

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Americká operní a písňová tvorba od počátku 20.
století**

Ema Katrovasová

Vedoucí práce : prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: MgA. Martin Bárta

Datum obhajoby: 5.6.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY

Music

Voice

MASTER 'S THESIS

**American Opera and Song Repertoire
from the Beginning of the 20th Century**

Ema Katrovas

Thesis advisor: prof. Magdaléna Hajóssyová

Examiner: MgA. Martin Bárta

Date of thesis defense: June 5th, 2017

Academic title granted: Masters

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Americká písňová a operní tvorba od počátku 20. století

vypracoval(a) 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.

NÁZEV:

Americká operní a písňová tvorba od počátku 20. století

AUTOR:

Ema Katrovasová

ŠKOLA, OBOR:

Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, obor zpěv

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. Magdaléna Hajóssyová

ABSTRAKT:

Tato práce je přehledem americké písňové a operní tvorby od raného 20. století po současnost a je koncipována jako prvotní, stručný vhled do tohoto, v Čechách zatím neznámého, repertoáru. Je myšlena jako doplnění chybějících informací o americkém repertoáru v současném českém muzikologickém díle a je určena hlavně zpěvákům, kteří by chtěli do svého repertoáru zařadit díla amerických skladatelů. Práce má celkově přiblížit rozmanitost i národní charakter amerického písňového a operního repertoáru; činí tak přes úvahu o národním charakteru americké vážné hudby, historické pojednání o americké opeře, rozdělení skladatelů písní do stylových kategorií, a výběr jednadvaceti amerických skladatelů vokální hudby, který by měl zpěvák znát.

KLÍČOVÁ SLOVA:

americká píseň, americká opera, americký repertoár, hudba 20. století

TITLE:

American Opera and Song Repertoire from the Beginning of the 20th Century

AUTHOR:

Ema Katrovas

DEPARTMENT:

Academy of Performing Arts in Prague, School of Music, department of Voice

SUPERVISOR:

prof. Magdaléna Hajóssyová

ABSTRACT:

This thesis is an overview of American song and opera repertoire from the beginning of the 20th century to the present and is conceived as an initial, brief look into this, in the Czech context still unknown, repertoire. This overview is meant to fill in information which is missing from Czech musicology and is meant primarily for singers wishing to include the works of American composers in their repertoire. The thesis is supposed to illustrate both the diversity and the general character of American song and opera repertoire and does so through an examination of the national character of American classical music, a brief history of American opera, a division of song composers into stylistic categories, and a selection of twenty-one American composers the singer should know.

KEYWORDS:

American art song, American opera, American repertoire, 20th century music

Obsah

1. Úvod	1
2. „Co je to americká hudba?“ aneb Úvaha o národním charakteru americké vážné hudby	2
3. <i>Art song</i> a opera v Americe	8
3.1. Opera	8
3.1.1. Od prvních kolonií po rané 20. století	9
3.1.2. 30. léta a zrození americké opery	10
3.1.3. <i>Porgy a Bess</i> jako vhléd do americké kultury	11
3.1.4. Americká opera a muzikál	13
3.1.5. Rozkvět americké operní tradice ve 40. a 50. letech	14
3.1.6. Americká opera od 60. let	18
3.1.7. Minimalistická opera	21
3.1.8. Americká opera ve 21. století	22
3.2. Píseň	24
3.2.1. Neoromantická píseň	27
3.2.2. Moderní/experimentální/eklektická píseň	29
3.2.3. Kabaretní/muzikálová/lidová píseň	31
4. Výběr amerických skladatelů od 20. století	33
4.1. Charles Ives (1874 – 1954)	34
4.2. Florence Price (1887 - 1953)	35
4.3. Douglas Moore (1893 - 1969)	36
4.4. William Grant Still (1895 - 1978)	36
4.5. Virgil Thomson (1896 – 1989)	37
4.6. John Duke (1899 - 1984)	38
4.7. Aaron Copland (1900 – 1990)	38
4.8. Ruth Crawford (1901 - 1953)	39
4.9. Samuel Barber (1910 – 1981)	40
4.10. Gian Carlo Menotti (1911 – 2007)	40
4.11. Hugo Weisgall (1912 - 1997)	41
4.12. Leonard Bernstein (1918 – 1990)	42
4.13. Ned Rorem (1923)	43
4.14. Lee Hoiby (1926 - 2011)	43
4.15. Carlisle Floyd (1926)	44
4.16. Dominik Argento (1927)	45
4.17. William Balcom (1938)	45
4.18. John Adams (1947)	46
4.19. Libby Larsen (1950)	47

4.20. Ricky Ian Gordon (1956).....	48
4.21. Jake Heggie (1961)	49
5. Závěr.....	51
6. Bibliografie	53

1. Úvod

V české odborné literatuře jsou informace o americké písňové a operní tvorbě téměř nedostupné. Američtí skladatelé mají přitom velmi důležité místo v hudbě 20. a 21. století. Zpěváky by měl oslovit fakt, že z pěti nejpopulárnějších žijících operních skladatelů v posledních pěti sezónách, tedy mezi roky 2011-2016, jsou tři z nich amerického původu.¹ Prvním úkolem této práce je tedy vytvořit přehled o americké písňové a operní tvorbě 20. a 21. století v češtině, který by českému čtenáři přiblížil historii a rozmanitost tohoto repertoáru. Cílem této práce je poskytnout informace, které by pomohly českým zpěvákům obohatit svůj repertoár o americkou hudbu a informovaně jí interpretovat.

Úvodní kapitoly by měly čtenáři poskytnout prvotní vhled do americké vážné hudby jako takové. První kapitola („Co je to americká hudba?“ aneb Úvaha o národním charakteru americké hudby) pojednává o americké vážné hudbě z širšího pohledu kulturního a estetického. Druhá kapitola (*Art Song* a opera v Americe) pak poskytuje podrobnější přehled americké písňové a operní tvorby z pohledu historického a stylového.

Hlavním úkolem této práce je obeznámit zpěváka s repertoárem, který může interpretovat. Kapitola třetí (Přehled amerických skladatelů od 20. století) poskytuje seznam jednadvaceti amerických skladatelů vokální literatury, počínaje Charlesem Ivesem a konče Jakem Heggim. U každého skladatele je uveden životopis a popis hudebního stylu.

Americká hudba je fenoménem 20. století² ale přesto, že objevila svůj národní směr až v době, kdy se vážná hudba jako taková čím dál tím více odchylovala od populárního estetického cítění, nabízí americká písňová a operní tvorba 20. a 21. století mnoho poloh a barev a mezi atonálními, moderními kusy je množství neoromantických či jazzem a muzikálem inspirovaných písní i oper. Doufám, že tato práce čtenáři otevře obzory a zároveň ho inspiruje k většímu interpretačnímu využití tohoto, v Čechách zatím nevyhledávaného repertoáru.

¹ Opera statistics 2015/16, 2017. *Operabase.com* [online],

² Munro, David, 1953, The Background of American Music. *The Musical Times*. 1953. Vol. 94, no. 1330, s. 580. DOI 10.2307/933569. JSTOR (Dále citováno jako „The Background of American Music.“)

2. „Co je to americká hudba?“ aneb Úvaha o národním charakteru americké vážné hudby

Americký skladatel Leonard Bernstein ve své přednášce *What is American Music?* (Co je to americká hudba?) popisuje americkou hudbu vzletnými slovy jako jsou „mládí,“ „vitalita,“ „samota,“ či „jednoduchost.“ Jeho snaha popsat to, co dělá americkou vážnou hudbu opravdu americkou je až dojemně vlastenecká a připomíná výroky národního obrození. Bernsteinova přednáška je přitom z roku 1958.

Národnostní otázkou se zabývali američtí skladatelé již v 19. století.³ Národnostní debata se tehdy v Americe rozvíjela ve všech uměleckých disciplínách. Filozof Ralfh Waldo Emerson a básník Walt Whitman byli hlasem vlasteneckého hnutí, které hledalo čistě americkou identitu jak v literatuře, tak ve výtvarném umění a hudbě. Na druhé straně spisovatel Henry James representoval kosmopolitní hnutí, které považovalo umění za nadnárodní a snahu hledat jakýsi národní styl za provinční.⁴ Stejně se polemizovalo i mezi skladateli. Byli ti, jako Henry Dwight, kteří horečně bojovali za uznání typicky amerického hudebního stylu jak v Evropě, tak v Americe, a ti, jako Henry Fry, kteří psali v zásadě evropskou hudbu a americký styl nehledali.⁵

Ironií amerického národního hnutí 19. století, jehož cílem bylo osvobodit se od vlivu Evropy, je, že zrcadlilo národnostní hnutí v Evropě. Poukazuje na to i fakt, že Antonín Dvořák, jeden ze symbolů českého národního obrození, sehrál v americkém hledání hudební identity tak významnou roli; byl to on, kdo pobízel americké skladatele k tomu, aby se nechávali inspirovat písněmi afroamerickými, tzv. *spirituals* a *plantation songs* které Dvořák považoval za americkou hudbu lidovou.⁶ Někteří američtí skladatelé ho vyslechli, zatím co jiní se obrátili k hudbě amerických Indiánů (z čehož vzniklo tzv. *Indianist movement*).⁷ Z této doby, tedy z konce 19. století, se přesto nedochovaly žádné skladby, které by byly dodnes ikonami americké vážné hudby a vlastně se skladby amerických skladatelů té doby dnes téměř neuvádějí.

³ Chmaj, Betty E., 1985, Fry versus Dwight: American Music's Debate over Nationality. *American Music*. 1985. Vol. 3, no. 1, s. 63. DOI 10.2307/3052118. JSTOR (dále citováno jako Fry Versus Dwight)

⁴ Fry Versus Dwight, s. 64

⁵ Fry Versus Dwight, s. 65

⁶ Roman, Zoltan, 1989, Music in Turn-of-the-Century America: A View from the "Old World". *American Music*. 1989. Vol. 7, no. 3, s. 319. DOI 10.2307/3052076. JSTOR

⁷ Browner, Tara, 1997, "Breathing the Indian Spirit": Thoughts on Musical Borrowing and the "Indianist" Movement in American Music. *American Music*. 1997. Vol. 15, no. 3, p. 265. DOI 10.2307/3052325. JSTOR

To, že skladby amerických skladatelů 19. století nejsou dnes považovány za vrchol americké vážné hudby, vypovídá podle Leonarda Bernsteina o tom, že pravá americká vážná hudba se v té době ještě nezrodila.⁸ V již zmíněné přednášce předkládá Bernstein svůj názor, proč tomu tak je. Problém Dvořákova návrhu vycházet z americké lidové hudby je podle Bernsteina v tom, že Amerika svou lidovou hudbu v té době ještě neměla. Indiánská a afroamerická lidová hudba nebyla univerzálně americká, tvrdí Bernstein, nýbrž hudba kulturních skupin, ze kterých se Amerika skládala. „Problém je ten,“ říká Bernstein, „že máme tolik různých praotců, že je těžké najít něco společného, čemu bychom mohli říkat ‚naše lidová hudba.‘ ...Neměli jsme totiž na vytvoření své lidové hudby mnoho času.“⁹

Leonard Bernstein ve své úvaze o americké hudbě však nabízí řešení. „Jazz... změnil vše,“ říká Bernstein. „Konečně existovalo něco, jako americká lidová hudba, která by patřila všem Američanům. Jazz byl hudbou všech. Všichni uměli tenkrát ve 20. letech tančit foxtrot a všichni uměli zaspívat Alexander’s Ragtime Band, ať byli ze Severní Dakoty, Západní Virginie nebo Jižní Karolíny.“ Jazz byl podle Bernsteina „mnohem opravdovější a přirozenější, než jakákoliv indiánská milostná píseň nebo afroamerické spirituály.“¹⁰ Jako příklady jazzu v americké vážné hudbě uvádí tak známá díla jako Music for the Theater od Aarona Coplanda a Rhapsody in Blue od George Gershwin. Bernstein však tvrdí, že tyto skladby nejsou americké přirozeně nýbrž „naschvál.“ Teprve ve 30. letech 20. století se objevuje vážná hudba, která byla podle Bernsteina přirozeně americká, protože se v ní jazz objevoval ve formě přirozených synkop, nikoliv jako slyšitelná imitace jazzu. Jako příklad uvádí chorální preludium od Rogera Sessionse.

Nutno přiznat, že jazz se vkrádal do hudby evropských skladatelů ve stejné době jako do hudby skladatelů amerických. Hlavně francouzští skladatelé, jako například Maurice Ravel, Éric Satie, či Darius Milhaud a pofrancouzštělí skladatelé jako Igor Stravinský či Bohuslav Martinů využívali jazz ve své hudbě a

⁸ What is American Music?

⁹ What is American Music?; Překlad můj: „The problem is that with all those different forefathers we have, what is it that we have in common that we could call our folk music? ... Because you see we haven’t had a very long time to develop a folk music.“

¹⁰ What is American Music?; Překlad můj: „Jazz... changed everything, because at last there was something like an American folk music that belonged to all Americans. Jazz was everybody’s music. Everybody could dance the Fox Trot back in the 20s, everybody knew how to sing Alexander’s Ragtime Band, whether he came from North Dakota, West Virginia, or South Carolina.“

není náhodou, že američtí skladatelé, kteří představují rozkvět americké vážné hudby, včetně zmíněného Aarona Coplanda a George Gershwin, se vzdělávali právě ve Francii. Nadia Boulanger, která učila kompozici na Conservatoire Américain de Fontainebleau a učila mnoho významných amerických skladatelů, měla svým způsobem stejný vliv na americkou hudbu jako kdejaký americký skladatel té doby.¹¹ David Munro ve svém eseji *The Background of American Music* proto argumentuje, že vliv jazzu na americkou vážnou hudbu je „přeceňován a špatně chápán.“¹²

Protichůdnost posledních dvou odstavců ilustruje kontroverznost samotného termínu „americká vážná hudba.“ Vážná hudba byla importovaná do Ameriky Evropany a po většinu své historie jí dominovala evropská část americké kultury. Ač Bernstein tvrdí, že jazz je americkou lidovou hudbou, pokud se opravdu podíváme na jeho historii, uvidíme, že pochází z části americké kultury mimoevropské, zvláště pak afroamerické, a že ho evropská část americké kultury jen adoptovala (někteří by řekli, že ho ukradla).¹³ Jak napsal Alain Locke, jeden z předchůdců tzv. Harlem Renaissance, v roce 1936: afroamerická hudba „představuje hlavní zdroj americké populární hudby a představuje i příslib, jak uvidíme, stát se jedním z hlavních zdrojů americké vážné či klasické hudby, alespoň té části, která se snaží být přirozeně americká a ne jen napodobeninou evropských hudebních stylů.“¹⁴ ¹⁵ Je otázkou, zdali to, že američtí skladatelé Evropského původu používali afroamerickou hudbu ve svých skladbách, bylo naplněním Lockeových představ či jestli si představoval, že americkou vážnou hudbu budou dominovat afroameričtí skladatelé. Nutno podotknout, že mnoho muzikologů tvrdí, že první skladatel oper, který používal prvky afroamerické hudby, tedy jazzu, swingu, spirituálů atd., byl afroamerický skladatel William Grant Still, a skladatelé té doby, známí „inovací“ jazzových prvků ve vážné hudbě, ho teprve následovali.¹⁶ Rozpolcení afroamerických intelektuálů Harlemské renesance v reakci na operu *Porgy and Bess* od George Gershwin,

¹¹ Fauser, A., 2007, Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an "American" Composer. *The Musical Quarterly*. 2007. Vol. 89, no. 4, p. 524-554. DOI 10.1093/musqtl/gdm005. Oxford University Press (OUP)

¹² *The Background of American Music*, 581.

¹³ Gushee, Lawrence, 2002, The Nineteenth-Century Origins of Jazz. *Black Music Research Journal*. 2002. Vol. 22, p. 152. DOI 10.2307/1519947. JSTOR

¹⁴ Robin, William, 2014, Great Divide at the Concert Hall: Black Composers Discuss the Role of Race. *New York Times* [online]. 2014. [Accessed 28 October 2016]. Available from: http://www.nytimes.com/2014/08/10/arts/music/black-composers-discuss-the-role-of-race.html?_r=0

¹⁵ Překlad můj. Originál: "the Negro has been the main source of America's popular music and promises, as we shall see, to become one of the main sources of America's serious or classical music, at least that part which strives to be natively American and not derivative of European types of music."

¹⁶ Kirk, Elise K, 2005, *American opera*. 1. Urbana, Ill. : University of Illinois Press, st. 205 (dále citováno jako Kirk)

kteřá byla napsána pro afroamerické zpěváký, i samotný vznik této operý, je barvitým vřledem do složitosti americké kultury, co se týče rasové identity a kulturního dědictví (viz. blíže 3.1.3 Porgý a Bess jako vřled do americké kultury.) Celá problematika vřlivu jazzu na americkou hudbu vystihuje složitost americké kulturní identity jako takové. Otázka „Co je to americká hudba?“ má mnoho odpovědí; záleží na tom, kdo se ptá a kdo odpovídá.

Vraťme se tedy k subjektivnímu ale přeci výstižnému popisu americké vážné hudby od Leonarda Bernsteina. Ve své přednášce vyjmenoval pět charakteristik americké vážné hudby: 1) mládí, které se projevuje tím, že je americká hudba „hlučná, silná, rozmařile optimistická;“ 2) vitalita „kovbojská a průkopnická;“ 3) samota, která se projevuje akordy, které jsou otevřené a v nichž noty jsou daleko od sebe, připomínající „otevřenost, kterou se vyznačuje naše krajina;“ 4) jednoduchost a naivita, která podle Bernsteina pochází ze zpívání duchovních písní, tzv. *hymns*; 5) sentimentalita amerických populárních písní.¹⁷ Jako příklady této ryze americké vážné hudby uvádí American Festival Overture od Williama Schumana, Symfonii č. 3 od Roye Harrise, předeheru k opeře Billy the Kid of Aarona Coplanda, úryvek z operý Mother of Us All od Virgila Thomsona, a Symfonii č. 2 od Randala Thomsona. Bernsteinův popis vystihuje určitý národní charakter americké vážné hudby a v této práci může sloužit jako popis amerického hudebního stylu, kdykoliv je zmíněn v následujících kapitolách, zvláště když se jedná o konzervativní příklady americké hudby.

V jakémisi dialogu s Bernsteinovou úvahou o americké hudbě je barytonista Thomas Hampson když v úvodu ke knize o americké písni píše: „americký skladatel či básník...zpravidla stráví stejně mnoho času popisováním svých úvah o charakteru amerického skladatele jako stráví tvořením amerických děl. Toto neustálé sebezkoumání je součástí širší americké kolektivní zkušenosti, kterou nazýváme americkým experimentem a která se vyznačuje mj. náročností existence jedince mezi většinou; tolerancí specifika ve jménu obecného dobra; neustálým, někdy obdivným a jindy nenávistným, dialogem s formou, ať politickou, společenskou, náboženskou či hudební; matoucí posedlostí rozdílem mezi ‚uměleckým‘ a ‚populárním‘ dílem; a samozřejmě především neutuchající

¹⁷ Bernstein, Leonard, 1958, *Young People's Guide to the Orchestra: What is American Music?*[online]. [video]. 1958. [Accessed 28 October 2016]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Wif69sxhfNs> (dále citováno jako What is American Music?)

touhou ‚to` definovat jako ‚americké.“¹⁸¹⁹ Hampsonova vzletná úvaha z roku 1993, kromě toho že zajímavým způsobem identifikuje impuls, který vedl Bernsteina k jeho popisu americké hudby, poukazuje na to, že ani koncem 20. století nebyla otázka národního charakteru americké hudby zcela zodpovězena a je pravděpodobné, že nikdy nebude.

Snad nejdůležitější charakteristiku americké hudby Bernstein ve své úvaze vynechal: americká hudba se vyznačuje mnohotvárností svých uměleckých vlivů a tedy rozmanitostí vůbec. I proto se tak často v úvodech do přehledů americké hudby objevuje slovo „eklekticismus,“ které pochází z řeckého *eklektikós*, což znamená „vybírat, volit,“ a je to „ve filosofii a umění přístup, který nestaví na vlastním přínosu, ale vybírá si to, co mu vyhovuje z různých předloh, a tyto prvky spojuje do celku.“²⁰ Eklekticismus je tak silnou charakteristikou americké hudby že má Thomas Hampson ve výše zmíněném úvodu potřebu jí bránit: „Eklekticismus není povrchnost! Multikulturní vlivy neshazují a nedělají méně americkým určité hudební dílo. Být ‚opravdu americkým` nemůže znamenat odtrhnout se od různorodých kulturních okolností, které stvořily, a stále tvoří, vše, co je americké!“²¹²² Možná i díky nejednoznačnosti americké (nejen) hudební identity se ve 20. století mnohem méně rozlišuje mezi americkou hudbou vážnou a populární, takže skladatelé jako George Gershwin, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Cole Porter, Richard Rogers či Kurt Weil, kteří skládali populární písně a muzikály, jsou stejně tak součástí americké vážné hudby jako Charles Ives či Aaron Copland. I to je součástí eklekticismu americké hudby. Pro zpěváka, který chce interpretovat americkou hudbu 20. a 21. století, to znamená, že se musí naučit zvládat mnohotvárný repertoár od sladkého neoromantismu, přes strohou atonalitu až po teatrální kabaret, a interpretovat

¹⁸ Překlad můj: „American composers and poets have, for one thing, consistently spent almost as much time articulating the contemplation of their existence as American artists as they have spent with their own productivity as American artists. This continued self-examining is indicative of a far greater collective experience we call the American experiment: i.e., the challenge of existence of the one among many; the tolerance of the specific in the context of the greater good; the obsessive love/hate dialogue with form, whether political, social, religious, or musical; the confusing preoccupation with ‘art’ versus ‘popular’ as concepts; and certainly, above all, the persistent longing to define ‘it’ as ‘American.’”

¹⁹ Villamil, Victoria Etnier, 2004, *A Singer’s Guide to American Art Song, 1870-1980*. 1. Toronto : The Scarecrow Press. (Dále citováno jako *A Singer’s Guide*)

²⁰ PRAŽÁK, Josef, NOVOTNÝ, František and SEDLÁČEK, Josef, 1929, Eklekticismus. *Latinsko-český slovník k potřebě gymnasií a reálných gymnasií*. 1. Praha : Unie.

²¹ Překlad můj: „Ecclecticism is not superficiality! Poly-cultural influences do not belie or make less ‘American’ a piece of music. ‘Truly American’ cannot mean the severance from the many cultural circumstances and influences that gave, and still give, us ‘things American.’”

²² *A Singer’s Guide*, st. xii

různorodé texty od tradičních básníků (Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost), přes netradiční texty dopisů či slovníků až po texty teatrální a komické.

3. *Art song* a opera v Americe

Tato kapitola poskytuje přehled americké písňové a operní tvorby 20. a 21. století a slouží hlavně k tomu, aby se čtenář orientoval v detailním podání následující kapitoly (kapitola 4., Přehled amerických skladatelů od 20. století), která je katalogem výběru amerických skladatelů. Nejdříve se zaměříme na operu, poté na píseň. Popis americké opery je spíše historický, rozdělen chronologicky na různé epochy, zatímco popis písně je dělen podle písňového stylu tak, aby se zpěvák orientoval ve stylech jednotlivých skladatelů a mohl podle toho vyhledávat ty, kteří odpovídají jeho potřebám a vkusu; tímto rozdílným přístupem k opeře a písni zohledňuji i fakt, že průměrný zpěvák si své operní role nevybírání a nemá kontrolu nad programováním divadel, kdežto písně si může zařadit do repertoáru o vlastní vůli.

3.1. Opera

V roce 1932 publikuje William Saunders esej ve čtvrtletník *Music and Letters* s názvem *American Opera: Has it Arrived?* (možný překlad je *Americká opera: zrodila se již?*)²³ ve kterém tvrdí, že odpověď na jeho titulní otázku je „stále blíže ‚Ne!‘ nežli ‚Ano.‘“ „Musím neustále opakovat,“ píše Saunders, „že americká opera nemůže existovat, dokud neexistuje jednotný americký lid.“²⁴²⁵ Saunders však zakončuje svůj esej odvážným výrokem: „Není nic jistějšího než fakt, že budoucnost opery spočívá z velké části v Americe.“²⁶²⁷ Saundersova předtucha je sice příkladem americké okázalosti, ale je svým způsobem pravdivá. Mezi rokem 2011 a 2016, tři z pěti nejprováděnějších žijících operních skladatelů byli amerického původu (Phillip Glass, Jake Heggie a John Adams).²⁸ Americká operní tradice je stále živá; tím, že je v posledních letech zvýšený zájem o nové americké opery (viz 3.1.8. Americká opera ve 21. století) se stále významných způsobem vyvíjí a nastavuje tak zrcadlo současné americké kultury a současné době vůbec.

²³ SAUNDERS, William, 1932, *The American Opera: Has It Arrived?*. *Music and Letters*. 1932. Vol. XIII, no. 2, p. 147-155. DOI 10.1093/ml/xiii.2.147. Oxford University Press (OUP), st. (dále citováno jako Saunders)

²⁴ Překlad můj: „It cannot, of course, be too often repeated that there can be no American opera until there is a pure and distinctive American people.“

²⁵ Saunders, st. 155

²⁶ Překlad můj: „There is, however, nothing surer than the fact that the future of opera lies largely with America.“

²⁷ Saunders, st. 155

²⁸ Opera statistics 2015/16, 2017. Operabase.com [online],

3.1.1. Od prvních kolonií po rané 20. století

Ač byl Saunders ve své eseji přesvědčen, že se americká opera začátkem 30. let ještě nezrodila, historie americké opery do 30. let je poměrně bohatá. Opera, která je často poctěna titulem první americké „velké opery“ (grand opera) je Leonora od Williama Henryho Frye z roku 1845.²⁹ Je však mnoho příkladů amerických oper, které byly napsány před touto operou, definujeme-li americkou operu jako operu napsanou skladatelem narozeným v Americe. Čtenáře možná překvapí, že první opera od skladatele žijícího na americkém kontinentu, která byla jak publikována tak i zinscenována, byla *The Fashionable Lady* od Jamese Ralfa z roku 1730, 46 let před založením Spojených států.³⁰ Jako další příklady můžeme uvést operu *The Disappointment* od Andrewa Bartona z roku 1767, což byla první opera s americkou zápletkou, nebo opera *The Aethiop* od Raynera Taylera, raný příklad pokusu o závažnou americkou operu, který byl tak populární, že se udržel na jevištích amerických divadel od roku 1814 až do americké občanské války; dále můžeme uvést *Virginia Ball* od Johna Thomasa Douglase z roku 1868, první operu napsanou skladatelem afroamerického původu, či *The Joust* od G. Estabrook, první publikovanou operu napsanou americkou ženou.³¹ Zkrátka, američtí skladatelé z různých společenských vrstev psali opery od doby před založením Spojených států a často si i byli vědomi toho, že píší opery americké a na americká témata. Jejich opery jsou však dnes považovány spíše za historické artefakty nežli umělecká díla.

Zárodky toho, co se stalo americkou operní tradicí, se začaly objevovat až v pozdním 19. století. Generace skladatelů, která psala opery v pozdním 19. a raném 20. století sestává ze skladatelů Waltera Damrosche (1862-1950), Charlese Wakefielda Cadmana (1881-1946), Fredericka Shepherda Converse (1871-1940), Henryho Hadleyho (1871-1937), a Horatia Parkera (1863-1919). Tito skladatelé měli to štěstí, že v době, kdy psali své opery, začala Metropolitní opera v New Yorku aktivně vyhledávat americké opery a dokonce vyhlásila pro tento účel soutěž.³² První operou od amerického skladatele provedenou v Metropolitní Opeře se tak stala v roce 1910 opera *The Pipe of Desire* od Frederica Converse a následovaly např. *Azora*, *Daughter of Montezuma* (1917) a *Cleopatra's Night* (1920) od Henryho Hadleyho, *Shanewis*, or *The Robin Woman*

²⁹ Saunders, st. 148

³⁰ Kirk, st. 385

³¹ Kirk, st. 385

³² GROUT, Donald Jay and Williams, Hermine Weigel, 2003, *A Short History of Opera*. 1. New York : Columbia University Press, st. 742 (dále citováno jako Grout)

(1918) od Wakefielda Cadmana, či dvě oceněné opery od Horatia Parkera, *Mona* (1912) a *Fairyland* (1915).³³ Ač Metropolitní opera sehrála důležitou roli v rozkvětu americké opery začátkem 20. století, americká opera se vyvíjela i mimo ni. Zmíňme například Scotta Joplina, který, ač je spojován s populárním stylem jazzu zvaným Ragtime, založil v roce 1903 vlastní operní soubor jménem Scott Joplin Opera Company. Tento soubor provedl premiéru jeho první, nedochované opery *Guest of Honor* i druhé, dochované opery *Treemonisha* (1911). *Treemonisha* vypráví o životě afroamerické otrokyně. Prvního provedení s plným orchestrem se však dočkala až v 70. letech 20. století.³⁴ Z amerických oper z prvních dvou desetiletí 20. století se dnes žádná pravidelně neprovádí, ale připravily půdu pro další generaci skladatelů, kteří napsali první uznávané americké opery.

3.1.2. 30. léta a zrození americké opery

V meziválečném období, pár let po Saundersově výrocích o ubohém stavu americké opery, měla svou premiéru dvě významná americká operní díla: *Four Saints in Three Acts* od Virgila Thomsona z roku 1934 a *Porgy and Bess* od George Gershwinu z roku 1935.³⁵ Náhodou měly obě opery své premiéry na Broadwayi, což se stalo jistou tradicí důležitých amerických oper.³⁶ *Four Saints in Three Acts* je experimentální opera, hudbou i libretem. Libreto napsala spisovatelka Gertrude Stein a je bez zápletky, napsána charakteristicky Steinovským stylem, bez standartní gramatiky, kde se slova stávají pouhými obrazy a vytvářejí mezi sebou volné asociace (například: „Saint Therese in a storm in Avila there can be rain and warm snow and warm that is the water is warm the river is not warm the sun is not warm and if to stay to cry.”)^{37,38} Přes svou experimentálnost se tato opera dočkala relativně velkého úspěchu při své premiéře, možná i díky energičnosti a charakteristické hravosti Thomsonovy hudby.³⁹

Meziválečné období 30. let však přivítalo na operní scény i další dva významné skladatele: Aarona Coplanda a jeho první operu *The Second Hurricane* (1937) a

³³ Grout, st. 742

³⁴ Grout, st. 743

³⁵ Grout, st. 745

³⁶ MIDGETTE, Anne, 2006, In Search of the Next Great American Opera. The New York Times [online]. March 19. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/arts/music/in-search-of-the-next-great-american-opera.html>

³⁷ Překlad: „Svatá Tereza v bouři v Avile může být déšť a teplý sníh a teplo které je vodou je teplo řeky není teplo slunce není teplo a když zůstat tak plakat.“

³⁸ Grout, st. 746

³⁹ Grout, st. 746

Douglasa Moora a jeho první tři opery, z nichž nejslavnější je *The Devil and Daniel Webster* (1939). Oba skladatelé se vyznačují mimo jiné i tím, že všechny jejich opery (v Coplandově případě dvě, v Moorově osm) jsou zasazeny do amerického prostředí. Coplandova opera *The Second Hurricane* byla napsána pro studenty *Professional Children's School*, tedy pro mladé zpěváky, a pojednává o mladých lidech na středozápadě, kteří se musejí, přes své, mimo jiné i rasové, rozdíly, sjednotit tváří v tvář hurikánu. Moorova opera *The Devil and Daniel Webster* pojednává o fiktivním právním sporu mezi Jabezem Stonem a Ďáblem, kterému Jabez Stone zaslíbil duši. Stonea zastupuje před soudem Daniel Webster, skutečná postava z americké historie, a příběh je tedy protkán americkými tématy svobody a druhých šancí.

Ze 30. let 20. století pocházejí první díla, která se znovu a znovu uvádějí na amerických, a někdy i světových, scénách. Opery z tohoto období, od experimentální *Four Saints in One Act* po ryze americký příběh *The Devil and Daniel Webster*, jsou tedy prvními příklady americké operní tradice.

3.1.3. Porgy a Bess jako vhled do americké kultury

Úplně oddělenou zmínku si zaslouží americká opera, jejíž tvůrci jsou spojováni spíše s populární hudbou raného 20. století: majestátní, tragické, společensky odvážné a pěvecky náročné dílo *Porgy and Bess* od George a Ira Gershwina. Důležitost *Porgy and Bess* je v tomto kontextu dvojitá: jednak představuje mimořádnou ilustraci složitosti a rozpolcenosti americké kultury a zároveň patří některé árie a duety z ní (tj. sopránové árie *Summertime* a *My Man's Gone Now*, barytonová árie *I've Got Plenty of Nuttin'*, a duet *Bess, You Is My Woman Now*) mezi hrstku amerických operních výstupů, které čeští pěvci zařazují do svého repertoáru. Zpěvák, který chce části tohoto díla zařadit do svého repertoáru, by měl však chápat složitý původ této opery.

Bratři Gershwinové charakterizovali *Porgy and Bess* jako „lidovou operu“ (folk opera) ale byla poprvé provedena na Broadwayi, což dalo této opeře mylnou reputaci díla „lehčího“ žánru.⁴⁰ Když si však uvědomíme plnost orchestrace a náročnost vokálních partů, které i v rámci operních fachů vyžadují spíš dramatictější obory, je jasné, že George Gershwin napsal operu s jazzovo-folkovými prvky, nikoliv muzikál s operními prvky. Důvod, proč *Porgy and Bess* nebyla pokládána za operu a neměla svou premiéru v operním domě může být i

⁴⁰ Kirk, st. 210

ten, že bratři Gershwinové specifikovali, že všichni interpreti této opery by měli být afroamerického původu, což mohlo vzbuzovat u převážně bělošské hudební elity nedůvěru; taktéž to, že samotná hudba, ač formou velmi klasická, je harmonicky a melodicky jazzová a jazyk libreta napodobuje afroamerický dialekt Jižní Karolíny, kde George Gershwin dělal výzkum při psaní této opery, mohlo vytvořit v roce 1935, kdy mělo toto dílo premiéru, dojem, že dílo do operního domu nepatří.⁴¹ Důležitější je však reakce afroamerických kritiků a intelektuálů, kteří byli rozpolceni mezi obdivem pro krásnou hudbu a silný příběh této opery a pohrdáním bělošského napodobování černošské kultury.⁴² Jejich reakce představovala tzv. *double consciousness* kterou afroamerický spisovatel W. E. B. DuBois popsal jako „ten pocit, že se na sebe stále díváte očima jiných, že měříte svojí duši metrem světa, který se dívá.“^{43,44}

Svou rozpolcenou identitou poukazuje opera *Porgy and Bess* na rozpolcenost samotné americké společnosti. Přesto, že je napsána pro afroamerické zpěváky a na afroamerická témata, nelze říct, že by opera *Porgy and Bess* byla afroamerickou operou; lze však říci, že je operou ryze americkou, ale jen proto, že se „americkost“ nikdy nedá pojmout ve své celistvosti. Když se americké příběhy soustředí na témata afroamerická, jsou někdy podány „očima jiných,“ jako v případě *Porgy and Bess*. Čeští interpreti si musí tento složitý kulturní kontext uvědomit a odůvodnit si interpretaci čísel z této opery; je také důležité si uvědomit, že sám Gershwin si přál, aby *Porgy and Bess* hrálo afroamerické obsazení, a toto pravidlo se po čas existence této opery, až na pár raných výjimek, dodržuje.⁴⁵ Když se však mluví o amerických tématech, mluví se často o nějakém regionálním podání bělošské kultury - ať je to středozápadní venkov v Coplandově *Tender Land*, či konzervativní jižanské město ve Floydově *Suzanne*, či historické osobnosti divokého západu v Moorově *Balad of Baby Doe*. I tyto příběhy jsou však dramaturgií jen malé části americké společnosti; příběh, který by pojednával o americké společnosti jako takové, aniž by vynechával perspektivu některé z amerických subkultur, ještě nebyl napsán.

⁴¹ Graut, st. 748

⁴² ALLEN, R. and Cunningham, G. P., 2006, Cultural Uplift and Double-Consciousness: African American Responses to the 1935 Opera *Porgy and Bess*. *The Musical Quarterly*. 2006. Vol. 88, no. 3, p. 342-369. DOI 10.1093/musqtl/gdi018. Oxford University Press (OUP), st. 362

⁴³ Překlad můj: „That sense of always looking at yourself through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of the world that looks on.“

⁴⁴ Allen, st. 349

⁴⁵ TOMMASINI, Anthony, 2002, All Black Casts for *Porgy*? That Ain't Necessarily So. *The New York Times* [online]. March 20. [Cit. 2017-30-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-notebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html>

3.1.4. Americká opera a muzikál

Leonard Bernstein, jeden z nejslavnějších podpůrců propojení muzikálu a opery, napsal v roce před uvedením svého muzikálu *West Side Story*, že "americký muzikál prošel velkým vývojem - něco si půjčil od opery, něco z hudební revue, něco z operety, něco z vaudevillu a všechny tyto elementy promíchal a proměnil v něco nového, ale něco co se neustále přibližuje opeře."⁴⁶ Muzikál a opera jsou ve vývoji americké hudby propojeny. Tento fakt je patrný z množství děl, které jsou kategorizovány někdy jako muzikál a někdy jako opera, či muzikálů, které se hrají v operních domech, a oper, které měly své premiéry na Broadwayi. I proto zpívají američtí zpěváci často vedle klasických árií i čísla z muzikálů a americké operní domy, ve snaze udržet a rozšířit svá obecenstva, uvádějí čím dál tím více klasických muzikálů (tj. hlavně raných muzikálů, které se hodí k provedení bez mikrofonů) jako *Showboat*, *Kiss me Kate*, *Oklahoma!*, *Carousel* nebo *Sweeney Todd*, který se stal v posledních letech nejvíce prováděným muzikálem v operních domech.⁴⁷ Spojitost mezi muzikálem a americkou operou je velmi hluboká, do té míry, že se o americké opeře nedá mluvit, aniž bychom zmínili i muzikál.

Díla několika amerických skladatelů mohou sloužit jako ilustrace propojení americké opery a muzikálu. Bernsteinova *West Side Story* je bez rozporu muzikál, avšak *Candide*, dílo, které Bernstein sám nazývá muzikálem, připomíná místy spíše operu, a vyžaduje pro své provedení klasicky školené hlasy, zatímco jeho dvojopera *A Quiet Place and Trouble in Tahiti* má místy značný nádech muzikálu. Gershwinova *Porgy and Bess* byla při své premiéře označena jako folková opera, muzikál, filmový muzikál, a až v posledních letech jako vážná opera, po svém uvedení v několika důležitých operních domech.⁴⁸ Mark Bliztein uvedl v roce 1937 společensky kritický muzikál *The Cradle Will Rock*, později však napsal dvě opery, *Regina* (1949) a *Reuben Reuben* (1955). Skladatel Kurt Weil, který je sice původem z Německa, ale který se neodvratně zapsal do dějin americké hudby, řekl v rozhovoru, že v Americe svou hudbu píše pro lid, nikoliv jen pro elitářské obecenstvo, pro které psal v Evropě; řekl také, že by se velmi chtěl podílet na hudebně-dramatické formě, která by se stala „americkou

⁴⁶ Grout, st. 760

⁴⁷ BELCHER, David, 2014, Musical or Opera? Stage Companies are Drawing on Both Art Forms. *The New York Times* [online]. 2014. [Cit. 2017-24-1]. Dostupné z WWW: <https://www.nytimes.com/2014/03/26/arts/international/opera-companies-turn-to-musicals.html?register=google>

⁴⁸ Grout, st. 749

operou.⁴⁹ Weil je nejznámější pro svůj singspiel *Die Dreigroschenoper* (napsána německy ale později upravena a provedena Anglicky Markem Blizteinem jako *Threepenny Opera*), ale přiblížil se svému snu napsat opravdové americké drama dílem *Street Scene* (1947), které sám nazýval operou, ale která má silný nádech muzikálu.

Takzvaný zlatý věk (Golden Age) amerického muzikálu, který zahrnuje první polovinou 20. století, představují skladatelé Jerome Kern, Erving Berlin, George Gershwin, Richard Rogers, Cole Porter, Frank Loeser či Fredric Loewe. Ti napsali klasiky amerického muzikálového repertoáru jako jsou *South Pacific* (Richard Rodgers, 1949), *Show Boat* (Jerome Kern, 1927), *My Fair Lady* (Fredric Loew, 1956), *Kiss Me Kate* (Cole Porter, 1948), nebo *Oklahoma!* (Richard Rogers, 1943). Větší kompoziční složitost a důležitější úlohu hudby pak vnesli do muzikálu skladatelé Kurt Weil (z amerického období hlavně *Lady in the Dark*, 1944) a Leonard Bernstein (*West Side Story*, 1957). Stephen Sondheim se vrátil k estetice Golden Age a stvořil novodobé klasiky jakou jsou *A Little Night Music* (1973), *Pacific Overture* (1976), *Sweeney Todd* (1979) nebo *Into the Woods* (1987). Andrew Loyd Webber vyzdvihl na konci 20. století muzikál téměř na svou někdejší popularitu hity *Jesus Christ Super Star* (1970), *Phantom of the Opera* (1990), a *Cats* (1983).⁵⁰

Dnešní populární muzikál, kterým proslul právě Andrew Loyd Webber, se od opery vokálně i instrumentálně značně liší. Ale debata o tom, kde muzikál končí a opera začíná, je stále jedna z otázek, které si dnešní mladí skladatelé hudebně dramatických děl kladou.⁵¹ Faktem je, že tyto dva žánry se v americké vokální hudbě neustále střetávají, a operní zpěvák musí tedy rozumět estetické podstatě muzikálu, aby mohl interpretovat některá americká vokální díla, jako třeba písně či árie Leonarda Bernsteina, Kurta Weila, George Gerschwina, či z pozdější generace Williama Balcoma, Jakea Heggieho, či Daronu Hagona.

3.1.5. Rozkvět americké operní tradice ve 40. a 50. letech

Období po druhé světové válce přineslo zvýšený zájem o nové americké opery, částečně díky stupňujícímu se patriotismu a pocitu důležitosti americké kultury,

⁴⁹ Grout, st. 755

⁵⁰ KOSKOFF, Ellen, ed., 2001, *The 20th Century Musical*. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. III, The United States and Canada. 1. New York and London : Garland Publishing, st. 543.

⁵¹ COOPER, Michael, 2013, *The Met's Commissioning Program is Starting to Bear Operas*. *The New York Times* [online]. October 8. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2013/10/09/arts/music/the-mets-commissioning-program-is-starting-to-bear-operas.html>

ale také díky zvyšující se prosperitě, která pomohla na svět mnoha regionálním operním souborům a s těmito soubory přišlo i více příležitostí pro soudobé operní skladatele.⁵² Z tohoto období tedy pochází mnoho oper, které jsou dnes považovány za základy amerického operního kánonu.

Již výše zmínění skladatelé, jako jsou Virgil Thomson, Aaron Copland, či Douglas Moore pokračovali v tomto období ve své operní tvorbě. Virgil Thomson napsal svou druhou operu, *Mother of Us All* (1947), znovu na text Gertrudy Stein, tentokrát o boji amerických žen o voličské právo z perspektivy historických postav Susan B. Anthony a Daniela Webstera. Hudba této opery působí překvapivě jednoduše, což byla výtku některých kritiků při její premiéře, ale její jednoduchost je záměr, jelikož se Thomson nechal inspirovat hudbou svého dětství v Missouri, tedy dechovými orchestry, Baptistickými hymnami, a lidovou hudbou doprovázenou bendžem.⁵³ Aaron Copland napsal v roce 1954 svou druhou a poslední operu *Tender Land* z prostředí farmářské oblasti středozápadu během velké krize 30. let. Její příběh vypráví o dospívající dívce, která se snaží vymanit své konzervativní rodině. Přímý překlad názvu této opery je „Křehká země“ a samotná americká krajina hraje v příběhu velkou roli, znázorněna širokými a prázdnými akordy (vzpomeňme si na Bernsteinovu zmínku širokých akordů, které odráží šíři a prázdnotu americké krajiny, v jeho seznamu charakteristik americké hudby). V operní tvorbě poválečného období dominoval Douglas Moore, který v této době stvořil mimo jiné jednu z nejpopulárnějších amerických oper, *Ballad of Baby Doe* (1956). Opera pojednává o historických postavách Horace Tabora, majitele coloradského stříbrného dolu, a jeho milence a později ženě Elisabeth „Baby Doe“ Tabor, kteří přišli o své bohatství koncem 18. století, kvůli inflaci na trhu stříbra.

Konzervativní hnutí tohoto období reprezentovali nejvíce dva skladatelé, Samuel Barber a jeho životní partner Gian Carlo Menotti.⁵⁴ Hlavně Barberova první opera *Venessa* (1958), která byla zasazena do nespécifikované severoevropské země na začátku 20. století a pojednává o milostném trojúhelníku mezi starší Vanessou, její mladou komornou, a synem Vanessiny zesnulé lásky, je příkladem neoromantického, konzervativního hnutí, které Barber reprezentoval. *Venessa* měla při své premiéře velký úspěch, možná i díky svému napojení na evropskou operní tradici. Tomuto napojení pomohl právě Gian Carlo Menotti, který napsal

⁵² Grout, st. 751

⁵³ Grout, st. 746

⁵⁴ Grout, st. 762

pro Venessu libreto; Menotti byl původem Ital, který se později považoval za amerického skladatele. Menottiho opery jsou neodmyslitelnou součástí amerického operního repertoáru a propojují americkou otevřenost netradičním tématům s veristickou operní tradicí, se kterou Menotti v Itálii vyrůstal. Menotti napsal celkem 25 oper, pro které si psal vlastní libreta, většinou v angličtině. Jako jeho nejoslavovanější opery s Anglickým libretem jmenujme například jednoaktovky *The Medium* (1946), a *The Telephone* (1947), a opery *The Consul* (1950), *Amahl and the Night Visitors* (1951), nebo *The Saint of Bleeker Street* (1954). Kritici Menottimu často vytýkali to, že je jeho hudba málo experimentální a moc povrchní.⁵⁵ Menotti byl však libretista, skladatel, i režisér a tak je třeba brát jeho dílo jako komplexní dramatický celek; hudba v jeho operách není nikdy samoúčelná, má sloužit textu tak, aby přímým a jednoduchým způsobem komunikoval s obecnstvem. Ač byl Menotti striktně operním skladatelem a měl v krvi italskou tradici verizmu, jeho záměr skládat hudbu „pro lidi,“ tak jako před ním další imigrant Kurt Weil, byla v souladu s americkou tradicí muzikálu a populárního divadla.

Dalším z mnoha příkladů amerického neoromantismu byl skladatel známý hlavně pro své opery, Carlisle Floyd. Ten napsal celkem osm oper, mnohdy na americká témata. Klasikou se stala jeho opera *Susannah* (1955), o konzervativním měste v Tennessee, které ze žárlivosti nad krásou mladé, neprovdané Susanny obviní tuto nevinnou dívku z toho, že je hříšnice; Susanna je nakonec znásilněna místním kazatelem a obviněna městem za vybízení k vraždě, když jí chce pomstít její bratr. Opera končí tím, že se Susanna sama ubrání před pobouřenými vesničany před svým domem a tím, ač si zachrání život, se odsoudí k samotě. Tento příběh o nepochopitelném obvinění nevinného člověka se stal jedním s nejpopulárnějších amerických oper. Dá se spekulovat o tom, že je příběh inspirován érou mccarthismu, kdy strach z komunismu byl v Americe tak silný, že byli za spříznění s komunizmem stíháni i nevinní lidé; příběh však hlavně vypráví o silném puritanismu americké venkovské společnosti, což je téma, které se často objevuje v amerických příbězích, jelikož je to silný a problematický aspekt americké kultury, se kterým se Američané dodnes snaží vypořádat. Popularita Susanny je však dána také využitím krásných apalačských melodií a utvrzuje tak fakt, že Američané vždy oceňovali líbivou, lidovou, zpěvnou hudbu.

⁵⁵ Holland, Bernard, 2007, Gian Carlo Menotti, Opera Composer, Dies at 95. *The New York Times* [online]. 2007. [cit. 30-3-2017]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2007/02/02/arts/music/02menotti.html>

Roger Sessions a Hugo Weisgall representovali naopak poválečnou experimentální vlnu v americké operní tvorbě.⁵⁶ Roger Sessions napsal dvě opery, *The Trial of Lucullus* (1947) a *Montezuma* (1964). Jeho samotné opery, ač uznávané, však neměly takový vliv na rozvoj americké opery, jako jeho pedagogická činnost a to hlavně jeho vliv na jeho žáka Huga Weisgalla. Tento moravský rodák, jehož rodina se přestěhovala do Spojených států, když mu bylo osm let, uznával romantickou operní tradici a zároveň experimentoval s chromatismem. Napsal celkem dvanáct oper, z nichž jedna z neznámějších je *Four Characters in Search of an Author* (1959), podle stejnojmenné hry (*Sei personaggi in cerca d'autore*) od Luigi Pirandella. Pirandelova hra je trpká satira, ve které se na divadelní zkoušku dostaví rodina fiktivních postav, která hledá autora. Stejně tak, jako je Pirandelova hra metafikcí, tak je Weisgallova opera metaoperou. Místo hry, se v ní zkouší fiktivní opera *The Temptation* od samotného Huga Weisgalla. Toto dílo fiktivní režisér v opeře odsoudí, když se přizná, že „nesnáší tyhle moderní, nemelodické věci ale... sem tam je musíme provádět z důvodů prestiže.“⁵⁷ Sebeironie Weisgallovy opery poukazuje mimo jiné na konzervativní tendence americké vážné hudby; Weisgall nesatirizuje jen vlastní hudbu ale i nechápavou reakci na ní.

V 50. letech provedli své první opery skladatelé, kteří jsou spojováni spíše s druhou polovinou 20. století; jmenujme Jacka Beesona, Lee Hoibyho, Marvina Davida Leviho, či Dominica Argenta (viz. 3.1.6. americká opera od 60. let). Z četných nových oper provedených v Americe v dekadách po druhé světové válce můžeme zmínit *The Taming of the Shrew* (1953) od Vittorio Gianniniho, *Tale for a Deaf Ear* (1957) od Marka Bucciho, *The Ruby* (1955) a *The Triumph of Saint Joan* (1959) od Normana Dello Joioa, *The Warrior* (1947) a *The Veil* (1950) od Bernarda Rogerse, *The Jumping Frog of Calaveras County* (1950) od Lukase Fosse, *The Mighty Casey* (1953), od William Shumana, *The Wife of Martin Guerre* (1956) od Williama Bergsma a *The Good Soldier Schweik* (1958) od Roberta Kurky (Čecha, narozeného v Americe).⁵⁸ Za zvláštní zmínku stojí opera *Troubled Island* (1949) od Williama Granta Stilla, s libretem od spisovatele Langstona Hughese, která se stala první operou od afroamerického skladatele provedenou uznávaným operním domem.⁵⁹

⁵⁶ Grout, st. 765

⁵⁷ Grout, st. 767

⁵⁸ Grout, st. 757

⁵⁹ Grout, st. 758

3.1.6. Americká opera od 60. let

V 60. letech se stále prohlubovala propast mezi tzv. modernisty, v jejichž dílech hrál důležitou roli serialismus, a tradicionalisty, v jejichž díle nadále fungovala tradiční harmonie.⁶⁰ V americké opeře vždy převažovala silná konzervativní vlna; skladatelé, kteří využívali atonální prvky, tak většinou dělali v rámci dramatického kontextu, nikoliv samoúčelně. O konzervativnosti amerického operního repertoáru svědčí i fakt, že neexistují žádné důležité příklady dodekafonních či silně atonálních amerických oper takového kalibru, jako jsou v evropském kontextu Bergova *Lulu* či *Vojcek* (nutno podotknout, že tyto opery přišly na svět ve 20. letech, ještě před tím, než měla americká opera svůj první rozkvět.) I po 60. letech byli skladatelé, kteří se nejvíce podepsali na podobě amerického operního repertoáru, spíše tradicionalisty.

Skladatelé Carlisle Floyd, Gian Carlo Menotti, Douglas Moore nebo Hugo Weisgall v období od 60. let dále komponovali opery a nadále tvarovali americký operní repertoár, zatímco jiní teprve dostali své první velké příležitosti. Skladatel Lee Hoiby provedl v roce 1958 svou operu *The Scarf*, a pak až do roku 2000 zkomponoval čtyři celovečerní opery a pět jednoaktových oper na různorodá témata. Za svou líbivost se stal Hoiby neustálým terčem modernistů, ale nikdy neexperimentoval s moderními technikami jen proto, aby zapadnul do současnosti. Ač byl kritizován za svou naprostou tradičnost a líbeznost (či snad díky tomu), se stal Hoiby populárním mezi zpěváky a jeho dílo je ve světě americké vokální hudby neodmyslitelné. Dalším příkladem nenáročného, líbivého stylu, který pokračoval i v období po 60. letech, je Marvin David Levi a hlavně jeho první celovečerní opera napsaná pro Metropolitní operu v roce 1967, *Mourning Becomes Electra*. Můžeme však též zmínit díla jako *The Crucible* z roku 1962 od Roberta Warda podle stejnojmenné hry od Johna Steinbecka. Hudba této opery není přímo líbivá, což je dáno i tématem puritánského honu na čarodějnice v massachusettském městě Salem, ale je stále uzavřená v romantických konvencích; její styl je eklektický, čerpaje tu z plné orchestrace a zpěvné linky romantické opery a tu z disonance a těžko zpívatelných intervalů moderní hudby. Příkladem americké opery, která byla považována za disonantní, byla *Lizzie Borden* (1965) od Jacka Beesona. Disonance hudby v této opeře podkreslovala horor pravdivého příběhu ženy jménem Lizzie Borden, která byla v roce 1892 v Massachusetts obviněna z brutální vraždy svých rodičů. Disonance

⁶⁰ Grout, st. 769

hudby je však dramatická, ne samoúčelná, a Beeson se sám nazýval tradicionalistou; jeho styl je spíše, tak jako Wardův, eklektický nežli experimentální.

Jako zástupce středního proudu pozdější skladatelské generace můžeme jmenovat Dominica Argenta, Stephena Pauluse, Daron Hagona, Williama Balcoma, Thomase Pasatieriho, či Johna Corigliana. Ti pokračují v americké operní tradici zrozené ve 30. a etablované v 50. letech. Dominic Argento zažil svůj první úspěch s operou *Postcards from Morocco* z roku 1971. Argentův styl zůstává formou tradiční, ale obchází kritiku směřovanou proti Menottimu či Hoibymu častou disonancí a rytmickou náročností inspirovanou Weisgallem, Hansonem, and Hovhanessem. Na druhé straně Stephen Paulus psal zpěvná díla, ať operní, písňová, či sborová; od své první jednoaktové opery z roku 1979, *The Village Singer*, která vypráví komický příběh o tom, co se stane, když dostane sborová zpěvačka v maloměstském kostele vyhazov, napsal přes dvanáct oper, mnoho z nich jednoaktovek. Daron Hagon napsal velmi tradiční opery jako *Shining Brow* (1990), o tragickém milostném osudu amerického architekta Franka Loyda Wrighta, která Hagonovi udělala mezinárodní jméno, ale také experimentální díla jako *Vera of Las Vegas* z roku 1995, napsaná, zorchestrována, i zpívaná stylem populární kabaretní hudby. Též William Balcom psal kabaretní hudbu ve svých prvních operách *Dynamite Tonight* (1963), *Greatshot* (1969), a *Casino Paradise* (1990), všechny na libreto nápaditého divadelního spisovatele Arnolda Weinsteina. Balcom napsal svou první tradiční operu *McTeague* v roce 1992; i v ní kombinuje principy vážné hudby s prvky Broadwaye, country a kabaretu. Teprve jeho opera *A View from the Bridge* (1999), která vypráví příběh z prostředí ilegálních italských imigrantů v New Yorku na začátku 20. století, je napsána klasicky i když využívá též interludia jazzové hudby. Thomas Pasatieri píše klasické opery ve veristické tradici se zpěvnými vokálními linkami. Jeho známější operní díla jsou *La Divinia* (1966), jednoaktovka o posledním výstupu stárnoucí koloraturní sopranistky, *Seagull* (1974), podle hry od Antona Pavloviče Čechova, *Signor Deluso* (1974), podle Molièra a *Calvary* (1971), duchovní drama na texty Williama Butlera Yeatse. V roce 1988 napsal John Corigliano přímo pro Metropolitní Operu *The Ghosts of Versailles*, dílo s libretem, které proplétá historické příběhy Marie Antoinetty a Francouzské revoluce s fiktivním příběhem lásky mezi Antoinettou a spisovatelem Beaumarchaisem. Příběh je vyprávěn z perspektivy jejich duchů, kteří se

nemohou smířit se svými osudy, a je obohacen o „operu v opeře“ která pojednává o známých Beaumarchaisových operních postavách, jako je Figaro či Rosina. Opera je velmi tradiční a ve spojení s postavami z Beaumarchaisových románů odkazuje na operní tradici klasicismu a bel canto. Tato opera se však stala jednou z nejpopulárnějších nedávných amerických oper.

V amerických operách se často vyskytují příběhy z amerických dějin ale ke konci 20. století se i nedávné dějiny staly populárním operním tématem. Jmenujme opery Malcolm X od Anthonyho Davise, z roku 1986, o životě afroamerického nacionalisty Malcolma X, který byl zavražděn v roce 1965 nebo Manson Family od Johna Morana z roku 1990 o masovém vražednímu Charlesi Mansonovi, který byl odsouzen v roce 1971 za vedení vražedného kultu, nebo Harvey Milk od Stephena Wallice z roku 1995 o prvním otevřeně homosexuálním politikovi a jeho zavraždění v roce 1978. Nejslavnějšími příklady oper o nedávné historii jsou však opery od Johna Adamse, Nixon in China, The Death of Klinghoffer, či Dr. Atomic (viz. 3.1.7. Minimalistická opera).

V 90. letech se posunula hranice toho, co je pokládáno za operní dílo, jak kompozičně tak produkčně, a to otevřelo dveře netradičním skladatelům jako Tan Dun nebo Shulamit Ran kterým, ač nebyli původem Američany, umožnila americká operní scéna provedení jejich děl. Between Two Worlds od izraelsko-americké skladatelky Shulamit Ran, měla svou premiéru na prestižní scéně Chicago Lyric Opera v roce 1997, a vypráví mystický příběh z prostředí východoevropské židovské komunity a hudebně používá prvky chasidských lamentací a klezmerové hudby. Tan Dun je původem z Číny a vyrůstal na tradici čínské opery, ale vystudoval západní vážnou hudbu v Americe. V roce 1996 složil svou první celovečerní operu, Marko Polo, o slavném průzkumníkovi, který se stal jedním z prvních Evropanů, který prozkoumal Asii. Opera kombinuje hudbu pekingské opery, středověkou evropskou duchovní hudbu, hudbu indickou, tibetskou a čínskou spolu se základy, které jasně evokují dnešní vážnou hudbu západní. Tan Dun napsal již tři opery, jednu z nich, The First Emperor, dokonce přímo pro Metropolitní operu a Placida Dominga v hlavní roli, která měla premiéru v roce 2006.

Na konci 20. století se objevilo několik úspěšných oper na příběhy amerických literárních děl: Streetcar Named Desire (1998) od Andrého Prevína na příběh stejnojmenné hry od Tennessee Williamse, The Great Gatsby (1999) od Johna Harbisona na příběh stejnojmenného románu od F. Scotta Fitzgeralda, Little

Women (1998) od Marka Adama na příběh stejnojmenného románu od Luisi Alcott a Dead Man Walking od Jake Heggieho na motivy memoáru od sestry Helen Prejean o jejím boji proti trestu smrti, který je v některých amerických státech stále legální, a hlavně filmu, který byl na příběh této knihy natočen. Opery Streetcar Named Desire a The Great Gatsby byly netrpělivě očekávány operními fanoušky a měly své premiéry v prestižních operních domech, v Sanfranciské opeře a v Metropolitní opeře. Všechna čtyři díla jsou v zásadě tradiční. První dvě využívají do značné míry jazzových prvků, jelikož jazz k příběhům Streetcar Named Desire a The Great Gatsby patří. Strukturou jsou naprosto klasické, s předehraními a áriemi, které jsou často napsané za účelem ukázání technických a interpretačních dovedností zpěváků, a za doprovodu standartních barev plného orchestru. Ač jsou tato díla kvalitní a propracovaná a své relativně čtené reprízy a nové inscenace si zaslouží, nevykazují náznaky budoucnosti opery ve 21. století, nýbrž pokračováním tradice romantismu, která je v americké opeře stále silná.

3.1.7. Minimalistická opera

Minimalismus byl jeden z nejdůležitějších kompozičních směrů 20. století, směr, který přímo reagoval na Vídeňskou školu, která v polovině století dominovala akademické hudbě i hudební avantgardě. Minimalismus však nevznikl jen z touhy oprostit se od „ošklivosti“ a nesrozumitelnosti atonálních technik a zároveň se vyvarovat zastaralosti romantismu, ale také z touhy najít směr, který by vystihoval amerického ducha. Původ minimalismu nejlépe shrnul Steve Reich který, spolu s LaMonte Youngem, Philipem Glassem, a Terry Rileyem, byl jeden ze zakladatelů tohoto kompozičního hnutí: Skladatelé Vídeňské školy „vyjadřovali upřímným způsobem, jaké to bylo posbírat střepy rozbombardované Evropy po 2. světové válce. Ale pro Američana v roce 1948 nebo 1958 nebo 1968 - v opravdovém kontextu křídlatých amerických aut, Chucka Berryho a miliónů prodaných hamburgerů - je hra na tmavohnědý *Angst* Vídně lží, hudební lží.“⁶¹⁶² Minimalismus byl americký hudební směr, který vznikl z vlivů populární hudby, hlavně bebopu a moderního jazzu, a poté sám populární hudbu ovlivnil. Je charakterizován pomalými či neexistujícími harmonickými změnami a stálým pulsem.

⁶¹ Překlad můj: The composers of the Viennese school „were portraying in very honest terms what it was like to pick up the pieces of a bombed-out continent after World War II. But for an American in 1948 or 1958 or 1968 - in the real context of tail fins, Chuck Barry, and millions of burgers sold - to pretend that instead of that we're going to have this dark-brown *Angst* of Vienna is a lie, a musical lie.“

⁶² ROSS, Alex, 2007, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. 1. New York : Picador., st. 517

Ze čtyř hlavních zakladatelů minimalismu se jedině Phillip Glass zapsal významným způsobem do dějin opery. Jeho první opery tvoří triptych, který sestává z oper *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1981) a *Akhnaten* (1984); triptych spojuje téma významných mužů historie, Einsteina, Ghandiho, a egyptského faraóna Akhnatena. *Einstein on the Beach* nevyužívá lidského hlasu tak, jak standardní opera, ale druhé dvě opery v tomto triptychu už více, ač i tak v díle neexistují árie a jejich neměnnost a mnoho opakujících se nápěvků vyžaduje mnohem ekonomičtější styl zpěvu. Samotné příběhy Glassových oper jsou charakterizovány pomalejším plynutím času, který je daný i kompoziční technikou minimalismu, a vytváří pocit nadčasovosti, kde místo sledování příběhu má posluchač čas sám rozjímat nad situacemi na scéně či tématy neměnných obrazů. Phillip Glass napsal zatím 28 oper a přes nezvyklý tempo-rytmus jeho děl je v současné době nejprováděnějším žijícím operním skladatelem vůbec.⁶³

Pátým nejprováděnějším žijícím operním skladatelem je též americký minimalista, John Adams, který je znám hlavně svými operami na neobvyklá témata z nedávné historie: *Nixon in China* (1987), o návštěvě presidenta Nixona v Číně v roce 1972, *The Death of Klinghoffer* (1991) o teroristickém útoku na výletní plavbu v roce 1985, nebo *Dr. Atomic* (2005) o stavění první atomové bomby ve 40. letech. Adams sám o sobě tvrdí, že je „nejméně minimalistický z minimalistických skladatelů.“⁶⁴ Většinou je klasifikován jako neominimalista, což znamená, že využívá minimalistických technik konstantní sonority a opakujících se rytmických figur, ale jeho harmonie se mění mnohem rychleji, než u klasických minimalistů jako je Glass, a využívá i standardně vyvinutých melodií. Jeho opery jsou tedy mnohem přístupnější; ač téměř nepřetržitý puls v Adamsově hudbě, stejně jako u Glasse, vytváří pocit nadčasovosti, čas v Adamsových operách plyne rychleji a vypráví tak mnohem pochopitelnější příběhy.

3.1.8. Americká opera ve 21. století

V současné době se komponuje a provádí více nových amerických oper než po 2. světové válce, kdy měla americká opera svůj velký „boom.“⁶⁵ Stejně tak, jako si

⁶³ Opera statistics 2015/16, 2017. Operabase.com [online],

⁶⁴ Grout, st. 784

⁶⁵ TOMMASINI, Anthony, 2002, New Operas Are Booming, But the Bold Aren't Heard. *New York Times* [online]. June 23. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <https://mobile.nytimes.com/2002/06/23/arts/music-new-operas-are-booming-but-the-bold-aren-t-heard.html> (Dále citováno jako Tommasini)

Sonders v raných 30. letech stěžoval na absenci kvalitních a autentických amerických oper, si však na začátku 21. století stěžuje kritik Anthony Tommasini, že američtí skladatelé sice píší opery, ale ty nejodvážnější z nich nejsou prováděny operními domy: „Ředitele oper přitahují spíše skladatelé, kteří mají tendenci psát hudbu, kterou považují za publikem přijatelnou: neo-romantismus, lidový amerikanismus, a nedotažený minimalismus, který odmítá opravdu radikální neměnnost raných a nejlepších Glassových oper. Operní domy většinou nepodporují odvážné skladatele, nýbrž projekty, které se dají dobře prodat.“⁶⁶⁶⁷ Tento sentiment potvrzuje skladatel Lewis Spratlan, když říká: „Celkový přístup naší dnešní hudební kultury je, že jsme již přešli to ošklivé období náročných děl a vstoupili do období melodičnosti a lidovosti.“⁶⁸⁶⁹ Ne všichni vidí tento trend jako špatný. Skladatel Jake Heggie, dnes druhý nejpopulárnější žijící skladatel vůbec, to vidí jinak: „Konečně je zase dovoleno, aby byla opera zábavná.“⁷⁰ Těžko říct, kam americká opera bude směřovat – zdali se vydá cestou konvenčního opakování romantických prvků či jestli bude stát v čele avantgardy, či snad obojí.

Americké operní domy se v posledních dvou desetiletích pustily do vytváření nových amerických oper prostřednictvím programů, které pracují se skladateli formou workshopů, metody práce, kterou převzaly od amerických divadelních a muzikálových společností.⁷¹ Jeden příklad takového programu je spolupráce mezi Metropolitní operou a Lincoln Center, které od roku 2006 pracuje s mladými skladateli na tvorbě nových oper; jejich práce začala nésti ovoce až v roce 2013, uvedením opery *Two Boys* od Nocoa Muhlyho rovnou na scéně Met.⁷² Dalším příkladem workshopového formátu je program Vox, který pro City Opera v New Yorku spravuje skladatel Mark Adamo. Další snahy vykazuje například Opera Philadelphia, která založila v roce 2011 The American Repertoire Program, který

⁶⁶ Překlad můj: „General managers gravitate to composers who hew to what are deemed accessible musical styles: lush neo-Romanticism, folksy Americana, a halfhearted Minimalism that rejects the truly radical repetitiveness of the early, and best, operas by Philip Glass. Commissions tend to go not to bold composers but to marketable projects.“

⁶⁷ Tommasini

⁶⁸ Překlad můj: „The whole nature of our musical culture today is that we've passed by that ugly time of difficult works into a period of tunefulness and accessibility.“

⁶⁹ Tommasini

⁷⁰ MIDGETTE, Anne, 2006, In Search of the Next Great American Opera. *The New York Times* [online]. March 19. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/arts/music/in-search-of-the-next-great-american-opera.html> (Dále citováno jako Midgette)

⁷¹ Midgette

⁷² COOPER, Michael, 2013, The Met's Commissioning Program is Starting to Bear Operas. *The New York Times* [online]. October 8. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2013/10/09/arts/music/the-mets-commissioning-program-is-starting-to-bear-operas.html>

od svého založení uvádí každý rok jednu novou americkou operu s úmyslem uvádět opery, které vyprávějí „autenticky americké příběhy.“⁷³ American Opera Project je příkladem organizace, která sice pracuje s operními domy, ale není na nich závislá; ta často uvádí avantgardnější díla, než ta uváděná ve velkých operních domech.⁷⁴ Všechny tyto projekty mají společné to, že se soustředí na americké skladatele a často i preferují americké příběhy. Problémem této práce je, že samotný workshop, tedy neustálé konzultace s experty různých disciplín, není vždy nejkreativnější formou práce. Tímto procesem často vznikají díla, která se sice dají prodat, ale kterým chybí individualita. Zároveň se však prostřednictvím těchto projektů může vytvořit jednotná americká estetika nové opery, tedy to, po čem američtí skladatelé tak dlouho tápají.

I proto, že je o americkou operu v její domovině zájem a dostatek peněz na to, jí provádět, může David Gockey, který se zapsal do dějin nové americké opery tím, že jako ředitel Houston Grand Opera uvedl nad třicet nových amerických oper a nyní u Sanfranciské opery plánuje jednu premiéru nového díla za rok, říci, s podobnou okázalostí jako Saunders ve své eseji téměř o sto let dříve, že „důležité opery této kultury budou to, co dlouhodobě přežije, jakožto destilát mnoha různých experimentů a krachů.“⁷⁵ Není jisté, že množství amerických oper, které se v současné době komponují a provádějí po sobě zanechají jakoukoliv kulturní stopu. Je-li opera napsaná ve 21. století ještě vůbec relevantní, je otázkou, kterou zodpoví čas. Můžeme však říci, že obnovená chuť prvních desetiletí 21. století tvořit americkou operu je důležitým trendem dnešní nové hudby. Na výroky Američanů o důležitosti americké opery můžeme jen říci, že grandiosnost a sebedůvěra k opeře patří.

3.2. Píseň

Je-li opera jedna z nejnákladnějších, a tedy nejelitářšších, uměleckých forem, pak píseň je jedna z nejkomornějších a nejlidovějších. Stejně tak, jako se písním německým říká *lieder*, a francouzským *melodie*, tak písně napsané americkými skladateli jsou nazývány *art song*.⁷⁷ The Society for American Art Song uvádí 343

⁷³ Philadelphia, Opera, 2017, American Repertoire - American Repertoire Program. Opera Philadelphia [online]. 2017. [Cit. 2017-30-3]. Dostupné z WWW: <https://www.operaphila.org/opera-lab/american-repertoire/>

⁷⁴ American Opera Projects, 2017. Aopopera.org [online]

⁷⁵ Překlad můj: „I believe that the great operas of this particular culture will be the thing which survives in the long run, a distillate of many different kinds of experiments and failures.“

⁷⁶ Midgette

⁷⁷ Ač Rorem považuje termín „art song“ jako název Americké písně a je to tedy dost možná původní význam tohoto slova, dnes se používá jako název jakékoliv písně napsané skladatelem vážné hudby.

amerických skladatelů tzv. *art song*, což je jistě konzervativní číslo.⁷⁸ Jejich dílo se vyznačuje svou různorodostí a jeho rozvoj, od evropsky zaměřených písní 19. století po první rozkvět individualismu na začátku 20. století, odráží rozvoj americké opery a americké hudby jako takové.⁷⁹ Do 20. století psali američtí skladatelé spíše populární písně (jmenujme dílo „otce americké hudby“ Stephena Fostera) a teprve na přelomu 19. a 20. století, částečně díky častějšímu studiu amerických skladatelů v Německu a ve Francii, se zaměřili na americký ekvivalent *lied* a *mélodie*.⁸⁰

Přední americký skladatel žánru *art song*, Ned Rorem, napsal, že termín *art song* „není popis ale názor, sebeobraně americký, vymyšlený proto, aby oddělil tento žánr - alespoň kategorií, když ne kvalitou - od populární písně.“⁸¹ I píseň byla tedy formou, přes kterou američtí skladatelé vymezovali svou identitu. Jak ale píše Karol Kimball ve své knize o písňovém repertoáru: „Americký písňový styl uniká popisu, jelikož jeho vývoj byl sporadický...“⁸² Možná proto se slovo „eklekticismus“ objevuje v popisech tradice americké písně ještě více než v popisech americké hudby jako takové. Značnou část amerického písňového repertoáru spojuje typicky americký neoromantismus, ale neodmyslitelnou část tvoří i značně moderní kusy, a zase další část, která je snad nejzřetelněji americká, se vyznačuje kabaretním a muzikálovým stylem.

Různorodost americké písně je patrná i v písňových textech; dá se říci, že neobvyklost některých textů je to, co činí americkou píseň pro dnešního zpěváka zajímavou. Kolem doby, kdy američtí skladatelé našli svůj národní směr, se začali soustředit američtí skladatelé písní na americké básníky. Jeden z hlavních byl samozřejmě Walt Whitman, „otec americké poezie“, jehož volné, jakoby improvizované, verše oslavují individualismus a svobodu a jsou jedním z podkladů americké identity v umění. Další američtí básníci, kteří se stali populárními mezi skladateli, jsou Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, John Irving, e. e. cummings,⁸⁴ či Edna St. Vincent Millay; velmi populární jsou též

⁷⁸ AMERICAN ART SONG, 2017. Americanartsong.org [online]

⁷⁹ Kimball, Carol, 2006, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. 2. Winona, Minnesota : Hal Leonard Corporation, st. 246 (Dále citováno jako Kimball)

⁸⁰ The American Art Song (Library of Congress), 2017. Loc.gov [online],

⁸¹ ROREM, N. The American Artsong from 1930 to 1960. *But Yesterday is Not Today*. 1996. New York: New World Records.

⁸² Překlad můj: „American song „style“ defies descriptions since its development has been sporadic at best.“

⁸³ Kimball, 245

⁸⁴ Tento spisovatel nepoužíval standardním způsobem velká písmena a interpunkci a jeho jméno se obvykle píše s malými písmeny tak, jak ho psal on.

britští básníci James Joyce a William Blake.⁸⁵ Zdaleka nejpopulárnější se však stala americká spisovatelka Emily Dickinson, do té míry, že existuje celá kniha věnována jen katalogu písní na texty jejích básní⁸⁶; počet písní na její básně navíc stále roste. Jak píše skladatel Peter Dickinson ve své úvaze o zhudebňování této, za života velmi izolované, zneuznávané a excentrické básnířky: „Jak neuvěřitelné, že panenskost soukromého světa této básnířky je nyní bezhlavě narušován stádem skladatelů odhodlaných udělat z jejího díla to nejzhudebňovanější na světě.“⁸⁷⁸⁸ Její popularita mezi skladateli se dá možná vysvětlit tím, že metrum jejích básní je inspirováno kostelními hymny a má značně rytmický, hudební charakter. Zhudebňování básní americké spisovatelky však není svou podstatou netradiční. Jako netradiční volby zhudebňovaných textů jmenujme úryvky z novin či zaslechnuté konverzace (některé písně Charlese Ivese), dopisy a deníky (např. písňové cykly *Letters from Composers* a *From the Diary of Virginia Wolf* od Dominica Argenta či písňový cyklus *Try Me Good Kind* od Libby Larsen), recepty (cyklus *La Bonne Cuisine* od Leonarda Bernsteina), definice ve slovníku (píseň „*Love in the Dictionary*“ od Celiuse Doughertyho) či monology ze známých her (*Final Monologue from Masterclass* od Jakea Heggieho, na slova ze hry o Marii Callas od Terrance McNellyho či dvě písně od Richieho Iana Gordona na dva různé monology ze slavné hry *Angels in America* od Tonyho Kushnera). Dále jmenujme dramatické texty psané přímo ke zhudebňování, např. slavné *Balcomovy* kabaretní písně na texty Arnolda Weinsteina, či místy humorný cyklus *Eve Song* od Jakea Heggieho na texty Philipa Littella, z perspektivy biblické Evy, či známý cyklus *I Hate Music!* od Leonarda Bernsteina ke kterým sám skladatel složil teatrální, humorné texty z perspektivy dítěte. Tyto poslední cykly se vyznačují tím, že jejich interpretace je založena do jisté míry na herectví.

Popis americké písně nepojímám chronologicky tak, jako americkou operu v předchozí části kapitoly, nýbrž jako rozdělení do tří, již zmíněných, kategorií: Neoromantická píseň (3.2.1), Moderní/Experimentální/Eklektická píseň (3.2.2.), a Muzikálová/Kabaretní/Lidová píseň (3.2.3). Toto rozdělení nemůže být nikdy

⁸⁵ MCGLINCHEE, CLAIRE, 1945, *American Literature in American Music. The Musical Quarterly.* 1945. Vol. XXXI, no. 1, st. 105

⁸⁶ LOWENBERG, Carlton, 1992, *Musicians wrestle everywhere: Emily Dickinson and Music.* 1. Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press.

⁸⁷ DICKINSON, Peter, 1994, *Emily Dickinson and Music. Music and Letters.* 1994. Vol. 75, no. 2, p. 241-245.

⁸⁸ Překlad můj: „How extraordinary that the virginity of the poet's private world is now being so indiscriminately violated by a stampede of composers determined to make her the most set-to-music poet in history.“

přesné, ale může sloužit lepšímu uchopení celkového amerického písňového repertoáru. Snažím se hlavně rozdělit americké skladatele vokální hudby do těchto širších kategorií. U těch skladatelů, kterým je věnována podkapitola v kapitole číslo 4, jsem na odpovídající podkapitolu odkázala.

3.2.1. Neoromantická píseň

Není těžké najít americké skladatele, kteří by spadali do kategorie neoromantiků; navíc se zdá, že ty skladatele, kteří do této kategorie patří, často přitahuje právě písňová forma, možná i proto, že píseň s pianem, jejíž tradici tak ovlivnili němečtí romantici jako Schubert, je romantickou hudební formou. Američané jsou velmi sentimentální národ, jak tvrdí americká spisovatelka a kritička Babette Deutsch, a to odráží velká část jejich písňového díla.⁸⁹

Skladatel, který je považován za předního amerického neoromantika, a zároveň i za předního amerického skladatele písní, je Samuel Barber. Jeho líbivé, zpěvné, ač někdy rytmicky i intonačně náročné písňové dílo je základem amerického písňového repertoáru. (viz 4.9.) Virgil Thomson měl velmi osobitý, na tradicích nezávislý styl, avšak jeho písně vykazují spíše líbivé, někdy až naivní kvality. (viz 4.5.) Dílo Johna Dukea sestává převážně z písní (celkem okolo 265 písní pro hlas a klavír) a jeho líbivé dílo je neodmyslitelnou součástí amerického písňového repertoáru. (viz 4.6.) Jak bylo již zmíněno v předchozí části kapitoly, Lee Hoiby byl zarytým romantikem do té míry, že byl za to odsouzen kritiky a ač je znám hlavně svými operami, napsal i četné písně, které jsou mezi zpěváky těž populární. (viz 4.14.) William Grant Still je také hlavně znám svými operami, ale napsal i písně, mezi nimi důležitý cyklus *Songs of Separation*, na texty afroamerických spisovatelů, které odráží jeho lásku k „velké“ opeře. (viz 4.4.) Mnoho písní Neda Rorema je také spíš neoromantického charakteru, ač jeho písňové dílo jako takové do této kategorie nespadá (viz 4.13.)

Skladatelů amerických neoromantických písní, kteří nemají vlastní podkapitolu v následující části práce je nespočet. Jmenujme jen pár z nich: Písňové dílo Ernsta Bacona (1898 - 1990) čítá přes dvě stě písní. Jeho styl se dá popsat slovy „hněvivé akordy či křehká lyričnost, drsná deklamace či tající kantiléna, disonance či harmonie, hlas lidu či hudba sfér - všechny pojmuty se stejnou přirozeností...“⁹⁰ Jako písňový skladatel se nejvíce proslavil svými interpretacemi díla Emily Dickinson. Ač jsou jeho písně formou, textem, i použitím hlasu v

⁸⁹ DEUTSCH, Babette, 1921, *America in the Arts. The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7, no. 3, p. 305.

⁹⁰ Villamil, 13

zásadě tradiční, některé mají tendenci k náročným harmoniím i rytům. Líbivé písně Celiuse Doughertyho (1902-1986) byly ve 40. a 50. letech stálou součástí písňových recitálů. Písně Theodora Chanlera (1902 - 1961) charakterizoval skladatel Virgil Thomson jako „nejlepší, které máme.“⁹¹ Ač jeho „čistozraká otevřenost a nakažlivé rytmy“⁹² se zdají být naprosto americké, jeho vzdělání a inklinace jsou francouzské (jeho kompoziční idol byl francouzský skladatel Gabriel Fouré.) Jeho slavné písňové dílo je cyklus *Eight Epitaphs*. Ač je Elliot Carter (1908 - 2012) asociován s velmi složitou, intelektuální, a vesměs moderní hudbou, jeho hrstka písní ze 40. let je naprosto tradiční a lyrická. Paul Bowls (1910 - 1999) je zajímavý tím, že byl jak skladatel, tak spisovatel. Jeho povídky za jeho života předčily jeho hudební dílo, ale v posledních letech se jeho milé, hravé písně dočkaly obnovené popularity. Písně Normana Dello Joioa (1913 - 2008) vypovídají o jeho italských kořenech svým operním stylem (jeho idolem byl Giuseppe Verdi); nejsou však pěvecky náročné. Vincent Periscetti (1915 - 1987) napsal většinu svých písní v 50. letech a kombinuje v nich jak zpěvnou lyričnost tak moderní deklamaci s velkými intervaly. Jeho písně nemají tendenci k velkým disonancím, s výjimkou hodinu dlouhého cyklu *Harmonium*. Díky obnovenému zájmu o neoromantismus se v posledních desetiletích dočkalo dílo Davida Diamonda (1915-2005) obnovenému zájmu. Katalog jeho písní, který čítá kolem stovky, je různorodý, avšak do 60. let se drží tonality. Robert Ward (1917 - 2013), známý hlavně jako operní skladatel, je ve svém písňovém dílu nekompromisně romantický. Pianista Richard Faith (1926) napsal mnoho komorních písní které jsou vesměs neoromantické a tradiční. Richard Hundley (1931) není příliš známý mimo pěvecké kruhy, ale tam si získal značnou oblibu, díky svým zpěvným písním a stal se jedním z nejoblíbenějších skladatelů tohoto žánru.

Z mladé skladatelské generace jmenujme Thomase Pasatieriho (1945), který se stal v 70. letech miláčkem zpěváků díky svému líbivému a zpěvnému kompozičnímu stylu. Rád psal pro operní zpěváky a ti často uváděli premiéry jeho děl (např. Frederika Von Stade). Stephen Paulus (1949 - 2014) psal velmi líbivou hudbu, hlavně pro hlas, včetně několika písňových cyklů, často pro hlas a varhany či komorní ansámbl. John Musto (1954) s oblibou píše vokální hudbu (jeho žena je sopranistka) a ač je jeho styl poznamenán moderní dobou, celkově je tradicionalistou.

⁹¹ Villamil, 93

⁹² Villamil, 94

Na závěr zmiňme kuriozitu dvou amerických skladatelů, kteří jsou ztotožňováni s hudební avantgardou, ale kteří napsali hrstku konvenčních písní: Henry Cowell (1897 - 1965) a Elliot Carter (1908 - 1912). Je také záhodné zmínit tři skladatele, kteří patří, jak chronologicky, tak stylově, spíše k přelomu 19. a 20. století, ale kteří mají dodnes své místo na koncertních scénách, a tak do jisté míry patří k soudobé neoromantické vlně: Arthur Farwell (1872 - 1952), John Carpenter (1876 - 1951) a Charles Griffes (1884 - 1920).

3.2.2. Moderní/experimentální/eklektická píseň

Zatímco neoromantické skladatele spojuje sada konvencí, která vytváří určitý, víceméně jednotný, styl, každý z následujících skladatelů je experimentální jinak. Termíny „moderní“ a „experimentální“ jsou stále vázáni na romantismus v tom smyslu, že do těchto kategorií spadá jakákoliv hudba, která jde nějakým způsobem proti harmonickým konvencím romantismu. Proto je hudba těchto skladatelů tak různorodá. I proto jsem zahrнула slovo „eklekticismus“ do názvu této podkapitoly, abych dala najevo, že velká část repertoáru, který bychom mohli nazvat „moderním,“ používá prvky romantismu a tonality ale ne tak čistě jak činí neoromantici; v samotné kombinaci tonality a atonality tak vytváří cosi moderního (nutno přiznat, že někteří skladatelé, kteří jsou v této práci klasifikováni jako neoromantici, například David Deimond či Vincent Periscetti, též někdy používali moderní prvky; kde neoromantismus končí a eklekticismus začíná je věc míry.)

Charles Ives je prvním opravdu avantgardním americkým skladatelem. Komponoval naprosto mimo konvence své doby, do té míry že byl po většinu svého života neznámý a jako skladatel opovrhovaný. Velká část jeho díla tvoří neobvyklé, rytmicky a intonačně (ne však pěvecky) náročné, písně, které však někdy nachází jistý folkový charakter ve využití křesťanských hymen či lidových písní. (viz 4.1) Jeden ze zakladatelů amerického stylu vážné hudby, Aaron Copland, nenapsal mnoho písní, ale jeho cyklus na texty Emily Dickinson by byl sám o sobě postačující, aby ho zapsal do amerického písňového kánonu, už jen proto, že je to jeden z prvních a zároveň jeden z nejuznávanějších cyklů na texty této důležitě, a mezi skladateli nesmírně populární, americké spisovatelky (viz. 4.7.) Ruth Crawford je známá jako sběratelka a aranžérka lidových písní, avšak byla také součástí hudební avantgardy a některé její písně využívají techniku *sprechstimme*, proslavenou Schönbergem, a jiné neobvyklé techniky (viz. 4.8.) Vokální dílo Huga Weisgalla je jedno z nejvíce „seriózních, sofistických a

důležitých“ v rámci 20. století. Jeho písňové cykly, tak jako jeho opery, jsou náročné, ale zároveň vykazují jeho nesmírné pochopení pro lidský hlas (viz 4.11.) Ned Rorem, ač je zmíněn mezi neoromantickými skladateli, napsal taky mnoho moderních písní a byl propagátorem progresivních technik. Zmiňme například jeho strhující cyklus na slova slavné sbírky Silvie Plath, *Ariel* (viz 4.13.) Dominic Argento je jeden z nejpoblárnějších amerických skladatelů písní. Jeho styl je moderní ale zároveň pro zpěváka příznivý (jeho žena byla zpěvačkou a často zasahovala do jeho vokálních kompozic.) Jako skladatel písní se proslavil cyklem na texty deníků spisovatelky Virginie Wolfové, *From the Diary of Virginia Wolf*. Často komponoval na neobvyklé texty. (viz. 4.16.) Tak jako Dominic Argento, patří Libby Larson mezi eklektiky – skladatele, jejichž hudba čerpá i z tradičních forem i z moderních, což je typické pro vokální hudbu od poloviny 20. století. (viz 4.19.)

Mark Blitztein (1905 - 1964), slavný jako skladatel politicky-protestních muzikálů a oper, napsal i dva písňové cykly, první polytonální *From Marion's Book* na texty e. e. cummingse a druhý, *6 Elisabethan Songs*, na anonymní a Shakespearovy texty; napsal také jednu žertovnou píseň, „*Jimmie's got a tail,*“ též na text e.e. cummingse. Alan Hovhaness (1911) měl naprosto unikátní kompoziční styl, který zněl jako hudba lidová a hudba mimo-evropská, k čemuž používal mimo jiné mikro-intervaly a volné rytmy. K interpretaci jeho díla je třeba čistých hlasů s minimálním vibratem. Mezi jeho díla pro hlas a klavír patří například *Love Songs of Haviz*, na texty perského básníka, či dlouhá píseň *Persephony*, na vlastní text vyprávějící řeckou báji. John Cage (1912-1992) je jeden z nejdůležitějších skladatelů hudební avantgardy a průkopníkem tzv. *chance music*. Napsal značný počet děl pro hlas, ale většina z nich používá lidský hlas úplně jinak, než ho jsou zvyklí používat školení zpěváci (k tomuto účelu jsou součástí jeho kompozic detailní popisy vokálních technik). Napsal však také dvě díla, která se dají zařadit do klasického písňového repertoáru: atonální cyklus na slova spisovatele e. e. cummingse *Five Songs For Contralto* (napsán pro kontraalt, ale je možné zpívat i jinými hlasy) a píseň *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* na text Jamese Joyce, při které zpěvák zpívá lidově znějící vokální linku a doprovází se vyťukáváním složitých rytmů na zavřené piano. Milton Babbitt (1916) byl též součástí americké avantgardy a následovníkem vídeňské školy. Napsal například dodekafonní cykly *Du* (na německý text) a náročný cyklus pro vyšší, pohyblivý hlas *Sounds and Words*. Dále napsal Solo

Requiem pro soprán a dva klavíry a několik skladeb pro soprán a kazetu. David Del Tredici (1937) se jako skladatel vokální hudby proslavil svými díly pro soprán a orchestr na motivy Alenky v říši divů (jeho dílo jako takové se na motivy této knihy z velké části soustředí). Studoval na Princeton University v době, kdy se nadevše ctily atonalita a hlavně dodekafonie; tam napsal dodekafonní cykly na slova Jamese Joyce, *Four Songs* a *Two Songs*. Del Trediciho hudba se stávala během jeho uměleckého vývoje čím dále tím tradičnější a ač se jeho hudba jako taková spíše hodí do moderní kategorie, považuje se za jednoho z proponentů neoromantismu. Tímto je patrné, že romantismus a modernismus jsou do jisté míry propojené, zvláště v konzervativní písňové formě.

3.2.3. Kabaretní/muzikálová/lidová píseň

Tato kategorie zahrnuje díla, které jsou sice napsány spisovateli vážné hudby, ale zároveň mají určitý populární charakter. „Populární“ charakter může znamenat teatralnost asociovaná s kabaretem či muzikálem, ale také využití spirituálů, či jiné americké lidové hudby. Dá se říci, že tato stylová kategorie je nejvíce stylově americká a nádechy z ní se objevují napříč americkým repertoárem.

Leonard Bernstein je známý tím, že ve svém díle spojoval muzikál a operu, což je patrné i z jeho písní, které jsou sice formou, instrumentací a použitím hlasu tradiční ale mají skoro vždy teatralní charakter a vyžadují interprety, kteří umí i hrát; jako hlavní z nich jmenujme *I Hate Music*, žertovné písně z perspektivy dítěte, a *La Bonne Cuisine*, která humorně zhudebňuje francouzské recepty. (viz 4.12.) William Balcom je jeden z nejuznávanějších současných amerických skladatelů. Mezi zpěváky se proslavil nesmírně populární sbírkou kabaretních písní na texty skvělého divadelního spisovatele Arnolda Weinsteina které se jmenují, jednoduše, *Cabaret Songs*. Weinstein kabaretní formu charakterizoval jako „divadelně-poeticko-liederovo-popovou modlitbu s prvky barového žargonu“ a tento popis svědčí o fascinující složitosti tohoto žánru.⁹³⁹⁴ (viz 4.17.) Ricky Ian Gordon je známý mezi muzikálovými zpěváky, ale napsal přitom jen jeden muzikál a několik oper; napsal četné písně, všechny s nádechem populární písně, avšak někdy i na tradiční texty amerických básníků jako Emily Dickinson a e. e. cummingse a tak se zapsal i do repertoáru klasické písně. (viz 4.20.) Jake Heggie je jeden z nejpopulárnějších žijících skladatelů vokální hudby. Napsal mnoho

⁹³ Kimball, 285

⁹⁴ Preklad můj: „the theatre-poetry-lieder-pop-tavernacular prayer called cabaret song.“

písní a jeho styl je sice líbivý. ale také vykazuje znační teatrální a jazzové tendence. (viz 4.21.)

Písně Kurta Weila (1900 - 1950) jsou stále populární mezi americkými zpěváky, jak v německém originále, tak v překladech do angličtiny. Jelikož mělo jeho dílo, spolu s dílem dalšího německého imigranta Bartolda Brechta, tak nesmírný vliv na americkou vokální hudbu a teatrální tendence v ní, je nutno ho zde zmínit. Mezi klasickými zpěváky je známý mimo jiné i tím, že jeho písňové dílo interpretovala sopranistka Teresa Stratas; mezi díla populární mezi klasickými zpěváky jmenujme „Surabaya Johnny“ či „Youkali“. Dodekafonní skladatel Milton Babbitt (1916), již zmíněn v předchozí podkapitole, napsal raný cyklus Three Theatrical Songs, které je tonální a využívají prvků jazzu (je zajímavé si vzpomenout, že i zakladatel dodekafonie, Arnold Schoenberg, napsal rané kabaretní písně). Jako operní skladatel patří Jack Beeson (1921) do kategorie moderních skladatelů, ale velká část jeho písní má teatrální, vypravěčský, a často i žertovný charakter asociován s muzikálem a kabaretem.

Velkou část toho, čemu bychom říkali americká hudba lidová, tvoří afroamerické spirituály. Skladatelé je často aranžují (zvláště pro sbory) a je pravděpodobné, že každý Američan zná a umí zazpívat alespoň jeden spirituál (zmiňme mezi známe spirituály „Wade in the Water,“ „Sinnerman,“ „Swing Low Sweet Chariot,“ „Battle of Jericho,“ „Soon I will be Done with the Troubles of the World“ atd.). Mezi afroamerické skladatele, kteří aranžovali spirituály zmiňme Harryho Burleigha (1866-1949), Mosesa Hogana (1957-2003), Williama Granta Stillia (viz. 4.4.) či Florence Price (viz. 4.2.). K těmto skladatelům se samozřejmě přidalo i velké množství skladatelů evropského původu, zvláště po druhé polovině 20. století. Zde musíme také zmínit populární sbírku Aarona Coplanda Old American Songs, který je jakýmsi sborníkem autorských aranží amerických lidových písní, a zahrnuje jak spirituály, tak kostelní hymny, tak regionální lidové písně, či autorské písně, které se později staly lidovými (viz. 4.7.)

4. Výběr amerických skladatelů od 20. století

Tato kapitola čtenáře obeznámí s jednadvaceti skladateli amerického písňového a operního repertoáru.⁹⁵ Jak je patrné z předchozí kapitoly, amerických skladatelů je mnoho a americký repertoár se stále významným způsobem vyvíjí. I proto je těžké udělat výběr amerických skladatelů, který by byl opravdu reprezentativní. Ač podstatnou část této práce tvoří právě seznam a stručný náhled do díla známých amerických skladatelů vokální hudby, čtenář by v žádném případě neměl předpokládat, že vybraní skladatelé poskytují definitivní náhled do amerického vokálního díla ani že by podle autorky byli nejlepší. Uvědomme si například, že jeden z nejpopulárnějších amerických skladatelů vokální hudby a druhý nejprováděnější žijící operní skladatel za posledních pět let, Jake Heggie, byl ještě v roce 2000 naprosto neznámý. Tento fakt spolu s faktem, že se dnes v Americe skládá více oper a písní nežli kdykoliv jindy v americké historii, by nám mělo ilustrovat nestálý (avšak bohatý) stav amerického repertoáru. Tento seznam jednadvaceti skladatelů představuje výběr amerických tvůrců, který by měl zpěvák znát, pokud chce interpretovat americkou hudbu; operativní slovo je však „výběr.“

K zredukování tak velkého množství skladatelů do tak krátkého seznamu jsem použila několik principů. Vybrala jsem skladatele, jejichž písňová a operní tvorba může být užitečná pro dnešního zpěváka, který chce americkou hudbu zařadit do programů koncertů či soutěží. Vynechávám proto tak významné skladatele, jako jsou John Cage či Phillip Glass, či méně známé skladatele kteří psali významným a unikátním způsobem pro hlas, jako jsou Meredith Monk a Robert Ashley, jelikož zpěv v jejich dílech je poněkud jiný než ten, ke kterému jsou dnešní zpěváci vedeni a nejdou tedy zařadit do recitálů. Jsou i tací skladatelé, jako Henry Cowell či Elliot Carter, kteří přes experimentální charakter svého díla napsali pár konvenčních písní ale počet těchto děl je tak malý a jejich charakter tak málo reprezentující díla těchto umělců, že jejich zařazení do katalogu by nebylo až tak

⁹⁵ Pro takřka kompletní seznam skladatelů písňové tvorby do roku 1980 doporučuji katalog *A Singer's Guide to American Art Song*, viz. bibliografie. Skladatelé, kteří se do této práce nevešli, ale na které bych chtěla upozornit jsou: Daniel Catan, Tom Cippulo, Rebecca Clarke, Judith Cloud, Richard Cumming, Anthony Davis, Jean Eichelberger Ivey, William Flanagan, Jack Gallager, John Harbison, Roy Harris, Bernard Herrmann, Mary Howe, Sergio's Kagen, Earl Kim, Lori Laitman, Tania León, Ross Less Finney, Emma Lou Diemer, Helen Medwedeff Greenberg, Kirke Mechem, Thea Musgrave, Charles Naginski, Payl Nordoff, Richard Owens, Flicka Rahn, Maria Schneider, Ruth Schonthal, William Schuman, Judith Lang Zeimont.

užitečné. Někteří skladatelé na tomto seznamu jsou pokládáni za důležité pro americkou hudbu jako takovou (Charles Ives, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Samuel Barber) zatímco mnoho vybraných skladatelů je zařazeno hlavně proto, že přispěli významným způsobem k písňové tvorbě (Ned Rorem, Jake Heggie, Lee Hoiby, Dominik Argento, Libby Larson) či operní (Gian Carlo Menotti, Hugo Weisgall, Carlisle Floyd). Mnozí skladatelé na tomto seznamu jsou významní i tím, že tvoří ještě dnes. Jelikož odkaz žijících skladatelů není ještě jasný, jejich zařazení do seznamu bylo rozhodnuto na bázi množství vokálních děl, které napsali, zvláště těch komorních děl, které může zpěvák programovat o vlastní vůli (proto vynechávám tak významné operní skladatele jako Marka Adama, Johna Corigliana, či Andrého Prevína).

Není překvapivé, že velkým dilematem při sestavení seznamu skladatelů byla otázka, je-li vhodné zařadit skladatele, kteří jsou spojováni s muzikálem a populární písni. Tito skladatelé, jako Stephen Sondheim, Richard Rogers, Irving Berlin, Cole Porter, či Kurt Weil jsou velmi populární mezi americkými operními zpěváky a jsou považováni za důležité americké skladatele, zvláště co se vokální hudby týče. Jelikož jsou díla těchto skladatelů zajímavější svým stylem a texty pro americké zpěváky nežli české, rozhodla jsem se tyto skladatele nezařadit. Dále pak nutno vysvětlit, že ač je celá podkapitola této práce věnována opeře Porgy a Bess (viz. 3.1.3. Porgy a Bess jako vhled do americké kultury), George Gershwinu jsem do seznamu skladatelů též nezařadila, jelikož užitečnost jeho díla pro českého operního zpěváka spočívá hlavně v jeho jediné opeře, kterou jsem již výše popsala. Několik skladatelů na tomto seznamu se pohybovalo mezi muzikálovou či kabaretní a vážnou hudbou (Leonard Bernstein, William Balcom, Ricky Ian Gordon) ale ti byli či jsou spíše klasickými skladateli, kteří napsali i muzikály, nežli výhradně muzikáloví skladatelé.

Skladatelé jsou seřazeni chronologicky. U každého skladatele je první odstavec souhrnem jejich stylu a jejich významu v kontextu americké vokální hudby, zatímco druhý odstavec je stručným životopisem.

4.1. Charles Ives (1874 – 1954)⁹⁶

Ač byl za svého života relativně neznámý, Charles Ives je dnes pokládán za jednoho z nejdůležitějších amerických skladatelů. Jeho vokální dílo se skládá jen z písni, ty však tvoří důležitou část jeho díla jako takového. Ives musel za svůj

⁹⁶ Villamil, st. 221.

nekonvenční, experimentální styl bojovat se svými učiteli skladby, a tak v jeho raném kompozičním období se najdou i tonální písně. Během svého života čím dál tím více experimentoval, a tak jeho nejradikálnější, ale často i nejdůležitější, díla pochází z jeho pozdního kompozičního období. Typicky Ivesovský styl se vyznačuje polyrytmikou, atonalitou, polytonalitou, klastry, absencí předznamenání a taktových čar, a vrstvením citací a hudebních nápadů do zdrcujících disonancí. Texty jeho písní jsou různorodé, od klasiků, po americkou poezii, po vlastní texty, až po výstřižky z novin. Jako ilustraci různorodosti jeho stylu můžeme uvést velmi disonantní píseň *The Majority*, teatrální píseň *Memories*, která vypráví o dítěti, co je poprvé v opeře a lyrickou píseň *Songs My Mother Taught Me* na anglickou verzi známého textu Když mě stará matka zpívat učivala.

Ivesův otec byl kapelníkem *Union Army Band* a sám experimentoval s atonalitou a polytonalitou, a tak byl Ivesovým prvním a nejdůležitějším učitelem. Ives začal skládat už jako dospívající. Po smrti svého otce studoval poněkud nešťastně u konzervativního skladatele *Horatia Parkera* na *Yale University*. Po dokončení školy si byl Ives vědom toho, že by se jako skladatel neuživil, pokud by chtěl skládat experimentální hudbu. Stal se tedy podnikatelem a spoluzakladatelem inovativní a úspěšné *New Yorkské* firmy *Mutual Life Insurance Company*, která mu vydělala podstatné jmění. O tom, že po večerech a o víkendech skládal, věděli jen jeho nejbližší. Díky své finanční zajištěnosti mohl Ives vydat *Concord Sonata* a *114 Songs* na vlastní náklady. Ke konci života, v roce 1947, vyhrál Pulitzerovu cenu za svou 3. Symfonii. Ač se mu největšího obdivu dostalo posmrtně, Ives měl možnost zažít v posledních letech svého života vzrůstající zájem o svou hudbu. Dnes je považován za jednoho z nejdůležitějších amerických skladatelů.

4.2. Florence Price (1887 - 1953)⁹⁷

Price je známá hlavně jako skladatelka symfonií a jiných orchestrálních děl. Katalog jejích skladeb však čítá mnoho písní s pianem, z nichž některé byly upraveny i pro doprovod orchestru. Její hudba byla zastíněna experimentálními hnutími jejích současníků, avšak získává jiskru svými afroamerickými prvky. Pricov styl je harmonicky i formově spíše neoromantický ale i zdatně inspirován bluesem, jazzem a afroamerickými spirituály, které také aranžovala.

⁹⁷BROWN, Rae Linda, 1999, Florence Price. *International Dictionary of Black Composers*. 1. Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, st. 337.

Florence Price vyrostla v Arkansasu. Svou první skladbu vydala v jedenácti letech. Studovala s Georgem Chadwicem a Frederickem Conversem na New England Conservatory. Stala se vedoucí katedry hudby na Clark University v Georgii, ale po několika rasových incidentech v této oblasti se s rodinou přestěhovala do Chicaga. Tam se seznámila s důležitými osobnostmi afroamerického obrození jako Margaret Bonds, Langston Hughes, a Marian Anderson. První velký úspěch jako skladatelka měla v roce 1932 se svou Symfonií č. 1, která byla inspirována Dvořákovou Novosvětskou symfonií a jejíž premiéru zahrál Chicaco Symphony Orchestra.

4.3. Douglas Moore (1893 - 1969)⁹⁸

Slovy Grove Dictionary of Music, "Čas byl k Moorově hudbě nemilosrdný." Známy je dnes hlavně jako skladatel oper na americká témata, nejvíce svou operou *Balad of Baby Doe* (1956) která je jedna z hrstky amerických oper, které se pravidelně provádějí v operních domech. Moorovy další opery jsou *The Devil and Daniel Webster* (1939), *Giants in the Earth* (1949), která v roce 1951 vyhrála Pulitzerovu cenu, *The Wings of the Dove* (1961), a *Carry Nation* (1966.) Jeho opery se soustředí na americké příběhy, a i jeho hudba je považována za typicky americkou a často využívá melodií které připomínají lidové.

Vystudoval Yale u Horatia Parkra a po působení v námořnictvu během první světové války se dále vzdělával v Paříži s Vincentem d'Indy a Nadiou Boulanger a v Clevelandu s Ernstem Blochem. Od roku 1926-1962 působil jako profesor, a později vedoucí katedry hudby, na Columbia University. Většinu života žil na Long Island.

4.4. William Grant Still (1895 - 1978)⁹⁹

Still byl jeden z prvních skladatelů vážné hudby, který do svého díla zakomponoval jazz a blues. Témata jeho hudby evokují jeho kořeny, jak americké, tak afroamerické. Od 50. let byla jeho hudba považována za příliš konzervativní či líbivou, přesto ho Leopold Stokowski nazval jedním z největších amerických skladatelů. Opera byla pro Stilla nejvyšší formou umění. V roce 1949 si splnil sen provedením své opery *Troubled Island*, s libretem od spisovatele Langstona Hughese, v New York City Opera. Jeho opera *A Bayou Legend*, z prostředí kreolské kultury v jižní Mississippi a s libretem od jeho ženy Verny

⁹⁸ Villamil, st. 272.

⁹⁹ MURCHISON, Gayle M., 1999, William Grant Still. *International Dictionary of Black Composers*. 1. Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, st. 1057.

Arvey, byla v roce 1981 provedena v televizní inscenaci, která obnovila zájem o jeho dílo. V roce 1987 napsal kritik Ralph de Toledano z *National Review* že „ve svém rozsáhlém hudebním díle - kolem dvou set skladeb v každé kategorii - Still vyjádřil pohyb a melodii této země, bušící srdce jazzu, vzpouzející se lidský protest bluesu, a vytrvalou citlivost populární písně.“¹⁰⁰¹⁰¹ Jeho vokální dílo se skládá z osmi oper, hrstky písní, kantáty, i baletu se zpěvem.

Still vyrůstal v Mississippi a později v Arkansasu. Jeho nevlastní otec zpíval, poslouchal operu, a bral mladého Stilla na koncerty. Jako dítě hrál Still na housle. Studoval medicínu na Wilberforce College, ale studium pro zaneprázdněnost hudebními aktivitami nedokončil a až po nějaké době dokončil bakaláře věd. Krátkou dobu studoval na Oberlin College Conservatory. Když vykonal svou vojenskou službu v První světové válce, usadil se v New Yorku, kde působil jako aranžér, hrál na housle, violoncello a hoboj v různých orchestrech, a staral se o rádiový pořad *Deep River Hour*. V této době také studoval kompozici s avantgardním skladatelem Edgarem Varésem i s konzervativnějším Georgem Chadwickem. Ač sám sebe nikdy nenazýval afroamerickým skladatelem, byla to jeho Afroamerická symfonie která mu v roce 1931 přinesla slávu. Zkomponoval též hudbu k mnoha filmům, jako třeba *Pennies from Heaven* (1936) a *Lost Horizon* (1937).

4.5. Virgil Thomson (1896 – 1989)¹⁰²

Hudební styl Virgila Thomsona je „nenapodobitelným zkřížením provincialismu a svěťáctví, americké bodrosti a francouzské kultivovanosti.“¹⁰³ Napsal tři opery, *Four Saints in Three Acts* (1934), *The Mother of Us All* (1947), a *Lord Byron* (1972). O svém písňovém dílu nemluvil příliš pozitivně, přesto se v něm skrývá několik písňových cyklů, které mohou zpěváka zaujmout mimo jiné svými literárními texty. Velký vliv na jeho smýšlení o hudbě a umění měly dvě důležité osobnosti 20. století, které měl možnost potkat v Evropě: skladatel Eric Satie, který se snažil hudbu oprostit od pompézností 19. století a spisovatelka Gertrude Stein, která kladla větší důraz na zvuk a volnou asociaci slov než jejich význam. Ta napsala libreta ke dvěma z jeho tří oper, včetně *Four Saints in Three Acts*, kterou se Thomson proslavil.

¹⁰⁰ TOLEDANO, Ralph de, 1987, *National Review*. 1987, st. 57

¹⁰¹ Překlad můj: *National Review* critic Ralph de Toledano wrote that “in his great outpouring of music—some two hundred compositions in every category—Still expressed the sweep and melody of this country, the pounding heart of jazz, the surging human protest of the blues, and the attenuated sensibility of popular song.”

¹⁰² Villamil, st. 359

¹⁰³ Villamil, st. 360

Vyrůstal v Missouri. Po ukončení studia na Harvardu se Thomson přestěhoval do Paříže, aby mohl studovat s Nadiou Boulanger. Tam zůstal patnáct let a pohyboval se ve vysokých kruzích umělecké společnosti, s osobnostmi jako byly Jean Cocteau, Igor Stravinsky, Gertrude Stein, Eric Satie a další skladatelé Les Six. Když se vrátil ve 40. letech do Ameriky, stal se hlavním hudebním kritikem New York Herald Tribune. Svou kariéru skladatele doprovázel velmi důležitou kariérou spisovatele na hudební témata.

4.6. John Duke (1899 - 1984)¹⁰⁴

John Duke skládal téměř výhradně písně s klavírem, kterých napsal celkem 265, a tak jakožto skladatel není znám mimo pěvecké kruhy. Ač byl ve 20. a 30. letech střídavě ovlivněn moderními vlivy, hlavně jazzem, od 40. let je více konzervativní a tato éra jeho tvorby je také ta nejpłodnější. Skládal spíš individuální písně nežli písňové cykly, a mezi nimi jsou populární např. The Bird, Loveliest of Trees či A Piper. Byl fascinován písňovou formou jakožto „zvláštní a úžasnou chemií slov a hudby.“¹⁰⁵ Odmítal ideu, že hudba má text vylepšovat a místo toho viděl text jako součásti hudebního dojmu. Zpěváky varoval že „je to schopnost chápat způsob, jakým je text asimilován do hudby, která rozlišuje zpěváka opravdové interpretační schopnosti od vokálního virtuosa.“¹⁰⁶

Narodil se v Marylandu. Jeho matka zpívala a učila svého syna číst noty. Piano začal studovat v jedenácti letech. V šestnácti vyhrál stipendium na Peabody Conservatory, kde záhy studoval skladbu a hru na klavír. Když mu bylo dvacet čtyři let, publikoval své první písně u společnosti G. Schirmer a ten samý rok mu byl nabídnut post korepetitora a učitele hry na klavír na Smith College. Na Smith College učil čtyřicet čtyři let, až do svého důchodu.

4.7. Aaron Copland (1900 – 1990)¹⁰⁷

Aaron Copland je považován za jednoho z nejdůležitějších amerických skladatelů a jednoho ze zakladatelů amerického stylu vážné hudby. Proslavil se hlavně orchestrálními díly jako Appalachian Spring a Fanfare for the Common Man. Vokálních děl napsal málo, ale ta, která napsal, jsou důležitou součástí repertoáru. Zpěv mu nikdy nebyl blízký a co se pěvecké interpretace týče, říkal, že neměl rád „hlas saturovaný emocemi“ a preferoval „určitou čistotu

¹⁰⁴ Villamil, st. 139

¹⁰⁵ Villamil, st. 140

¹⁰⁶ Villamil, st. 141

¹⁰⁷ Villamil, st. 104

v prezentaci vokální linky“ a že se jako posluchač nechtěl muset angažovat v „osobních citech zpěváka.“ Dá se říci, že tento sentiment se odráží v instrumentálnosti jeho vokálních linek, alespoň těch, které nejsou inspirovány lidovými prvky ve sbírce Old American Songs. Jeho cyklus Twelve Poems of Emily Dickinson je důležitou součástí amerického písňového repertoáru a jeho opera Tender Land je považovaná za jedno z děl, které hudebně vystihuje amerického ducha.

Narozen v Newyorském Brooklynu, Aaron Copland studoval v dětství piano a později soukromě kompozici u Rubina Goldmarka. Ve dvaceti letech, v roce 1920, jel studovat do Paříže u Nadii Boulanger, která byla tehdy ještě neznámá. Copland svým způsobem otevřel dveře množství amerických skladatelů, kteří posléze u této vlivné skladatelky studovali. Po svém návratu do New Yorku o čtyři roky později se Copland věnoval skladbě, koncertování, přednášení, a hlavně prosazování americké hudby. Nejen svými skladbami ale také projekty jako byl League of Composers, American Composers Alliance, hudební festival Yaddo, či vydavatelství Cos Cob Press, se Copland zasloužil o rozkvět americké vážné hudby ve 20. století.

4.8. Ruth Crawford (1901 - 1953)¹⁰⁸

Ač je známá jako sběratelka a aranžérka lidových písní, byla také jednou z amerických skladatelů své doby, kteří jsou nazýváni „the ultramoderns“ a měla tak vliv na pozdější skladatele jako byli např. Elliota Cartera. Techniky, které používala byly serialismus (byla jedna prvních skladatelů, kteří by serialisovali jiné hudební prvky nežli výšku tónů), klastry, polytonalitu, a spolu se svým manželem Charles Seegrem napsala knihu o Seegrově nové kompoziční metodě tzv. disonantního kontrapunktu, který také používala jako jedna z prvních ve svých kompozicích. Její nejvýznamnější a nejvlivnější dílo je String Quartet 1931. Její vokální dílo pochází z rané části její kariery a sestává z celkem sedmi písní, které jsou náročné a atonální. Dvě písně, Chinaman, Laundryman a Sacco and Vanzetti, které jsou někdy spojovány do diptychu jménem 2 Ricercare, jsou protestní písně na texty z komunistických novin.

Crawford studovala na American Conservatory v Chicagu a později s Charlesem Seegrem v New Yorku. V roce 1930, se stala první ženou, která by dostala Guggenheimovo stipendium a využila ho ke studiu v Evropě. Po návratu z Evropy

¹⁰⁸ Villamil, st. 114

si vzala Charlese Seegra a působila v hudební avantgardě v Chicagu a pak v New Yorku. Od pozdních 30. let se začala věnovat lidové hudbě a stala se jednou z jejích hlavních sběratelek a aranžérek.

4.9. Samuel Barber (1910 – 1981)¹⁰⁹

Samuel Barber je znám jako přední americký neoromantik, ale přesto, že byl tradicionalista, byl věrný svému osobitému, pro interpreta ne vždy snadnému, stylu. Jeho písňové dílo, ač čítá jen čtyřicet písní, je základem amerického písňového repertoáru. Zapsal se i do historie americké opery svou oceňovanou operou *Venessa*. Vokální dílo, které ho proslavilo, bylo *Knocksville Summer of 1915*, napsáno pro soprán a orchestr. Toto sentimentálně nostalgické dílo na slova Jamese Ageeho je napsáno z perspektivy malého kluka. Dále jmenujme *Dover Beach*, pro baryton a smyčcový kvartet, a z četných písní pro hlas a klavír cyklus *Hermit Songs*, které provedla v premiéře sama Leontine Price.

Z matčiny strany byl Barber z významné hudební rodiny; jeho teta byla světoznámá altistka Luisa Homer, manželka skladatele Sidneyho Homera. V šestnácti letech začal Barber studovat na nově otevřené Curtis Institute of Music kde studoval, mimo zpěvu a hry na klavír, skladbu u Rosaria Scalera. Tam potkal svého životního partnera, skladatele Gian Carla Menottiho. Barbra po většinu mládí podporovaly granty a stipendia, které mu umožňovaly mimo jiné navštívit Evropu. Tam potkal Artura Toscaniniho, který Barbra katapultoval do popředí americké hudby, když na svém koncertě programoval jeho slavné *Adagio for Strings* a *First Essay*. Barberova první opera, *Venessa* (1958), s libretem od Gian Carla Menottiho, vyhrála Pulitzerovu cenu. První velký neúspěch zažil se svou druhou operou, *Anthony and Cleopatra*, která měla premiéru v Metropolitní opeře. Tento neúspěch Barbra natolik zasáhl, že žil několik let v izolaci a z tohoto zklamání se patně nikdy úplně nevzpamatoval. V roce 1980, kdy se konaly na jeho počest četné oslavy jeho sedmdesátých narozenin, se pro onemocnění rakovinou nemohl zúčastnit a o rok později zemřel v New Yorku.

4.10. Gian Carlo Menotti (1911 – 2007)¹¹⁰

Gian Carlo Menotti byl významným italsko-americkým operním skladatelem. Jeho opery jsou o to osobitější tím, že si pro ně psal vlastní libreta (první tři byly v italštině, ale od své třetí opery skládal výhradně na texty v angličtině). Ve svých operách tak mohl vyprávět vlastní, velmi originální příběhy. Napsal celkem

¹⁰⁹ Villamil, st. 23

¹¹⁰ Grout, st. 763

27 oper, mezi nimi první operu složenou přímo pro rozhlasové vysílání (*The Old Maid and the Thief*, 1939) a také první televizní operu (*Amahl and the Night Visitors*, 1951). Za svou první celovečerní operu *The Consul* z roku 1950 obdržel Pulitzerovu cenu a tato opera je považována za Menottiovo mistrovské dílo (obdržel další Pulitzerovu cenu za operu *The Saint of Bleecker Street* v roce 1954). Všechny jeho opery napsané do konce 50. let jsou dodnes populární; *Amahl and the Night Visitors*, která se pravidelně vysílá o Vánocích, je dokonce jednou z nejhranějších oper v Americe. Zpěvák může zajímat, že z Menottiových oper pochází i mnoho působivých a dramatických árií, které se hodí i jako sólové výstupy na koncertech (například „Hello? Oh Margret it´s you“ z *The Telephone* nebo „Steal me sweet theif“ z *Old Main and the Thief*.)

Narodil se v severní Itálii. Jeho otec byl obchodníkem s kávou. Ve dvanácti letech nastoupil na milánskou konzervatoř, poté, co už v jedenácti letech napsal slova a složil hudbu ke své první opeře. Po smrti otce se jeho matka odstěhovala do Kolumbie ve snaze zachránit jejich firmu a Menotti se tak v sedmnácti letech octnul na Curtis Institute of Music, kde studoval skladbu s Rosariem Scalerem, stejně jako Samuel Barber. Samuel Barber se stal Menottiovým partnerem a jeho rodina mu poskytla v Americe zázemí. Menotti také napsal libreta k Barbrovým operám *Venessa* a jednoaktovce *Hand of Bridge*. Do světa vážné hudby přispěl také jako zakladatel *Festival of Two Worlds* v italském Spoletu v roce 1958 a později *Spoleto Festival* v Jižní Karolíně v roce 1977. Tyto festivaly měly přiblížit symfonickou a operní hudbu širšímu obecenstvu a pomohly kariérám mnohých mladých hudebníků. V roce 1974 adoptoval Menotti jako svého syna Francise „Chipa“ Phelana, amerického herce a krasobruslaře, kterého znal už od 60. let. Zemřel v Monaku kde strávil poslední roky svého života.

4.11. Hugo Weisgall (1912 - 1997)¹¹¹

Weisgallovy opery, sborová díla, i písně jsou jedny z nejsofistikovanějších a nejdůležitějších v americkém repertoáru. Jeho opery jsou moderní a atonální a jeho písňové cykly (od roku 1931 napsal jeden cyklus každé desetiletí) nabývají na složitosti. První velký úspěch s vokálně dramatickou formou zažil se svou operou *Six Characters in Search of an Author*. Jeho poslední opera, *Esther*, na biblické téma, byla při své premiéře v roce 1993 hodnocena jako jedna z nejdůležitějších amerických oper 20. století. Weisgallův styl, ač jasně moderní, ctí romantickou tradici, což je patrné v jeho pochopení pro lidský hlas (tvrdil, že

¹¹¹ Villamil, st. 378

zazpívá vše, co napíše) a v jeho zájmu vyprávět silné příběhy. V samotné kompozici je velmi ovlivněn svým učitelem Rogerem Sessionsem, který byl jedním ze předních amerických modernistů. Po celý život se zajímal o židovskou hudbu, jak světskou, tak duchovní, a jeho dílo tento zájem vykazuje například v jeho složitých aranžích židovských lidových písní, vydané pod názvem *The Golden Peacock* a písňový cyklus *Psalm of the Distant Dove*. Nejvíce ho však proslavily jeho opery, a to i četné jednoaktovky, operní forma, kterou velmi propagoval a kterou často psal pro svůj operní soubor *Hilltop Opera Company*.

Narodil se v moravských Ivančicích do židovské, hudební rodiny. Jako kluk zpíval v synagoze a doprovázel svého tátu, bývalého operního barytonistu. V roce 1920, v jeho osmi letech, se rodina přestěhovala do Baltimoru. Weisgall studoval na *Peabody Conservatory* a soukromě u Rogera Sessionse, později pak dirigování a skladbu na *Curtis Institute of Music* u Rosaria Scalera. Udělal si též doktorát z německé literatury na *Johns Hopkins University*. Během Druhé světové války i pár let po ní, trávil čas v Evropě, kde propagoval hudbu jak svojí tak jiných amerických skladatelů. V roce 1948 se vrátil do Baltimoru a založil tam operní soubor, *Hilltop Opera Company*, která dala premiéru čtým jeho dílům, včetně populární opery *Six Characters in Search of an Author*, která mu zajistila důležitou pozici ve světě americké opery. Weisgall po zbytek života učil a přednášel na významných školách jako *Julliard School of Music* a *Johns Hopkins University*. Komponoval až do pokročilého věku významná díla; svou operu *Esther* uvedl v *New York City Opera* jen čtyři roky před svou smrtí.

4.12. Leonard Bernstein (1918 – 1990)¹¹²

Leonard Bernstein ve svém díle zahrnul vše od symfonií po muzikály. Jeho význam pro americkou hudbu nevězí jen v jeho skladbách, ale také v dirigován, přednášení a psaní o hudbě. Jeho nejslavnější vokální dílo je nejspíš muzikál *West Side Story*, ale napsal i dvě opery a *Candide*, kterou charakterizoval jako operetu, a ze které je nesmírně populární a často prováděná koloraturní árie *Glitter and Be Gay* a dvojoperu *A Quiet Place* a *Trouble in Tahiti*. Z písňového díla je nejpopulárnější cyklus *I Hate Music* a *Bonne Quisine*.

Bernsteinova kariéra byla stejně jiskřivá jako jeho osobnost. Od raného věku vykazoval neuvěřitelný talent. Studoval na prestižní *Harvardské universitě* a poté na *Curtis Institute of Music* u Rosaria Scalera. V roce 1943 se stal nejmladším

¹¹² Villamil, st. 47

dirigentem New York Philharmonic když na poslední chvíli zaskočil za Bruna Waltera. Během kariéry, která se rozkládá přes velkou část 20. století, obdarovával Bernstein publikum svým rozmanitým hudebním talentem a osobitou povahou a stal se tak jednou z nejdůležitějších osobností 20. století.

4.13. Ned Rorem (1923)¹¹³

Ned Rorem je považován za nejvýznamnějšího amerického skladatele písní a některými dokonce za prvního skladatele, který by cíleně podporoval právě americkou *art song*. Ač se nejvíce proslavil v písňové formě, ke které přispěl několika stovkami písní, byl schopen se od ní oprostít a měl úspěchy i v jiných hudebních formách. Proslavil se také deníky ze svého pestrého uměleckého i osobního života, hlavně *The Paris Diaries*, a jinými spisy o hudbě. Rorem se nikdy nesnažil být samoúčelně inovativní, a tak jsou jeho rané písně celkem tradiční; až v 60. letech se začal projevovat více odvážným, moderním stylem, a tendencí skládat místo samostatných písní pro piano více cyklů a písní s komorními ansámblly. Později napsal i několik oper, např. *Our Town* a *Miss Julie*.

Rorem vyrůstal v Chicagu. Nebyl z hudební rodiny, ale prvního hudebního vzdělání se mu dostalo s Margaret Bonds, která byla sama skladatelkou; naučila ho číst a psát noty a pěstovala v něm vztah k americké hudbě. Dále studoval skladbu a piano na Northwestern University a American Conservatory a rok na Curtis Institute s Rosariem Scaleriem. Poté se odstěhoval do New Yorku, kde studoval skladbu na Julliard School. Studoval také soukromě u Aarona Coplanda a Virgila Thomsona. V roce 1948 vyhrál dvě ceny, jednak od Music Library Assosiation za nejlepší píseň („*The Lordly Hudson*“) a jednak George Gershwin Memorial Prize, které mu umožnily navštívit Evropu. Na sedm let se usadil v Paříži, kde žil bohémský život, o kterém psal ve svých denících, a ještě před jeho návratem do Ameriky v roce 1957 si vybudoval podstatnou reputaci jako skladatel písní. Dodnes učí a doprovází na piano recitály svých písní.

4.14. Lee Hoiby (1926 - 2011)¹¹⁴

Lee Hoiby, ač je znám hlavně jako operní skladatel, napsal i četné písně. Jeho osobitost spočívá v jeho naprostém neoromantismu, za který byl často nemilosrdně kritizován. Velký vliv na jeho rozhodnutí stát se skladatelem měl jeho učitel Gian Carlo Menotti, který i ovlivnil Hoibiův kompoziční styl. Jako své

¹¹³ Villamil, st. 314

¹¹⁴ Villamil, st. 198

skladatelské idoly jmenuje Hoiby, kromě svého učitele, Mozarta, Richarda Strausse, Samuela Barbra, a ze všeho nejvíce Franze Schuberta. Jeho písním často dávala premiéry Leontine Price, pro kterou napsal i cyklus Songs for Leontine. Velmi známa je jeho píseň Where the music comes from.

Hoiby hrál od pěti let na klavír. Vystudoval hru na klavír na University of Wisconsin a Mills College ale paralelně se věnoval kompozici u Dariuse Milhauda. Po dokončení magisterského studia se Hoiby připravoval na svůj první sólový koncert v New Yorku, ale rozptýlila ho nabídka studovat skladbu s Gianem Carlem Menottim na Curtis Institute. Byl to Menotti, který Hoibymu doporučil zkusit komponovat operu. Výsledkem byla opera The Scarf, která odhalila Hoibeho talent na psaní vokální hudby a která měla premiéru v roce 1958 v italském Spoletu. Ač se nadále věnoval hře na piano, a nakonec v 70. letech skutečně debutoval jako koncertní pianista v New Yorku, Hoiby se věnoval skladbě, hlavně skladbě vokální, po zbytek své kariéry.

4.15. Carlisle Floyd (1926)¹¹⁵

Carlisle Floyd, který je někdy nazýván The Father of American Opera (Otec americké opery) napsal přes 11 oper, třetí z nichž, Suzannah z roku 1955, je jedna z hrstky děl z amerického operního repertoáru, které se staly stálicemi na operních scénách. Mezi další jeho známe opery patří Wuthering Heights (1958), Of Mice and Men (1970) a Cold Sassy Tree (2000). Floyd si ke svým operám píše vlastní libreta. Skládá ve veristické tradici a tedy neoromanticky.

Vyrůstal v Jižní Karolíně jako syn metodistického kazatele. V sedmnácti letech nastoupil na Converse College, kde studoval hru na klavír s Ernstem Baconem (který byl kromě pianisty také skladatelem) a poté ho následoval na New Yorkskou Syracuse University. Hned po dokončení bakalářského studia se stal učitelem piana na Florida State University. Tam učil dalších třicet let a po čase se stal profesorem kompozice. O kompozici se začal zajímat až na Florida State University a jeho zájem směřoval rovnou k opeře. Se svou třetí operou, Susannah, zažil svůj první kompoziční úspěch; po premiéře na Florida State University putovala tato opera hned do New York City Opera. Jeho dílům často dávali premiéry američtí zpěváci Phillis Curtin a Normal Tiegler. Aktivně komponuje dodnes a svou poslední operu, Prince of Players, uvedl v roce 2016.

¹¹⁵ Grout, st. 773

4.16. Dominik Argento (1927)¹¹⁶

Dominic Argento je jeden z nejdůležitějších amerických skladatelů vokální hudby a jeho díla, jak opery, tak písně, se často provádějí. Tím, že se straní hudebních center a že pěstuje svůj vlastní, eklektický styl, však není příliš známý mimo pěvecké kruhy. Jeho náklonnost k vokální hudbě je možná dána i tím, že jeho žena, Carolyn Bailey, byla sopranistka a často mu radila ve psaní pro hlas. Argentovo dílo není však líbivé ani pěvecky jednoduché. Píše disonantním, ale zároveň dobře poslouchatelných stylem. Jeho dílo se vyznačuje také zajímavým výběrem textů, jako třeba deníků (písňové cykly *Diary of Virginia Woolf* nebo *The André Expedition*), dopisů (písňový cyklus *Letters from Composers*), či článků z novin (písňový cyklus *Miss Manners on Music*). Mezi jeho opery patří *Postcard from Morocco* či *Casanova's Homecoming*.

Argentovi rodiče byli emigranti ze Sicílie kteří vlastnili restauraci a hotel. Rodina nebyla hudebně založená, ale Argento byl fascinován životopisy skladatelů a naučil se sám hudební teorii a harmonii. Když dostal ke svým šestnáctinám piano, začal se učit i formálně. Studoval pak skladbu na Peabody Conservatory s Nicolassem Nabakovem, Hugem Weisgallem, a Henry Cowellem, v Itálii (díky stipendiu Fullbright) s Luigim Dallapiccolou, a na Eastman School of Music s Howardem Hansonem, Bernardem Rogersem a Alanem Hovhanessem. Různorodý seznam jeho učitelů napovídá o eklektičnosti jeho kompozičního stylu. Argentova jednoaktovka *The Boor* z roku 1957 byla první z více jak dvanácti oper. Když pak v roce 1975 vyhrál Pulitzerovu cenu za písňový cyklus *From the Diary of Virginia Woolf* zajistilo to jeho reputaci důležitého skladatele vokální hudby. Do svého důchodu učil na University of Minnesota, pryč od velkých amerických kulturních center, a léta strávil komponováním v italské Florencii.

4.17. William Balcom (1938)¹¹⁷

William Balcom je ve světě vokální hudby znám mimo jiné jako skladatel strhujících kabaretních písní, které vydal ve čtyřech sbírkách pod jednoduchým názvem *Cabaret Songs*. Tyto neobvyklé písně stvořil se spisovatelem Arnoldem Weinsteinem jehož texty jsou základem úspěchu těchto, dnes už proslulých, písní. Weinstein popsal kabaretní píseň slovy „divadelně-poeticko-liederovo-popovou modlitbu s prvky barového žargonu.“¹¹⁸ Mezi nejznámější písně

¹¹⁶ Villamil, st. 4

¹¹⁷ William Bolcom, 2017. Dostupné na WWW: www.williambolcom.com

¹¹⁸ Kimball, 285

z Bolocmových kabaretních písní patří „George,“ „Amor,“ „Black Max,“ „Toothbrush time,“ či „Over the Piano.“ Tyto písně jsou zároveň humorné i dramatické, a tak vyžadují vypravěčský (tedy herecký) talent. Nutno podotknout, že ač mají písně značně populární charakter, zpívají je častěji klasičtí zpěváci nežli jakýkoliv jiní a pro jejich interpretaci je důležitá dobrá znalost rytmu, jistá intonace, a větší rozsah (ač jsou psané pro střední hlas). Pro českého zpěváka jsou tyto písně zajímavé jen pokud dobře ovládá angličtinu, a to nejen výslovnostně. William Balcom přes svůj zájem o kabaretní píseň napsal i několik klasických oper, mezi nimi A View From the Bridge, a klasické písně, mezi nimi cyklus I Will Breathe a Mountain na texty amerických básníků.

Skladbu začal studovat již v jedenácti letech s Georgem Fredericken McKayem a Johnem Verrallem na University of Washington paralelně se studiem piana u Madame Berthe Poncy Jacobson. Později studoval s Dariusem Milhaudem na Mills College, kde dokončil magisterské studium, s Lelandem Smithem na Stanford University, kde obdržel doktorát, a s Olivierem Messiaenem a Dariusem Milhaudem na Pařížské konzervatoři, kde obdržel 2éme Prix de Composition. V roce 1973 začal učit na University of Michigan, kde zůstal až do svého důchodu v roce 2008. Vyhrál Pulitzerovu cenu za 12 New Etudes for Piano a za nahrávku své kantáty na texty Williama Blakea, Songs of Innocence and Experience, vyhrál v roce 2006 čtyři ceny Grammy. Jeho žena, Joan Morris, je muzikálovou zpěvačkou, která Balcoma ve psaní kabaretních písní značně ovlivnila. Často spolu vystupují a vydali spolu kompletní nahrávku jeho Cabaret Songs a mnoho dalších nahrávek Balcomova díla pro hlas a piano.

4.18. John Adams (1947)¹¹⁹

John Adams se ve svém životopise nazývá skladatelem, dirigentem a „kreativním myslitelem.“ Jeho hudba hrála zásadní roli v posunutí soudobé hudební estetiky dále od akademického modernismu a blíže expanzivnímu, expresivnímu hudebnímu jazyku, který odráží jeho, v Adamsově slovech, „novosvětské prostředí.“ Je asociován s minimalismem, ale sám o sobě říká, že je „nejméně minimalistický z minimalistických skladatelů.“ Ve světě vokální hudby je jeho nejdůležitější počín spolupráce s divadelním vizionářem Peterem Sellarsem a s básnířkou Alice Goodman na operách Nixon in China (1987) a Death of Klinghoffer (1991). Tyto dvě opery se staly jedněmi z nejprováděnějších nových oper na světě a učinily Adamse pátým nejpopulárnějším žijícím skladatelem oper

¹¹⁹ Home - Earbox - John Adams, 2017. Dostupné na WWW: www.earbox.com

za posledních pět let. Napsal několik dalších oper, též na témata americké historie, mezi nimi Dr. Atomic (2005) a Girls of the Golden West (2017). Ve svých kompozicích obecně tíhne spíš k symfonické hudbě nežli ke komorní, a tak kromě jedné orchestrální písně napsané na slova Walta Whitmana pro barytonistu Thomasa Hampsona, The Wound-Dresser, nenabízí jeho katalog žádný písňový repertoár.

Jako dítě se John Adams učil od svého otce na klarinet a hrál v dechových kapelách a malých orchestrech. V deseti letech začal komponovat. Intelektuální a umělecká atmosféra New Englandu, kde vyrůstal, ho značně ovlivnila. Na Harvardu si získal dva diplomy a poté se odstěhoval do Kalifornie, kde učil deset let na San Francisco Conservatory of Music a poté se stal „dvorním skladatelem“ (composer-in-residence) San Francisco Symphony, pro který napsal mnoho úspěšných skladeb a v rámci kterého založil každoroční cyklus nové hudby nazván New and Unusual Music. Je držitelem Pulitzerovy ceny a Grawemayer Award a obdržel doktoráty *honoris causa* od Harvardu, Yale, Northwestern University, Juilliard School a Cambridge University v Anglii. Jeho díla, ať orchestrální, operní, či jiná se hrají po celém světě a síla jeho hudby ho činí jedním z nejdůležitějších žijících skladatelů vůbec.

4.19. Libby Larsen (1950)¹²⁰

Dílo skladatelky Libby Larsen je jedno z nejčastěji hraných v Americe. Její dílo zahrnuje mnoho písní a dokonce 15 oper. Její hudba je charakteristická „energii, optimismem, rytmickou různorodostí, barevnou orchestrací, volnou tonalitu bez drásavých disonancí, a převažujícím lyrismem.“¹²¹ Mezi její známá vokální díla patří opera Frankenstein, the Modern Prometheus, která využívá elektronické audiovizuální prvky, a písňový cyklus Try Me Good King: The Last Words of the Wives of Henry the VIII, který zhudebňuje výňatky z posledních dopisů a proslovů popravených žen anglického krále Henryho VIII.

Libby Larsen vystudovala University of Minnesota kde dosáhla bakalářského, magisterského i doktorského stupně. V roce 1973, spolu se skladatelem Stephenem Paulusem, založila Minnesota Composers Forum, později American Composers Forum, za účelem podpory soudobých skladatelů. V roce 1983 se stala první ženou, která by držela post „dvorního skladatele“ (composer-in-

¹²⁰ Libby Larsen - Home, 2017. Dostupné na WWW: libbylarsen.com

¹²¹ Překlad můj: „energy, optimism, rhythmic diversity, colourful orchestration, liberated tonality without harsh dissonance, and pervading lyricism.“

residence) u významného orchestru, v jejím případě Minnesota Orchestra. Za svou kariéru obdržela mnoho cen, mezi nimi jednu cenu Grammy a několik doktorátů *honoris causa*.

4.20. Ricky Ian Gordon (1956)¹²²

Ricky Ian Gordon je v určitém smyslu nástupcem Leonarda Bernsteina tím, že skládá hudbu značně ovlivněnou muzikálem. Na rozdíl od Bernsteina však skládá výhradně hudbu vokální. Napsal čtyři opery (v současné době, v roce 2017, se chystají čtyři další opery), jeden muzikál, nespočet písní a několik vokálních děl které čerpají jak z písňové formy, tak z formy operní a oratorní. Katalog jeho děl je zajímavý i tím, že obsahuje písně a písňové cykly, které fungují jako dramatické scénky, například *The Green Sneakers*, pro „baryton, prázdnou židli, smyčcový kvartet, a klavír,“ což je jedno z hlavních děl, které skladatel, zasažen smrtí svého přítele na AIDS, napsal na téma ztráty blízké osoby a epidemie AIDS v Americe, dále cyklus *Rappahannock County*, dramatické písně pro několik sólistů o americké občanské válce, nebo *Orpheus and Euridice*, což je „písňový cyklus ve dvou dějstvích,“ pro soprán, klarinet a piano, který převypravuje řeckou báj o Orfeovi v podsvětí, či zhudebnění dvou monologů ze slavné americké hry Toniho Kushnera, *Angels in America*, které si objednala a uvedla v premiéře René Flemming. Kromě René Flemming je Gordonova popularita u zpěváků patrná i ze seznamu dalších slavných interpretů jeho děl jako jsou Dawn Upshaw, Nathan Gunn, Lorraine Hunt Lieberson, Frederica Von Stade a mnoho dalších známých operních i muzikálových zpěváků.

Ricky Ian Gordon vystudoval hru na klavír, kompozici a herectví na Carnegie Mellon University. Po dokončení vysoké školy se přestěhoval do New Yorku, kde si rychle vybudoval reputaci jako výborný skladatel vokální hudby, od klasické písně po operu a muzikál. Kromě skladatelské činnosti přednáší a učí na univerzitách jako Yale, Juilliard, Manhattan School of Music, Eastman School of Music, nebo San Francisco Conservatory a byl dvorním skladatelem (*composer-in-residence*) na festivalech jako Bravo! Vail Valley Music Festival, The Hawaii Performing Arts Festival, The Van Cliburn Foundation, Voices of Change, Santa Fe Song Festival, Songfest at Pepperdine University, Chautauqua, Aspen Music Festival, and Ravinia. Za své skladby vyhrál mnoho cen, mezi nimi OBIE Award, Alumni Merit Award for exceptional achievement and leadership od Carnegie-Mellon University, Shen Family Foundation Award, Stephen Sondheim Award,

¹²² Ricky Ian Gordon, 2017. richyangordon.com. Dostupné na WWW: richyangordon.com

The Gilman and Gonzalez-Falla Theater Foundation Award, The Constance Klinsky Award, The National Endowment of the Arts award a další.

4.21. Jake Heggie (1961)¹²³

Jake Heggie se stal v posledních letech jedním z nejpobulárnějších skladatelů vokální hudby, a dokonce druhým nejpobulárnějším žijícím skladatelem oper na světě (jeho opery mají navíc na rozdíl od mnohých amerických oper značnou popularitu i mimo jeho domovinu). Napsal osm oper (devátá má mít premiéru v roce 2019) a téměř 300 písní. Jeho nejhrávanějšími operami jsou *Dead Man Walking* (2000) a *Moby Dick* (2010). Spolupracuje výhradně s libretisty Terrencem McNallym a Genem Scheerem. Jeho význam ve světě vokální hudby je patrný z neuvěřitelného množství slavných zpěváků, kteří interpretovali jeho dílo, jmenujme zpěváky jako Kiri Te Kanawa, Renée Fleming, Joyce DiDonato, Susan Graham, Frederica von Stade, Audra McDonald, Nathan Gunn, Bryn Terfel mezi mnoha dalšími. Jeho písňové dílo je zpěvné a líbivé, ale zahrnuje i teatrální a někdy jazzem inspirované *Eve Song*, cyklus písní z perspektivy biblické Evy, a také disonantní, modernistický cyklus *From The Book of Nightmares* pro soprán, violoncello a piano.

Heggie začal studovat hru na klavír v sedmi letech. Jeho otec, lékař a amatérský saxofonista, spáchal sebevraždu, když bylo Heggiiemu devět let. Krátce poté začal Heggie skládat hudbu. Po otcově smrti se Heggiova matka, zdravotní sestra, přestěhovala s rodinou do San Franciska, kde Heggie vystudoval střední školu. Od šestnácti do devatenácti let studoval skladbu soukromě u Ernsta Bacona. Po dokončení střední školy studoval dva roky na American College v Paříži a pak na University of California v Los Angeles, kde dokončil magisterské studium. Jeho nejvlivnější učitelkou na University of California byla Johanna Harris, vdova po skladateli Royu Harrisovi, která byla považována za jednu z nejlepších pianistek 20. století. Heggie si Johannu Harris vzal a do roku 1989 spolu koncertovali. Začátkem 90. let musel Heggie omezit hru na klavír kvůli fokální dystonii v jedné ruce. V té době se také s Johannou Harris rozhodli žít odděleně, ač neukončili manželství. Johanna Harris zemřela v roce 1995 na rakovinu. Heggie se poté přeorientoval na práci manažera pro styk s veřejností a pracoval v této funkci u San Francisco Opera. Tam mu pomohla blízkost s potenciálními interprety jeho skladeb, hlavně se zpěvačkou Fredericou Von Stade, která ho podporovala ve skládání písní a na jejíž doporučení se přihlásil, a

¹²³ The Official Website of Jake Heggie, Composer & Pianist, 2017. Dostupné na WWW: www.jakeheggie.com

posléze vyhrál, Schirmer American Art Song Competition. Jeho působení jako manažér u San Francisco Opera skončilo, když mu Lofti Mansouri, tehdy ředitel sanfranciské opery, nabídnul možnost spolupráce s libretistou Terrancem McNallym na celovečerní opeře. Vznikla tak opera *Dead Man Walking*, která odstartovala Heggieovu významnou kompoziční kariéru. Heggie žije v San Francisku se svým partnerem, hercem Curtem Branonem.

5. Závěr

Stravinský měl do jisté míry pravdu, když začátkem 60. let řekl, že „Americká hudba bude co nevidět potřebovat Fordovu nadaci k umlčení nenadějných skladatelů.“¹²⁴¹²⁵ Jen z letmého pohledu na americký operní a písňový repertoár od 20. století je patrné, že co se množství týče, je americký vokální repertoár opravdu bohatý. Zpěvák si může vybrat z nespočtu písní a operních árií, menší operní soubory či hudební školy z nebývalého množství komorních a jednoaktových oper, větší soubory pak z mnoha grandiózních celovečerních oper. Jak napovídá Stravinského výrok, počet amerických skladatelů neznamena automaticky vysokou kvalitou skladeb. Na americkém vokálním repertoáru je však zajímavá právě neprotříděnost tohoto, ještě mladého, národního díla. Jelikož je americká vážná hudba, a tedy i píseň a opera, stále ještě vyvíjející se tradicí, interpret k americkému vokálnímu repertoáru může přistupovat jako badatel a potenciální objevitel, připravený prozkoumat nové a neznámé skladatele a provést vlastní úsudek o jejich dílu. Tato práce má především sloužit jako první seznámení s americkým vokálním repertoárem, a tedy ne jako cíl rešerše nýbrž jako jakási mapa, kterou se může člověk řídit při bližším zkoumání tohoto různorodého národního díla.

Co se týče interpretace, měl by si český zpěvák uvědomit specifickou tradici americké vážné hudby, která je protkána etnickou různorodostí americké společnosti (viz. 3.1.3. Porgy a Bess jako vhléd do americké kultury) a muzikálovou tradicí (viz. 3.1.4. Americká opera a muzikál). Zpěvák si musí uvědomit vysoké postavení muzikálu v americké vokální hudbě a může si tedy ve své interpretaci některých děl dovolit teatrálnost, hovorovou výslovnost, i otevřít svůj hlas glissandům a jazzovému cítění rytmu, které je typické pro americké zpěváky interpretující hudbu své domoviny. Jindy si musí uvědomit neuvěřitelnou šíři, se kterou Američani cítí své prostředí, a dovolit si i komorní písně zpívat jako árie.

Pro ty, kteří stále nahlíží na americký repertoár se skepsí ohledně jeho významu v širším kontextu vážné hudby, je důležité si uvědomit, kolik cizinců ovlivnilo rozvoj americké vážné hudby, od expatriotů jako Kurt Weil a Gian Carlo Menotti po učitele a vlivné skladatele Evropy, kteří americké skladatele často učili, mezi

¹²⁴ Překlad můj: „American music will soon need a Ford's Foundation for the Suppression of Unpromising Composers.“

¹²⁵ STRAVINSKY, Igor and Craft, Robert, 1963, *Dialogues and a Diary*. 1. Garden City, NY : Doubleday.

nimi hlavně Nadia Boulanger. Navíc samotná historie americké vážné hudby napovídá, že americká tradice vážné hudby je svou podstatou postavená na té evropské a jisté specifikum získala až ve 20. století. Právě proto, že americká operní a písňová tradice byla, a do jisté míry stále je, pokračováním evropské tradice, ji český zpěvák nemusí brát jako kuriozitu patřící jiné kultuře, nýbrž jako syntézu všeho, čím se vyznačuje evropská vážná hudba. Pochopením americké tradice tedy pochopíme leccos z té naší, což jí činí důležitou i jinak, než jen množstvím děl, která jsou v této tradici napsána. Navíc tím, že je americká operní a písňová tradice stále mladá, vystihuje naši moderní dobu, a tím mluví za nás všechny, co žijeme dnes.

6. Bibliografie

- ALLEN, R. and Cunningham, G. P., 2006, Cultural Uplift and Double-Consciousness: African American Responses to the 1935 Opera *Porgy and Bess*. *The Musical Quarterly*. 2006. Vol. 88, no. 3, p. 342-369. DOI 10.1093/musqtl/gdi018. Oxford University Press (OUP)
- BELCHER, David, 2014, Musical or Opera? Stage Companies are Drawing on Both Art Forms. *The New York Times* [online]. 2014. [Cit. 2017-24-1]. Dostupné z WWW: <https://www.nytimes.com/2014/03/26/arts/international/opera-companies-turn-to-musicals.html?register=google>
- BERNSTEIN, Leonard, 1958, *Young People's Guide to the Orchestra: What is American Music?* [online]. [video]. 1958. [Cit. 2016-28-10]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=Wif69sxhfNs>
- BROWN, Rae Linda, 1999, Florence Price. *International Dictionary of Black Composers*. 1. Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers.
- BROWNER, Tara, 1997, "Breathing the Indian Spirit": Thoughts on Musical Borrowing and the "Indianist" Movement in American Music. *American Music*. 1997. Vol. 15, no. 3, p. 265. DOI 10.2307/3052325. JSTOR
- CHMAJ, Betty E., 1985, Fry versus Dwight: American Music's Debate over Nationality. *American Music*. 1985. Vol. 3, no. 1, s. 63-84. DOI 10.2307/3052118. JSTOR
- COOPER, Michael, 2013, The Met's Commissioning Program is Starting to Bear Operas. *The New York Times* [online]. October 8. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2013/10/09/arts/music/the-mets-commissioning-program-is-starting-to-bear-operas.html>
- DEUTSCH, Babette, 1921, America in the Arts. *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7, no. 3, p. 303-308.
- DICKINSON, Peter, 1994, Emily Dickinson and Music. *Music and Letters*. 1994. Vol. 75, no. 2, p. 241-245.
- FAUSER, A., 2007, Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an "American" Composer. *The Musical Quarterly*. 2007. Vol. 89, no. 4, p. 524-554. DOI 10.1093/musqtl/gdm005. Oxford University Press (OUP)

GROUT, Donald Jay and Williams, Hermine Weigel, 2003, *A Short History of Opera*. 1. New York : Columbia University Press.

GUSHEE, Lawrence, 2002, The Nineteenth-Century Origins of Jazz. *Black Music Research Journal*. 2002. Vol. 22, p. 151. DOI 10.2307/1519947. JSTOR

HOLLAND, Bernard, 2007, Gian Carlo Menotti, Opera Composer, Dies at 95. *The New York Times* [online]. 2007. [Accessed 30 March 2017]. Available from: <http://www.nytimes.com/2007/02/02/arts/music/02menotti.html>

KIMBALL, Carol, 2006, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. 2. Winona, Minnesota : Hal Leonard Corporation.

KIRK, Elise K, 2005, *American opera*. 1. Urbana, Ill. : University of Illinois Press.

KOSKOFF, Ellen, 2001, The 20th Century Musical. *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. III, The United States and Canada*. 1. New York and London : Garland Publishing.

LOWENBERG, Carlton, 1992, *Musicians wrestle everywhere: Emily Dickinson and Music*. 1. Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press.

MCGLINCHEE, CLAIRE, 1945, American Literature in American Music. *The Musical Quarterly*. 1945. Vol. XXXI, no. 1, p. 101-119.

MIDGETTE, Anne, 2006, In Search of the Next Great American Opera. *The New York Times* [online]. March 19. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/arts/music/in-search-of-the-next-great-american-opera.html>

MUNRO, David, 1953, The Background of American Music. *The Musical Times*. 1953. Vol. 94, no. 1330, s. 580-581. DOI 10.2307/933569.

MURCHISON, Gayle M., 1999, William Grant Still. *International Dictionary of Black Composers*. 1. Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, st. 1057.

ROBIN, William, 2014, Great Divide at the Concert Hall: Black Composers Discuss the Role of Race. *New York Times* [online]. 2014. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: http://www.nytimes.com/2014/08/10/arts/music/black-composers-discuss-the-role-of-race.html?_r=0

ROMAN, Zoltan, 1989, Music in Turn-of-the-Century America: A View from the "Old World". *American Music*. 1989. Vol. 7, no. 3, p. 315. DOI 10.2307/3052076. JSTOR

ROSS, Alex, 2007, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. 1. New York : Picador.

SAUNDERS, William, 1932, The American Opera: Has It Arrived?. *Music and Letters*. 1932. Vol. XIII, no. 2, p. 147-155. DOI 10.1093/ml/xiii.2.147. Oxford University Press (OUP)

STRAVINSKY, Igor and Craft, Robert, 1963, *Dialogues and a Diary*. 1. Garden City, NY : Doubleday.

TOMMASINI, Anthony, 2002, All Black Casts for Porgy? That Ain't Necessarily So. *The New York Times* [online]. March 20. [Cit. 2017-30-3]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-s-notebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html>

TOMMASINI, Anthony, 2002, New Operas Are Booming, But the Bold Aren't Heard. *New York Times* [online]. June 23. [Cit. 2017-29-3]. Dostupné z WWW: <https://mobile.nytimes.com/2002/06/23/arts/music-new-operas-are-booming-but-the-bold-aren-t-heard.html>

VILLAMIL, Victoria Etnier, 1993, *A Singer's Guide to American Art Song, 1870-1980*. 1. Maryland : Scarecrow Press.