiinstrumentalistu a také dirigenta, nová opera je pro něj přesto nepřekonatelným nepřítelem, což pokládám částečně za důkaz toho, že sympatie/antipatie k tomuto druhu hudby nemají nic společného s hudební inteligencí.

5.7.4 Bicí nástroje a perkuse

Speciální kapitolou v práci produkčního noé opery jsou perkusisti. Nová hudba a nová opera využívá často mnohem širšího ranku bicích nástrojů než běžná opera, a také úplně jiné druhy bicích nástrojů. Míra náročnosti je zde taková, že se vyplatí vyčlenit jednoho technika speciálně pro perkusisty, aby jim byl neustále k ruce. Teto technik je pak zodpovědný za to, že před každým zkoušením jsou na místě všechny potřebné bicí nástroje, je bubeníkům k ruce při přestavbách, pokud se během procesu zkoušení zjistí, že je potřeba něco koupit nebo vyrobit, kupuje a vyrábí s nimi, tlumočí jejich komplikovanější požadavky produkci, hlídá

logistiku komplikovanějších transportů atd., a hlavně pak má poznačeny a je zodpovědný za informace o tom, komu patří který nástroj. Praxe je totiž taková, že během festivalu jsou potřeba bicí nástroje, které se „posbírají“ z mnoha různých zdrojů, půjčoven, institucí, patřících přímo hráčům a podobně. Nazpět by se pak měly vrátit všechny nástroje správně do podledního stojanu a paličky, což znamená velmi pečlivou práci při evidenci nástrojů a jejich pohybu.

Je velmi pravděpodobné, že orchestr, který není specializovaný na novou hudbu, nebude vlastnit všechny potřebné bicí nástroje na interpretaci hudebního díla. Produkční ve spolupráci s bubeníky by měl projít partitury, jejichž úvodní stránky musejí obsahovat seznam všech použitých nástrojů, jejich **rozsah a ladění, popřípadě přímo značku**. To je potřeba udělat několik týdnů až měsíců před první zkouškou, aby byl případně čas chybějící nástroje najít. Na tento aspekt by mělo být pomyšleno už v dramaturgické fázi. Mnoho oper a skladeb je tak náročných na produkci orchestru, že jejich dokonalá realizace, stojí stovky tisíc korun.⁴⁵

Hraje-li orchestr v orchestřišti, je potřeba počítat s omezeným prostorem. Velká obsada bicích, typická pro novou operu, má ale často náročné požadavky na prostor. Celý proces je o to zajímavější, že partitura ani bubenický part většinou přímo neurčují rozmístění bicích nástrojů v prostoru, to vytvoří první bubeník, který skladbu hraje a je-li jeho rozestavení dobré, přijmou ho další bubeníci v budoucnu jako jakýsi judikát. Takové rozestavení je však velká alchymie. Vzdálenosti nástrojů musí odpovídat tomu, že se bubeník v krátké pomlce přesouvá od jednoho nástroje k druhému, popř. dva nástroje, na které hraje zároveň, musejí být dostatečně blízko, při přesunech mezi nástroji ale musí mít uličku, kterou se může pohybovat apod. Když si ho hráč jednou vymyslí a nacvičí, už jej lze později jen velmi obtížně měnit. Proto je velmi žádoucí umožnit bubeníkovi navštívit i se všemi nástroji orchestřiště ještě dřív, než se v něm začne zkoušet (tedy nejlépe někdy v době, kdy se začíná zkoušet na zkušebně), aby se ujistil, že se do prostoru, který bude mít k dispozici, v pořádku vejde i se všemi nástroji a zároveň uvidí na dirigenta. Produkční by s tímto měl počítat a být mu schopný mu takovouto „technickou zkoušku“ zajistit.

Speciálně u bubeníků – zaměstnanců orchestru je vhodné pohlídat si, že si noty před první zkouškou důkladně přečetli, protože pokud nejsou zvyklí hrát novou hudbu, mohou snadno proces samostudia podcenit a na první zkoušce zjistit věci

45 Okrajově zmíním skladbu Karlheinz Stockhausena *Gruppen für 3 Orchestras*. Jde o kompozici, kterou hrají tři orchestry zároveň na třech jevištích najednou. Při rozvaze o tom, zda realizovat tuto skladbu, pravděpodobně producent počítá se stavbou 3 jevišť a honoráři pro 109 hráčů a 3, resp. 4 dirigenty. Co ho však může překvapit je zjištění, že v každém ze 3 orchestrů také hraje speciální sada „slitted drums“ vyrobených na míru této skladbě, přičemž v Evropě existuje pouze několik sad těchto nástrojů a pořízení této sady vychází na necelých 6 000€. Dále sada kravských zvonců laděných v enormním rozsahu, většinou mimo to, co vlastní jakýkoliv orchestr v ČR. Dvě marimby, které jsou každá laděná o oktávu výš než je zvykem, jedna z nich navíc pětioktávová. Jen tyto tři sady nástrojů znamenají za běžných podmínek výdaje v rámci statisíců korun, eventuálně nutnost dělat kompromisy.

s fatálním důsledkem pro celý projekt.⁴⁶

Popřípadě mohou bubeníci zjistit mnoho důležitých faktorů až při první zkoušce. Například, že daný nástroj potřebují vícrát, protože na něj hrají dva různí hráči, kteří musejí stát daleko od sebe. Nebo že nelze zahrát to, co je předepsáno v notách protože daná palička by poškodila daný nástroj. Všechny tyto a mnoho dalších komplikací vznikají nedostatečnou přípravou bubeníků na zkoušení, která je ale zvláště u nich naprosto nezbytná, protože bicí sekce zpravidla zabírá polovinu kapacity technické produkce.

5.7.5 Příklady neobvyklých bicích nástrojů a perkusí často používaných v nové opeře

Jako příklad uvádím scan seznamu bicích nástrojů vlastněných operním orchestrem NDM, dále pak JFO, JKGO a OCNH. Inventář OCNH je přizpůsoben časté interpretaci nové hudby, JFO nakoupila kvůli několika ročníkům OD také nástroje, které využívá jen během festivalu. NDM a JFO mají výbavu poměrně standardní svým běžným účelům.

5.7.5.1 Melodika

Melodika jsou bicí hudební nástroje, na které se hraje paličkami, ale mají klaviaturu a umí vyjadřovat melodii a harmonii. Vibrafon, marimba, xylofon, glockenspiel atd. Jde o poměrně rozšířené hudební nástroje, které vlastní každý větší orchestr, vyplatí se však zkontrolovat si, že skladba využívá klasický nástroj s běžným rozsahem. I když to bývá napsáno v partituře, je vhodné si tento údaj potvrdit s perkusistou, který má daný part hrát.

5.7.5.2 Exotické nástroje

Mbira/kalimba, shekere, cuica, slit drum, tibetská miska laděná na konkrétní tón a další. Jde-li o operu inspirovanou exotickými hudebními vlivy (jako například Afterword v jedné z případových studií), s velkou pravděpodobností se některý z těchto nástrojů objeví na seznamu.

5.7.5.3 Laděné bicí nástroje

Laděné gongy, woodblocky, templeblocky, cowbells. Je naprosto nutné zkontrolovat si nejen rozsah, ale i číslování oktáv. Pokud autor žije, rozhodně není chybou s ním vést co nejpodrobnější diskusi a v momentě kdy si produkce není jistá, mu klidně ke všemu přikládat fotky nástrojů, které má k dispozici, nebo dokonce video s natočeným zvukem, jaký vydávají.

Nová opera často vyžaduje určitou míru ladění i u perkusí, které jsou běžně řazeny jako neladěné (například tam-tamy). Zde je pak při výběru potřeba odborná asistence někoho z bubeníků.

46 Na OD 2015 se stalo, že bubeníci JFO den před první zkouškou zjistili, že neuhrají danou skladbu ve třech, jak předpokládají noty, ale nejméně v sedmi. Hledat přes noc čtyři perkusisty jako výpomoc je přitom velmi nepříjemný proces.

5.7.5.4 Bicí nástroje imitující konkrétní zvuk

Typickým příkladem jsou deštné hole, bič nebo bouřkový plech, které se objevují snad v každé nové opeře. Dalšími příklady může být samozřejmě meluzína nebo vítr, tedy v podstatě koberec natáhnutý na obrovském kole poháněném klikou.

5.7.5.5 Nástroje netypické pro Evropu

Mekkou nové hudby je USA. Mnoho skladeb bylo napsáno a poprvé nazkoušeno tam. Existuje spousta nástrojů (napříč všemi výše zmíněnými podkapitolami i mnohými dalšími), které jsou v USA běžné, v Evropě nikoliv, a může být překvapivě těžké je v Evropě sehnat za rozumnou cenu. Typickým příkladem jsou některé druhy melodik (vibrafon, marimba, xylofon), dále například steeldrum, waterphone. Pokud si chce ansámbl dané nástroje zakoupit, mohou být v USA k dispozici mnohem levněji a není od věci přemýšlet o hromadném nákupu několika nástrojů z Ameriky.⁴⁷

5.7.5.6 Ne-nástroje

Je běžné, že skladatelé nové hudby využívají objekty, které nejsou primárním zaměřením hudební nástroje. Krabice stlučené z dřevotřískových desek, kovové trubky, autobrzda nebo jiný velký kus kovu.

5.8 Scénograf, výroba

Omezení popsaná v kapitole 3.2.4 dávají scénografovi zcela jasné zadání, ve kterém je vhodné se držet. Výroba by měla být minimální, místo toho by měl co nejvíce využít možnosti prostoru, který má k dispozici, čímž sníží náklady na minimum. Využívání projekcí, točen, kouře, light designu, jevištních stolů a další techniky, které má operní dům k dispozici, je řešení, které stojí pouze provozní náklady, může ale vytvořit silný scénografický efekt. Samozřejmě neodehrává-li se produkce v operním domě ale jinde, je jen na scénografovi, jak prostor využije. Industriální prostory lákají k tomu, aby vytvořily nádhernou scénérii pouhým nasvícením, ještě víc než operní domy nebo blackboxy.

Rozhodne-li se scénograf přesto vyrábět dekorace, měl by myslet na dva ohledy jejich recyklace:

Buď pracovat co nejvíce s majetkem, který už v divadle je, tedy použít fundus, anebo přemýšlet při výrobě dekorace tak, aby byla zpětně co nejrecyklovatelnější, tedy dále použitelná na jakoukoliv další inscenaci.

Takový druh ekologického přemýšlení samozřejmě není typický jen pro novou operu, ale pro všechny oblasti divadla operující s malým rozpočtem na výrobu. Přesto ho uvádím, neboť charakteristickým znakem opery je obvykle právě opačný případ, tedy nákladná a velkolepá výroba.

⁴⁷Při namátkou vybraném nástroji z této skupiny (vibrafon Yamaha 520C) jsem našel průměrnou cenu v amerických e-shopech (například www.musiciansfriend.com) o 10 000,- Kč nižší než u českých e-shopů (například www.e-hudebniny.cz). Uvědomuji si zároveň, že takové srovnání není dostatečné, pro nesporný důkaz tvrzení by bylo potřeba provést rozsáhlou případovou studii. V rámci této práce by měl sloužit vibrafon jen jako jeden ilustrující příklad

Naopak pozitivním specifikem pro scénografa je, že se pravděpodobně scéna nebude stavět příliš často. Právě u oper typu *Kráska a zvíře* (viz kapitola 3.1) nebo u všech festivalových produkcí OCNH je velmi pravděpodobné, že se byly postaveny a zbourány pouze jednou, resp. dvakrát. Technologie dekorací může být navržena spíše tak, aby se sice neprakticky stavěla, zato se pak ale dala použít znova na jinou inscenaci (velké desky se tedy nemusí řezat na menší a spojovat panty atd.).

5.9 Zvukař

Nová a avantgardní hudba mívá často tendenci využívat neomezených možností zvukové techniky a počítačových efektů v hudbě. Zvláště mezi mladými autory je to čím dál běžnější trend. Zvukař operního domu, zvyklý na jednu konkrétní oblast své činnosti, se tím může dostat do netušených situací, které dříve nemusel řešit. Budu rozebírat postupně jednotlivé typy zvučení, se kterými se lze setkat.

5.9.1 Zesílení hlasu

Je zcela běžné, že sólisté v rámci své role pouze nezpívají, ale také mluví, křičí, šeptají, funí a tak dále. Rozhodně nelze čekat, že bude sólista zpívat od začátku do konce belcanto. Proto se velmi často používají porty. Většina divadel je na to technicky vybavena a zvukaři vědí, co mají dělat, takže není třeba se této variantě podrobně věnovat. Pro produkčního je pouze dobré vědět, že ačkoliv si budou inscenátoři často myslet, že se obejdou bez portů, většinou nakonec zjistí, že je potřebují, takže je dobré si tuto variantu tak jako tak připravit.

5.9.2 Zesílení nástroje

O tom, má-li být který nástroj zesílen, rozhodne autor a dirigent. V zásadě se to může stát pouze ze dvou důvodů. Buď je to součást partitury a daný nástroj má být zesílen, buď kvůli zvukovému odlišení, nebo například hraje sólo v nízké dynamice. Anebo se během zkoušení přišlo na to, že ho není příliš slyšet.

Záleží pak na názoru dirigenta, ale v drtivé většině případů nelze sejmout signál z jednoho nástroje a hrát ho na PA⁴⁸ divadelního sálu. Zatímco všechny nástroje budou znít z orchestřiště, jen tento jeden bychom slyšeli z PA na balkónech, tedy ze zřetelně jiného místa. Dá se to tedy vyřešit buď tak, že se vytvoří speciálně malinký zvukový okruh, a zdroj zvuku bude někde bezprostředně blízko hráče, tak, aby divák nepoznal, že jde o reprodukováný zvuk. Tato varianta je čistá a technicky ne příliš náročná. Použita je například při zesílení kontrabasů v opeře Re:igen Bernharda Langa.

Druhá, v divadlech také často používaná možnost, je, že se nazvučí úplně celý orchestr a z divadelního PA jde signál ze všech nástrojů, kde se může na mixu lehce vytáhnout onen utopený nástroj. Signál z PA se pouští potichu, tak, aby tvořil pouze nízké procento celkového akustického tlaku orchestru. Divák si tedy v ideálním případě ani nevšimne, že neslyší pouze zvuk z orchestřiště, ale také

⁴⁸Public adress system, tedy ta soustava reproduktorů, která hraje přímo do hlediště

reprodukováný zvuk.⁴⁹

5.9.3 Pouštění přednahráných samplů

Zde nenajdeme nic, co by mohlo zkušeného divadelního zvukaře překvapit. Zároveň také autoři, kteří předepíší přednahráný sample jako součást svého díla, bývají dostatečně zkušení na to, aby jej předali produkci v adekvátní kvalitě. Nestává se tedy, že by až v sále vynikly zvukové nedostatky nahrávky, neboť autoři, kteří se samplů pracují, zpravidla také znají nároky na jejich technickou kvalitu. Přesto je vhodné, aby zvukař dostal konkrétní soubory (nebo audionosič) s dostatečným předstihem, aby mohl vše v divadle ozkoušet. Dostane-li produkční mailem soubory ve formátu mp3 nebo pokud mu autor sdělí, že je chce pouštět z mobilního telefonu, je samozřejmě vhodná chvíle být podezřívavý.

5.9.4 Elektrický nástroj

Problematika zdroje zvuku je v zásadě stejná jako u předchozího bodu. Je-li uměleckým záměrem, aby například klávesy zněly odjinud, než zbytek orchestru, je snadné je zapojit přes mix rovnou do PA, pravděpodobně bude ale lepší, když budou znít z komba umístěného v orchestřišti.

U elektrické kytary, stejně jako u baskytary, je obvyklé, že si externí kytarista bere vše potřebné sám, zejména efekty⁵⁰. U aparátu záleží na domluvě s produkcí. U kláves se naopak často stává, že jsou požadavky autora tak specifické, že se nepředpokládá, že je bude pianista/klávesista vlastnit, tedy klávesy většinou shání produkce.

Jsou dvě možnosti, jak dosáhnout s klávesami předepsaného zvuku. Buď jde o klávesy/synthesizer s přednastavenou bankou zvuků, takže je v nich vše nahrané, jen se v rámci softwaru nástroje nastaví vhodné předvolby a klávesy stačí pouze zapojit do komba/mixu a jsou připraveny k použití. U orchestrálního pianisty nepředpokládejme vysokou dovednost práce se synthesizerem, proto je vhodné, když mu předvolby nastaví produkce/zvukař spolu s autorem nebo dirigentem a dají mu pouze jednoduché uživatelské instrukce. Zapojit klávesy do komba/linky zvládne určitě zvukař.

Druhá, technicky mnohem komplikovanější možnost, je použít klávesy jako midi ovladač. Tato varianta však dává neomezené pole působnosti, proto se objevuje v nové hudbě poměrně často. MIDI klávesy, jak název napovídá, nevydávají zvukový signál (který by se zvukovým kabelem mohl přenést do zdroje zvuku, jako u předchozí možnosti), ale midi signál. Ten říká pouze to, která byla

49V mnoha divadlech se snímá zvuk celého orchestru na každé představení, i když následně není z reproduktorů do hlediště vůbec pouštěn. Přenos zvuku je použit jen pro vnitřní potřeby divadla – může být potřebný pro osvětlovače v kabině nebo pro sbor ve zkušebně ve třetím patře.

50Efekty myslíme zařízení (většinou ovládané mj. pedály), které se zapojují sériově do zvukového okruhu mezi hudební nástroj (popř. mikrofon) a reproduktor, respektive mix. Každé z těchto zařízení specifickým způsobem deformuje zvuk kytary, který putuje dál do reproduktoru. Například mu přidají echo, zpoždění, mění ladění, zkreslí zvuk atd.

zmáčknuta klávesa, jak silně, a na jak dlouho. Midi signál následně vedeme do počítače, což se dělá buď USB kabelem, nebo častěji MIDI kabelem přes externí zvukovou kartu. Počítač musí mít nainstalovaný vhodný software (existuje jich více druhů), a počítač z midi signálu podle instrukcí, které mu zadáme, vytvoří zvukovou stopu. Právě v nainstalovaném softwaru si můžeme přesně vybrat, podle jakého algoritmu bude počítač signál vyhodnocovat.

V počítači si tedy mohou přesně nastavit, co bude která klávesa dělat, jaký bude zvuk kláves a tak dále. Mohu mu říct, aby hrál jako varhany, ale mohu mu také říkat, aby každá klávesa hrála jiný, předem nastavený zvuk (c2 bude hororový výkřik, e4 bude hluk z ulice), mohu mu nastavit, aby zněl jako piano, ale mezi jednotlivými klávesami nebyly půltónové, nýbrž čtvrttónové intervaly, a tak dále.

Není vhodné automaticky předpokládat, že bude toto umět nastavit divadelní zvukař. Ten s největší pravděpodobností očekává, že dostane jednu linku s finálním zvukovým signálem (tedy výstup z počítače nebo ze zvukové karty) a s tím dál pracuje. Všechno ostatní je mimo jeho běžné pole působnosti. Naopak, mám-li k dispozici autora, můžu očekávat, že bude umět nastavit vše, co napsal do not. Není ostuda ho požádat o pomoc. Většina autorů je radši, funguje-li na první zkoušce vše, jak má, než že má po obědě o dvacet minut volna víc. Může pak také nainstruovat zvukaře nebo speciálně určeného technika, jak před každou zkouškou a reprízou propojit klávesy, zvukovou kartu a počítač, jaká nastavení použít. Pianista většinou opět pracuje pouze s praktickými, hráčskými informacemi a co nejzjednodušenějšími předvolbami.

U takto náročných zvukových příprav je navíc vhodné, aby se udělala jedna technická zkouška ještě před první zkouškou (za účasti autora, pianisty, zvukaře a produkce) a aby byl nástroj vždy zapojen aspoň čtvrt hodiny před začátkem zkoušení. Zpozdit zkoušku kvůli nedostatečné technické připravenosti by byla zbytečná chyba.

U hráčů na elektrickou kytaru se naopak předpokládá, že jsou schopni zapojit si vše sami a zvukaři dají maximálně pouze zvukový výstup, někdy ani to ne, pokud hrají na vlastní kombo a to dále není nijak snímáno. Stačí si tedy tuto informaci pouze potvrdit s kytaristou s dostatečným předstihem před první zkouškou.⁵¹

5.9.5 Zefektovaný akustický nástroj

Stává se také, že chce autor snímat mikrofonom signál kteréhokoliv z nástrojů orchestru, tento signál nějakým způsobem zefektovat (buď v počítači nebo skrz kytarové efekty) a pak hrát buď přes kombo, nebo PA. To je jinak velmi netypická praxe a je velmi individuální, jak to udělat, aby nástroj snadno nechytal zpětnou vazbu, a aby požadovaný efekt opravdu fungoval tak, jak autor

⁵¹ Toto protežování klávesistů před kytaristy může působit zvláště, je však opodstatněno praxí. Zatímco většina klávesistů se spokojí s pár základními funkcemi svého nástroje a používá klávesy spíše v momentě, kdy není dostupné piano, u kytaristů je zvukový okruh a aparatura nutná součástí celé výbavy, v podstatě rovnocenná se samotným nástrojem. Proto se u kytaristy dá snáze očekávat, že bude vše nejen umět, ale také vlastnit.

zamýšlel.

První, koho by se měl produkční ptát, je hráč na daný nástroj. Jde-li o externistu, může být dokonce jeho smlouva postavena tak, že si sám zařídí vše potřebné k výkonu své práce, to jest krom nástroje také mikrofon a efekty. Navíc byl externista patrně vybrán ke spolupráci právě tak, aby měl zkušenosti s tím, co po něm produkce chce, a uměl vše udělat sám.

Pokud to tak není a na daný snímaný nástroj hraje zaměstnanec divadla, je potřeba vymyslet systém snímání jeho nástroje za něj. Druhý, koho se tedy produkční ptá, je autor. Ten bude umět s největší pravděpodobností přesně říct, jaké vybavení je potřeba si obstarat, a na technické zkoušce ještě před první zkouškou orchestru, potřebuje produkční opět pohromadě hráče na nástroj, autora a zvukaře, aby spolu zvládli vše zapojit.⁵²

Úloha zvukaře při podobných skladbách je především koordinovat podle

52 Uvedu příklad z praxe, aby bylo jasnější, o čem mluvím. Na hudebním festivalu Ostravské dny 2015 jsme uváděli skladbu DW32b německého skladatele žijícího v USA Bernharda Langa. Part pro příčnou flétnu byl napsán tak, že je flétna snímána mikrofonem, zvukový singál z mikrofonu prochází přes fuzz a wah-wah, což jsou kytarové efekty, které specifickým způsobem zvuk deformují, a signál z těchto efektů šel dál do PA. Efekty mohou být zapnuté nebo vypnuté, pak jimi prochází čistý signál, v notách je zapsáno, kdy je flétnista zapíná a kdy vypíná. Jde tedy o velmi komplikovaný set-up, který neuměl nastavit ani místní zvukař, protože je zvyklý na úplně jinou práci, a ani flétnista sám, neboť nic podobného nikdy nedělal. Spolu s autorem a speciálně zvoleným technikem (který naštěstí velmi dobře rozumí zvuku, protože je to kytarista) jsme tedy vymysleli způsob, jak dosáhnout požadovaného výsledku, technik se ho naučil a provedl před každou zkouškou, flétnista dostal pouze informace, jak ovládat kytarové efekty, zvukař dostal pouze koncový zvukový výstup, se kterým dál pracoval.

V této stejné skladbě se objevily prakticky všechny atypické příklady popsané výše. Synthesizer s přesně popsanou bankou zvuků. Jako technický produkční jsem tedy podle popsané banky zvuků vybral klávesy, které ji obsahují a zároveň je mám k dispozici, schválil jsem si s autorem jejich typ, nastavil jsem vhodné předvolby a pianistovi pouze řekl čísla, která má zmáčknout.

Ve stejné skladbě také hrály midi klávesy, které ale nehrály tóny, nýbrž 56 zvuků, každá klávesa jeden, dokud byla klávesy držena, zvuk se opakoval ve smyčce. V počítači jsme tedy měli uloženy všechny zvuky a software, který říkal počítači, který z nich spustit, bude-li zmáčknuta ta která klávesa. Hráčka na klávesy tedy sice hrála podle notového partu, neozývaly se ale tóny, které měla v notách napsané, nýbrž zvukové soubory ve smyčkách. Nastavení opět provedl pověřený technik spolu s autorem, zvukař dostal pouze výstup ze zvukové karty počítače, se kterým dál pracoval.

V této skladbě hrál také hráč na elektrickou kytaru, který si donesl vlastní kytaru, vlastní efekty, vlastní kabeláž a vlastní kombo, takže nepotřeboval vůbec nic, zapojil se sám a hrál.

dirigentových poznámek celkovou zvukovou vyváženost jednotlivých nástrojů tak, jak zní z PA a nastavit hráčům hlasitosti v odposleších. U zvukařů – zaměstnanců operních domů bohužel nelze automaticky očekávat větší míru dovedností v ostatních oborech.

5.9.6 Processing jednoho nebo více nástrojů

Další princip oblíbený u mladých autorů je v podstatě podobný tomu předchozímu. Rozdíl je v tom, že zde většinou dálkovými mikrofony snímá jeden člověk celou nástrojovou skupinu (popřípadě několik nástrojů individuálně kontaktními mikrofony), všechny signály se sbíhají u něj a on také processing ovládá. Tímto člověkem bývá velmi často sám autor. Kabely se sbíhají v jeho externí zvukové kartě, odtud jde signál dál do jeho počítače, tam je živě upraven, odtud jde upravený signál dál do zvukařova mixu a odtud jde do PA, takže zní zároveň s akustickým zvukem nástrojů před zefektováním. Zde je velmi důležité vyjednat s autorem předem technický rider a spolu se zvukařem obstarat potřebné vybavení. Rider by měl být také součástí partitury.

Může se stát, že autor požaduje vícekanálové přehrávání zprocesovaného zvuku. Běžně využíváme pouze dva kanály (levý/pravý), v kině jich na nás hraje 6 (ze stran, zezadu, shora), většina velkých a dobře vybavených kamenných divadel umí přehrát kanálů několik.

5.10 Archivář notového materiálu

Pokud hudebně-dramatické dílo ještě neprošlo žádným nakladatelstvím a existuje pouze autorův zápis not, vzniká velké množství situací, u kterých není jasné, kdo by je měl řešit. V tomto výčtu je připisuji archiváři notových materiálů, protože má k dané problematice nejbližší, rozhodně to ale není dogma.

Standardní postup zápůjčky not u chráněných děl je takový, že notový materiál vlastní většinou zastupující agentura, která jej divadlu pronajímá (včetně partitur a klavírních výtahů). Divadlo si tedy materiál objedná, zaplatí všechny poplatky s tím spojené, a z agentury mu přijde krabice s připraveným notovým materiálem, kde jsou vygumované všechny poznámky⁵³ a noty jsou připravené k použití. Tato zápůjčka se zpravidla dělá na rok nebo dva, pak se prodlužuje tak dlouho, dokud je inscenace na repertoáru. Po derniéře je archivář zodpovědný za to, aby všechny noty zase shromáždil a vygumoval a čisté se odesílají zpět.

Hrajeme-li světovou premiéru, bývá často všechno úplně jinak. Noty s největší

⁵³ Myslíme tím hráčské poznámky k interpretaci partu, které si tužkou do not zapisují. U nových oper, jejichž notové zápisy byly vydány velkým nakladatelstvím, se můžeme setkat se zajímavou situací, kdy jsou pro nás nevygumované noty výhodou. Normálně je dirigenti nemají rádi, neboť ponoukají hráče k interpretaci vytvořené jiným dirigentem. Ovšem je-li z not velmi obtížně čitelný záměr autora, například u bicích partů, nebo pokud si do něj jiní bubeníci načrtli rozmístění bicích nástrojů, mohou pro nás tyto poznámky mít cenu zlata.

pravděpodobností nejen, že nebyly vydány žádným nakladatelstvím, ale ještě měsíc před premiérou nebudou hotové. Postup probíhá zhruba následovně – zaprvé je potřeba, aby autor včas odevzdal co možná nejfinálnější verzi not v pdf formátu produkci. Včetně partitury a klavírního výtahu. Je velmi pravděpodobné, že je posléze bude chtít měnit, o tom již bylo dost napsáno v kapitole 5.1. Tuto co nejfinálnější verzi bude muset produkce vytisknout. To může mimochodem znamenat nezanedbatelnou částku v rozpočtu, jde-li o tučnou partituru s větším obsazením, zvláště zjistíme-li, že tiskneme už pátou verzi.

Pokud má produkce dobré vztahy s interprety nebo s autorem, nemusí se bát prodiskutovávat s nimi i relativní drobnosti. Například i v tom, jak mají být noty vytištěny. Jestli jednostranně, oboustranně, jestli budou v danou chvíli tři strany na jednom stojanu a tak dále. Pokud noty obsahují nestandardní prvek, kdy by se muselo velmi často listovat zpět nebo přehazovat stránky, je potřeba k tomu přihlídnout.⁵⁴ Zjistit tento fakt posléze, kdy máme vytištěných několik stovek nebo tisíc stran, není ideální. Samozřejmě je určitá hranice, po kterou je možné interprety a autora bombardovat dotazy ke každému detailu. Vždy pomůže, když produkce umí číst noty, rozumí soudobé hudbě, má s ní zkušenosti a tyto problémy dovede včas předvídat. V tomto případě tedy projde noty před tím, než je začne tisknout, a pokud pojme podezření, že by se mohly obracet nestandardně, teprve tehdy kontaktuje interpreta nebo autora.

5.10.1 Nesedí partitura a jednotlivé party

To se může stát velmi snadno, protože autor pravděpodobně napsal několik (a možná i několik desítek) verzí před tou finální. Stačí jeden špatný přepis a hráč má rázem v ruce něco jiného než dirigent. Rychlým řešením dotazů takto vzniklých na zkušebně je přítomnost autora, neb ten ví vždy přesně, která z verzí je správná.

Je-li potřeba celé noty nebo jejich sadu přetisknout, je vhodné nepoužívané kopie okamžitě přesunout a skladovat někde mimo ty používané, přesto je aspoň do premiéry nevyhazovat.

5.11 Manipulanti orchestru

Technici orchestru ve filharmonických a v opeře jsou zvyklí stavět orchestr podle velmi jednoduchých pokynů – dostanou číselný kód s počty nástrojů v dané skupině (seřazeno od vysokých smyčců přes klávesové nástroje po hluboké žestě a následně bicí) a z něj velmi snadno vyčtou, co kam nachystat. U nové opery často pracujeme buď s tak netradiční nástrojovou obsadou, že by číselný kód bez dalšího vysvětlení nedával smysl, nebo s nadstandardními požadavky, které se do něj dají těžko zaznamenat.

⁵⁴ Bálint Laczkó napsal skladbu *Times of Changes*, kdy flétnistka a klarinetistka hrály tak, že nutnou podmínkou k úspěšné interpretaci skladby bylo mít dlouhého „hada“ not o dvanácti stranách roztaženého na šesti stojanech v řadě

Není totiž výjimkou, že hráči hrají na více nástrojů v průběhu opery. V tu chvíli je potřeba jim chystat i stojany na ty, které zrovna nepoužívají. Nebo speciální technika, kterou využívají, vyžaduje například více různých smyčců a stoleček na jejich odkládání. Nebo úplně jinou židli, protože daný hráč musí mít kvůli speciální technice vyšší posed. Proto je vhodně vytvořit si nejen zmíněný klasický kódový zápis, ale také nakreslené schéma s přesnými vysvětlivkami a to dát technikům na nástěnku nebo kamkoliv jinam, aby do něj mohli vždy před stavbou nahlížet.

Tyto speciální požadavky často vyplynou na povrch až během první zkoušky orchestru, je proto vhodné, aby na ní byl vždy někdo přítomný, kdo je jednak hned splní (tedy přinese stoleček atd.) a následně zaznamená pro všechny další, kdo budou daný kus stavět.

Dále se může stát, že autor vyžaduje zcela netradiční (a přesně dané) rozmístění nástrojů. Nebudou tedy sedět první housle vedle sebe a vedle nich druhé housle atd, ale například rozdělení do dvou polovičních orchestrů zrcadlově k sobě. Pokud takový požadavek existuje, měl by být rozhodně součástí partitury a produkce by měla být schopná ho z jejího úvodu vyčíst.

5.12 Oddělení PR a marketingu

Předem bych rád podotknul, že specifika PR a marketingu u nové opery jsou tak velká, že by sama o sobě vydala možná i na diplomovou práci. Proto se jim v této kapitole hodlám věnovat pouze v nezákladnějším možném záběru, neboť jádro této práce vnímám v jiných oblastech práce produkčního.

Vzhledem k naprosto okrajové cílové skupině je nutné přistupovat k PR a marketingu specificky a co nejcíleněji. Nelze spoléhat na velkoplošnou reklamu a doufat, že divák, kterého tím zaujmu, bude spokojený. Naopak mnohem účinnější je zde reklama velmi cílená a osobní. Je nutné si uvědomit, že mluvíme o dílech, jejichž návštěvnost za celou dobu „života“ inscnace dosáhne pravděpodobně několika stovek, maximálně tisíců, zvláště pak v českých podmínkách.

Z marketingových nástrojů je tedy vhodné zvolit ty, které co nejvíce oslovují jeho cílovou skupinou. Je zajímavé uvědomit si, že jako producent bychom měli být paradoxně radši, máme-li v hledišti hrstku „vyvolených“ intelektuálů, kteří odejdou nadšení, než plné hlediště lidí, kteří odejdou znechuceni, hudbu nepochopí, a následně začnou šířit o díle/producentovi špatné zvěsti.

Také je dobré uvědomit si, že se dá do určité naučit novou hudbu a novou operu poslouchat. Soustavným vychováváním publika můžeme dosáhnout toho, že si najde své způsoby porozumění soudobé hudbě a oblíbí si ji i ti, kteří by ji zprvu nechápali nebo odmítali. Tuto domněnku stavím na pozorování ostravského publika během patnáctiletého fungování OCNH a doby působení Jiřího Nekvasila v čele NDM. O ostravském divákovi se dá skutečně říct, že se stal v průběhu posledních let přístupnější experimentům, které by ho dříve odradily.

5.13 Inspicient

Nejzásadnější předpoklad pro inspicienta nové opery je, že musí umět přečíst její partituru. Není samozřejmé, že každý inspicient se v takové partituře vyzná. Přesto však musí být schopný představení řídit a dávat včas narážky všem, kteří by mohli se čtením partitury mít problémy.

Někteří sólisté například mohou mít s dlouhými tichými pasážemi v hudbě opravdu problém a těžko poznat svůj nástup. Nemluvě pak o osvětlovačích nebo manipulantech točny a dalších jevištních technologiích.

Velmi tichá dynamika, která je charakteristická pro mnoho nových oper, taky občas znemožňuje použít hlasové komunikační zařízení. Divadla naštěstí bývají často technologicky vybavena i k tomu, aby mohl inspicient dávat pokyny světlem nebo jinými prostředky.

5.14 Specifika platící plošně pro celý kolektiv

V poslední podkapitole této části práce jsou stručně zmíněna také témata, která se netýkají jednoho konkrétního zaměstnance, ale celého kolektivu. Nemění se však to, že právě produkce je to částí kolektivu, která si musí tento fakt uvědomit v dostatečném předstihu a zařídit prostředí tak, aby specifikum neovlivňovalo nepříznivě celý proces.

5.14.1 Zmatení jazyků

Při popisování producentských modelů jsem se obšírně věnoval možnosti externí tým umělců v koprodukcí se službami domácího operního domu. Vzniká-li pak inscenace pod vedením inscenačního týmu ze zahraničí, který přijede do ČR pouze na krátkou dobu, je nutné, aby už měli inscenaci perfektně nastudovanou předem, koncept předem hotový a na místě vše šlapalo.

Znamená to však také, že povely při zkouškách bude dávat zahraniční inscenační tým, který jediný inscenaci dokonale zná, vykonávat je však musejí zaměstnanci divadla, kteří naopak dokonale znají dané prostředí. A zaměstnanci kamenných divadel – příspěvkových organizací v ČR ne vždy ovládají angličtinu natolik bravurně, aby byli schopni se se zahraničním týmem rychle domluvit.

Věnovat se tomuto problému budu podrobněji v případové studii věnované opeře Afterword, kde měli jak režisér, tak i inspicientka své vlastní tlumočníky, jinak by nebylo možné inscenaci dovést k úspěšné premiéře.

5.14.2 Umělecká kvalita

I přes sebestudijnější přípravný proces se kdykoliv může stát, že výsledek zkrátka není dobrý. Tato situace může nastat ve všech oblastech umění, zvláště klademe-li důraz na autorskou tvorbu a experiment. Z pozice producenta je pak jediným řešením nešířit si špatnou reklamu zbytečně sám. I když už po třetí zkoušce producent i všichni ostatní ví, že inscenace není dobrá, není třeba věšet hlavu. Reakce publika nás jednak velmi často překvapí, a pak, každé zboží má

svého kupce. Jde jen o to, přivést do hlediště takového diváka, o kterém si producent myslí, že inscenaci ocení. A navíc, u nové opery příliš nehrozí, že by se musel propadák mnohokrát reprízovat. Není ani třeba nic v tichosti po pár reprízách stahovat z repertoáru, zkrátka jsme uvedli experiment, který měl určitou podobu a někomu se možná líbil a někomu možná ne.

6 Rozpočet

Na základě všech informací získaných v předchozích kapitolách lze nyní konkrétně uvažovat o rozpočtu nové opery a jeho odlišných trendech ve srovnání s inscenacemi běžného operního provozu.

6.1 Náklady

6.1.1 Externí umělci, ubytování, cesta:

Z kapitoly 5, zejména 5.7 vyplývá množství výhod v obsazení externích umělců nejen do sólových rolí, ale také v orchestru a sboru. Takové rozhodování má tyto ekonomické dopady:

- 1) Obsazujeme-li zahraniční externisty, je nutno počítat s tím, že standardní honoráře externích umělců v západních zemích jsou podstatně vyšší než standardní honoráře v ČR nebo SR. Situaci sice podstatně zlepšuje fakt, že, *většina interpretů zaměřených na novou hudbu bude zkoušet a hrát novou operu s nadšením a ráda*, a tedy bude souhlasit i s podstatně nižším honorářem, než na jaký je zvyklá u jiných nabídek, které bere pouze jako „kšeft“. Přesto se honoráře umělců z USA, SRN, Beneluxu a některých dalších zemí budou pohybovat na úrovni 1,5- až 2 násobku běžného českého honoráře. Tím vzniká paradox, kdy někteří čeští hráči - zaměstnanci orchestrů berou soudobou hudbu jako přivýdělek a se sebezapřením ji za vyšší honorář zahrají, zatímco zahraniční hosté školení na novou hudbu ji zahrají s radostí a pod svou obvyklou cenou, přesto za honorář podstatně vyšší.
- 2) U hostů je nutné počítat také s náklady na cestu, ubytování a stravování. Z rozpočtu NODO 2014, jehož výtah je součástí Příloh této práce, je patrné, že náklady na cestu, ubytování a stravu externích umělců se rovnaly výši 2/3 nákladů na jejich honoráře.

Porovnejme tyto informace s náklady na zkoušení opery *Filoktétés*⁵⁵ uvedené v koprodukcí NDM a ND.

Vzhledem k tomu, že v hlavních sólových rolích byli obsazeni externisté, vyjde tato položka pravděpodobně srovnatelně s náklady na přípravu opery produkované OCNH. U sboru by rozdíl v nákladech patrně byl zřejmý, chybí však přesná data k provedení důkladného srovnání. Nikdo přesně nezaznamenal, kolik času strávilo Canticum Ostrava zkoušením 3 oper na NODO a tedy není možné objektivně srovnat náročnost přípravy s náročností přípravy sboru NDM na Filoktéta.

Naopak u orchestru je možné porovnat náklady poměrně přesně. Filoktéta doprovázel orchestr NDM o 51 členech, zkoušení orchestru zabralo celkem 48 hodin.

⁵⁵Kompletní rozpočet není a ani nemůže být součástí práce, neboť při kalkulaci jednotlivých projektů vícesouborových divadel se vždy dostaneme k rozporům v metodologii takových výpočtů. Je tedy možné vyčíslit náklady na hostující umělce, na výrobu atd., jejichž poměry jsem vyjádřil grafem, který

Podle toho lze snadno dopočítat náklady na honoráře hráčům orchestru. Při hodinové mzdě cca 130 Kč/hod⁵⁶, 51 členech orchestru a 48 hodinách zkoušení vychází náklad na nastudování jedné opery orchestrem na 318 240,- Kč.

Porovnejme tyto vstupní údaje s údaji o nákladech na Ostravskou bandu, které máme k dispozici. Vstupním údajem, který nezazněl a není uveden v rozpočtu, je, že každý člen OB strávil zkoušením za cca 7 dnů svého pobytu v Ostravě cca 10 hodin denně, tedy celkem 70 hodin. Každý ze 35 členů komorního orchestru však hrál v jedné nebo několika operách s průměrným obsazením 16,2 hráčů orchestru na jednu operu.

Položka	Orchestr NDM	Ostravská banda
Nazkoušených oper	1	5
Počet hodin strávených zkoušením * celkový počet členů tělesa	48 * 51 = 2448	70 * 35 = 2450
Průměrná obsada jedné opery	51	16
Počet hodin strávený zkoušením 1 opery	48	30
Celkový součet honorářů	306000	503700
Honorář na jednoho hráče na jednu operu	6 000,00 Kč	6 209,00 Kč
Hodinová mzda jednoho hráče	125,00 Kč	205,59 Kč
Honoráře na jednu operu o 16 hráčích orchestru	97 200,00 Kč	100 740,00 Kč

Výsledek je poměrně překvapivý. Přepočtená hodinová mzda externího umělce zvyklého a školeného na interpretaci nové hudby je sice zhruba 1,6x větší než hodinový plat hráče orchestru kamenného divadla, ansámbl těchto hráčů však každou operu nazkoušel v průměru 1,6 krát rychleji. Výsledné náklady na jednu premiéru jsou tedy při stejném počtu hráčů téměř totožné.

Z toho vyvozují dva podstatné závěry:

56 ČESKÁ REPUBLIKA. *Platové tarify*. In: . Nařízení vlády, 564/2006 sb. Dostupné také z:

http://www.mpsv.cz/ppropo.php?ID=nv564_2006

- 1) Nedává smysl ansámbl kombinovat ze zaměstnanců a zahraničních hostů, pokud k tomu nemám speciální důvod. V takovém případě přeplácí producent ty externí umělce, kteří by byli schopni se skladbu v ansámblu zaměřeném na novou hudbu naučit rychleji, a frustruje zaměstnance. Hosty navíc přeplácí nejen na honoráři, ale především na ubytování, stravě a nákladech obětovaných příležitosti, neboť soubor externistů může zkoušet i 12 hodin denně, zatímco divadelní orchestr podléhá zákoníku práce.
- 2) Jediným nákladem, který dělá zahraniční hosty skutečně dražšími, je cesta, ubytování a strava. Tato položka je však v rozpočtu tak výrazná, že může hrát při rozhodování zásadní roli.
- 3) Právě náklady obětované příležitosti znamenají, že je ekonomické u tělesa složeného z externistů zkoncentrovat přípravu do menšího počtu dnů. Součástí jejich honoráře jsou totiž pravděpodobně také honoráře, které kvůli tomuto účinkování museli odříct jinde. Čím více dnů bude muset zkoušet, tím víc takových příležitostí musí odmítnout.

6.1.2 Autorská práva:

V kapitole 2.2 jsem zmínil Arnolda Schoenberga a Igora Stravinského jako první skladatele, kteří začali posouvat evropsko-americkou hudbu novým směrem. Mnoho odborníků na novou hudbu přitom začíná na podstatně mladších autorech, což lze vidět i na tom, že Schoenberg a Stravinskij nejsou nejčastější jména na plakátech festivalů nové hudby.

Schoenberg zemřel v roce 1951, Stravinskij v roce 1971, majetková práva na jejich díla tedy vyprší v letech 2021, resp. 2041. U dalších autorů nové hudby můžeme předpokládat ještě pozdější datum s výjimkou těch, kteří zemřeli mladí (většinou během 2. světové války). Na evropském repertoáru tedy téměř nenajdeme novou operu, která by nebyla chráněna autorským zákonem.

Přesto nelze říct, že by licenční odměny autorům patřily k největší položce v rozpočtu při uvádění NO. Ba naopak. Z rozpočtu NODO 2014 je dokonce patrné, že náklady na licenční odměny za všech šest uváděných oper byly naprosto minimální.⁵⁷

Důvod je prostý. Skladatelé experimentálních oper jsou sami rádi, pokud mají

⁵⁷V rozpočtu je dokonce uvedeno 0, to je ale zavádějící údaj. Náklady na licenci opery Bernharda Langa byly součástí celkové částky, kterou OCNH zaplatilo Wiener Festspiele za uvedení opery (v tomto balíčku byly také honoráře sólistům a mnoho dalších položek). Martin Smolka také dostal za svou dvouletou práci adekvátní honorář, ten byl však placen ze speciálního grantu, který podalo NDM na MKČR. Oproti tomu Rudolf Komorous poskytl noty na svou operu bez nároku na honorář, Petr Kotík si coby umělecký šéf OCNH a dirigent za svou operu také žádný honorář nevzal a Mojiao Wang je studentkou a rezidentkou OCNH z předchozích let, která v roce 2013 sama platila za rezidenci na Ostravských dnech a vedení profesionálních lektorů – nabídka na uvedení její opery v rámci NODO byla tedy spíše možností pro ni a byla od začátku koncipována bez nároku na honorář.

možnost vidět své dílo kvalitně uvedené na velkém jevišti. A pokud rozpočtová omezení nedovolují dostatečnou odměnu, nezřídka poskytnou licenci rádi zdarma. Jindy existují grantové programy (například MKČR), které přímo nabízejí možnost pokrýt z nich honorář autorovi, který pro nás píše dílo na zakázku.

Neznamená to samozřejmě, že by se za autorská práva nových oper nikdy nic neplatilo. Zvláště u autorů zvučných světových jmen (Sciarrino, Xenakis, Berg, Neuwhirt, Stockhausen, Glass, Cage) se licenční odměny pohybují na prakticky stejné úrovni jako u světově proslulých oper. Výjimky nastávají pouze v případě dobrých osobních vztahů producenta s autorem, případně jeho dědicem.

6.1.3 Pronájem prostor, služby spojené s prostorem (jevištní a hledištní personál aj.):

V kapitole 4 budu pojednávat o producentských modelech uvedení NO. Pouze jeden z nich nezahrnuje spolupráci kamenného divadla, které by tyto služby pokrylo svými zaměstnanci.

V takovém případě je přirozeně nutno počítat při sestavování rozpočtu s pronájmem a službami s ním spojenými – včetně šatnářů, uvaděček, techniků, osvětlovačů, zvukařů, eventuálně ochranky nebo barmanů. Samozřejmě je pro producenta výhodné zamyslet se nad tím, které služby je vhodné si obstarat sám, a které je lepší outsourcovat. Postup je však zcela identický s postupem přípravy kteréhokoliv jiného eventů, proto nepovažuji za důležité se mu důkladně věnovat.

6.1.4 Výroba

Chceme-li udržet celkovou hladinu nákladů na uvedení nové opery v podobných nebo spíše nižších částkách než náklady na uvedení kterékoliv jiné opery, je potřeba na výrobě ušetřit. Důvodem jsou vyšší náklady na straně uměleckých honorářů, služeb umělcům, pravděpodobně také produkce a dalších nákladů, viz podkapitoly 3.2.1., 3.2.5 a 3.2.6. Právě výroba je tedy ta část, kde se nejčastěji šetří. Důvodů je několik:

- 1) Na rozdíl od „konvenční“ opery nám charakter NO umožňuje ubírat se po výtvarné stránce jinam, než čistě realistickým směrem založeným na nákladné výpravě. Naopak použití moderních technologií (projekce, videomapping, výrazný light design, pohyby jevištní technologie jako jsou jevištní stoly a točna...), které u realisticky režírované opery nemohou hrát hlavní roli, je zde mnohdy funkční a vítané.
- 2) Nízký počet repríz klade nižší nároky na životnost scénografie a kostýmů.

U zmíněných moderních technologií je výhodou, že jejich pořizovací cena je sice relativně vysoká, provozní náklady jsou však dále minimální. Proto vlastní-li je producent, znamená jejich použití výraznou úsporu v rozpočtu. Více o výrobě a specifikách práce scénografa v kapitole 5.8.

6.1.5 Produkce

I kdybychom realizovali novou operu pouze v rámci kamenného divadla bez

vstupu jiné partnerské organizace, pravděpodobně by to znamenalo nutnost externí produkce, která má s tímto typem inscenací zkušenost.

6.1.6 Další náklady

Jedním z nejčastějších typů nákladů, na které bychom nemuseli předem pomyslet, je pronájem netradičních hudebních nástrojů. Je velmi pravděpodobné, že se v partituře nové opery objeví nástroj, který není klasickou součástí nástrojového vybavení divadelního orchestru a velmi často tak musíme externě hledat nejen nástroj, ale i hráče na něj.

6.2 Prostor

S návštěvností a udržitelností projektu souvisí další problém. Klasické operní domy mívají většinou velká hlediště s kapacitou běžně k 1000 sedačkám. Vzhledem k okrajové návštěvnosti nové opery je tento fakt ale kontraproduktivní, protože s řádově menší kapacitou se dá zahrát několik repríz, aniž by bylo hlediště prázdné.

Tento problém se dá vyřešit prakticky trojím způsobem.

První je přirozeně hrát jinde než v operních domech. V rámci NODO bylo a bude několik oper inscenovaných na Dole Hlubina ve Starých koupelnách, v Cooltour a dalších site specific prostorech, opera ND tento problém zase řešila inscenováním v divadle Kolowrat, jehož hlediště je podstatně menší než hlediště velkých scén ND. Ne vždy je to ale řešení vhodné. Některé nové opery jsou napsány právě tak, aby byly hrány ve velkých operních sálech. Chtějí novým hudebním pojetím rozbít škrobené vnímání hudby, které je se sametovými sedačkami a zdobenými stropy neodmyslitelně spojeno. Právě skutečnost, že se nová hudba hraje v těchto prostorech, pak podporuje požadovaný umělecký efekt. Nehledě na to, že operní domy jsou konstruovány tak, aby v nich akusticky nejlépe vynikla neamplifikovaná symfonická hudba – industriální a site-specific prostory bývají naopak pro tyto účely akusticky velmi nešťastně řešené.

Druhým řešením je zahrát jednu, maximálně několik repríz a zkoncentrovat veškerou propagaci k ní/nim – pak budeme pravděpodobně schopni naplnit i poměrně velké hlediště.

Posledním řešením je hrát v operním domě, ale inscenačními prvky jeho kapacitu záměrně zmenšit. To není řešení příznačné pouze pro novou operu, ale pro všechna divadla, která se potýkají s problémem prostoru neúměrného diváckému potenciálu žánru v nich hraného (zmiňme soubor Pražského komorního divadla v Divadle Komédie). Řešením nemusí být vždy pouze sezení diváků na jevišti. Například opera Františka Chaloupky *Eva a Lilith* (premiéra v DJM 2012) byla koncipována jako živá instalace. Na jevišti DJM byla vystavena jakási „světnice“, ve které se celá opera odehrávala, diváci jí mohli ale volně procházet. Hudebníci hráli z jeviště, diváci tedy chodili přímo kolem nich, zpěváci se po jevišti volně pohybovali.

7 Závěr

Pojem „nová opera“ sám o sobě je prakticky nedefinovatelný, neboť právě jeho nedefinovatelnost je jedním z jeho charakteristických znaků. Rozdíl mezi „běžnou“ a „novou“ operou však tkví především v přístupu k hudbě a divadlu, experimentu a rozbíjení fungujících struktur.

Nová opera je okrajovým předmětem zájmu pouze několika kulturních institucí v České republice. Chce-li kterákoliv jiná dílo tohoto druhu uvádět, je pravděpodobné, že na něj nebude dostatečně umělecky, administrativně ani majetkově vybavena.

Zásadními rozdíly ve výkonnostních ukazatelích nové opery je její omezená cílová skupina a z toho plynoucí nízká udržitelnost projektu, rozdílný poměr nákladů vyznačující se většími náklady spojenými s hostováním externích umělců a naopak nižšími náklady na výrobu, a náklady spojené s využíváním nestandardních hudebních nástrojů.

Novou operu je v podmínkách ČR možno uvádět v produkci městského divadla, nezávislé neziskové organizace nebo kombinaci obojího. Třetí navrhovaný způsob je pravděpodobně nejvýhodnější, protože kombinuje výhody obou předchozích a eliminuje jejich nevýhody.

Praktická část realizace nové opery znamená nestandardní nároky na náplň práce mnoha zaměstnanců instituce, která ji uvádí, stejně jako externí části realizačního týmu. Nejvýraznější změnou jsou nové nároky kladené na výkonné umělce, přítomnost autora na zkouškách, striktní omezení ve vizuální a výrobní složce a často také komplikovanější požadavky na divadelního zvukaře.

Úkolem producenta a produkčního nové opery je uvědomovat si tyto změny v kompetencích všech zainteresovaných složek a vytvořit během přípravy inscenace takové prostředí, aby vhodně vyvážil poměr morálky v souboru a uměleckou kvalitu výsledku.

Seznam použitých zdrojů a literatury

JIRIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. V Praze: NAMU, 2015. ISBN 9788073313753.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage* 2nd ed. New York: Routledge, 2003. ISBN 0415937922.

SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller* 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN 9780199723638.

SIMMS, Bryan R. *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* New York: Oxford University Press, 2000. ISBN 9780195351859.

Microtonal music., *Britannica.com* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/art/microtonal-music>

ČESKÁ REPUBLIKA., *Platové tarify* In: . Nařízení vlády, 564/2006 sb. Dostupné také z: http://www.mpsv.cz/ppropo.php?ID=nv564_2006

Zákoník práce In: . 2006, 262/2006 sb. Dostupné také z: <http://zakonik-prace.cz/>

UNGER, Pavel. K odložené premiéře Věci Makropulos v SND. *OperaPlus* [online]. 2015, , 4 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/k-odlozene-premiere-veci-makropulos-v-snd/>

Prepared Piano. *DePaul University* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/prepared_piano.htm

SRSTKA, Jiří. Opera jako schizma. *OperaPlus* [online]. 2010, , 3 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/opera-jako-schizma/>

Terra Musica, Česká televize Art, 22. 10. 2013. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095218055-terra-musica/413234100031001>

Terra Musica, Česká televize Art, 21. 10. 2014. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095218055-terra->

musica/414234100031004/video/

NDM extra. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2016-05-03]. Dostupné z:
<http://www.ndm.cz/cz/stranka/119-ndm-extra.html>

Profil.*Ostravské centrum nové hudby* [online]. [cit. 2016-02-10]. Dostupné z:
<http://www.newmusicostrava.cz/cz/o-nas/profil/>

Kráska a zvíře: Seznam představení. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2016-04-16]. Dostupné z:
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=1582&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

DRÁPELOVÁ, Věra. Národní divadlo zahájí operou Kráska a zvíře. *IDNES.cz* [online]. [cit. 2016-05-03]. Dostupné z:
http://kultura.zpravy.idnes.cz/narodni-divadlo-zahaji-operou-kraska-a-zvire-f3c-/divadlo.aspx?c=A030826_190747_divadlo_ef

Národní divadlo.*Prague.eu* [online]. [cit. 2016-05-01]. Dostupné z:
<http://www.prague.eu/qf/cs/ramjet/objekt/mista/202/narodni-divadlo>

BLÁHA, Jiří. Databáze divadel. In: *Divadelní architektura v Evropě* [online]. [cit. 2016-04-28]. Dostupné z:
<http://www.theatre-architecture.eu/cs/databaze.html?theatreId=10>

Seznam představení: Klusák-Nyman-opera. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2016-4-15]. Dostupné z:
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&ic=2083&ju=0&sb=0&zz=OPR&sz=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

FILOKTÉTÉS: Opera. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2016-20-4]. Dostupné z:
<http://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/3363-filoktetes/>

Přílohy

1 Případové studie

Nejen pro názornou demonstraci shora uvedených tvrzení jsem se rozhodl přiložit tři krátké případové studie nových oper nastudovaných a uvedených v posledních několika letech. Každá z nich skýtala trochu jiná specifika, každá mi tedy poslouží pro ukázkou něčeho trochu jiného.

1.1 Martin Smolka: *Sezname, otevři se!*

Autor hudby: Martin Smolka

Autor libreta: Jiří Adámek

Dirigent: Ondřej Vrabec

Režie: Jiří Adámek

Scénografie a kostýmy: Ivana Kanhäuserová

Premiéra: 16.6.2014 v rámci festivalu NODO v divadle Antonína Dvořáka

Producent: Ostravské centrum nové hudby v koprodukcí s Národním divadlem moravskoslezským

Obsazení:

Boca Loca LAB – divadelní skupina Jiřího Adámka založená mj. na hudebně-rytmické práci s textem

Jan Mikušek – kontratenor

Sbor Canticum Ostrava

Ostravská Banda – orchestr

Sezname, otevři se! je patrně nejúspěšnější inscenací festivalu NODO 2014. Martin Smolka s Jiřím Adámkem ji napsali na objednávku NDM, konkrétně Jiřího Nekvasila. Práce trvala bezmála tři roky, což, jak zdůraznil Jiří Adámek, je minimální doba nutná k tomu, aby mohlo vzniknout opravdu dobré dílo.

1.1.1 Podoba inscenace

Hudba Martina Smolky je velmi minimalistická, založená na extrémně tichých orchestrálních pasážích a dlouhých plochách. Orchestr pracuje s mikrotonálním laděním, často však tak, že se celý v jednu chvíli jakoby „přeladí“ o miniaturní interval níž.

Libreto je tvořeno seznamy – vyjmenováváním barev, kategorií nebo podmnožin určitých kategorií (tundry, savany, lesy, stepi, pouště), taxonomických kategorií, prvků z periodické tabulky apod. To vše s velmi výrazným rytmickým členěním, které je tak v podstatě součástí hudební kompozice. Boca Loca Lab však vůbec nepívá, všechny jejich texty jsou recitovány.

V opeře vystupuje také kontratenor Jan Mikušek, ten za celou operu zazpívá

pouze dvakrát, čímž je záměrně jeho zpěvu přidáno významu.

V orchestřišti také zpíval sbor Canticum Ostrava.

Scéna byla navržena minimalisticky, pracovala s nekonkrétními objekty, které mohly spíše vyvolávat obrazy, než aby přímo nějaké konkrétně zastupovaly. Light design i projekce byly neopomenutelnými prvky.

Inscenace vyhrála cenu Divadelních novin v kategorii Hudební divadlo za sezónu 2013/14.

1.1.2 Příprava

Na této opeře se dá trefně dokázat, jak dlouho trvá příprava opery psané „od nuly“ a „na zakázku“ tak, aby vykazovala dostatečné umělecké kvality.

První impuls oslovit Martina Smolku vzešel od Jiřího Nekvasila někdy na podzim 2011, tedy necelé tři roky před premiérou. Zdá se to jako velmi dlouhá doba, nicméně při míře perfekcionalismu obsažené jak v práci Martina Smolky, tak i Jiřího Adámka, jde rozhodně o adekvátní předstih. Například tak základní činnost jako hledání námětu je totiž otázka minimálně měsíců, což se v tomto případě potvrdilo. Smolka začal na opeře původně pracovat s Jaroslavem Duškem, se kterým napsal, v roce 2004 poprvé uvedenou, úspěšnou operu Nagano. Společně se však nemohli dobrat novému námětu, a tak začal Smolka později spolupracovat s Jiřím Adámkem.

Společně nejprve hledali, jakým způsobem vůbec mohou nebo nemohou pracovat. Zde přichází poměrně zajímavý proces, kdy skladatel, režisér i dirigent dobrovolně a s velkým předstihem vložili do inscenace obrovskou investici v podobě vlastních sil a času v touze po dokonalém dílu. Tato investice nebyla ze strany festivalu, který operu objednával, iniciována, proběhla v podstatě samovolně a na budoucí podobu inscenace měla bezesporu zásadní vliv.

Aby našli společný inscenační jazyk, napsal Martin Smolka nejprve krátkou skicu, kterou nechal Jiřího Adámka a Boca Loca LAB zpracovat. Na základě této skici došli k závěrům, které předurčily další vývoj díla. Tedy že zpracování textu a paměť sólistů skladateli velmi vyhovuje, naopak se chce vyhnout tomu, aby je nechal na jevišti zpívat. Důležité bylo také seznání faktu, že divadelní skupina je schopna některá témata zpracovat (na základě textu, nikoli na základě hudby) tak, že by je Smolka sám takto nenapsal, je s nimi ale velmi spokojený.

Poté, co společně našli téma seznamů jako styčný motiv pro libreto, začal Jiří Adámek postupně hledat scénický tvar s herci. Zde přichází další velká investice, tentokrát dirigenta Ondřeje Vrabce, který na jejich zkoušky pravidelně docházel a učil se pracovat se sólisty a zejména učil sólisty, jak pracovat s dirigentem.

Do Ostravy tedy posléze přijel inscenační tým velmi dobře připravený a sehraný, což bylo zcela nutné pro úspěšnou realizaci, protože scénický tvar podobného druhu je natolik výjimečný, že by si na něj všichni zainteresovaní během týdnu

zkoušek na NODO jen těžko zvykali.

1.1.3 Na pomezí libreta a hudby

Velmi se mi líbí a rád bych u této opery zmínil tenkou hranici mezi libretem a hudbou. Je to další z příkladů, jak dnes může být nahlíženo na hudební divadlo. Martin Smolka po důkladném studiu práce Jiřího Adámka a Boca Loca Labu nechal některé části partitury vokalistů volné a nechal je si je samotné dotvořit. Věděl totiž, že jejich práce s textem nabízí možnosti, kterých on coby hudební skladatel nedosáhne. Takto rytmicky zpracované libreto bez hudebního zadání však v podstatě způsobilo, že autor libreta se stal záhy také spoluautorem hudby. Hudební a textovou stránku u díla, kde text hraje takto výraznou rytmickou roli nelze od sebe oddělit a profese libretisty a skladatele tak splývají ještě mnohem více, než je běžně zvykem.

1.1.4 Náročná realizace

Velmi důsledně připravenou inscenaci přesto v poslední fázi realizace provázely poměrně silné emoce. Velmi precizně připravený autorský tým a skupina sólistů neviděl v orchestru stejnou míru perfekcionismu (Ostravské bandě), který ve velkém nasazení a únavě zkoušel několik oper současně. Stejně tak orchestr, který naopak neměl potuchy o množství potu, slz a krve věnované této inscenaci v minulých třech letech, nerozuměl přísným nárokům a zjitřeným emocím zejména Martina Smolky ohledně jejich interpretace hudby. Začalo tak docházet k dost vášnivým střetům a výměnám názorů, Smolka nebyl k orchestru zrovna vybíravý, orchestr se proti němu naopak začal bouřit.

K celému incidentu mohlo také dojít proto, že v průběhu zkoušení převzal skladatel až příliš velkou autoritu a ačkoliv jednal v nejlepším možném úmyslu, jeho perfekcionismus na místě způsobil vedle množství užitku také velké množství škody.

1.1.5 Ohlasy a možnosti dalších repríz

Navzdory trochu bolestivé poslední fázi přípravy skončila opera obrovským úspěchem završeným cenou Divadelních novin. Během festivalu měla inscenace jako jediná naplánovanou kromě premiéry také reprízu, obě se odehrály úspěšně.

Paradoxně však není možné a pravděpodobně ani možné nebude tuto operu v plném složení znova zahrát. Vzhledem k tomu, že Ostravská Banda se reálně sejde jednou do roka, kdy zkouší a hraje nové premiéry, je reprízování *Seznamů* poměrně utopickou vizí. Smolka a Adámek, vědomi si této skutečnosti, začali připravovat komorní verzi opery, pro smyčcový kvartet, piano a harfu. V tomto složení mají v plánu operu dál uvádět.

1.2 George Lewis: Afterword

Autor hudby: George Lewis

Autor libreta: George Lewis

Dirigent: Rolf Gupta

Režie: Sean Griffin

Scénografie a kostýmy: Sean Griffin

Premiéra: 28.8.2015 v rámci festivalu Ostravské dny v divadle Jiřího Myrona

Producent: Ostravské centrum nové hudby v koprodukcí s Národním divadlem moravskoslezským

Inspice: Narda E. Alcorn

Obsazení:

Joelle LaMarre - soprán

Gwendolyn Brown – kontraalt

Julian Otis - tenor

Ostravská Banda – orchestr

Inscenace Afterword byla jedna ze tří oper uvedených v rámci hudebního festivalu Ostravské dny 2015. Autorem hudby i libreta je trombonista, skladatel a profesor na Columbia University George Lewis. Tato případová studie by měla ukázat možnosti nízkonákladové výpravy u nové opery, demonstrovat „zmatení jazyků“ nastíněné v kapitole 6.3. a ukázat míru změn, jaké mohou nastat v posledních týdnech před premiérou.

1.2.1 Podoba inscenace

Afterword se hudbou i libretem věnuje afroamerické kultuře a umění obecně. Jako primární zdroj libreta a četných operních scén slouží prvky z knihy George Lewise o AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians/ Asociace pro podporu tvořivých hudebníků). AACM byla založena roku 1965 v chicagské čtvrti South Side. Získala mezinárodní uznání za hlavní roli, kterou sehrála v historii amerického avantgardního jazzu a nové a experimentální hudby.⁵⁸

Afroamerická kultura není jen námětem libreta, ale je jí také protkána hudba a jevištní zpracování. Volbou nástrojů, hráčskými technikami i použitými hudebními postupy. V původní verzi not, která byla později zredukována, se objevovaly mimo jiné nástroje jako mbira, shekere nebo log drum, i na premiéře pak bubeník hrál na cuicu, maracs nebo guiro. Tyto nástroje jsou převážně afrického původu, byť některé z nich jsou již poměrně konvenční i pro Evropu. Autor však také využíval zcela běžně používaných operních perkusí – vibrafon, xylofon, timpány, krotály aj. Součástí hornového partu je použití dusítka vyrobeného z WC zvonu, což je praktika velmi běžná zejména pro černošskou jazzovou hudbu.

⁵⁸ <http://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/3693-afterword-doslov/>

Tři sólisté – afroameričtí operní pěvci – hráli velmi konkrétní, až realisticky pojaté role. Režisér Sean Griffin byl také autorem výtvarné koncepce a ačkoliv scéna byla v podstatě abstraktním obrazem, který pouze barvami a symboly navozoval dojmy různých prostředí, režijní vedení herců a jejich kostýmy byly naopak velmi realisticky a konvenčně zpracované.

1.2.2 Příprava

George Lewis spolupracoval s OCNH už dříve jako lektor. Inscenování opery *Afterword* na festivalu nabídl sám. Operu nazkoušel s režisérem, inspicentkou a sólisty v Chicagu a Ostrava byla jedním z měst, ve kterém ji uvedl. Pokaždé však s jinou výpravou a orchestrem, někdy v koncertní verzi, jindy v jevištní. Ostravská premiéra byla první na jevišti. V new Yorku byla opera uvedena ještě o něco dříve, avšak pouze v koncertní verzi. Následovaly reprízy v Chicagu a Hadersfeldu.

George Lewis také získal na realizaci opery grant od AACM, ze kterého byly hrazeny všechny autorské honoráře, takže OCNH v koprodukcí NDM platily pouze cestu, ubytování a výrobu ostravské scénografie a části kostýmů (druhou část si inscenační tým dovedl s sebou).

1.2.3 Výroba

Celkový rozpočet na výrobu scénografie a kostýmů nebyl nikdy přesně vyčíslen⁵⁹, nicméně v součtu nepřesáhl 50 000 Kč. K tomu je však potřeba přičíst část kostýmů, kterou si již hotovou přivezl inscenační tým z Chicaga. Režisér Griffin navštívil Divadlo Jiřího Myrona a sklady NDM jednou, 9.6.2015, tedy necelé tři měsíce před premiérou, aby si osobně prohlédl prostory a fundus, který si také pečlivě nafotil. Následně předával elektronicky všechny instrukce produkci OCNH, která je distribuovala mezi jednotlivá pracoviště technického úseku NDM.

1.2.3.1 Scénografie

Jedinou částí scény, která se vyráběla, byly dřevěné stěny, které rozdělávaly točnu do tří výsečí. Všechny ostatní materiál byly části fundusu navěšené na tahy, na zeď a rozmístěné v prostoru. Každá z výsečí, které zeď na točně vytvořila, vytvářela jinou náladu, která byla umocněna barvou stěny, barvou, na kterou byl natřen nábytek z fundusu v ní umístěný, light designem a projekcí. Tato koncepce využila prakticky všech prostředků, kterými disponuje kamenné divadlo, a s minimálním rozpočtem tak Griffin vytvořil scénografickou koncepci, která nenechávala velké jeviště DJM nezaplňené.

Samotný proces instalace zavěšených objektů byl poměrně dlouhý a náročný. Předměty se několikrát upevňovaly a zabezpečovaly. V běžném operním provozu by pravděpodobně šlo o problematickou inscenaci. Zde však bylo od počátku

⁵⁹K tomu bychom museli znát přesný počet hodin, který strávili zaměstnanci dílen NDM prací na této inscenaci, ten však nikdy nebyl přesně zjištěn.

dáno, že insceace se hraje jen jednou, a to ještě před začátkem sezóny, může tedy zůstat postavená od první montážní zkoušky až do premiéry a následně rovnou rozebrána na materiál.

1.2.3.2 Kostýmy

Původní představa režiséra, že se použijí kostýmy z fundusů NDM, se záhy ukázala jako poměrně naivní. Trojice afroamerických sólistů má zcela jiné tělesné proporce než kdokoliv kdo kdykoliv prošel souborem Národního divadla moravskoslezského. A to nejen u Gwendolyn Brown, u které je už podle fotek velmi zřejmé, že na ni nebude ve skladu existovat padnoucí kostýmek., ale i u ostatních dvou sólistů. Například dredy zvětšují obvod hlavy tak moc, že nebylo možné najít padnoucí klobouk pro žádného ze sólistů. Ačkoliv v Chicagu nebo Kolumbii by Griffin s podobným plánem pravděpodobně uspěl, v Ostravě se musely kostýmy šít. Tím lehce narostl rozpočet, šlo však pouze o tři kostýmy, navržené tak, aby byly z levného materiálu a rychle vyrobené.

Celý proces lehce pozdrželo také předávání informací o mírách sólistů. Ačkoliv produkce dostala za každého sólistu velmi přehlednou tabulku, míry měřené v USA mají jiné standardy než míry v ČR. Nejde jen o použití metrického systému, délka končetin se například v jedné zemi měří od lopatky po prsty, jinde od ramene po zápěstí. Tím docházelo k poměrně komickým situacím, protože při převedení jednotek kostymérkám vycházely velmi bizarní výsledky a netušily, jestli je to chyba v měření, jiný úzus v měření, anebo jsou-li zkrátka míry sólistů opravdu takto neuvěřitelné, což při pohledu na fotky neznělo nereálně.

Sean Griffin po ostravské premiéře odkoupil kostýmy vyrobené v Ostravě, aby je mohl používat dál při dalších uvedeních Afterword.

1.2.3.3 Zmatení jazyků

Nejužší tým v podobě autor, režisér, inspicientka⁶⁰ a sólisté na opeře pracoval s velkým předstihem a z toho důvodu dílo již před příjezdem do Ostravy dokonale znal. Vzhledem k tomu, že čas na jevišti byl vzácný a drahý, bylo potřeba postupovat rychle a nebylo mnoho času někoho něco složitě učit. Režisér i inspicientka měli jasnou představu, nikdo v domě jim však nerozuměl, neboť ani osvětlovač, ani inspicient v DJM anglicky neuměli. Bylo tedy na produkci festivalu, aby si tento problém včas ověřila a uvědomila a zajistila asistenty oběma, což se později ukázalo jako vhodný krok, neboť pouze jeden by na celý tým nestačil. Tato služba se samozřejmě promítla i do rozpočtu, protože režisérovi musel tlumočit někdo, kdo se vyzná v light designu, aby mohl předávat osvětlovači přesné informace, inspicientce naopak musel tlumočit někdo, kdo se vyzná v jevištní technologii a práci inspicienta obecně.

Tím vznikla mimo jiné velmi kuriózní situace, kdy u malého inspičního stolečku

60 Narda E. Alcorn, mj. Přednášející na Depaul University obor Stage Management

seděli během premiéry tři lidé najednou – Narda, sledovala dění na jevišti a četla partituru, tlumočník, který předával její pokyny místnímu inspicientovi, a Slávek, místní inspicient, který pokyny předával zbytku divadla.

1.2.4 Změny v notách na poslední chvíli

George Lewis neustále vylepšoval a měnil partituru opery, až zhruba dva týdny před začátkem zkoušení přišel s finální verzí, která se od té původní velmi drasticky lišila. Produkce mu vzhledem k dlouhodobě dobrým vztahům tyto změny povolila, měly však pro ni dalekosáhlé důsledky.

První, ne tolik zásadní změnou, bylo, že Lewis podstatně osekal bicí part. Zde snad mohlo pouze zamrzet to, že tím pádem produkce složitě sháněla speciálně pro jeho operu k zapůjčení několik hudebních nástrojů, které nakonec nevyužila.

Mnohem důležitější ale bylo, že nová verze byla téměř o půl hodiny delší než původní. To se týkalo zaprvé hráčů, nicméně hudba byla velmi minimalisticky napsaná a většina z nich noty nacvičila až během zkoušení s dirigentem. Důležitější však bylo, že v té době už byl pevně naprogramován harmonogram premiérového večera i zkoušek a změna tím zasáhla i do něj. V den premiéry byly naplánovány dvě operní představení ve dvou operních domech po sobě, tak, aby měl divák akorát čas přejít z jednoho domu do druhého. Změnou délky první opery se musela posunout i hodina začátku druhé opery, která tak končila v pozdních nočních hodinách.

Také zkoušky byly naplánovány, aby se mezi nimi hráči stihli přesouvat na minutu přesně, a o půl hodiny delší stopáž znamenala, že aby na generálce a dalších zkouškách stihl orchestr zahrát operu od začátku do konce, musela by být zkouška mnohem delší.

Zdánlivě banální svolení k prodloužení jinak interpretačně jednoduchého díla tak zamíchalo plány především managementu festivalu.

1.3 John Cage: Europera V

Autor: John Cage

Poprvé uvedeno: 18. 4. 1991 v Buffalu, N.Y.

Studie pojednává o uvedení z 24. 6. 2012 v Divadle Antonína Dvořáka v Ostravě

Režie: Andrew Culver

Producent: Ostravské centrum nové hudby v koprodukcí s Národním divadlem moravskoslezským

Obsazení:

Soprán: Martha Herr

Mezzosoprán: Katalin Károlyi

Klavírní doprovod: Alexandr Starý

Světla: Radko Orenič

Zvuk: David Konečný

Victrola, obsluha gramofonu: Otakar Mlčoch

Cyklos pěti „Europeras“ napsal skladatel a zásadní reformátor americké a evropské hudby 20. století John Cage mezi lety 1987 a 1991. Do programu oper III a IV, které se na přání autora mají vždy uvádět společně, napsal: „Europeans have been sending us their operas for the last 150 years. Now I am sending them all back!“ A skutečně, každý z dílů Europeras je jakousi koláží evropské operní tvorby, jež ukazuje v jiném světle, syrově surrealistickém, jak je Cageovi vlastní.

Příklad uvedení Europery V v Divadle Antonína Dvořáka uvádím pro konkrétní nastínění toho, jak může být nová opera svými vlastnostmi odlišná od všeho, co považujeme u opery za běžné a normální.

1.3.1 Předpis opery

Europera V, stejně jako její čtyři předchůdkyně, nemají partituru v podobě, v jaké ji běžně známe. Opery existují jen jako předpis časového a prostorového uspořádání náhodně zvolených dějů. U Europery V to konkrétně znamená:

- Délka opery je 60 minut.
- Vystupují 2 zpěváci, z nichž každý zpívá 5 árií standardního operního repertoáru dle vlastního výběru.
- Pianista zahraje 6 různých klavírních výtahů dle vlastního výběru.
- Jeden hráč na victrolu pouští ze starých gramofonových desek šest historických operních nahrávek.
- Jeden performer, který pouští z magnetofonu předem připravenou nahrávku a obsluhuje rozhlasový přijímač a také televizor s vypnutým zvukem

- Light design je předem napsán podle určitého klíče, nezávislého na dění na jevišti, ale na prostředcích divadla.

Součástí opery není dirigent, orchestr, libreto nebo pevná partitura. Pouze interpretace náhodně zvolených děl v poměrně náhodně uspořádaném prostoru. Cage nechtěl bombardovat posluchače svými záměry, ale nechat je najít si v jeho tvorbě své vlastní.

Zároveň je však předpis důslednější, než by se divákům mohlo (a mělo) zdát. Cage v něm udává čas nástupu každé árie každého z interpretů nebo jejich vzdálenosti od sebe a od publika. Například vicrola má být tak daleko od diváka, aby se pohybovala na hranici slyšitelnosti, pianista je dynamikou vždy pouze doprovodným prvkem a někdy má hrát tak slabě, že se kláves pouze dotýká, přitom však nezazní. Ze zpěváků je vždy dominantní pouze jeden, ten druhý se v danou chvíli přizpůsobuje tak, aby jej svým zpěvem nepřerazil, zpívá tedy za portálem nebo zády k publiku, nebo jen méně nahlas a dál od první řady.

1.3.2 Scénické provedení

Scénografie i kostýmy jsou použity z fundusu divadla a spoluvytvářejí tak dojem ohromné operní koláže. Dalším dominantním prvkem této inscenace jsou hodiny na forbíně, které odpočítávají 60 minut trvání opery a svým způsobem tak nahrazují dirigenta.

Light design je součástí zadání opery a je dán pouze algoritmem. Tento algoritmus v divadle prezentoval Andrew Culver, Cageův asistent, který s autorem strávil posledních 11 let jeho života a byl s ním při vzniku mj. všech pěti *Europers*. Culver tak byl režisérem inscenace, zároveň tak trochu autorem hudebního nastudování a zároveň především tlumočnickem záměru zesnulého autora. Proces svícení v tomto případě probíhal tak, že Culver nechal osvětlovače před svým příjezdem pověsit a zapojit co nejvíce světel (náhodně, bez žádného klíče) a následně pouze četl předem algoritmus ve smyslu: kanál 1, intenzita 50, poloha xy (pokud šlo o světlo s nastavitelným polohováním). Takto nastavili všechna světla a světelné změny, bez ohledu na to, co se bude během představení dít nebo kam světla míří. Tím je prvek světelného designu také zcela rozbit a slouží čistě náhodně.

V případě ostravského provedení hrály obě zpěvačky ve zvířecích maskách, které si občas nasadily a jindy sundaly, čímž také ovlivňovaly dynamiku svého projevu.

1.3.3 Výsledná podoba

Ze všech shora uvedených okolností vyplývá jeden zcela zásadní závěr: Opera je velmi pružná co do scénické realizace. Prakticky stačí jakýkoli divadelně vybavený prostor, dva pěvci, piáno a několik dalších drobností. Velmi tedy svádí k tomu, aby byla inscenována kdekoliv, svým způsobem i na zelené louce nebo v rockovém klubu. Její největší síla a divácký účinek se však projeví právě v co

nejhonosnějším operním sále. Právě tam se dekonstrukce všech jednotlivých operních prvků projeví naplno.

Petr Kotík na tiskové konferenci k Ostravským dnům 2015 o této opeře pronesl velmi trefný poznatek – z časového uspořádání vyplývá, že první dvě a půl minuty opery se neděje nic, je pouze ticho a hodiny začínají odpočítávat. V běžném životě nejsou dvě a půl minuty ticha nijak pozoruhodným zážitkem. V plném sále v průběhu operního představení však tyto dvě a půl minuty trvají několik dlouhých hodin. Už to samo o sobě znamená, že prostor jen v kombinaci s tichem nesporně působí na divákovu imaginaci, a to ještě dříve, než se začne na scéně cokoli „dít“.

2 Nezkrácené odpovědi Petra Kotíka a Renaty Spisarové na otázku „Co je nová opera?“

21 Petr Kotík:

Václave,

na tuto otázku není odpověď (něco to má společného s tím, že otázka je divná).

Nová opera je každá opera, která právě vznikla.

Opera je hudební divadlo, což znamená:

hudba je obrazem své doby a protože doba se mění, také hudba se mění, i když vlastně jde o jedno a totéž po staletí. Hudba v podstatě je pořád stejná, co se mění je její zvuk. Ten zvuk znamená nejen tóny, zvuky, pauzy, ale také jejich sekvence, jak jsou zorganizované. Toto je nutné akceptovat, vstřebat to, sžít se s tím, a pak se člověk dostane k tomu jádru, kterým je hudební podstata a ta se nemění. Pokud ale posluchač narazí a je mu zvuk cizí, protivný, nepříjemný, atd., tak k té hudbě nemůže dojít.

V opeře je to stejné. A stejně se mění potřeby divadelní. Dnes není aktuální Shakespeare, ale Samuel Beckett.

A potom jde o to, co je a proč existuje umění. Většina lidí si stupidně myslí, že to je nějaká kulturní zábava, k dekorativnímu uspokojení. To je samozřejmě kravina a je to něco, co „veřejnost“ dostává od kýče. Umění ale není kýč. Umění se také nedá „rozumět.“

Picasso řekl tohle:

“Understand art? What the Devil has art to do with understanding? Since when has a painting been a mathematical proof? Painting is not there to be explained – explain what, for God’s sake? – but to awaken feeling in the heart of the person looking at it. A work of art must not be something that leaves a man unmoved, something he passes by with a casual glance. It has to make him react, feel strongly, start creating too, if only in his imagination. He must be jerked out of his torpor.”

22 Renata Kotík-Spisarová:

Milý Véno,

no, definice aspoň pro mě, to je těžké, nejsem muzikolog, nejsem teatrolog, historik.

Jsem jen „občan“, který chce vidět i jiné, než stokrát omleté opery a zajímají mě proto nová (-ější) díla, nové výzvy, nová zamyšlení nad operním žánrem, nové možnosti, vše, co v tomto 21. věku přináší rozvolněnost tohoto žánru.

Nová opera ve smyslu NOVÁ předpokládá pro mě, že je napsána v naší současnosti, nebo nedávné současnosti a uchopena kolikrát netradičními prostředky. Nová opera může být i ale Mozartův Don Giovanni, kterého jsem viděla v newyorské synagoze a hráli a zpívali ji mladí skvělí herci a zpěváci, vlastně bez kulis, na dotek diváka, mezi kterými děj probíhal (a Conrad hrál první

housle v malém mozartovském orchestru, který je doprovázel).

Nová opera může být Robert Ashley, který operami nazýval naratorské výkony a čtení herců-vokalistů za stolem a vzadu šlo video a bylo to bez jediného nástroje, jen opřené na textu - takové „opery“ dělal už více než před 30 lety, a co takový Einstein on the Beach Philippa Glassa někdy ze 70 let. super nova opera, která před dvěma lety vyprodala New York a světové metropole... Konečně ji uměli zahrát a zazpívat, jak mi sám řekl, a konečně vyrostla generace, která tu hudbu znala od malička

Nova opera - když ji teď někdo uvádí, tak spíš cítím příklon ke komorní opeře, čisté formě, silnému libretu, propojenosti s technologiemi, které často nahrazují scénu, ale taky třeba ne...viz Dveře zákona od Sciarrina. Dokonalé.

Nová opera může být všechno, co zavání také low rozpočtem, zvědavostí, ale prostě se to realizuje, navzdory utkvělé představě, že opera je mnoho nul navíc... Často jsem ale v tomto duchu viděla nedomrlá díla, i v New Yorku, prostě, zkouší se.

Nová opera je dnes všechno, co rezonuje se současností, jejími omezeními (hlavně finance, diváci, divadelní provoz, dostupnost, prostory), ale i výhodami - dá se dělat svobodně na zelené louce, ale je to opera?

Určitě příklon a stále vzrůstající zájem o novou operu (festival Prototype např. v New Yorku) vědci, učitelé na akademiích, muzikologové sledují a píšou o tom velké články, pokusím se najít jeden americký, který mi přeposlala Veronika Firkušná.

3 Rozpočet festivalu NODO 2014

Tato příloha rozebírá pouze část rozpočtu spadající pod OCNH. Příjmy a náklady NDM zde nejsou zohledněny.

V obou případech jsou zohledněny pouze ty příjmy a náklady, které se týkají bezprostředně festivalu. Součástí tedy nejsou náklady na celoroční provoz kanceláře OCNH, tedy především nájem kancelářských prostor, mzda manažerky kanceláře, náklady na účetní, telefony, poštu, kancelářské potřeby atd.

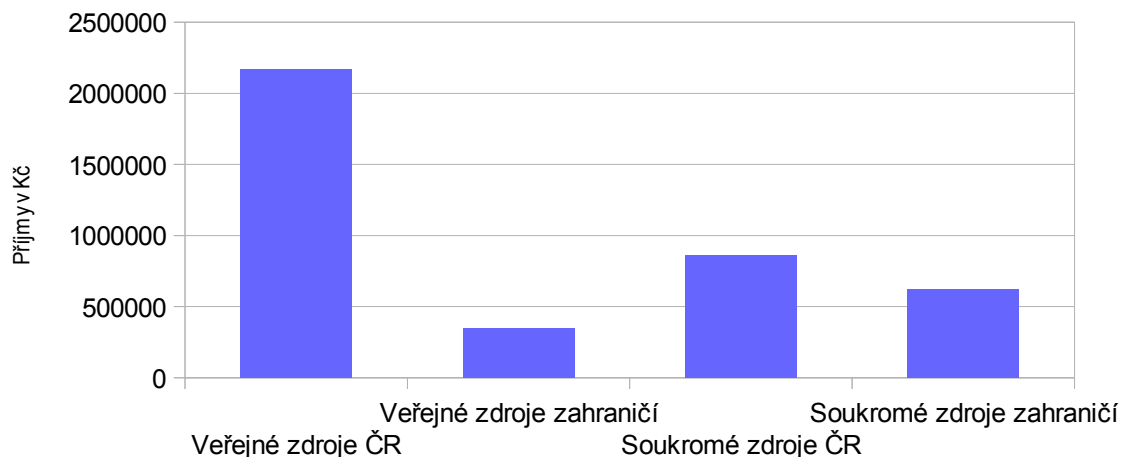
3.1 Náklady

V dokumentu přiloženém na následující straně jsou začerněny ty části, které přímo uvádějí, jak vysoký honorář dostali konkrétní umělci. Je tomu tak za prvé z etických důvodů a za druhé proto, že pro smysl této bakalářské práce takové údaje ani nemají žádnou hodnotu. Náklady na marketing jsou začerněny ze stejných důvodů.

3.2 Příjmy

Z etických důvodů uvádím pouze graf rozdělující příjmy podle jejich původu.

NODO 2014 - příjmy



ROZPOČET NODO K 5-3-2014			
VÝDAJE			
Umělecké honoráře			
Ostravská banda CZ	150 500,00 Kč		
Ostravská banda EUR	263 200,00 Kč		
Ostravská banda USD	90 000,00 Kč		
Sólisté [redacted] jednorole / 3 osoby @ 1 500 EUR	126 000,00 Kč		ok
Sólisté [redacted] dvojrole / 4 osoby @ 2 000 EUR	224 000,00 Kč		ok
Sólista [redacted]	15 000,00 Kč		NDM
Sólistka [redacted] / 2 000 USD	40 000,00 Kč		
Sólistka [redacted] / 1 000 USD	20 000,00 Kč		
Sólisté - [redacted] / 1 500 USD	30 000,00 Kč		ok
Sólisté [redacted] / 2 000 USD	40 000,00 Kč		ok
Sólisté - [redacted] / 2 000 USD	40 000,00 Kč		ok
Sólistka [redacted] / 2 000 EUR	50 000,00 Kč		
Sólisté - tanečník / [redacted]	8 000,00 Kč		ok
Sólista - vypravěč [redacted]	6 000,00 Kč		ok
[redacted] / 4 osoby @ 25 000,- Kč	100 000,00 Kč		NDM
Canticum Ostrava	103 500,00 Kč		
Dirigent [redacted]	100 000,00 Kč		
Dirigent [redacted]	60 000,00 Kč		ok
Dirigent [redacted] / 2 500 EUR	70 000,00 Kč		ok
Doprovodný program [redacted]	2 000,00 Kč		ok
Doprovodný program [redacted]	1 000,00 Kč		
Korepetice - [redacted]	12 000,00 Kč		
CELKEM		1 551 200,00 Kč	
Scénické honoráře			
Schwetzingen Festspleie / 8 000 EUR	224 000,00 Kč		ok
[redacted] - asistence, Schwetzingen / 200 EUR	5 600,00 Kč		
[redacted] - inspicie, Schwetzingen / 200 EUR	5 600,00 Kč		ok
[redacted] - režie, [redacted] / 1 000 EUR	28 000,00 Kč		
[redacted] - kostýmy, [redacted] / 400 EUR	8 400,00 Kč		ok
[redacted] - režie	60 000,00 Kč		NDM
[redacted] - scéna	25 000,00 Kč		NDM
[redacted] - scéna	10 000,00 Kč		
[redacted] - režie	15 000,00 Kč		
[redacted] - režie / 1 000 USD	20 000,00 Kč		
[redacted] - režie / 4 000 USD (1000 USD z SEM, 3000 USD z OCNH)	60 000,00 Kč		
[redacted] - choreograf	12 000,00 Kč		
[redacted] - asistent [redacted] / 500 EUR	14 000,00 Kč		ok
CELKEM		487 600,00 Kč	
Služby technického charakteru			
Pronájem hudebních nástrojů	40 000,00 Kč		
Technické zabezpečení - elektronika	40 000,00 Kč		
Ladění hudebních nástrojů	20 000,00 Kč		
Pronájem notového materiálu (Lang - 400 EUR)	11 200,00 Kč		ok
Autorské poplatky (OSA)	0,00 Kč		
Technici OCNH	80 000,00 Kč		
Technik NDM [redacted]	1 500,00 Kč		ok
Technik NDM [redacted]	1 500,00 Kč		ok
Inspic DJM [redacted]	2 000,00 Kč		ok
Inspic DAD [redacted]	2 000,00 Kč		ok
Produkce NDM [redacted]	8 000,00 Kč		
Technika NDM další	13 000,00 Kč		
Překlady	12 000,00 Kč		
Překlady - [redacted]	10 000,00 Kč		ok
Příprava a realizace propagace - [redacted]	40 000,00 Kč		ok
CELKEM		281 200,00 Kč	
Cestovné, ubytování, diety			
Cestovné	519 500,00 Kč		
Ubytování	367 575,00 Kč		
Diety	56 550,00 Kč		
CELKEM		943 625,00 Kč	
Propagace, medializace, grafický design, tisk:			
[redacted]	90 000,00 Kč		
[redacted]	150 000,00 Kč		
[redacted]	61 000,00 Kč		
[redacted]	120 000,00 Kč		
[redacted]	10 500,00 Kč		ok
[redacted]	0,00 Kč		
[redacted]	23 000,00 Kč		
[redacted]	5 000,00 Kč		
CELKEM		459 500,00 Kč	
ZÁLOHA		200 000,00 Kč	
CELKEM VÝDAJE NODO		3 923 125,00 Kč	

4 Obsazení orchestru – NODO 2014

Ostravská banda Instrumentation				Smolka	Lang	Kotík	Komorous	Wang
1	Daniel	Havel	Flute	x	x		x / picc fl	
1	Malgorzata	Hlawsa	Flute	x			x / alt, picc fl	x
1	Edyt	Fil	Flute				x / bass, picc fl	
1	Jan	Souček	Oboe		x			
1	Irvin	Venyš	Clarinet	x	x		x / Bass Cl	x
1	Stefanie	Liedtke	Bassoon		x			
1	Daniel	Costello	Horn	x	x			x
1	Jan	Garláthy	Horn	x				
1	Bohdan	Hilash	Saxophone	x	with Jazz experience		x / alt sax	
1	Thomas	Verchot	Trumpet		x	x		x
1	Magnus	Nilsson	Trombone	x	x			x
1	Pavel	Debef	Trombone	x				
1	Martin	Zavod'an	Tuba	x				
1	Alexandr	Starý	Piano	x	Synth		x	
1	Jaroslav	Šťastný	Piano		Synth / with Jazz experience			
1	Ivana	Dohnalová	Harp	x				
1	Tamas	Schlanger	Percussion	x	x	x		x
1	Adam	Maros	Percussion	x	x	x	x	x
1	Gabor	Pusztai	DrumSet		x			
1	Conrad	Harris	Violin	x	x			
1	Pauline	Kim Harris	Violin	x	x	x		
1	David	Danel	Violin	x	x			x
1	Anna	Veverková	Violin	x	x			x
1	Marco	Čaňo	Violin	x	x			
1	Marta	Hujerová	Violin	x	x			
1	Eszter	Krulik	Viola	x	x		x	
1	Peter	Barsony	Viola	x	x			x
1	Juraj	Madari	Viola	x	x			
1	Balazs	Kantor	Violoncello	x	x		x	
1	Matthias	Lorenz	Violoncello	x	x			x
1	Sára	Mrázová	Violoncello	x				
1	František	Výrostko	Contrabass		x			x
1	Anton	Jaro	Contrabass		x			
1	Ivan	Kožušník	Bass Guitar				x	
1	Jan	Hod'ánek	do Petrovy skladby					

5 Phill Niblock: Three Petals

THREE PETALS

for orchestra

Phill Niblock

The score & instructions of **Three Petals** were realized by Guy De Bièvre as directed by Phill Niblock

Three Petals is originally conceived to be performed by three ensembles plus pre-recorded playback. The first performance (by the commissioners - Klub Katarakt Festival in Hamburg) will take place in separate but contiguous halls. The audience can only hear the complete work by walking through the spaces. The piece could also be performed by three separated ensembles in one common space (e.g., a concert hall).

The first and third ensemble move up a semitone through the piece (one from F to F#, the other from C to C#), while the second ensemble remains « stationary » around A. This, theoretically, results in a move, over 24 minutes, from major to minor, albeit blurred by the microtonal character of the totality.

General comments :

The music of Phill Niblock aims to achieve a massive volume of sound in which individual voices have no place. Instead they are part of a huge mass, much greater than the sum of its parts ; they, whether live or pre-recorded, are the elements that are essential to achieve the density the composer wants to achieve.

The manner in which the parts accumulate is very different from the way most orchestral music is conceived. Individual bravado, decoration, modulation or other originality is not only uncalled for, it is detrimental to the concept of the music. Ideally the performer has to accept the fact that he or she will be unnoticed in the totality. This anonymity is in fact the sign of a good performance. On the other hand, take away each anonymous performer and the work becomes non-existent.

The music and its score are thus conceived that the sonorous mass comes alive with frictions, microtonal artefacts, phase manipulations, distortions and spatial resonances. Everything the individual performers are requested to avoid will emerge spontaneously from the sonic body of the work.

Practically this means everybody plays all the time, though the massiveness of the music allows for barely noticeable individual rests.

Re-entries should take place unobtrusively.

In general hard attacks are to be avoided and long, soft decays are to be preferred above abrupt endings.

No vibrato or volume tremolo should be used.

In other words : anything that makes a single performer noticeable in the ensemble should be avoided at all cost..

Durations: performers should only play long tones, as long as breath or bow length allow in a relaxed manner.

Time: each bar equals approximately one minute. Synchronous precision should be avoided. Ideally individual performers start up to 15 seconds before or after the minute indicated by the conductor, thus avoiding noticeable simultaneous changes which would interfere with the flow.

Octave: each instrument should use the octaves with the fullest tone, generating the best overtones. Octave changes should be kept occasional, giving preference to longer explorations at the same octave.

Pitch: the indications above or under the staves refer to a microtonal adjustment of the indicated pitch.

1+ +15 cents

2+ +30 cents

3+ +45 cents

4+ +60 cents

5+ +75 cents

1- -15 cents

2- -30 cents

3- -45 cents

4- -60 cents

5- -75 cents

These are approximate values (e.g 1+ could average between +10 and +20 cents).

Glissandi should be avoided at all cost

THREE PETALS

Orchestra B
A to A

Phill Niblock
August 2013

1' 12' 24'

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1+ 2+ 3+ 4+ 5+ 5+ 4+ 3+ 2+ 1+ 1- 2- 3- 4- 4- 5- 5- 4- 3- 2- 1-

1+ 2+ 3+ 4+ 4+ 3+ 2+ 1+ 1- 2- 3- 4- 4- 3- 2- 1-

1+ 2+ 3+ 2+ 2+ 1+ 1+ 1- 2- 3- 2- 2- 1- 1-

1+ 1+ 2+ 2+ 2+ 1+ 1+ 1- 2- 2- 2- 2- 2- 1- 1-

1+ 1+ 1+ 1+ 1- 2- 3- 2- 2- 1- 1-

1+ 2+ 3+ 4+ 5+ 5+ 4+ 3+ 2+ 1+

1- 2- 3- 4- 4- 5- 5- 4- 3- 2- 1- 1+ 2+ 3+ 4+ 3+ 3+ 2+ 1+

1- 2- 3- 3- 4- 3- 2- 1- 1+ 2+ 3+ 3+ 2+ 1+ 1+

1- 2- 3- 3- 2- 2- 1- 1+ 1+ 1+ 2+ 2+ 1+ 1+

1- 1- 2- 2- 2- 1- 1- 1+ 1+ 1+ 1+

1- 1- 1- 1-

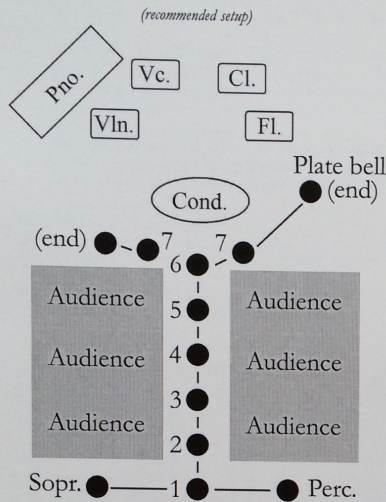
6 Andrew Watts: Negative Seven Degrees

Negative Seven Degrees (2014) - Andrew A. Watts

ii

Instrumentation

- Flute
- Bb Clarinet
- Violin
- Violoncello
- Solo Soprano (off stage)
- Percussion [1 player] (off stage)
 - 2 Tibetan sounding bowls
 - 1 China opera gong (on the chest)
 - 1 low plate bell
- Piano



Stage lights should be completely off while the musicians take their seats and begin the work. Small stand lights may be used if necessary for the opening. Audience (house) lights should be either off or dim, which ever is the usual for the venue during performances. Identical to the beginning, for the final spoken portion at the end the stage lights should be turned completely off.

Soprano and percussionist should be off stage and positioned behind the audience during the opening. If possible they should be obscured from the audience's view while still in the hall, preferably in the darkness as well. As the work progresses they should gradually move to the indicated positions in the hall (described in the score).

Performance Notes

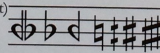
Duration (approx.): 8 minutes and 30 seconds

Conductor's score in C

Accidentals apply only in the measure and register in which they appear.

Microtonal accidentals (in diagram from left to right)

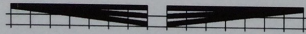
3/4 tone flat, semi tone flat, 1/4 tone flat, natural, 1/4 tone sharp, semi tone sharp, 3/4 tone sharp.



Grace notes always occur before the beat or note they are going to.

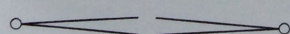
For boxed notation repeat phrase in box as fast as possible for the duration indicated before moving on.

Feathered beaming- rhythmic accelerando and ritardando (notated below).



Play note(s) or passage as fast as possible.

Diminuendo al niente / Crescendo da niente



Change gradually from one sound or one way of playing (etc.) to another.

Stems connected to *glissandi* lines are used merely as guides to help indicate the meter (i.e. where the beat is in relation to the slide). Please do not accent these. Rather, re-articulate freely and staggered according to the demands of the phrase.

FLUTE AND Bb CLARINET

Breath tone (b.t.)- use the fingering needed to produce the marked pitch. However, do not produce the normal tone, just blow air through the instrument. The desired result is half breath sound and half pitch.

X Key click (k.c.)

Tongue ram (T.R.)- Sounds a major 7th lower than written.

Flutter-tongue or Flatterzunge (flz.)

Jet Whistle- By closing the whole mouthpiece with the mouth and blowing with great force directly and without tone into the instrument, you will obtain a sound similar to "aeolian sounds", but louder and with a more whistling character.

Pronounce the given phonemes into the instrument with the rhythm marked, while simultaneously fingering the pitches shown:

"ia" as in English tall
"sh" as in English shut

VIOLIN AND CELLO

X Scratch tone (scr.)

... Ricochet bowing (ric.)

Snap or Bartok pizzicato

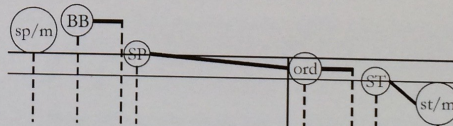
Fingernail pizzicato- a brittle, nasally sound is desired. It may be necessary to try different angles and motions plucking with the fingernail in order to properly achieve this.

col legno battuto

col legno tratto

Circular bowing (slow) (fast/aggressive)

Bow position diagram [example]



BB - "behind bridge"/often used with scratch tone.

sp/m- "maximum sul ponticello" / as close to the bridge as possible but still pitched.

SP - descending degree of distance from the bridge.

ord - halfway between the bridge and the fingerboard.

ST - descending degree of distance from the bridge.

st/m - "maximum sul tasto" / substantially over the fingerboard.

SOLO SOPRANO

X Nearly sung (*Sprechstimme*)

+ Mouth Closed

Mouth Open

Satto voce- thin and pale, with extremely high breath content. Should be quite breathy, with only a faint hint of pitch.

Sections with spoken texts should be performed with non-exaggerated, natural speech. The choice of dynamics is mostly left up to the performer.

7 Johannes Kalitzke: Memoria

Johannes Kalitzke
MEMORIA
für neun Spieler und Live-Elektronik
(2003)

Auftragswerk der Stiftung Kunst und Kultur NRW für den Romanischen Sommer, Köln
Uraufführung durch die Musikfabrik am 27.6.2003, Dirigent Johannes Kalitzke

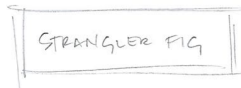
Besetzung:

2 Trompeten
2 Posaunen
Schlagzeug (1 Spieler)
Akkordeon (verstärkt)
Chitarra (verstärkt)
Glasharmonika (Keyboard, vierteltönig gestimmt)
E-Gitarre
Live-Elektronik mit Stereo-Zuspielung

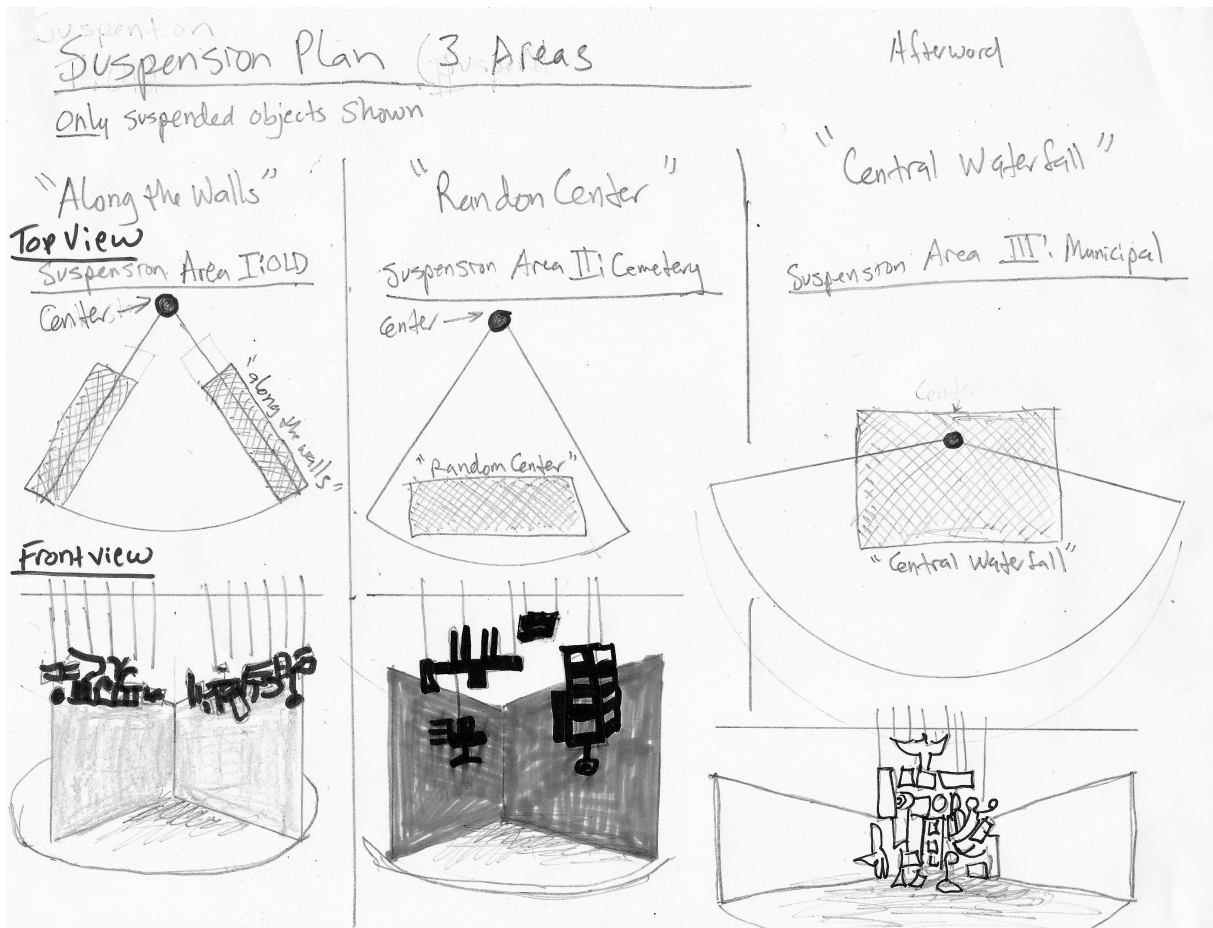
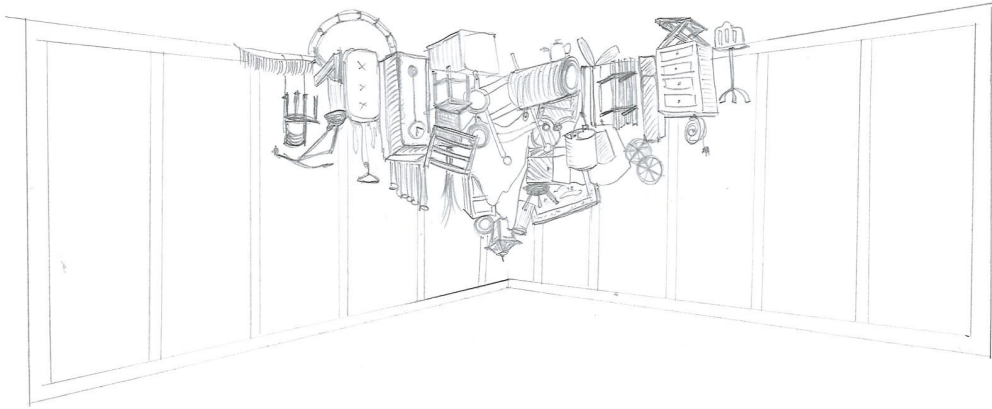
Räumliche Aufstellung erforderlich: Blechbläser oben in den 4 Raumecken, am besten auf Emporen;
unten im Halbkreis vorne von links nach rechts: Akk., E-Git., Schlagz., Glash., Chit.

Das Stück kann ohne Dirigent nach Sekundenanzeigern gespielt werden, dazu dienen die entsprechenden Zeitangaben in der Partitur. In eckigen Klammern stehen Tempobezeichnungen, die für den Fall gelten, dass es dirigiert wird.

8 Afterword – nákrasy scény



- » OBJECTS OVERTAKE TOP OF WALL LIKE A STRANGLER FIG
- » WALL BUILT LIKE A STUD WALL
- » SOME PANELS COULD BE PROJECTION SURFACES



9 John Cage: Europera V

EUROPERA 5

DIRECTOR

(Text by Andrew Culver)

John Cage

1991

Texts for Europera 5 include performance parts for a pianist, two singers (the second chosen by the first), a victrola player, a sound designer/performer and a light director/performer, as well as this document, which provides the staging requirements, details about material needs, and an overview of the production. The director should be familiar with all of them.

Material

Provided by the publisher:

- 7 parts - Piano, Singer 1, Singer 2, Victrola, Sound, Light, Director.
- 1 audio tape (DAT) labelled **Truckera**.
- 1 video tape (VHS, NTSC or PAL) labelled **Europera**clock.
- 1 packet of IBM compatible diskettes (3½" and 5¼" HD) labelled **Europera**, with documentation.

Provided by the producer:

- 1 grand piano
 - 1 lamp for pianist's music that can be directed away from the public
 - 1 bench
- 1 antique mechanical horn phonograph (His Master's Voice Victrola)
 - 6 antique recordings of operatic arias, spares in case of breakage
 - a supply of phonograph needles
- 5 old chairs (at least 2 of which are armless and straight-backed)
- 3 old tables
- 3 old lamps
- 1 radio
- 1 television
- 2 head and shoulder animal masks for the singers
- 1 DAT playback deck
- 1 sound mixer
 - 2 in, 2 out, slide faders and pan pots, headphones
- 1 powerful stereo sound system
- 64 stick-on numbers, and tape, for marking the grid on the stage
- 1 video playback system
 - 2 or 3 large monitors
 - 1 VHS VCR
 - Cables
- 1 computer light console, between 24 and 48 lights
(the light and video needs are described in detail in the light part)

Staging

Plot a grid of 64 areas and mark it with tape on the floor of the performance area. Place the stick-on numbers in the upper left corner of each grid square so that they can be read from the perspective of the performers. The size of the squares can range from 60 cm. to 100 cm. depending on the space available. The form of the grid can be an 8 by 8 square, or can be elongated symmetrically to fit a wide and shallow stage, or can be varied in other symmetrical ways, or in an asymmetrical way if the performance space is very curiously shaped, the design resulting not from choice but as a result or outcome of the space. Drawings of some possibilities are shown below.

AUDIENCE

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64

AUDIENCE

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34		
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44		
45	46	47	48	49	50	51	52				
53	54	55	56	57	58						
59	60	61	62								
63	64										

AUDIENCE

		1	2	3	4												
		5	6	7	8	9	10	11	12								
		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22						
		23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34				
		35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46				
			47	48	49	50	51	52	53	54							
				55	56	57	58	59	60								
					61	62	63	64									

AUDIENCE

				1	2	3	4										
				5	6	7	8	9	10	11	12						
				13	14	15	16	17	18	19	20						
				21	22	23	24	25	26	27	28						
				29	30	31	32	33	34	35	36						
				37	38	39	40	41	42	43	44						
				45	46	47	48	49	50	51	52						
				53	54	55	56	57	58	59	60						
					61	62	63	64									

All instruments and furniture are positioned on the grid, except two of the chairs on which the singers may sit between arias, which are placed to the side or upstage of the grid. The singers

move to new positions for each aria (positions given in the singers' parts). The positions of the piano, television, and tables - sound, light and victrola, each with lamp and chair - are fixed, but are newly determined for each venue according to chance operations (see the *Europaera* software and its documentation for details). For the tables and television the rule is that the chance operations will indicate a square within which at least one leg shall stand. If the television does not have its own base, one must be provided. The radio is offstage, sounding from a distance. For the piano, the number is the square over which the pianist sits, with the tail of the piano extending stage left in the usual concert manner. Some latitude is required in positioning the piano. For example, if a square comes up that is already far to stage left, the piano may not fit. Or the piano may end up downstage center blocking everything behind it. Solve these problems in the following manner: (1) When asking a question for the piano, don't include squares that are unusable, and don't include the two rows of squares farthest down-stage. (2) If the piano ends up right in front of one of the tables, or if two tables end up on the same square, use the "at least one leg" rule to adjust things, making everyone at least partially visible. (3) If a singer has a position directly upstage of the piano and can't be seen, use a riser. (4) Place the two straight-backed chairs for the singers upstage or to the side of the grid where the singers can be seen when seated.

The *Europaeraclock* video tape shows a digital clock running to 1:30:00 preceded by a 10 second countdown. It functions as conductor. The monitors are placed down stage or in the F.O.H light position, or wherever they are useful. It does not matter if the audience can see them or their image.

Performance

The performance is run by the light performer since he controls the VCR. When all is ready he pushes the Play button. After the 10 second countdown the performance begins. It ends at exactly 1:00:00 when the light performer blacks the lights and video, and anyone still making sounds stops.

Whenever more than one player is making sound, one is heard clearly, and the others are distant (the pianist is shadow playing, the other singer is offstage). The height of the lid of the piano must be determined according to the size of the hall, the up/down stage position of the piano, and the position of the victrola. *Truckera* is often no more than barely audible: at its loudest it is slightly ominous; at its quietest, its presence is in doubt. The radio is distant. The victrola has its own loudness.

Visually, the work is calm. The seated players should be still when not quietly active. The singers move to their positions without haste. There is no relation between the character of an aria and that of a singer's actions or walk to and from the aria's stage position. If time permits, the singers should arrive in position well before beginning to sing, and linger after ending.

EUROPERA 5

PIANO

(Text by Andrew Culver)

John Cage
1991

style Time

Piece 1:	<i>normal</i> 9:30*
Piece 2:	<i>shadow</i> 22:11
Piece 3:	<i>normal</i> 38:30
Piece 4:	<i>shadow</i> 44:00
Piece 5:	<i>shadow</i> 51:30
Piece 6:	<i>normal</i> 55:00

Choose any piano arrangements of operatic material, making sure that their durations do not run into the performance times of the next. The sixth must end before or at 60:00. Shadow playing means playing normally but without making any sound except accidentally (unintended depression of keys here and there). You may wear whatever you wish.

* If Piece 1 is loud, it should end before 14:52.

Copyright © 1991 by Henmar Press, Inc., 373 Park Avenue South, New York, NY 10016

EUROPERA 5

VICTROLA

(Text by Andrew Culver)

John Cage

1991

Performance Time

Record 1:	_____	5:00
Record 2:	_____	14:30
Record 3:	_____	25:00
Record 4:	_____	29:00
Record 5:	_____	50:30
Record 6:	_____	55:30

Find and learn to play an old mechanical horn phonograph (His Master's Voice). Find six recordings of operatic arias, as old as possible. Play each of the first five once, at the performance time given. If the sixth ends before 60:00, play it again, stopping at 60:00. Perform with great care. You may wear whatever you wish.

Copyright © 1991 by Henmar Press, Inc., 373 Park Avenue South, New York, NY 10016

EUROPERA 5

SINGER 1

(Text by Andrew Culver)

John Cage
1991

Perf.	Aria 1 when <i>where</i>	Mask when <i>where</i>	Aria 2 when <i>where</i>	Aria 3 when <i>where</i>	Aria 4 when <i>where</i>	Aria 5 when <i>where</i>
1	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 2 13:00	22:30 15	28:30 55	45:00 54	51:30 16
2	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 62 13:00	22:30 43	28:30 48	45:00 34	51:30 42
3	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 21 13:00	22:30 53	28:30 44	45:00 7	51:30 21
4	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 47 13:00	22:30 40	28:30 14	45:00 22	51:30 24
5	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 28 13:00	22:30 26	28:30 43	45:00 49	51:30 51
6	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 32 13:00	22:30 60	28:30 43	45:00 37	51:30 3
7	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 10 13:00	22:30 47	28:30 43	45:00 1	51:30 45
8	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 48 13:00	22:30 12	28:30 21	45:00 35	51:30 18
9	3:30 <i>Offstage</i>	8:30- 42 13:00	22:30 20	28:30 59	45:00 4	51:30 59

Material is provided for nine different performances; if you need more than that, start over. Each aria has a start time (*when*) and stage grid position (*where*). The *offstage* position should be one that allows the voice to be heard from a distance. A head and shoulders animal mask is worn once, no singing. Choose your own arias from those in the repertoire that suit your voice. Make sure each will be finished soon enough to move on to the next; if you have a lot of time between arias, you may sit in one of the chairs provided. The fifth aria must end before or at 60:00. You may choose to sing different arias in different performances. You may wear whatever you wish.

Copyright © 1991 by Henmar Press, Inc., 373 Park Avenue South, New York, NY 10016

EUROPERA 5

SOUND

John Cage

(Text by Andrew Culver)

1991

TRUCKERA	Performance	Pan	Times
	1	R -> L	00:20:35 00:21:10 00:25:05 00:27:25 00:40:25 00:58:55
	2	L -> R	00:09:35 00:15:05 00:26:50 00:27:25 00:36:15 00:36:50
	3	L -> R	00:07:15 00:19:15 00:19:50 00:28:25 00:34:05 00:43:50
	4	R -> L	00:05:35 00:12:35 00:14:20 00:36:15 00:49:35 00:57:10
	5	L -> R	00:00:05 00:03:10 00:10:25 00:14:00 00:41:00 00:55:10
	6	R -> L	00:09:25 00:15:35 00:16:30 00:21:15 00:31:50 00:58:50
	7	L -> R	00:22:15 00:24:30 00:31:35 00:42:15 00:50:25 00:54:10
	8	L -> R	00:09:35 00:12:55 00:23:40 00:26:05 00:46:45 00:58:15
	9	L -> R	00:07:55 00:09:15 00:45:30 00:46:15 00:50:30 00:51:20

RADIO and TELEVISION

Action

Time



Radio ON	00:30
Radio OFF	09:30
Radio ON	19:30
Radio OFF	24:30
Radio ON	26:30
Radio OFF	31:30
Radio ON	33:30
Television ON	41:30
Radio OFF	48:30
Television OFF	50:00
Television ON	58:00
Television OFF	60:00

Truckera is a stereo tape in six 24" parts, to be heard six times during a performance. Powerful speakers should be placed around, outside of, or under the stage and/or auditorium so that the sound has the quality of a large heavy truck passing just outside of or under the space. Each part should begin and end inaudibly, should reach a peak volume of bare audibility, while being panned very slowly. Times are provided for nine different performances; if you need more than that, start over. The radio (offstage) and television (at a chance determined stage grid position facing the audience) are both tuned to local stations (preferably Jazz for the radio), the radio at low volume, the television without sound. They are turned on and off by switches on the sound table, and have times that are the same in all performances.




Copyright © 1991 by Henmar Press, Inc., 373 Park Avenue South, New York, NY 10016



10 Screenshots z facebookového profilu hráče orchestru NDM


jsah Václav Hlav

 29. červen 2014 · Ostrava · 

Jedna pozitivní zpráva, nejen pro mne...KONEČNĚ "SKONČILO"
NODO...!!! Juchůůůůůůůůůůůů..... 😊

 To se mi líbí  Komentář  Sdílet

  a další (4)

 Evidenčně to nějakou dobu slyš... 😊 stejné mate u nás tak os

 sdílel(a) fotku uživatele Sztuka Polska.
9. říjen 2015 · 

Něco pro Ostravské dny a NODO... tak si říkám, jestli tam není těch kláves moc...

**NOWY MODEL FORTEPIANU FIRMY
KAWAI DO KOMPONOWANIA RAPU**



To se mi líbí (21) Komentáře (4)

 Sdílet

11 Fotografie ze zkoumaných inscenací

11.1 George Lewis: Afterword



11.2 František Chaloupka: Eva a Lilith

