

Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Martin Mazánek

Bakalářská diplomová práce

**Zuzana Vojířová:
pokus o charakteristiku a
zařazení díla**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Vysloužil, DrSc.

Brno

2005

*Prohlašuji, že jsem pracoval samostatně, použil jen uvedené
prameny a literaturu.*

Martin Mazánek

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé práce prof. PhDr. Jiřímu Vysloužilovi, DrSc., za cenné rady a připomínky.

OBSAH:

1. ÚVOD.....	str. 5
2. JIŘÍ PAUER.....	str. 6
- 2.1 Životopis.....	str. 6
- 2.2 Dílo.....	str. 8
3. Opera Zuzana Vojřová.....	str. 12
- 3.1 Úvod.....	str. 12
- 3.2 Obsah opery.....	str. 16
- 3.3 Poznámky k libretu.....	str. 17
- 3.4 Hudebně teoretický rozbor díla.....	str. 19
- 3.5 Dílo v kontextu dobové hudebně dramatické tvorby..	str. 33
- 3.6 Zuzana Vojřová a teze socialistického realismu.....	str. 37
4. ZÁVĚR.....	str. 43
5. RESUMÉ.....	str. 46
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA.....	str. 47

1. ÚVOD

Předkládaná práce si klade za cíl analyzovat z různých pohledů operu Jiřího Pauera *Zuzana Vojířová* a zasadit ji do kontextu vývoje hudebního divadla poválečného období v našich zemích. Zpracovat toto téma je značně problematické, zejména vzhledem k neexistující literatuře zabývající se českou operou po roce 1945 a nedostupnosti pramenů (většina českých oper této doby nebyla vůbec vydána tiskem). Odborný tisk poválečného období je zase negativně ovlivněn tehdejší politikou režimem. Užití metody výzkumu se proto zaměřily na sesbírání pokud možno všech relevantních informací souvisejících s danou operou a na její historické pozadí, důkladné prostudování díla z nahrávky a knižně vydaného klavírního výtahu, její následné analýzy jak z hlediska hudebního tak textového. Značnou měrou jsou užity zároveň metody komparativní (to se týká zejména srovnávání dobového vývoje a jiných českých hudebně-dramatických kusů z hlediska formy, námětu i divadelní praxe a ohlasu). Postavení Zuzany Vojířové v díle Jiřího Pauera a shrnutí ideových tendencí, které se značnou měrou podílely na hudebním vývoji dané epochy, se jeví jako nevyhnutelný doplněk.

Práce se rovněž snaží kriticky zhodnotit přínos Zuzany Vojířové v intencích dobového vývoje hudebního divadla a v závěru prezentovat analytický rozbor všech souvisejících poznatků a zjištění.

Odpověď na otázku, proč analyzovat toto dílo, je nasnadě. Problematika českého hudebního divadla po druhé světové válce je českou muzikologií obecně často opomíjena. Hlubší analýzy oper a hudebně-scénických děl české provenience, sbírání jednotlivých poznatků a následná komparace dílčích analýz může přinést důležitý materiál pro další výzkum tohoto tématu a rozšířit povědomí o existujícím manku české muzikologie k hudební kultuře druhé poloviny 20. století.

2. JIŘÍ PAUER

2.1 Životopis

Český skladatel, národní umělec, pedagog a veřejný činitel. Narodil se 22. února 1919 v Libušíně okr. Kladno. Vyšel ze skromné hornické rodiny a jeho cesta k umění nebyla snadná. Maturoval na učitelském ústavu v Kladně (1938). V letech 1938-1945 učil na národních školách v okrese královickém, rakovnickém, kladenském a pražském. Současně již studoval soukromě kompozici u Otakara Šína (český skladatel a teoretik, kompozičně vycházel z Nováka, později ze Suka, tvorba především klavírní a komorní). Později na konzervatoři (1944 – 1946) u Aloise Háby. V roce 1946 – 1950 studoval na AMU u Pavla Bořkovce (český skladatel a pedagog, jeho tvorba především komorní a symfonická). Zde se Pauer seznámil s novodobými kompozičními směry včetně mikrointervalových systémů. Nakonec se přiklonil k uměleckému projevu, v němž novátorství a tradicionalismus v nejlepším slova smyslu tvoří dialektickou jednotu a vzájemně se vyvažují. Základním estetickým východiskem mu bylo poznání, že melodie je hlavním výrazovým prostředkem hudby, neboť nejlépe vyvolává citovou odezvu posluchače. Jasně melodické kontury stojí na prvním místě mezi Pauerovými vyjadřovacími prostředky.

Již při studiu byl Pauer velmi aktivní v hudebně organizačních okruzích. Po osvobození Československa pomáhal při rekonstrukci českého kulturního života, hledal cesty k novému společenskému uplatnění hudebníků. Organizoval, pracoval ve veřejných funkcích, v institucích. Byl pokladníkem ve spolku pro moderní hudbu Přítomnost (1945-1949), člen presidia české sekce ve Svazu českých skladatelů, předsedou klubovní komise Svazu českých skladatelů, kulturním patronem okresu Vysoké Mýto, taktéž ústředním hudebním referentem v Hudební artistické ústředně. To vše při studiu na AMU.

Po absolutoriu AMU prošel Jiří Pauer různými odpovědnými funkcemi. Byl přednostou hudebního oddělení ministerstva školství, věd a umění (X. 1951 – VI. 1952), v Hudební a artistické ústředně, v Ochranném svazu autorském, v Československém rozhlasu i ve Svazu českých skladatelů. Stál také v čele opery Národního divadla. V roce 1958 se stal uměleckým ředitelem České filharmonie a setrval v této funkci 22 let. Zde přispěl k velkému

rozkvětu orchestru. Roku 1965 se stal profesorem na Akademii múzických umění v Praze a od roku 1979 do 1989 byl ředitelem Národního divadla v Praze.

Ocenění, které Jiří Pauer získal:

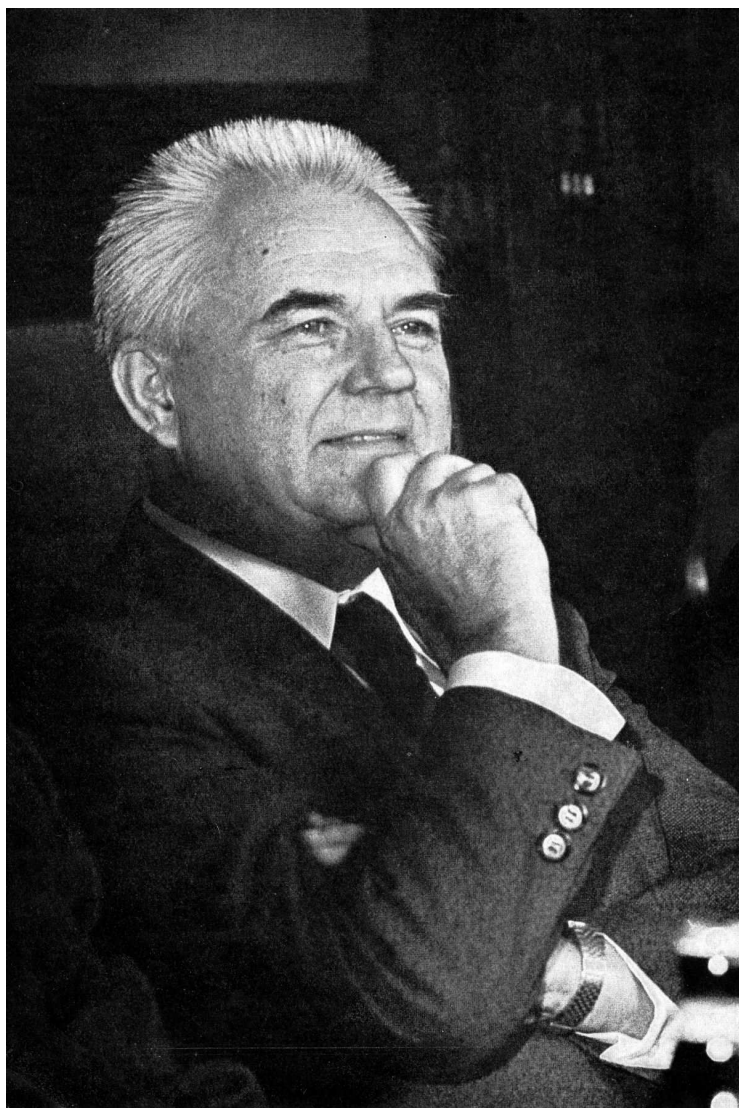
1961 laureát státní ceny Klementa Gottwalda.

1965 byl jmenován zasloužilým umělcem.

1969 vyznamenán za svou všestrannou kulturně organizátorskou i uměleckou práci Řádem práce.

1973 mu byl udělen titul zasloužilý pracovník Československého rozhlasu.

1979 byl jmenován národním umělcem.



2.2 Dílo

Jako skladatel zasáhl do několika oborů, nejvýrazněji do oblasti operní tvorby. V ní se také projeví všechny autorovy hudební řeči: srozumitelnost a obecná sdělnost, umění charakterizační zkratky, přesvědčivé vyjádření široké škály náladových poloh od míst lyricky jímavých k ostře vypointované satíře, přecházející až v grotesku. V dětských operách k tomu navíc přistupuje vzácná schopnost přiblížit se dětské duši. V symfonických dílech se projevuje záliba ve formě instrumentálního koncertu, kdy jsou nejčastěji preferovány dechové nástroje. Z ostatních symfonických děl je závažná skladba *Iniciály*, komponovaná pod dojmem smrti skladatelova učitele Aloise Háby na téma vytvořené z anagramu jeho jména, a Symfonie pro smyčce, v níž krystalizovalo Pauerovo vyzrálé kompoziční umění.

Pauer napsal kolem 100 děl. Vzhledem k neexistenci katalogu Pauerova díla následuje dříve nikde nepublikovaný soupis děl, který si sice neklade za cíl být kompletním katalogovým soupisem, ovšem shrnuje tříděný seznam děl ze všech momentálně dostupných pramenů.

Opery a balet:

Žvanivý slimejš (1949-1950)

Zuzana Vojířová (1954-1957)

Červená Karkulka (1959)

Manželské kontrapunky (1961)

Zdravý nemocný (1965-1968)

Labutí píseň (1973)

Ferda mravenec (1975)

Orchestrální tvorba:

Miniatury (1944-1945)

Veseloherní suita (1949)

Koncert pro fagot a orchestr (1949)

Symfonický pochod- Hrdinům práce (1951)

Scherzo pro orchestr (1951)
Mládežnická suita (1951)
Koncert pro hoboj a orchestr (1954)
Koncert pro lesní roh a orchestr (1957)
Symfonie pro velký orchestr (1964)
Panychida (symfonický obraz pro velký orchestr, 1969)
Canto festivo (1970-1971)
Delfin (dechový orchestr, 1972)
Koncert pro trubku a orchestr (1972)
Furiant (dechový orchestr, 1974)
Iniciály (symfonická věta, 1974)
Aurora (slavnostní předehra pro velký dechový orchestr, 1976)
Symfonie pro smyčce (1978)
Koncert pro marimbu a smyčcový orchestr (1986)
Symfonické sondy (1990)

Vokální tvorba:

Dětské ukolébavky (1941)
Zapadaná cesta (1942)
Dva sbory v lid. tónu (1944)
Hymnus hornickým ženám, Malá kantáta (1948)
11 dětských sborů (1951)
Ukolébavka (1951)
Volám vás, lidé. (kantáta, 1952)
Cvrček houslista, Mrzout (dva říkadlové sbory s dechovým kvintetem, 1958)
Bajky (pro zpěv a klavír, 1959)
Kaleidoskop (dětské písně a říkadla pro zpěv a klavír, 1964)
Canto triste (tři písně pro střední hlas a malý orchestr, 1971)
Tragédie o vose a nose (1976)
Hymnus komunistické straně (1977)
Madrigaly (1977)
Písně o lásce (1982)

Komorní tvorba:

Grotesky (pro hoboje, klavír a fagot, 1946)
Suita (pro harfu, 1947)
Sonáta (pro hoboje, 1947)
Sonatina (pro klarinet a klavír, 1948)
Divertimento (pro tři klarinety, 1949)
Capriccia (pro hoboje nebo flétnu – klarinet nebo fagot a klavír, 1952)
Sonatina (pro hoboje a klavír, 1953)
Sonáta (pro violoncello a klavír, 1954)
Deset na jedné šňůrce (pro hoboje a klavír, 1958)
Bajky (pro klavír a zpěv, 1959)
Smyčcový kvartet I (1960)
Divertimento (pro nonet, 1961)
Trio (pro klavír, housle a violoncello, 1963)
Monology všedního dne (pro klarinet, 1964)
Interpolace (pro flétnu, 1968)
Rapsodie (pro housle, 1969)
Smyčcový kvartet II (1969)
Smyčcový kvartet III (1970)
Trompetina (pro trubku a klavír, 1972)
Trombonetta (pro pozoun a klavír, 1974-1975)
Tubonetta (pro tubu a klavír, 1976)
Pastorely (pro hoboje, 1976)
Árie a rondo (pro klarinet a klavír, 1978)
Monolithy (pro klavír, 1978)
Smyčcový kvartet IV - 3 epizody (1980)
Zkratky (pro marimbu, 1981)
Sonata (pro housle a klavír, 1986)
Trio (3 lesní rohy, 1986)
Fagotina (pro fagot a klavír, 1987)
Nonetto č. 2 (1991)
Akvarely (pro housle a piano, 1995)
3 kusy (pro flétnu a klavír, 1995)

4 skladby (pro housle a klavír, 1995)
Romantické nálady (pro klavír, 1995)
Návraty (pro klavír, 1997)
Zelené kousky (pro trubku, lesní roh a pozoun, 1997)
Dua (pro flétnu a klavír, 1998)
Hry a vzpomínky (pro klavír, 1998)

Hudba k filmům:

Dělnický dopisovatel (1950)
Žně (1950)
Ludvík Kuba (1951)
Brněnská ideologická konference (1952)
O armádním uměleckém divadle (1954)
Stůj stráž (1956)
Tam jová polka (1953)
Pro maminku (mazurka, 1953)
Po práci k tanci (valčík, 1954)
Pochod Tribun (1957)

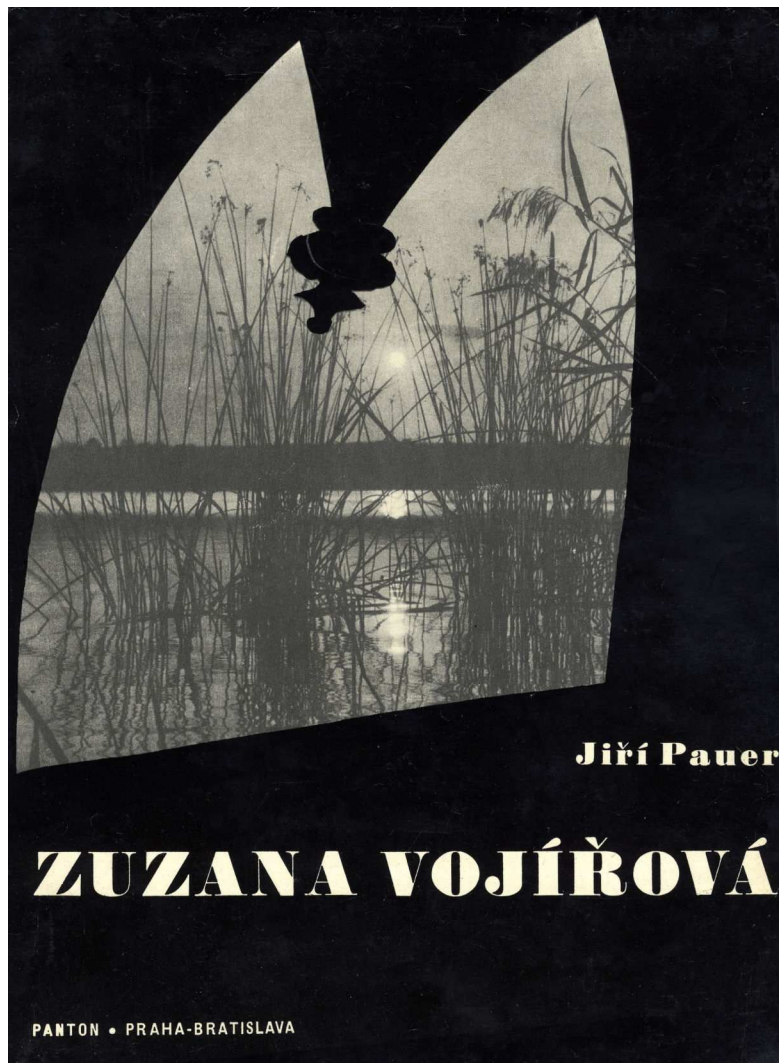
3. OPERA ZUZANA VOJÍŘOVÁ

3.1 Úvod

Po pohádkové opeře *Žvanivý slimejš* sáhl Jiří Pauer po závažnějším tématu. Započal kompozici opery, která námětově čerpá z činohry Jana Bora - *Zuzana Vojířová*. Jeho dramatická balada měla za okupace obrovský úspěch. Jedná se o silně vlasteneckou látku, zejména část, kde Vok opěvuje „překrásné jižní Čechy“. Je zajímavé, že tohoto do očí bijícího místa si nevšimla v té době velmi přísná cenzura. Navíc úspěch a známost této činohry mluvily ve prospěch Zuzany Vojířové ve chvíli, kdy Jiří Pauer uvažoval o námětu pro lidovou operu, která předpokládá v první řadě námět všeobecně známý, nejlépe přímo oblíbený, látku která vešla do krve širšímu kruhu obecnstva. Na kompozici opery pracoval hlavně v druhé polovině roku 1954 a téměř po celý rok 1955. V té době působil jako šéf opery Národního divadla. Neměl příliš snadný úkol, obecnstvo si ještě zdaleka nenašlo cestu k modernímu hudebnímu jazyku. Pauer si ale zároveň uvědomoval, že nelze komponovat neustále konzervativním způsobem v duchu oper např. Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a dále pak stylem Verdiho či Pucciniho oper. Bylo nutné vytvořit důležitý most mezi tradičním operním slohem a vysoce impulsivním hudebním divadlem, přes který by se posluchač dostal na břeh vnímání soudobého umění, a tuto percepci standardizovat a funkčně sepnout s hudebním vkusem. Jako operní šéf Pauer věděl velmi dobře, že nemáme mnoho děl, která by mohla posluchače vychovat. *Zuzana Vojířová* je právě ta opera, která obsahuje všechny tyto edukantní funkce. Dílo je určeno především každodennímu návštěvníkovi divadla - široké veřejnosti. Nerekrutuje se do vybrané odborné smetánky. Co se týče kompoziční stránky opery, Pauer se nezříká uzavřených čísel, používá dramaticky koncipované recitativy a charakteristické motivy jednotlivých postav nebo dějových momentů. Impozantní je výrazná melodika, přirozená zpěvnost, barvitá instrumentace velkého orchestru a stoupající křivka napětí děje a výrazové intenzity hudby.



I když byla opera dokončována, čekal ji ještě vývoj a změny. Po předpremiéře v pražském Národním divadle, která se konala 30. prosince 1958, byl vypuštěn celý obraz (původně čtvrtý) s návratem Vokovým na krumlovský zámek. Toto zkrácení se osvědčilo již při premiéře dne 9. ledna 1959, vedlo k dramatickému zhuštění námětu a celkovému vyzdvižení hudební složky. Premiéru dirigoval Iša Krejčí, režíroval Václav Kašlík a výtvarné stránky se ujal Josef Svoboda. Po provedení inscenace v Bratislavě, Liberci a Ústí připravil skladatel konečnou verzi, která již byla podkladem jevištního provedení v Olomouci a Opavě v roce 1962. Po této konečné úpravě vyšel i v nakladatelství Panton klavírní výtah (1965). Pauer byl za toto dílo vyznamenán již zmíněnou cenou Klementa Gottwalda 1961.



[Klavírní výtah – Panton 1965]

Je zde ještě jeden neopomenutelný fakt: Původní verze Zuzany Vojířové byla rovněž vydána v podobě klavírního výtahu Divadelním a literárním jednatelstvím (DILIA) v roce 1957.

Opera sklidila velký ohlas u obecnstva téměř po každém představení. Je neuvěřitelné, že se tato opera provedla cca 200krát. Byla rovněž vydána na gramofonové desce firmou Supraphon v roce 1979 pod taktovkou Františka Vajnara.

Zuzana Vojířová se dočkala i televizního zpracování, které bylo rovněž úspěšné.



[Gramofonová deska – Supraphon 1979]

Provedení opery Zuzany Vojířové:

- 30. 12. 1958 – ND, Praha
- 9. 1. 1959 – ND, Praha
- 3. 10. 1959 – Bratislava
- 15. 10. 1960 – Liberec
- 11. 2. 1961 – Ústí nad Labem
- 14. 10. 1962 – Olomouc
- 18. 11. 1962 – Opava
- 9. 6. 1965 – České Budějovice
- 5. 12. 1965 – Plzeň
- 9. 12. 1979 – Ústí nad Labem
- 11. 5. 1980 – Olomouc
- 5. 3. 1981 – Smetanovo divadlo, Praha

Obsazení orchestru v opeře Zuzana Vojířová:

3 Flauti (3. anche flauto piccolo), 3 Oboi (3. anche corno inglese), 3 Clarinetto in Sib (3. anche clarinetto basso), 2 Fagotti, Contrafagotto.

4 Corni in Fa, 3 Trombe in Do, 3 Trombone, Tuba.

Timpani, Piatti, Tamburo piccolo, Triangolo, Xilofono, Campanella, Gran Cassa

Arpa, Celesta, Archi.

3.2 Obsah opery

Obráz 1.

Na zelečském mlýně se chystá svatba, Zuzana Vojířová se má provdat za Ondřeje Zachara, se kterým se přátelí od útlého věku. Ze svatby ovšem sejde. Zuzana totiž potká u řeky vznešeného jezdce, samotného pana Petra Voka z Rožmberka. Toto setkání nenechá její srdce a mysl klidnými. Dochází zde hned v úvodu příběhu k nečekanému zvratu. Zuzana představuje hlavní hrdinku, tehdy teprve jednadvacetiletou, v roli člověka, který je nucen rozhodovat se v obtížné životní situaci, jež může změnit celou její budoucnost. Vodítkem k jejímu rozhodnutí jsou pouze její city a momentální prožitky.

Obráz 2.

Pan Petr poslal pro Zuzanku své lidi a dal ji přivést na Bechyňský zámek. Nešlo však o únos a panskou zvlášť, jak by se mohlo zdát. Zuzana Petra miluje a vzhlíží k němu s obdivem, nejen jako k významnému českému šlechtici, ale zároveň jako k dobrotivému člověku. Ondřej, který přišel na Bechyni a podařilo se mu proniknout až do panských komnat, se dostává do potyčky s Vokem. Napadne ho nožem, avšak Petr se mu ubrání. Ondřej prosí Zuzanu, aby s ním odešla zpět „domů“, pro ni však již mnoho neznamena, cítí nesmírnou lásku k Petrovi. Ondřej ztratí odvahu postavit se opět Vokovi a s výhrůzkami na pomstu odejde pryč.

Obráz 3.

Zuzaně se narodilo dítě, pojmenované po otci - Petříček. Otcova radost je obrovská a podniká ihned všechno proto, aby narození dědice legalizoval a zajistil tím jeho budoucnost. Petrova manželka Kateřina však zasáhne. Nechá nekalým způsobem dítě unést. Ženou ji k tomu žárlivé pudy, které ji dohánějí na pokraj beznadějných, až hrůzných činů. Po té, co se Zuzana

od služebné dozví, že dítě zmizelo zapříčiněním Vokovi manželky, naléhá na ni s prosbami a vyzrazení, co s dítětem provedla. V takto vyhraněné situaci přichází poselstvo Adama z Hradce předat Petrovi císařův list, v němž ho císař žádá, aby se ujal nejvyšší hodnosti nad vojskem českým a říšským a pomohl tak v boji proti nájezdům Turků.

Obraz 4.

Děj se odehrává již na zámku v Třeboni, Petr Vok cítí blízky příchod své vlastní smrti. Zuzanu, která je stále u jeho lůžka, se snaží zabezpečit ve své závěti a přemluvit Zuzanku, aby se po jeho smrti opět vdala. Ta však toto z lásky k Petrovi odmítá. Krátce na to Vok umírá. Noví páni však hned po Petrově smrti vykážou Zuzanu ze zámku.

Obraz 5.

Po několika letech nezbylo z památek a šperků Zuzaně téměř nic. Vyčerpaná, stará žebračka, se dostane do salaše u zelečského mlýna – tedy místa jejího původního domova. Nečekaně se setkává s mladým hospodářem Petrem Vojířem. Umírá ve chvíli, kdy se dozvídá, že jej někdo před třiceti lety položil v kolébce u mlýna - rozpoznává svého syna. Umírá se šťastným vědomím, že z její lásky pokvetou dál květy pětilisté růže Rožmberků.

3.3 Poznámky k libretu

Borem zpracovaná látka o Zuzaně Vojířové výborně vyhovovala Pauerovi především tím, že jeho divadelní hra nebyla koncipována jako vypjaté drama., nýbrž jako volně plynoucí balada. Přesto bylo nutné děj poupravit pro užití áriového operního stylu. Pauer si libreto vypracoval sám. Jako libretista vynechal z Borovy předlohy čtvrtý, šestý a sedmý obraz. Nově vytvořil podle Borových motivů obraz čtvrtý. Tyto škrty zapříčinily mnohem vhodnější dějový spád. Dále byly vynechány mnohé dějové epizody a došlo k redukci vedlejších postav. Z původních třiceti zůstalo devatenáct. Bor ve své hře hojně používá nářečí. Pauer toto nářečí minimalizoval, a tak v libretu zůstalo pouze pár slovíček, citovaných níže.

Nejčkom – brzy

Babijko – babičko

Bure – bude

Proj – pros

K vohcím – k ovcím

Nebuj se - neboj se

Posaj se – posad' se

Hubit' – hubit

Bít' – bít

Kšaft – závěť

Poj – pojd'

Závažnou změnu učinil Pauer v závěru opery. V Borově hře se Zuzana se svým synem již nesetká, kdežto v Pauerově libretu ano. Tímto zásahem tak dílo získalo typicky český rys velké očišťující katarze.

Je nutno uvést, že Borova hra i Pauerovo libreto se výrazně liší od skutečné historické podstaty. Dílo Zuzana Vojířová je pouze historizující novela – dramatická balada. Příběh intimního vztahu Zuzany s Petrem Vokem je smyšlený. Zuzana na Bechyni byla, starala se o neustále churavějící Kateřinu, manželku Petra Voka až do její smrti. Naopak v opeře Vok vykáže Kateřinu po únosu Zuzanina dítěte z Krumlova. Potomka se Petr Vok ve skutečnosti nikdy nedočkal. Pravdou zůstává, že měl finanční problémy, byl silně zadlužen a věřitelé na něj naléhali se splacením pohledávek. V roce 1596 prodal některá okrajová panství - Bechyni a Stráž. Po té se ujal funkce rožmberského vladaře na Krumlově. Taktéž se přidržuje historického faktu skutečnost, že Vok byl odpůrce násilného vnucování víry a zastával náboženskou svobodu. V opeře je tento fakt podtržen mimo jiné místem, kde zpívá, že nenávidí kněze, který miluje víc církev nežli Boha. Vok se moc nevěnoval politické kariéře, zato byl vášnivým sběratelem. Vybudoval rozsáhlou rožmberskou knihovnu, sbíral nástroje, obrazy, zbraně. Zajímal se o dobové vynálezy, byl mecenášem Pražské university, podporoval Tycha de Braha, Johanna Keplera, Jana Jesenia a další. Finančně podporoval vydávání českých knih. Na zámku pobývali různí učenci, ale nikdy zde nebyl přijat žádný alchymista. V opeře jde Petr Vok bojovat proti Turkům, aby zachránil jižní Čechy. Ve skutečnosti neměl v tu dobu problém s Tureckými vojsky, ale s armádou pasovského biskupa Leopolda. Aby však zachránil mír, dal zmincovat rožmberský poklad a vyplatil Pasovské. Tento čin označují kronikáři jako nevídaný, kterého by nebyl schopen nikdo z českých šlechticů té doby. V opeře je úmrtí Petra Voka prezentováno tak, že umírá poněkud předčasně a je delší dobu sužován různými zdravotními problémy. Ve skutečnosti se dožívá 72 let, což byl na tehdejší dobu velmi vysoký věk. Zemřel v Třeboni 6. listopadu 1611.

3.4 Hudebně teoretický rozbor díla

Celé dílo je rozděleno do pěti obrazů, které se odehrávají v odlišném prostředí a jiné časové rovině. Jednotlivé obrazy představují rozhodné okamžiky příběhu, o kterém drama pojednává. Hudební struktura díla zjevně přebírá principy tzv. číslované opery - je tedy rozdělena do uzavřených čísel typu mezihra, árie, recitativ, ansámbl, atd. Dílo jako celek působí na jedné straně kompaktním dojmem, zejména díky prokomponování hlavních melodií a doprovodu. Na druhé straně zde najdeme velké množství diferencovaného zpracování hudebního materiálu a kompozičních technik. Přestože jsou zde často viditelně odděleny zpěvní party od orchestrálního doprovodu, objevuje se i množství několikataktových úseků, které vystupují jako jednolitá hudební vrstva – hudební materiál doprovodu a hlavní melodie tvoří nedílný celek.

Hudební partitura používá notový záznam bez předznamenání, všechny posuvky jsou přiřazeny konkrétním notám. To poukazuje na užití chromatiky, jakožto základního formotvorného principu užitého hudebního materiálu. Je však nutné položit si otázku jakým způsobem se skladatel staví k odkazu tonality (modality) a tonálního myšlení. Ačkoliv hudební materiál využívá bohaté možnosti chromatiky, je zde vždy silně zakotveno tonální centrum, ke kterému směřují konce frází i harmonický vývoj, který je vystavěn na základě logických postupů. Nejen tímto se Pauer přihlásil k romantickému odkazu a navázal na hudební tradici romantismu. Hudba 20. století přináší dualitu v přístupu k hudebně kompozičnímu vývoji. Přestože byl vývoj hudby ve 20. století stylově značně komplikovaný a těžko terminologicky uchopitelný, v zásadě můžeme vždy určit, zda se konkrétní skladatel v jednotlivých dílech přihlásil k tradici nebo se naopak vydal cestou experimentu a odmítnutí předchozího hudebního vývoje. Zuzana Vojířová je názorný příklad díla, které čerpá z odkazu minulosti (hudební forma, vývoj harmonických funkcí, instrumentace, motivicko-tématická práce, atp.). Zároveň však přináší několik méně obvyklých či nových prvků. Tonalita je zde pojata jako neustálý proud tóninových skoků. Není možno hovořit o modulacích, zároveň se však nejedná o atonální užití chromatiky. Každá hudební fráze by sama o sobě mohla definovat určitou tóninu nebo modus. Zřídka však skladatel zakotví na delší dobu u jednoho tonálního centra. Velice často se objevuje sled několikataktových frází, kdy každá z nich tíhne k jinému dočasnému tonálnímu centru. Harmonicky jsou takové skoky většinou vyváženy harmonickými spoji akordů s jedním společným tónem.

Následující analýza si neklade za cíl podat vyčerpávající chronologický přehled díla, ale poukázat na důležité a z historicko-vývojového hlediska zajímavé momenty. Na nich lze vysvětlit užité kompoziční techniky, objasnit, kam toto dílo můžeme kriticky zařadit a objektivně zhodnotit jeho přínos v hudbě 20. století.

Obraz 1. začíná poměrně dlouhou instrumentální introdukcí (cca 4minuty), vezmeme-li v úvahu dobu vzniku opery. Je rozdělena do čtyř dílů, každý z nich exponuje nový hudební materiál. Ihned po úvodních tónech posluchač rozpozná, že se nejedná o dílo atonální. První čtyři takty melodie skrývají zřejmou latentní harmonii, která je založena na logickém vývoji harmonických funkcí. Je zde zároveň připraven chromatický materiál melodickými citlivými tóny, které tíhnou k hlavním harmonickým funkcím a zdůrazňují tak dojem tonality a definují tonální centrum. Melodická linie tvoří oblouk se svým začátkem, vrcholem a koncem – jedná se o čtyřtaktovou větu složenou s předvětí a závětí. Zároveň tyto čtyři takty představují první melodický motiv, který je nadále zpracováván tradičními kompozičními technikami. Toto vše poukazuje na rozšiřování romantického odkazu. [př.1]

The image shows a musical score for piano introduction. It is marked 'Largo (♩ = 48)' and is in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the beginning of a melodic phrase in the right hand and a chromatic accompaniment in the left hand. Handwritten annotations include 'C', 'F', and 'G' below the bass line, and a circled '1' above the first measure of the second system. Dynamics include 'pp' and 'p'.

[př.1]

Struktura recitativů často typově balancuje na hranici ariosa a recitativu accompagnato. Vyznačuje se značnou melodičností, zachovává metro-rytmické a intonační vztahy podobné běžné lidské řeči. Působí tak na posluchače přirozeným dojmem, snaží se však zároveň představit motivický materiál, který je průběžně zpracováván a přetvářen v průběhu celé

opery. Umožňuje to i fakt, že struktura vět (oznamovací, tázací, práci, atd.) je vždy typově velmi podobná. Zároveň je možné upozorovat shodu - můžeme-li to tak nazvat mezi tonálním centrem v lidské řeči a tonálním centrem ve struktuře melodického materiálu. Většinou končí příslušná osoba větu hlasem přibližně ve stejné výšce, navrácí se tedy v řeči v závislosti na interpunkci k bodu, který můžeme považovat za jakési tonální centrum, ke kterému vždy směřuje. Toho využil Pauer ve výstavbě recitativů. Oznamovací věta často tvoří oblouk, ve kterém je navíc kladen důraz na význam důležitých slov tím, že jsou jejich počáteční slabiky položeny výš. [př.2] Kopírují přímo strukturu řeči. [př.3]

13 BABIČKA - GROSSMUTTER
Andante (♩ = 63)

I - nu mlá - dí, ne - stá - lé mlá - dí, je ja - ko mo - týl,
Ach die Ju - gend, un - ste - te Ju - gend, ist wie ein Fal - ter,

[př. 2]

8 BABIČKA
GROSSMUTTER
Sostenuto (♩ = 72)

Cos tak dnes - ka smut - ná, Zuz - ko, a - ni ne - za - zpí - váš.
Wa - rum bist du trau - rig, Su - si, nicht ein Liedchen singst du.

[př. 3]

Recitativy jsou navíc často zasazeny do celkového spádu děje ve dvojicích typu *otázka – odpověď*, *oznámení – jeho zopakování*, nebo *oznámení a jeho upřesnění*. Ulehčuje to skladateli vypořádat se s hudební strukturou, která tak může být symetricky členěna – můžeme tím zároveň poukázat na klasickou práci s tématem, tak jak byla běžná již od dob

hudebního klasicismu. Rytmická stránka recitativů je občas téměř věrnou kopií dokonale vyslovené věty. Rytmické ztvárnění se zde snaží maximálně využít možnosti hudebního jazyka k vyjádření textu – ten se pak jeví posluchači mnohem srozumitelnější. Potřeby dramatu jakožto důležité složky opery jsou zde upřednostňovány, ne však na úkor hudby samotné. Celkové vyznění textů staví dílo na úroveň opravdového hudebního dramatu, nikoli například hry ze zpěvy a hudebními čísly. Hudba a děj jsou zde propojeny, tvoří nedílnou součást celého představení.

Instrumentace vychází z tradičních principů, jednotlivé části orchestru jsou plně vyváženy (zejména smyčcové nástroje a dechové nástroje). Až na výjimky orchestr nepřehlušuje zpěváky, přestože zpěvní party jsou interpretačně poměrně náročné, zejména kvůli dlouhým vypjatým frázím a požadovanému výrazu - převažují recitativy, které posouvají děj plný zvrátů dopředu. Kromě tradiční instrumentace se objevují zvukomalebné prvky, které přímo souvisí s textem a scénou. Jedná se o hudební odkazy na mimohudební význam. Například při textu „...vidím ve vodě stín jezdce.“ se objevují bicí nástroje připomínající zvuk kopyt. [př. 4]

z.
s.
ve vo - dě stín jezd - ce.
ei - nes Rei - ters Schat - ten.

O - brá - tím se,
Raschwandt ich mich,

p

p

[př. 4]

Občas orchestr přebírá spíše úlohu zvukového pozadí plného trylků a disonantních akordů než hudebního doprovodu, tím získává opera na dramatičnosti. Instrumentace plně vyhovuje momentálním potřebám a vytváří atmosféru, která doplňuje děj. [př.5]

(poněkud důvěrněji)
(*etwas vertraulicher*)
a tempo (Andante)

mf

Pa-nen - ku při - vez - li již rá - no.
Heut ist sie früh be-reits ge - kom - men.

5 (uklání se a odchází)
(*verbeugt sich und geht ab*)
Agitato

mf *tr. 1/2* *sub.f* *3*

[př. 5]

Jedna z nejzávažnějších scén se nachází na konci druhého aktu. Při jejím poslechu se nemůžeme ubránit dojmu, že se jedná o přímý odkaz na Janáčkovu operní tvorbu. Zhuštěná faktura, plná disonantních akordů a stále se opakujících rychlých útržkovitých motivů spolu s charakteristickým spádem krátkých zpívaných úseků, plně využívajících chromatiku a rytmické možnosti hudebního výrazu, naznačuje vliv Leoše Janáčka, který patřil mezi nejoblíbenější skladatele Pauera. Často se zde objevuje také změna taktu. [př. 6]

52

(Za dveřmi hluk zápasu, prudké hlasy. Dveře se prudce otevrou a jimi vrazí do jizby Ondřej, vleka s sebou dva zbrojno-
(Hinter der Türe ist der Lärm eines Kampfes zu hören und heftige Worte. Die Tür wird plötzlich aufgestoßen, in die Stube
Allegro assai (♩ = 144)

še, kteří jej vši silou svírají. Za nimi vběhne hejtman Roh.)
stürzt Andreas und zieht zwei Knappen mit sich, die sich an ihm angeklammert haben. Nach ihnen läuft Hauptmann Roch herbei.)

VOK
WOK

Kdo jsi?
Was gibts?

ONDŘEJ
ANDREAS

53

Ondřej Zachar, ze Zel-če.
Ich bin Zachar An-dre-as.

VOK-WOK ONDŘEJ- ANDREAS

ff *f*

Co chceš? Zuz - ku, je mou ne-věs-tou, Zuz - ku,
Was willst du? Gib mir mei- ne Braut zu-rück, mei - ne

0. 4.

Zuz - kul
 Su - si.

[př. 6]

Hudební proud dosahuje značné komplikovanosti, odráží se v něm momentální situace příběhu. Slova či slovní spojení, na která je kladen největší důraz jsou zopakována, většinou v diminuci, někdy ve vyšší poloze. [př. 7]

0. 4.

Pro te - be ne - rost - la, ne-rost-la.
Denn für dich ist sie nicht auf der Welt.

mf *mf*

[př. 7]

Obečně je zde užit princip, kde je dramatičnost stupňována vzestupnou melodií či recitativy ve vysoké poloze a silné dynamice. [př.8] Naopak klidnější pasáže jsou posazeny do polohy nižší. Hudební ztvárnění věrně odráží výraz děje, využívá všech dostupných prostředků k jeho zdůraznění, posílení významu a napomáhá srozumitelnosti. Nepříjemná a vypjatá situace je například ztvárněna užitím plné chromatiky a půltónových kroků, v některých místech navíc představena jako kontrast k opakujícím se tónům. [př.9]

(Ondřej stále doráží.)
(Andreas dringt weiter auf ihn ein.)

VOK (odhodí zbraň)
WOK (wirft den Degen fort)

Na te - be sta - cí ho - lá pěst.
Für dich reicht mir die blo - ße Faust.

f
cresc.

[př. 8]

62 ZUZANA (klidně)
SUSANNA (ruhig)

Ne - mám, On - dre - ji, za - po - meň na mne.
Nein, An - dre - as, ver - giß mich und al - les.

p
simile

[př. 9]

Některé dějové prvky jsou vyjádřeny záměrně stejnou melodií nebo dokonce zopakováním celého hudebního úseku. Například prvek lásky [př. 10]

Z.
S. *p*
 Má mě o - prav - du
 Er hat wirk - lich mich
 V.
W. *p*
 Mám tě o - prav - du
 Ich hab' wirk - lich dich

[př. 10]

Stejně tak postavy jako by se držely hudebně určitého typu melodiky - pravděpodobně chtěl Pauer i typově definovaným melodickým zpracováním přiřazeným jednotlivým postavám vytvořit pomocí hudby představu, která odráží charakter postavy. Důmyslným zpracováním všech detailů, které hudebně odkazují na děj, se Pauer přiblížil ideálu opery, tak jak se o ni pokoušelo mnoho tzv. reformátorů opery – tedy o skutečné hudební drama.

Vedle hudebně hodnotných a divadelně účinných částí se v Pauerově operě objevují některá slabší místa, která je možno z hlediska hudebně-historického vývoje skladatelovi vytknout. Nejtypičtějším příkladem je zajisté začátek třetího obrazu. Jedná se o árii ukolébavky, kterou zpívá Zuzana svému dítěti. Je zde zcela na místě označit celý tento úsek za eklektický a v kontextu díla překvapující. Stejně tak je na místě spekulace, zda je vhodné zařadit tuto árii do opery napsané v druhé polovině 20. století. Svým hudebním zpracováním se značně liší od předchozího čísla. Je vypracována šablonovitým způsobem, orchestrální doprovod je vystavěn na základě jednoduchého rozkladu akordů a velice jednoduché, až banální melodie. [př.11]

z.
s.
ma - lý klouč - ku, spin - kej, dí - tě mé.
En - gels-rei - ner, Schlaf mein lie - bes Kind.

[př. 11]

Ukolébavka se omezuje takřka výhradně na hlavní harmonické funkce. Melodie vokálního hlasu pracuje s invenčně ne zcela originálním třítaktovým motivem. Nabízí se otázka, zda Pauer v rámci relativně hudebně pokrokového díla (s ohledem na situaci v tehdejší české opeře) se přece jen nevzdal svých východisek. Pravděpodobně bychom se nepozastavili nad podobným zpracováním například u oper B. Smetany nebo A. Dvořáka. V hudebně-dramatickém díle 20. století se nutně jedná o ignoraci hudebního vývoje. Vzhledem k tomu, že jde o poměrně dlouhý úsek (58 taktů, Andante – čtvrtěová nota je rovna 63), nemůžeme přijmout ani myšlenku, že se jedná jen o náznak lidového zpracování ukolébavky. Jednoduchosti melodicko-harmonické faktury odpovídá i průhledná instrumentace. Pouze harfa a flétna.

Orchestrální doprovod si téměř všude zachovává pravidelnou rytmickou strukturu. Napomáhá tak udržovat formu opery jako celku i přesto, že se zde vyskytují ve zpěvních partech složitější rytmické útvary, jako jsou kvintoly a ostré tečkované rytmy. [př. 12]

23 Moderato (♩ = 88)

ZUZANA (nestěžuje si)
SUSANNA (ohne Vorwurf)

p

legato

Nepromluvila se mnou je - di - né - ho slo - va.
Seit ih-rer Ankunfť hat sie mit mir nicht ge - spro-chen.

[př. 12]

Téměř neustále zde panuje rovnoměrné užívání sudých a lichých rytmických hodnot – zejména pravidelné a na stejné úrovni využívané osminové noty spolu s triolami. Nejčastěji jsou užity vedle sebe jako plynulý rytmický proud recitativů, kde umožňují přirozeným způsobem zpracovávat text, jehož rytmická struktura by se těžko vsadila do pravidelného tepu konkrétní rytmické hodnoty (např. osminové noty), navíc by vyznění textů bylo nepřirozené a hudba samotná by získala větší prioritu než děj. Občas je však vztah sudých a lichých rytmických hodnot představen jako protiklad, jehož rozpor vytváří zajímavé metrické struktury. [př. 13]

26 BĚTKA
BETTI

mf

Dě-tát - ko,
Pe-ter - chen,

[př. 13]

Zuzana Vojířová čerpá zdatně z odkazu hudebních tradic (pozděně) romantické opery, některé složky však užívá pouze účelově, a vždy tak, aby nerušili kontinuitu děje. Uvedme například užití baletu. Ten se objevuje pouze na začátku druhého obrazu, kde plní spíše funkci malé přehry (35 taktů) k následujícímu výstupu. Rozsáhlejší užití tanečních prvků se pravděpodobně jevilo Pauerovi jako samoučelné a odpoutávající pozornost od dějové linie.

Silný prvek vlastenectví se objevuje na konci třetího obrazu v árii Voka. [př. 14] Textem i zhudebněním se tato árie typově podobá oslavné hymně. Široce rozevlátá melodie spolu s harmonickým zpracováním doprovodu nás stylově i ideově vrací do 19. století, které přineslo myšlenku vlastenectví a zdůraznilo úlohu vlastní identity a sebeurčení. Samotný význam textu je chytře zasazen do příběhu (Vok se musí rozhodovat mezi osobním životem a službou svému lidu). Programové zařazení a celkové vyznění árie nás však nenechává na pochybách, že se jedná o sdělení národu, zakomponované do hudebního dramatu. Je to vyhraněná, v jistém smyslu zlomová scéna příběhu. Petr Vok se dozvídá o úmrtí svého syna, posel ho žádá, aby se vydal na pomoc při obraně země proti Turkům. Prolínají se tu tedy okamžiky rozhodování mezi bolestí v osobním životě a morální povinností bránit svou vlast. Jako nelogické se jeví počínání Zuzany Vojířové, která jako matka zdánlivě mrtvého dítěte bez zaváhání upřednostňuje potřeby národa nad potřebami jednotlivce, když podporuje Voka v takto těžké situaci a přemlouvá ho, ať si zachová chladnou hlavu a pomůže císaři. Již v úvodních akordech malého intermezza k árii je napsáno přednesové označení *Maestoso*, jako poznámka ke zpěvu je uvedeno *vroucně i s velkou bolestí*. Melodická linie zpěvního partu se vyznačuje velkými oblouky, gradováním významu užitím stupnicových sledů tónů i velkých intervalů. Tonální centrum je zde pevně zakotveno, jednotlivé fráze jsou odděleny a hudebně vždy připraveny. [př. 14]

98 VOK (vroucně i s velkou bolestí)
 WOK (innig und mit großem Schmerz)
 Andante (♩ = 63)

Má ji-ho-če-ská ze - mi, den-ně dě - ku - ji
 Du südböhmische Hei - mat, täglich muß ich Gott

[př. 14]

Užití sboru je zde plně podřízeno potřebám děje, nikoli hudby. Objevuje se například ve čtvrtém obraze. Neslouží zde jako uzavřené hudební číslo, které má oslnit posluchače svou monstrózností nebo ukázat dovednosti skladatele. Jedná se pouze o hudební vyjádření prostého lidu, který čeká na nádvoří s předtuchou, že umře jejich pán – Petr Vok. Sbor je pouze za scénou, hudebně je založena spíše na harmonickém základu než melodickém. Je zde užit jako integrovaný prvek podporující děj, který navíc zvukově dokresluje žalostnou náladu nad přicházející smrtí dobrého člověka. Zároveň je důležité upřesnit, že se nejedná o heroicky vypjatou situaci, plnou nabubřelých vášní, ale o upřímný tichý žal – tomu odpovídá i hudební zpracování. [př.15]

9 SBOR (za scénou)
CHOR (hinter der Szene)

La _____ la _____ la _____

p

p stacc.

[př. 15]

Dalším důkazem, jak Pauer efektivně uplatňuje výrazové prvky a podřizuje jejich užití potřebám dramatu, je zacházení s *parlandem*. To se objevuje v celé opeře pouze dvakrát, zato však s cílem zdůraznit příznačné situace a svým zpracováním posílit dramatický účinek. Parlando je užito v situacích, kdy se jedná o oficiální prohlášení, které připomíná úřednické oznámení. [př. 16 a 17]

107 *parlando* *f*

V. *W.* *f* (b) *W.* (b) *W.* (b)

Abych osvědčil, že si vážím více prospěchu říše a království než vlastního života a zboží,
Um Zeugnis abzulegen, daß mir der Nutzen des Königreichs mehr am Herzen liegt, als meine Habe und mein Leben

zapomenu křivd, jichž se mi dostalo, a potlačím bolest, o níž nevíte,
will ich Unrecht vergessen, das mir widerfahren, und den Schmerz überwinden, von dem Euch nichts bekannt ist

přijmu hodnost polního hejtmana a sám na svůj náklad postavím do pole tisíc koní a tři praporece.
und übernehme die Würde eines Feldhauptmanns und stelle auf eigene Kosten tausend Rosse und drei Bataillone zur Verfügung.

[př. 16]

21 ROH - ROCH *parlando* *p*

Paní Zuzaně Vojířové ze Sabinova a jejím dědicům
Der Frau Susanna Wójřz von Sabinou und ihren Erben

postupuji do držení ze svého majetku dům Špulířovský v Soběslavi,
trete ich aus meinem Eigentum das Spulirz-Haus in Sobieslau ab

R. *R.* *R.* *R.*

poplužní dvůr ježkovský se všemi grunty a stopadesáti strychy lesa,
den Jeschkower Erbhof mit allem Grundbesitz und hundertfünfzig Strich Wald

kromě toho dva tisíce kop míšenských ve stříbře a
außerdem zweitausend Schock Meißner Silber groschen und

[př. 17]

3.5 Dílo v kontextu dobové hudebně dramatické tvorby

Chceme-li se zabývat postavením Zuzany Vojířové v kontextu doby a s ní souvisejícími odkazy na vývoj hudebně-dramatického divadla u nás, je nutné porovnat její formu a ideovou náplň s ostatními díly své doby. Uveďme nejprve stručně základní relevantní informace o významných i méně významných hudebně scénických dílech, která vznikla přibližně ve stejné době jako Pauerova opera. Výčet děl má za úkol postihnout ty elementy operní tvorby, které jsou klíčové pro srovnávací analýzu se Zuzanou Vojířovou a poukázat na to, v čem je toto dílo jedinečné, v čem šablonovité a jakým způsobem zapadá do celkového vývoje opery po druhé světové válce u nás. Vybrána jsou díla s textem českých autorů, tedy taková, která by svým tematickým materiálem mohla souviset nebo naopak soupeřit s námětem Zuzany Vojířové. Zároveň je nutné si povšimnout, jaký typ opery převažuje a jakou roli ve vývoji hraje právě Pauerův kus.

Jan Hanuš – Plameny (1944)

Zpěvohra – rapsodie; skládá se z předehry a dvou dílů. Vlastenecký příběh o knězi bojujícím na frontě ve druhé světové válce zachycuje historické události pohledem jednotlivce. Jedná se o zvláštní formu, kde se v rychlém středu střídají obrazy, často velmi stručné, spíše výstupy, které nás střídavě přinášejí na frontu i do domácího života daleko za frontou. Zobrazují krutost války v její komplexnosti, ale zároveň očima jednoho hrdiny. Z politických důvodů se premiéra konala až 12 let po jejím vzniku; tehdejší diktatura nemohla připustit takový typ hrdiny.

Zbyněk Vostřák – Rohovín čtverrohý (1948)

Komická opera o jednom dějství s proměnou. Zpracovává krátký jednoduchý komický příběh, který čerpá ze známé Klicperovy veselohry. Celá fraška se odehrává na jediném místě, děj není nijak složitý. Zhudebnění tohoto námětu si vzalo za úkol spíše hudebně podpořit komické vyznění historiky, jedná se spíše o hudebně-divadelní miniaturu než o operu v tradičním slova smyslu.

Jaroslav Doubrava – Balada o lásce (1956)

Opera o 3 jednáních. Balada o lásce s pohádkovými motivy. Libreto budí dojem autentické lidové poezie, stejně tak hudba jde ruku v ruce s tímto pseudolidovým vyjádřením. Hudební stránku díla však nemůžeme rozhodně označit za eklektickou. Děj není prezentován soudržným rafinovaným příběhem, ale spíše jako sled uzavřených obrazů, zpracovávajících určité výjevy ze života prostého lidu. Při premiéře v Národním divadle v roce 1962 měla premiéra mezi umělci souboru i u obecnstva pozoruhodný ohlas. Životnost díla však nebyla prověřena novými inscenacemi.

Ivo Jirásek – Pan Johanes (1956)

Opera o 3 dějstvích, libreto Vladimír Šrámek, podle hry Aloise Jiráska. Původní hra Pan Johanes měla podobně jako Jiráskova Lucerna probouzet národní cítění a víru ve znovuzískání národní svobody. V obou těchto hrách je mnoho symbolů, často zřetelně srozumitelných. V Panu Johanesovi zároveň ožívají pohádky a báje z Podkrkonoší. Tato látka, prostoupená vlastenectvím a lidovými motivy, zaujala skladatele až čtyři desítky let po svém činoherním uvedení. Opera vyznívá hymnicky, až vítězně, hudební složka monumentálně vykresluje příběh. Jsou zde oslavné tutti pasáže i dojemné sólové melodie.

Jan F. Fischer – Ženichové (1957)

Komická opera o 3 jednáních, libreto napsal skladatel podle komedie Simeona K. Macháčka (pražský rodák, žák Jungmanna a přítel Čelakovského). Vtipně zpracované libreto je podkresleno neoklasicky průzračnou hudbou, využívající zřetelných, komicky působících rytmů. Většina hudebního proudu běží ve svižném allegru, typickém pro buffu, získává tak spolu s povedenými parodickými verši přirozený spád. Prvek vlastenectví (tedy období národního obrození) je zde posazen do parodované role, nikoliv jako oslava národního uvědomění.

Otmar Mácha – Polapená nevěra (1957)

Operní fraška na staročeský anonymní text z roku 1608 o 5 dějstvích s prologem a epilogem. Nejedná se ve skutečnosti o velkou pětiaktovou operu, ale jednoaktovku o pěti výstupech s uvítáním a závěrečným morálním poučením před oponou. Zhudebnění plně sází na rozverný komediální žánr opery buffy, ke kterému starý text přímo vybízí. Komorně obsazený orchestr zní velice průzračně, celá partitura se vyznačuje jednoduchou fakturou. Na druhé straně pěvecké i orchestrální party vyžadují značnou technickou a interpretační úroveň.

Zbyněk Vostřák – Pražské nokturno (1958)

Opera o 6 obrazech. Děj je sice datován do let 1742 – 43, kdy byla Praha okupována vojsky (Sasové, Bavoři, Francouzi), avšak příběh, který se zde odehrává v době, kdy naše země zápasila o svou samostatnou budoucnost, nemá vlastenecké náměty. Jedná se o kombinaci Faustovské látky a baladického příběhu. Hudební projev je plný různých kontrastů, protože se snaží více méně zachytit jak základní dějovou linii, tak přiblížit napjatou atmosféru doby (avšak bez konkretizování nebo zdůrazňování boje za národ, hlavní příběh tuto problematiku téměř neřeší).

Z následujícího výčtu několika významnějších oper dané doby je patrné již na první pohled, že Zuzana Vojířová zaujímá v poválečném vývoji téměř osamocené, výjimečné postavení. Na rozdíl od Pauerovy opery se jedná většinou o typ komické opery buffa, která je navíc miniaturizována téměř do krajnosti nebo baladickou operu z náměty lásky a pohádkovými motivy. Můžeme vyslovit domněnku, že ovzduší po druhé světové válce nahrávalo komickému žánru a miniaturním formám, určeným spíše k zábavě. Lidé museli mít dost věčného boje a závažnosti lidských osudů. Toužili zapomenout na dramatické strasti životních příběhů válečných let a odpoutat se na chvíli od boje za svobodu, který je stál tolik sil a obětí. Díla s vlasteneckým námětem tak kupodivu stojí v pozadí, stejně jako rozsáhlejší forma není tomuto období v našich zemích vlastní. Zuzanu Vojířovou tak můžeme de facto porovnávat pouze s jednou operou (napsanou sice již za války, avšak poprvé uvedenou v roce 1956) - Hanušovými Plameny. Toto dílo na rozdíl od Zuzany Vojířové nemělo štěstí - svým námětem se ideově neshodovalo s tehdejší politikým režimem. Kněz v roli hrdiny, který se

ze skromného nebojácného člověka přemění pod tlakem okolností v zapáleného muže, bojujícího za spravedlnost doslova v první linii, nemohl uspět u tehdejší cenzury. Opera tak čekala 12 let na svou premiéru. Obě díla prezentují jako jeden z hlavních motivů vlastenectví, představené ve světle zásadního konfliktu mezi osobním životem a potřebami vlastního národa. V Zuzaně Vojířové se Vok musí rozhodovat zda upřednostní Zuzanku a citový život nebo službu svému národu a vydá se na tažení proti Turkům; v Plamenech se hlavní hrdina (kněz) dostává do ostrého rozporu mezi nutností bránit na frontě v bojové linii svou vlast a osobním přesvědčením „nezabiješ člověka“. Prvky vlastenectví a touhy obrany vlastního sebeurčení jsou postaveny do komplikovaných životních situací, které si doslova vynucují u posluchače zamyšlení nad základními potřebami člověka. Oba kusy se díky tak závažným a strhujícím námětům staví a priori do pozice především dramatického díla, se snahou rozvinout v celé své šíři dané téma a odvyprávět příběh. Ten se stává mocným nástrojem k předání myšlenek, je-li vhodně podpořen elementy hudebně-dramatického divadla. Odráží se to zejména na formě a hudebním stylu. Potřeby dramatu vyžadují velkou formu, ve které převládají recitativy a obrovské kontrasty nad jemnou barvou malých nástrojových skupin a hřměním velkého orchestru. Stejně tak vokální linie sólových partů se snaží naléhat, a promlouvat k posluchači – jsou vystavěny jako velké oblouky, inspirované přirozenou afektovanou lidskou řečí, plnou vášni a potřeb něco sdělit (zejména v recitativech). Melodická stránka obou děl tak sází na snadno zapamatovatelná, pro posluchače přijatelná témata jednotlivých postav. Stejně tak konkrétním postavám přiřazená charakteristika hudebního projevu umocňuje dramatický účinek oper. Z hlediska formy se obě opery drží uzavřených čísel. Pochopitelně se obě díla v mnohém liší, svým způsobem jsou však již výběrem literárního námětu předurčena k využití určitých forem a do nich začleněných prvků. Těžko bychom srovnávali jiné opery z let okolo dokončení Zuzany právě s touto operou. Zásadně se liší ve své životaschopnosti prosadit se na jevišti v dané době. Zatímco Pauerova Zuzana prošla obdobím své veliké slávy, byla posluchači vřele přijata, dočkala se mnoha repríz a vešla do povědomí odborníků i laické veřejnosti, Hanušovy Plameny (byť dosahující nesporné hudební i námětové kvality) se jen těžko prokousávaly k premiéře a v podstatě téměř nezasáhly výrazněji do praxe hudebního divadla – upadly téměř v zapomnění.

Zuzana Vojířová tak jako typ opery s prvky vlastenectví a svou snahou přiblížit se běžnému posluchači skutečně zaujímá výjimečné postavení v intencích dobového vývoje a svým způsobem prezentuje osamostatněný typ hudebního dramatu české poválečné opery.

3.6 Zuzana Vojřřová a teze socialistického realismu

Situace v Československu po roce 1945 byla velmi komplikovaná. Cílem této práce není zdlouhavě popisovat známá historická fakta a politickou scénu poválečných let. Zároveň je třeba si však uvědomit, že všechny události této doby obrovským způsobem ovlivnily vývoj hudební kultury, potažmo umění obecně. To se dostalo na dlouhou dobu do područí politických sil – mnohdy se stalo přímo nástrojem systému.

Postavení české hudby po roce 1945 nebylo vůbec jednoduché. Bylo nutné se po okupaci německými vojsky znovu zasadit o rozvoj hudební kultury. Docházelo k razantním změnám, bylo vynaloženo obrovské úsilí o přerod naší hudby v hudební kulturu tzv. socialistickou. Odehrály se zde významné události. Došlo k zestátnění České filharmonie, která dostala historický objekt Rudolfinum, mimo to se tento objekt stal i sídlem Akademie múzických umění. Změny se nevyhnuly ani školství - byly zřřzeny vysoké školy v Brně a v Bratislavě. V oboru nižšího hudebního vzdělávání byly položeny základy k jeho úplnému převedení ze sféry soukromého a spolkového vlastnictví do veřejné správy. Znárrodnění proběhlo také v odvětví kulturního průmyslu – založení Gramofonových závodů, jejichž programovým ředitelem se stal Jan Seidl.

Vznikly mezinárodní hudební festivaly. V roce 1946 slavila Česká filharmonie 50 let. Při této příležitosti vznikl mezinárodní hudební festival Pražské jaro, který se koná každoročně až dodnes. Stejný osud potkal i operní divadla. Místa, kde nebyla stálá česká opera, např. v Liberci, Ústí nad Labem, Opavě a v Českých Budějovicích se stálými stala. Opera Národního divadla zahájila svůj provoz po květnu 1945 s novým vedením. V jejím čele stál Otakar Jeremiáš, skladatel a dirigent. Divadlo uvedlo několik českých novinek - např. Iša Krejčí: Pozdvřžení v Efesu, E. F. Burian: Maryša, Otakar Jeremiáš: Enšpígl atd. Hrála se vlastenecká a protifašistická díla z okupace. Vzhledem k pochopitelným okolnostem, sehráli důležitou roli také sovětští umělci, kteří u nás často vystupovali.

V roce 1946 byl vytvořen Syndikát českých skladatelů. Tento syndikát sdružoval skladatele jak vážné, tak i zábavné a taneční hudby, textaře, hudební vědce a kritiky. Svůj velký význam sehrála i lidová umělecká tvořivost. Ta se začala vyvíjet nejprve mezi mládeží. Později následovaly soutěže této tvořivosti. Svou roli v rozvoji hudební kultury sehrály tradiční pěvecké sbory, dělnické soubory a mládežnické soubory. Došlo též k oživení lidové písně a folklórů, zároveň vznikaly písně nové.

Druhým zlomem, nastolením nových norem a nových estetických ideálů, se stal únor 1948. 11. 4. 1948 došlo ke Sjezdu národní kultury. Politická situace donutila celé umělecké spektrum k rozhodnutí, zda se přikloní jednotliví umělci na stranu vládnoucího režimu nebo vystoupí otevřeně či skrytě proti němu. Tento dualismus tzv. oficiálního a ilegálního umění přetrval až do roku 1989. Na sjezdu pronesli zásadní projevy představitelé komunistické strany a vlády – Gottwald, Nejedlý, Kopecký a Štoll. V této době vznikly revoluční písně, např. Jana Stanislava „Zpátky ni krok“, přímo ke Sjezdu národní kultury složil jednu z nejmasovějších písní Jan Seidl „Kupředu levá“. Rovněž na slavnostním koncertu věnovanému sjezdu zazněla Dobiášova kantáta „Československá polka“, později přejmenována na „Buduj vlast, posílíš mír“. Za tuto kompozici získal Dobiáš Mezinárodní cenu míru. Revoluční Únor na prvé místo postavil problém všeho umění, jeho vztah ke skutečnosti, jeho aktivní úlohy společenské. Základními problémy byly volby nových současných námětů. Cílem se stala podpora souborů lidové tvořivosti, zejména komponováním nových skladeb. Základními tezemi byly lidovost v hudbě, její srozumitelnost, ideové novátorství s „bojovně socialistickým“ obsahem hudby. Další tezí bylo tvůrčí sepětí hudby našich předních pokrokových skladatelů s tradicí a zápas o nové, obsahově vědomé zacílení hudby k novému společenskému účinu. Nebylo možné opomenout usnesení komunistické strany Sovětského svazu, které se dostalo k nám. Formulovalo základní principy tvorby v socialisticko-realistickém duchu, rovněž problematiku ideologie v hudbě. Toto usnesení u nás vyvolalo bouřlivé debaty.

Rok 1948 je v oblasti naší hudební kultury zapsán jako počátek nové etapy rozporuplného a dramatického zápasu o socialistickou českou hudbu.

V roce 1948 – 1950 se kompletně přebudovaly struktury hudebního života a vznikly takové formy, které umožňovaly rozvoj socialistické hudební kultury. V oblasti koncertního života byly definitivně zlikvidovány formy soukromo-kapitalistického podnikání a zřízena Hudební artistická ústředna (HAÚ).

Významným prvkem pro další vývoj je září roku 1948. V tomto měsíci došlo k prvnímu sjezdu Svazu československých skladatelů (SČS), hudebních vědců a kritiků. Byla to organizace ideového typu.

Neméně významným prvkem je počátek hudebního časopisu *Hudební rozhledy*, jehož první číslo vyšlo 15. 10. 1948, prvním šéfredaktorem byl Miroslav Barvík. Časopis měl plnit funkci ideové jednoty našich skladatelů v úsilí o hudbu socialistického realismu. Hudební rozhledy se později staly časopisem Svazu československých skladatelů.

V této době, kdy sílil kulturní boj o socialismus, vzniklo více než 50 budovatelských skladeb. Mimo to mezi ně patří i skladba Jiřího Pauera „Malá kantáta“ na slova S. K. Neumanna (1948).

Svaz československých skladatelů začal pořádat přehlídky nových skladeb. První se konala v dubnu 1950, druhá v listopadu 1951. Dále se v rámci SČS uskutečňovaly různé konference apod..

Velmi důležitou roli v oblasti hudební tvorby sehrála také filmová hudba. Mezi významné skladatele patřil Jan Kapr, který byl za hudbu k filmu „Nové Československo“ vyznamenán a v Sovětském svazu se písně z tohoto filmu staly velmi populárními. Největšího uznání se však následně dočkal Václav Trojan, který pracoval s Trnkou na poli loutkového filmu, psal hudbu k různým filmům atd..

Po roce 1956 po desátém sjezdu Komunistické strany sovětského svazu měly důležitou roli tři projevy Zdeňka Nejedlého. V roce 1948 prohlásil: „Pokládám dnešní stav naší české hudby za neuspokojivý.“ Dále téhož roku prohlásil: „Dnešní náš kolektiv hudební a skladatelský může jako celek mnohem víc udělat“.

To byla slova, která zavdala vytvoření SČS jako fungujícího celku a celkové jednoty pro další boj a snahu o tvoření nového. Tato spojitost a jednota se bezpochyby v budoucnu ukázaly jako funkční a dosahovaly dobrých výsledků.

V roce 1949 na II. sjezdu SČS řekl Zdeněk Nejedlý skladatelům: „Vážeme se stále ještě pořád na naše klasiky, nejsem takový abych se domníval, že můžeme žít pouze z klasiků. Musíme jít dále, jinak by celé umění ztratilo svou vlastní pravou životnost. Hudba má sloužit lidu!“ Zde Zdeněk Nejedlý poukazoval na všechny hlavní problémy nové tvorby. Rozebíral problém lidovosti, národnosti a programnosti. Mimo jiné poukazuje i na problémy hudby v rozhlase a ve filmu. V závěru pak říká: „Musíme vytvářet dnešní novou hudební kulturu na

základě naší veliké kultury klasické. Dokážeme-li to, pak budeme mít obecenstvo. Musíme se snažit vytvořit skutečně naši dnešní českou a slovenskou hudební kulturu a potom se všechno ostatní dostaví.“

Podstatu všeho viděl Nejedlý ve sjednocení hudebnických sil českých a slovenských. Zde si patrně Nejedlý trochu protiřečil neboť v úvodu prohlášení důrazně káže o odpoutání od našich klasických tradic a zdůrazňuje tvorbu nového. V závěru však obrací a doporučuje navázání na to klasické.

Na II. celostátní přehlídce SČS v únoru 1951 učinil Zdeněk Nejedlý jeden z jeho nejvýznamnějších projevů. Řekl: „Učte se hudbou mluvit!“ To byla základní teze celého projevu. Tento postřeh měl v dané situaci naší hudby zásadní význam. Nastával zde problém, jak spojit hudební pravdu – pravdu o životě, odráženou specificky hudebními prostředky – sdělností hudby. Životní pravda se jevila jako velmi komplikovaná a složitá, dobří skladatelé dokázali s velkým předstihem tuto skutečnost vyjádřit, ovšem posluchač nebyl schopen tuto sdělnost přijímat, a tak bylo nutné tuto sdělnost upravit tak, aby se stala vstřebatelnou a srozumitelnou pro posluchače.

Také zde docházelo k renesanci lidové tvořivosti. Velké slavnosti lidové tvořivosti se konaly v Líšni a Strážnici. Tvořily se nové skladby, nově se upravovaly lidové písně. Tímto se nezabývaly jen mládežnické soubory, ale i profesionální soubory. Bohužel i toto mělo své úskalí, a to přenášení pasivního folklóru, a tím následné folklorizování symfonické hudby. Přeceněním folklórních prvků v symfonické hudbě se docílilo archaismu a eklektismu. To, co bylo pro Smetanu nebo Janáčka pouze materiálem ke ztvárnění vlastních koncepcí, se zde stávalo pro tyto skladatele samotným účelem.

V roce 1960 se konal XX. Sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Z jeho konceptů vycházel i náš XI. Sjezd naší komunistické strany. Tezí týkající se i hudby bylo „dovršení socialistické kulturní revoluce“. Nepodceňovat estetickou a hudební výchovu lidu byla jedna z tezí zde definovaných. Svaz československých skladatelů řešil otázku jak zlepšit práci kulturních institucí, jež masově ovlivňují lid (tj. televize, rozhlas, gramofonové závody). Na školách byla podceňována estetická výchova na úkor polytechnické. Snahou tedy bylo rozvíjet tvůrčí talenty. Do popředí se dostává boj o socialistickou zásadovost hudební kritiky, konají se široké diskuse o socialistickém realismu.

Z textu bychom mohli vyčlenit některé základní teze a požadavky, které použijeme při kritické analýze Zuzany Vojířové v kontextu dobových ideologií a estetických norem:

1. lidovost v opeře
2. návaznost na klasické tradice
3. mluvit hudbou
4. vytvářet v hudbě nové
5. propagovat socialistické hnutí

ad. 1) Lidové prvky se v Zuzaně Vojířové objevují, ale pravděpodobně nikoliv pod vlivem principů socialistického realismu. Najdeme zde nářečí, a vůbec celá struktura libreta je mnohdy uzpůsobena přirozené lidské řeči prostého lidu. Dalším takovým elementem je melodika, která svými lehce zapamatovatelnými motivy často vědomě napodobuje lidovou píseň se svými typickými atributy lidových nápěvů. Je možné spatřovat prvek lidovosti dokonce v samotném příběhu, kdy se obyčejná dívka selského původu dostane mezi šlechtu. Všechny výše uvedené znaky však nejsou v této opeře prezentovány jako uplatnění doktrín socialistického realismu. Na druhou stranu je nutné vzít v úvahu fakt, že Pauer zamýšlel toto dílo jako „lidovou operu“. To však nemuselo nutně souviset pouze s dobovým trendem a diktovaným stylem. Objevují se zde prvky vlastenectví a ryzího charakteru, který se snaží i v těžkých situacích bránit zemi. Spíše bychom mohli operu shledávat jako vlasteneckou, než jako dílo propagující principy tehdejšího režimu.

ad. 2) Zuzana Vojířová se bezesporu řadí k tomu proudu hudby 20. století, který se snaží tradici nikoliv negovat a vytvářet a priori zcela nové koncepce, ale navázat na tradiční vývoj hudební kultury a ten posouvat dál. Dílo s takovými ambicemi stojí vždy před mnoha problémy – zejména jak skloubit to „staré“ s něčím „novým“. Pauer zde plynule navazuje na vývoj opery hlavně formou, motivicko-tematickou prací (zpracovává témata způsobem uplatňujícím principy dovršené v romantismu), užitím tonálních principů (spíše na úrovni modalit s často měněným, vždy však snadno určitelným, tonálním centrem) a konečně užitím snadno zapamatovatelných, pro posluchače nikoliv odcizených, srozumitelných melodických motivů. V neposlední řadě i přidělením jednotlivých charakteristických motivů určitým osobám nebo situacím.

ad. 3) „Učte se hudbou mluvit“ – tato teze, prezentovaná jako jedna z ústředních myšlenek projevu, je sama o sobě pouhým samoúčelným abstraktním prohlášením, které je možno si vyložit mnoha způsoby. Z hudebně-teoretického hlediska je však nicneříkající – zda Pauer použil tuto myšlenku tedy není možné empiricky dokázat či vyvrátit. Musíme konstatovat, a to zcela objektivně, že spousta tezí prezentovaných socialistickým realismem neměla žádný jednoznačný význam – často šlo o prázdné fráze. Toto je jedna z nich.

ad. 4) Zároveň s myšlenkou návaznosti na hudební tradici bylo požadováno přijít s něčím novým, tedy vytvořit dílo, které není pouhou kopií již vymyšlených a uplatněných principů. V Zuzaně Vojířové tyto - řekněme originální - myšlenky představuje způsob zacházení s tonalitou (modalitou), mistrná instrumentace využívající celé zvukově-barevné spektrum velkého orchestru, vystavění melodických frází na základě zpěvnosti lidské řeči, avšak přetavené v hudební materiál, který vybočuje z šablonovitých schémat a užívá modalitu zcela jiným způsobem než například lidová hudba; a v neposlední řadě harmonie značně rozšiřující principy harmonických funkcí, vyznačující se užitím mnoha atypických akordických spojení (mimo jiné často užitých doškálných i nedoškálných čtyřzvuků a pětizvuků), které však v celkovém kontextu působí nanejvýš logicky a přirozeně.

ad. 5) Po důkladném prostudování celé opery i ideových tezí poválečné doby můžeme konstatovat, že Zuzana Vojířová žádným způsobem zdatelně nepropaguje ideály socialismu, ani se jiným způsobem nehlásí k proudu „oficiálního“ účelového umění, se záměrem sloužit jako nástroj jakéhokoli systému.

4. ZÁVĚR

Přistoupit k analýze hudebního díla, jako je opera napsaná ve 20. století, není vůbec jednoduché. Je třeba zvážit hned několik pohledů a přístupů k takové analýze, skloubit několik zcela odlišných disciplín a vyrovnat se s vlastní objektivitou. Pokusme se nyní shrnout výše prezentovaná fakta a analýzy.

Přistupuje-li muzikolog ke kritické analýze určitého díla, často si klade jako první otázku, zda je toto dílo přínosné a v historickém kontextu něčím zajímavé a výjimečné; zda je jeho existence opodstatněná a pro umění jako celek přínosná. Je často obtížné vyvarovat se subjektivním soudům. U Zuzany Vojířové je vyřčení kriticky objektivních závěrů o poznání komplikovanější.

Dílo spadá do doby, kdy bylo umění často ve službách politického režimu, sám autor byl angažovaný straník. Navíc je koncepce celé opery motivována snahou být kusem posluchačsky přístupným pro širší publikum – tedy srozumitelným a víceméně oblíbeným.

Moderní umění však často stojí za pomyslnou hranicí srozumitelnosti pro laickou veřejnost. Na druhé straně jsou odborníky zatracována díla, která se sice lidem líbí, avšak z teoretického hlediska jsou považována za „nehodnotná“. To je většinou způsobenou nedostatkem pokrokovosti, novosti, originality, neopakovatelnosti. Zuzana Vojířová balancuje dle mého názoru na této pomyslné hranici, kde někteří muzikologové budou hovořit o eklektismu, někteří budou vyzdvihovat její jedinečnost v hudbě po roce 1945 právě svou přístupností pro publikum.

Na základě výše uvedených rozborů a historických faktů si troufám tvrdit, že Pauerovi se povedlo skloubit oba požadavky (přístupnost / srozumitelnost zároveň s originalitou) do, pokud možno, kompaktního celku. O tom, že opera dosáhla diváckého úspěchu svědčí mimo jiné mnoho repríz ve více divadlech a zároveň dobové kritiky. To nebývá u hudebně-scénických děl druhé poloviny 20. století zvykem. O kvalitách hudebních, literárních a hudebně-historických svědčí prezentovaná analýza.

Způsob užití principů tonality (modality) a jejich posunutí směrem k mnohem větší komplikovanosti než jak ji nalzáme v hudbě 19. století, komplikovaná, avšak logická

harmonie (využívající alterovaných akordů, nedoškálných čtyřzvuků a pětizvuků) založená zčásti stále na pomyslných harmonických funkcích, mistrně zvládnutá instrumentace (plné vyvážení jednotlivých nástrojových skupin a variabilní práce s různými zvukovými barvami orchestru), vyvážená hudební forma, jak jednotlivých částí, tak celého díla, zároveň čerpání z hudebního odkazu minulosti – to vše jsou atributy, na základě kterých můžeme opodstatněně tvrdit, že toto dílo právem zaujímá své postavení v české hudbě druhé poloviny 20. století. Zejména vezmeme-li v úvahu, v jaké době opera vznikla. Samozřejmě zde najdeme i prvky, které je možné oprávněně kritizovat – například árii ukolébavky nebo nelogické počínání Zuzany v momentě, kdy se dozvídá, že přišla o jediného syna, ale přesto dává jako matka bez váhání přednost službám vlasti (na tomto místě zřejmě chybí vnitřní rozporuplnost postavy a její boj s afekty a osobními vášněmi). Každé dílo však má svá pro i proti.

Zuzana Vojířová byla komponována se záměrem vytvořit lidovou operu, přístupnou široké veřejnosti. Zároveň se autorovi podařilo posílit prvky národního sebeuvědomění, které mělo v poválečné době mimořádný význam (ten je ostatně nepopíratelný i dnes). Z hlediska vývoje hudební kultury toto dílo splnilo dva velké požadavky, které jsou na umění obecně kladeny – přinést něco nového, originálního a zároveň toto zprostředkovat srozumitelnou formou vnímateli.

Dle mého názoru je Zuzana Vojířová dílo, které rozhodně patří na jeviště, dílo které sehrálo určitou nepopíratelnou roli ve vývoji české kultury, a to zvláště s přihlédnutím, v jaké době vznikalo.

Pauer zde dokázal využít nejen teoretických skladatelských dovedností, ale i muzikantského citu, bez kterého by dílo s tak komplikovanou harmonií a melodiemi využívajícími rozvinutou modalitu nenašlo tak snadno své posluchače. Zároveň se mu podařilo dosáhnout vyváženosti formy velké celovečerní opery v době, kdy převažovaly jednoaktové komedie. V našem kritickém hodnocení navíc převažuje významný fakt – v diskutovaném díle jsou plně uplatněny základní požadavky na operu jakožto specifickému druhu umění – požadavky hudebního dramatu. To, o co se snažili všichni „reformátoři“ opery, co je snad nejpodstatnějším účelem opery – vystupovat jako skutečné hudební drama, kde je děj vyváženě podporován hudbou – se Pauerovi v tomto díle jednoznačně povedlo.

Každé hodnocení je nutně subjektivní, tato práce se však snažila předložit objektivní fakta a pokud možno empirický pohled, který mé subjektivní závěry podporuje.

Každé dílo je většinou prověřeno až časem, proto doufejme, že se se Zuzanou Vojířovou setkáme na českých jevištích, případně i na nové nahrávce.

5. RESUMÉ

Vedle historických fakt o Jiřím Pauerovi a jeho opeře Zuzaně Vojířové práce shrnuje hned několik analytických přístupů k tomuto dílu (prezentuje poměrně rozsáhlou analýzu hudebně-teoretickou, včetně ukázek z klavírního výtahu, poznámky k libretu a stručný obsah děje i analýzu kriticky historickou, kde srovnává diskutované dílo v porovnání s několika dalšími operami stejného období). Snaží se chápat dílo v jeho celistvosti, proto prezentuje pokud možno všechny relevantní informace o době a podmínkách vzniku díla (umění po roce 1945 v Československu) a uvádí dříve nikde nepublikovaný soupis děl skladatele.

Účelem práce bylo také zhodnotit postavení Zuzany Vojířové v kontextu vývoje poválečného umění u nás a konfrontovat ji s estetickými názory socialistického realismu, prezentovat kritické hodnocení díla na základě podrobné hudebně-teoretické analýzy a zároveň se zamyslet nad postavením této opery jakožto hudebně-scénického druhu ve druhé polovině 20. století.

Resümee

Neben historischen Tatsachen über Jiří Pauer und seine Oper Zuzana Vojířová fasst diese Arbeit auch einige analytische Annäherungen zu diesem Werk zusammen (sie präsentiert eine relativ umfassende musikalisch-theoretische Analyse einschließlich der Beispiele aus dem Klavierauszug, Bemerkungen zum Operntext, kurzen Inhalt der Oper und auch die kritisch-historische Analyse, die das besprochene Werk mit anderen Opern derselben Zeit vergleicht). Die Arbeit versucht das Werk in seiner Gänze zu verstehen, und deshalb präsentiert sie so weit wie möglich alle relevanten Informationen über die Zeit und Bedingungen der Entstehung des Werkes (die Kunst in der Tschechoslowakei nach dem Jahre 1945) und sie führt auch ein bisher unveröffentlichtes Werkverzeichnis des Komponisten ein.

Der Zweck dieser Arbeit war auch die Stellung von Zuzana Vojířová im Rahmen der Entwicklung der Nachkriegskunst bei uns zu bewerten, die Oper mit den ästhetischen Ansichten des sozialistischen Realismus zu konfrontieren, aufgrund der ausführlichen musikalisch-theoretischen Analyse eine kritische Bewertung des Werkes zu präsentieren und die Stellung der Oper als musikalisch-szenische Gattung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert nachzudenken.

POUŽITÉ PRAMENY

Pauer, Jiří: *Zuzana Vojířová - Libreto*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1961.

Pauer, Jiří: *Zuzana Vojířová - Klavírní výtah*. Praha, Panton 1965.

Pauer, Jiří: *Zuzana Vojířová - Gramofonová nahrávka*. Praha, Supraphon 1979.

POUŽITÁ LITERATURA

Štědroň, Bohumír: *Jiří Pauer*. In: *Československý hudební slovník osob a institucí* (svazek druhý). Praha, Státní hudební vydavatelství 1965, s. 260-261.

Gardavský, Čeněk a kolektiv: *Skladatelé dneška*. Praha, Panton 1961, s. 166-167.

Jakab, Martin: *Poslední Rožmberk Petr Vok z Rožmberka*. In: www.ckrumlov.cz. Sdružení Oficiálního informačního systému Český Krumlov 1999.

Jiránek, Jaroslav – Karásek, Bohumil: *Tradice a současnost v české hudbě*. Praha, Knihnice hudebních rozhledů 1964.

Karásek, Bohumil: *Pauerova opera o Zuzaně Vojířové*. In: *HRo*, XII (1959), 72-76.

Kolektiv autorů: *Malá encyklopedie hudby*. Praha, Editio Supraphon 1983.

Kolektiv autorů: *Čeští skladatelé současnosti*. Praha, Panton 1985.

Kolektiv autorů: *Malá encyklopedie české opery*. Praha Litomyšl, Paseka 1999.

Lébl, Vladimír: *Cesty moderní opery*. Praha, Státní hudební vydavatelství 1961.

Pauer, Jiří: *Kontrapunkt života*. Praha, Nakladatelství M Art 1995.

Pospíšil, Vilém: *Hanušovy Plameny na plzeňské scéně*. In: HRo X, Praha 1957, s. 14–16.

Pospíšil, Vilém: *Soudobá opera na soudobé téma*. In: HRo XVI, Praha 1963, s. 989–990.

Pospíšil, Vilém: *Návrat Zuzany Vojířové*. In: HRo XXXIII, Praha 1980, s. 131-132.

Pospíšil, Vilém: *Zuzana Vojířová*. In: HRo XXXIV, Praha 1981, s. 360-361.

Pukl, Oldřich – Sobotka, Mojmír: *Jiří Pauer* In: *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*. New York, Grove 1995.

Šíp, Ladislav: *Česká opera a její tvůrci*. Praha, Editio Supraphon 1983.

Trojan, Jan: *Dějiny opery*, Praha, Paseka 2001.

Vysloužil, Jiří: *Jiří Pauer*. In: *Hudební slovník pro každého, II. díl – skladatelé a hudební spisovatelé*. Vizovice, Nakladatelství Lípa 1999, s. 395.