

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Plzeň 2016

Kateřina Turnerová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Opera Porgy a Bess jako odraz sociální situace
ve Spojených státech amerických**

Kateřina Turnerová

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Opera Porgy a Bess jako odraz sociální situace
ve Spojených státech amerických**

Kateřina Turnerová

Vedoucí práce:

PhDr. Jitka Bílková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň duben 2016

.....

Kateřina Turnerová

Obsah

1	Úvod	7
2	Sociální situace černochů v USA v rozmezí let 1619 - 1930	8
2.1	Úvod do problematiky otroctví v Severní Americe	8
2.2	Postavení černochů ve společnosti po zrušení otroctví	9
2.3	Rekonstrukce Jihu radikálními republikány	10
2.4	Volební právo a segregace	11
2.5	Vnitřní migrace	12
2.5.1	Hlavní město černochů	12
3	Jazzový věk	14
3.1	Stručný úvod o vzniku jazzové hudby - kořeny jazzu v hudbě 18. a 19. století a první jazz v New Orleans	14
3.2	Chicagské období	15
3.3	New York	16
3.3.1	Harlemský jazz 20. let	17
3.3.2	Počátek swingové éry v 1. polovině 30. let	19
4	George Gershwin	21
4.1	Gershwinovy první kroky v hudebním světě	21
4.2	První velké úspěchy	22
4.3	Symfonické básně v letech 1925 - 1932	23
4.4	Muzikál v letech 1929 – 1933	25
4.5	Poslední roky života u filmu	26
5	Porgy a Bess	28
5.1	O opeře - o jejím vzniku a přijetí	28
5.1.1	Vznik	28
5.1.2	Premiéra a ohlasy	29

5.1.3	Nová uvedení a zasloužené uznání	30
5.2	Další významná zpracování	31
5.3	Lidová opera.....	32
5.4	Ztvárnění hudební stránky.....	32
5.4.1	Hudba v prvním dějství.....	33
5.4.2	Hudba druhého dějství	34
5.4.3	Třetí dějství a jeho hudba.....	36
5.5	Otisky doby v příběhu opery	38
6	Závěr.....	40
7	Seznam použité literatury a pramenů	41
7.1	Použitá literatura	41
7.2	Použité nahrávky	42
8	Summary.....	43
9	Obrazová příloha	44

1 Úvod

Tato práce se zabývá stručným přehledem přibližně tří set let americké historie, přičemž se soustřeďuje na období druhé poloviny 19. století, kdy se začal po zrušení otroctví formovat svobodný život amerických černochů a zlepšovat jejich postavení ve společnosti, a první třetinu století 20., kdy rozvoj jejich hudby dosahoval vrcholu a kdy se už jejich hudební kultura dostávala i mezi bělošské obyvatelstvo. Otázkou je, zdali atmosféru doby dokázal George Gershwin spolu s bratrem Irou a DuBose Heywardem dostatečně zachytit a přenést ji na jeviště divadla. Nebo se můžeme naopak ptát, zdali jsme schopni prostřednictvím opery *Porgy a Bess* poznat tehdejší život americké menšiny a pocítit její útrapy a touhy. Cílem této bakalářské práce je přinést odpověď na tuto otázku.

Nejdříve se bude práce pomocí deskriptivní metody zabývat právě dobovou situací, která by měla nastítnit, v jakých podmínkách žilo černošské obyvatelstvo ve Spojených státech, především na Jihu, v období otroctví, jaké podmínky byly nastoleny po ukončení občanské války a jak se v průběhu let měnily. Poté se přesune pozornost z amerického Jihu do New Yorku, ve kterém byla po velké migraci největší koncentrace černošského obyvatelstva, a díky příkladu zdejší čtvrti Harlem si ukážeme, jak život v takovýchto uzavřených ghettech fungoval všude po Spojených státech. Na životní podmínky v Harlemu naváže kapitola zabývající se jazzem, jeho vývojem a styly. Kapitola se zaměřuje převážně na harlemskou scénu, a to z toho důvodu, že právě zde, vyjma pobytu v Charlestonu, nasbíral Gershwin inspiraci pro své dílo. Další samostatná kapitola je věnovaná autorovi opery, která je sem zařazena z toho důvodu, aby čtenář lépe poznal styl jeho komponování a tím pádem i lépe pochopil operu *Porgy a Bess* jako takovou. Závěrečná pátá kapitola věnovaná samotné opeře *Porgy a Bess*, již pomocí analýzy v obecnější rovině zpracovává, by měla pomocí komparativní metody odhalit odpověď na výše formulovanou otázku.

2 Sociální situace černochů v USA v rozmezí let 1619 - 1930

2.1 Úvod do problematiky otroctví v Severní Americe

Počátky amerického otrokářství se datují do roku 1619, kdy holandská loď přivezla do amerického Jamestownu prvních dvacet černochů. Tehdy se ještě ale nejednalo o otroky v pravém slova smyslu, nýbrž o „smluvně vázané služebníky,“¹ kteří po pěti letech práce teoreticky měli dosáhnout svobody. Ne vždy to však takto fungovalo i v praxi.² Postupně se přešlo na trvalé otroctví, které si Američané odůvodňovali pohanstvím otroků a odlišnou barvou pokožky.³ V 17. století fungoval otrokářský systém pouze v Karolíně a do zbylých koutů Ameriky se rozšířil o století později.⁴

V 18. století se otroci dováželi už ve velkém počtu⁵ a v polovině tohoto století tvořili černoši díky dovozu i přirozenému přírůstku dvacet procent amerického obyvatelstva. V průběhu tří stovek let pak na americký kontinent otrokářské lodě dovezly ze zemí západního pobřeží Afriky kolem 9 a půl milionu otroků.⁶ Jejich dovážení bylo pozastaveno po vyhlášení nezávislosti, pouze Georgie přivážela otroky dál a po čase se k ní připojila ještě Jižní Karolína.⁷ Po vyhlášení nezávislosti dostali v severních zemích černoši svobodu, avšak Jih, kde se soustředila většina otroků, se obával následků, a proto na udělení svobody nepřistoupil.⁸ Občanství však získávali pouze běloši, a jak indiáni, tak i svobodní černoši byli v tomto ohledu přehlíženi, a to až do roku 1868, kdy byli černoši uznáni americkými občany.⁹ Zákaz dovážení afrických černochů k práci v otroctví byl vyhlášen roku 1808.¹⁰ To ovšem zapříčinilo vzestup ceny otroků a rozmach „chovných“ farem, kde až 40 procent žen schopných rodit rodilo 1 dítě ročně, přičemž z monogamního vztahu pocházelo pouze 10 až 15 procent dětí.¹¹

V roce 1850 byl v distriktu Kolumbie zakázán obchod s otroky, naproti tomu byl uveden v platnost zákon o uprchlých otrocích. Obě nařízení byla součástí kompromisu

¹ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 32.

² Tamtéž, s. 32.

³ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 39.

⁴ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 66.

⁵ Tamtéž, s. 32.

⁶ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 39.

⁷ Tamtéž, s. 113.

⁸ Tamtéž, s. 113.

⁹ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 161.

¹⁰ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 280.

¹¹ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 252.

roku 1850, díky kterému byl alespoň na krátkou dobu zachráněn rozpad Unie.¹² Nicméně kvůli zavedení zákona o uprchlých otrocích se rozmohly únosy tehdy už svobodných černochoů. Vedly k tomu hned 3 důvody, a to finanční odměna 10 dolarů za uprchlíka, uprchlíkům nebyl přiznán nárok na soudní proces,¹³ díky čemuž bylo lovcům uprchlíků téměř nemožné dokázat vinu, a zákon „zostřoval pokuty za pomoc k útěku.“¹⁴ Jeden klad však tento zákon měl. Díky němu se na Severu prohloubila nevole k otrokářskému systému a také byly více slyšet protitrokářské hlasy,¹⁵ což našlo svou realizaci ve vypuknutí občanské války probíhající mezi lety 1861 až 1865.¹⁶ Nutno uvést, že zrušení otroctví však nebylo hlavním cílem občanské války, známé též jako válka Severu proti Jihu, nýbrž šlo o obnovení Unie.¹⁷ Nicméně prezident Lincoln uznal, že pro průběh války bude výhodné otroctví zrušit.¹⁸

2.2 Postavení černochoů ve společnosti po zrušení otroctví

Počínaje 1. lednem 1863 bylo otroctví ve státech Konfederace zrušeno¹⁹ a následně potvrzeno třináctým dodatkem ústavy 18. prosince 1865.²⁰ Po občanské válce se jak plantážníci, tak sami otroci museli s tímto faktem vypořádat, a tak z nouze vznikl nový pracovní pachtýřský systém, kdy většina bývalých otroků zůstala pracovat na plantáži bez mzdy a po sklizni jim připadla část úrody.²¹ Tento systém se však později ukázal jako velice nevýhodný jak pro pachtýře, tak pro nájemce, tak ve výsledku i pro celé zemědělství. Jen malá část černochoů odešla na sever nebo se přesunula do měst.²²

Nové černošské zákoníky však černochoům navzdory jejich novým právům příliš svobody nenechávaly.²³ Tyto zákoníky byly v jednotlivých státech rozdílné, ale v základu se příliš nelišily. Černocho měl ve společnosti druhotné postavení.²⁴ Co se týče sňatků, byla uznána i neoficiální černošská manželství,²⁵ naproti tomu byla zakázána

¹² Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 136.

¹³ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 299.

¹⁴ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 136.

¹⁵ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 300.

¹⁶ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 146.

¹⁷ Heideking, s. 146.

¹⁸ Heideking, s. 149.

¹⁹ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 333.

²⁰ Tindall, s. 334.

²¹ Nevins, A. *Dějiny Spojených států*, s. 199-200.

²² Tamtéž, s. 200.

²³ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 353.

²⁴ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 397.

²⁵ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 353.

manželství smíšená.²⁶ Černošští občané měli povoleno vystupovat v soudních procesech jako žalující i být obžalovanými a směli podávat svědectví, pokud byl účastníkem daného soudního sporu černochoch.²⁷ V otázkách vlastnictví nesměli např. v Jižní Karolíně vlastnit městské nemovitosti a v Mississippi zase ornou půdu či pastviny.²⁸ Pracovní smlouvu museli každoročně obnovovat s dodatkem o trestu v případě jejího porušení, a dokud nedosáhli mladí černoši plnoletosti, bylo jejich povinností setrvat v učení, přičemž byly povoleny tělesné tresty. Porušení nařízení týkajících se potulky byly vysoce pokutovány a v případě nezaplacení hrozilo tomuto černochovi prodání do soukromých služeb.²⁹ To se hodilo plantážníkům, protože tak byli černoši částečně nuceni přijmout i namáhavou práci za nízký výdělek, často u svého bývalého majitele.³⁰

2.3 Rekonstrukce Jihu radikálními republikány

Za účelem pomoci černochochům a jejich ochrany vznikl Úřad pro osvobozené otroky.³¹ Také většina Kongresu započala boj o zrovnoprávnění černochochů a roku 1866 prosadila navzdory prezidentovu vetu zákon o občanských právech, čímž měla být zrušena většina černošských zákonů.³² Společný výbor vzniklý z řad republikánů navrhl přijetí čtrnáctého dodatku ústavy,³³ jenž řešil mimo jiné uznání občanství či zakazoval státům odepírat občanům ochranu, na niž měli právo.³⁴ Součástí tohoto předloženého dodatku byl i návrh, aby právo na zástupce v Kongresu měl pouze ten stát, jenž tento dodatek schválí.³⁵ Nový dodatek byl Kongresem schválen v červnu 1866³⁶ a následně vyčkával na ratifikaci jednotlivými státy.

Po podzimních volbách získali radikální republikáni převahu v obou komorách Kongresu, díky čemuž byli schopni vždy přehlasovat prezidentské veto a tak získali téměř absolutní moc.³⁷ Tak byly prosazeny zákony o obnově, následkem toho ztratili někteří běloši volební hlas, který naopak získali černoši.³⁸ Po celém Jihu se začaly

²⁶ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 397.

²⁷ Tamtéž, s. 397.

²⁸ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 353.

²⁹ Tamtéž, s. 353.

³⁰ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 397.

³¹ Tamtéž, s. 397.

³² Tamtéž, s. 397.

³³ Tamtéž, s. 397-398.

³⁴ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 355.

³⁵ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 398.

³⁶ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 355

³⁷ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 398.

³⁸ Tamtéž, s. 400.

stavět veřejné školy, které však fungovaly odděleně pro jednotlivé rasy, a stavěly se rovněž černošské kostely.³⁹

V létě 1868 byl konečně ratifikován 14. dodatek k ústavě,⁴⁰ který byl po prezidentských volbách doplněn ještě o 15. Ten zaručoval, že nebude zdejšími občanům upřeno právo volit „na základě rasy, barvy pleti nebo předchozího nevolnictví“. Konečného schválení se 15. dodatku dostalo roku 1870.⁴¹

V roce 1866 vznikl v Tennessee Ku-klux-klan, který se záhy rozšířil po celém Jihu. Tato organizace terorizující jak černochoy, tak republikány,⁴² byla nejaktivnější před volbami na podzim roku 1868.⁴³ Rasistická činnost klanu opadla následkem opatření na ochranu černošských voličů roku 1871, což ale neznamenal konec rasismu, nýbrž pouze vznik nových skupin.⁴⁴ Během let 1869 až 1877 demokraté vytlačili republikány a dostali se zpět k moci, načež prosadili zákony, jež sociální rovnost černochoům odpíraly.⁴⁵

2.4 Volební právo a segregace

Po skončení obnovy amerického Jihu se Sever o zdejší dění přestal víceméně zajímat.⁴⁶ Pomocí zastrašování a falšování údajů byli černošští občané nuceni vzdávat se práva volit tak, aby běloši měli jistou svou převahou při volebním hlasování. Nicméně se černoši stále účastnili dění ve státní správě ve většině států až do roku 1900.⁴⁷ Jelikož zastrašováním nebylo dosaženo požadovaného efektu, následovala diskriminační nařízení jako daň z hlavy a testy gramotnosti, čímž byli černošští voliči zbavováni svého volebního práva. Příkladem, který vystihuje situaci po celém Jihu, může být stát Louisiana, který ještě v roce 1896 měl 130 000 registrovaných černošských voličů a do roku 1904 tento počet poklesl na pouhých 1350.⁴⁸

Paralelně k tomu byly vydávány zákony prosazující kompletní rasovou segregaci ve všech veřejných zařízeních.⁴⁹ Zákony pojmenované podle bělošského baviče

³⁹ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 157.

⁴⁰ Tindal, G. *Dějiny Spojených států amerických* 1, s. 355.

⁴¹ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 158.

⁴² Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 361.

⁴³ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 400.

⁴⁴ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 361-362.

⁴⁵ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 401.

⁴⁶ Tamtéž, s. 401.

⁴⁷ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 374.

⁴⁸ Jenkins, P. *A History of the United States*, s. 143.

⁴⁹ Jenkins, s. 143.

napodobujícího černošské otroky, „Zákony Jima Crowa“,⁵⁰ byly interpretovány jako zákony vytvářející sice rozdělující, ale rovnocenná opatření. Tuto interpretaci Crowových zákonů potvrdil Nejvyšší soud roku 1896 v rámci případu Plessy versus Ferguson.⁵¹ Tato institucionalizace kastovního systému byla doprovázena denními urážkami i násilím na černošské rase.⁵² Navíc zde byla snaha o zvědečtění méněcennosti a podřadnosti černé rasy, čímž byl rasismus bílých ještě více podporován.⁵³

2.5 Vnitřní migrace

Tyto podmínky společně s hospodářskou situací vyvolaly mohutnou vnitřní migraci černošských obyvatel. První velká migrační vlna byla zaznamenána v letech 1877 – 1881, kdy se jednalo přibližně o 70 000 černochoů přesouvajících se z Jihu do Kansasu. Druhá vlna pak následovala v devadesátých letech, přičemž nejsilnější byla za 1. světové války.⁵⁴ Mezi lety 1890 – 1910 se do severních měst z Jihu přesunulo 200 000 migrantů.⁵⁵ Díky válečnému průmyslu pak přišlo za války dalších 500 000 migrantů. Tento velký přesun vyvolal mezi lety 1917 a 1919 mnoho rasových nepokojů týkajících se především územních sporů, kdy se jednalo o útoky bělošských obyvatel na nově příchozí černochoy.⁵⁶ Ve velkoměstech se tak začala vytvářet černošská ghetta, díky čemuž se tato situace výrazně zklidnila.⁵⁷

2.5.1 Hlavní město černochoů

Nejznámějším černošským ghettem je jednoznačně newyorský Harlem. Ten se začal přetvářet v černošské centrum po vstupu Spojených států do první světové války, kdy New York poskytoval pro černošské přistěhovalce z Jihu a karibských ostrovů dostatek pracovních míst ve válečném průmyslu. Tohoto přílivu využil černošský obchodník s realitami Phillip Payton, který rozdělil přepychové domy původně

⁵⁰ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 183.

⁵¹ Mulat s osminou černošské krve, Homer Plessy, při svém cestování vlakem využil vagon určený bělochům a na vyzvání ho opustit odmítl, za což byl odsouzen. Rozhodnutí soudu ohledně segregačních zákonů znělo: „(segregační zákony) jsou obecně, ne-li všeobecně, v kompetenci státní legislativy prováděné její policejní mocí.“ Tindall, G. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 376.

⁵² Jenkins, P. *A History of the United States*, s. 143.

⁵³ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 184.

⁵⁴ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 528.

⁵⁵ Heideking, J. *Dějiny USA*, s. 215.

⁵⁶ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 528-529.

⁵⁷ Tamtéž, s. 529.

postavené pro dobře situovanou bělošskou střední třídu, která o ně ovšem nejevila zájem, na malé byty, které následně nabídl černošským nájemníkům.⁵⁸

Mezi lety 1910 až 1920 se podíl černošského obyvatelstva v New Yorku zvedl 66 procent a ve dvacátých letech dokonce o 115 procent. Tehdy už zde žilo 327 706 černochů. Naproti tomu se na Manhattanu, kam se stahovalo nejvíce příchozích černochů, snížilo zastoupení bělošské populace. Stálý příval dalších migrantů do Harlemu z něj vytvořil chudinskou čtvrť s žalostnými životními podmínkami. Pro představu lze předložit a porovnat hustotu obyvatel, která se v Harlemu v roce 1925 vyšplhala na 336 obyvatel na jeden akr a v druhém městě s největším počtem černošských obyvatel, Filadelfii, tato hodnota představovala 111 osob na jednom akru, v Chicagu pak 67 osob na akr. Absence diskriminace v ghettu byla vykoupena vysokou úmrtností následkem vysokého přelidnění.⁵⁹

Harlem se pyšnil vysokým počtem kostelů. Roku 1926 bylo umístěno v blíže neurčené harlemské části o rozloze 150 bloků ulic 140 kostelů. Většina z nich neodpovídala svým vzhledem všeobecně známé představě církevní budovy, lehce šlo přehlédnout, že se jedná o kostel, a kazatelé v nich působící byli převážně amatéry či „kazateli z bavlníkových polí“.⁶⁰ Typickými představiteli místní společenské zábavy byla malá revuální divadla, kabarety, z nichž nejznámější je Cotton Club, tančírny, příkladem za všechny lze uvést slavnou Savoy, a početné zastoupení zde měly také hostince.⁶¹ Co se týče hudebního života, měl Harlem i své vlastní černošské hudební nakladatelství a gramofonovou firmu.⁶²

⁵⁸ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 67.

⁵⁹ Johnson, P. *Dějiny amerického národa*, s. 530.

⁶⁰ Tamtéž, s. 531.

⁶¹ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 116-117.

⁶² Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 68.

3 Jazzový věk

3.1 Stručný úvod o vzniku jazzové hudby - kořeny jazzu v hudbě 18. a 19. století a první jazz v New Orleans

Za hlavního předchůdce jazzu je obecně považován ragtime,⁶³ který se v Americe objevil v osmdesátých letech 19. století.⁶⁴ Pokud bychom ale zašli ještě dále do historie, našli bychom i jinou hudbu, ze které jazz čerpal. Mohli bychom sem zařadit minstrelské písně,⁶⁵ blues,⁶⁶ spirituály⁶⁷ a určitou stopu v jazzu zanechaly také obřadní kolové tance,⁶⁸ pracovní písně či ukolébavky.⁶⁹

Jazz jako takový vznikl na přelomu 19. a 20. století v New Orleans, kde se soustředil do části vytyčené pro zábavní podniky - Storyville.⁷⁰ Nejznámější a také nejlegendárnější postavou raného jazzu je Charles Joseph Buddy Bolden,⁷¹ který vystupoval jak s dechovými orchestry, tzv. brass bands, tak s menšími tanečními kapelami, tzv. string bands. Jeho způsobu hry se nejdříve hlavně kreolští hudebníci pošklebovali, ale brzy si získal velkou pozornost. Buddyho soubor hrával taneční hudbu, např. valčíky a pochody, v posledních letech 19. století přidali i ragtime, blues a spirituály a kolem roku 1900 už byli Buddy Bolden a jeho soubor známí po celém

⁶³ Ragtime byl populární po celé Americe od přelomu století až do konce 1. světové války. Nejznámějším představitelem je Scott Joplin proslavený svým *Maple Leaf Rag*. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I, Část věcná*, s. 321.

⁶⁴ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 321.

⁶⁵ Zhruba od čtyřicátých let 19. století se seskupovaly skupiny bělošských komediantů, kteří s načerněnými obličejí zesměšňovali ve svých minstrelských představeních černošské písně a tance. Dorůžka, L., *Panoráma jazzu*, s. 29.

⁶⁶ Řadí se k folklóru amerických černošů a začal se formovat začátkem 2. poloviny 19. století. Původně se jednalo o sólový hlasový projev. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I, Část věcná*, s. 55.

⁶⁷ Černošské duchovní písně čerpající z křesťanských spirituálů bělochů zpívané spíše sborově. Později na ně navazovaly gospely zpívané většinou sólo. Dorůžka, L., *Panoráma jazzu*, s. 27.

⁶⁸ Duchovní píseň i tanec či pochod zároveň. Byly součástí bohoslužeb. Nejdříve byly tance doprovázeny zaníceným zpěvem s výkřiky, později instrumentálně. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I, Část věcná*, s. 329.

⁶⁹ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 27-30.

⁷⁰ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 290.

⁷¹ Žil v letech 1877-1931. Není dochován žádný zvukový záznam jeho tvorby. V některých pramenech označován jako mulat, nicméně v New Orleans žil v Horním městě, kde žili z velké části černoši, nikoli v Dolním, obývaném kreoly. V roce 1907 byl umístěn do ústavu pro duševně choré v Jacksonu, kde strávil zbytek svého života. (Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 139).

městě. Poslední vystoupení odehráli roku 1906. Buddyho přínos spočívá v míšení prvků rozdílných hudebních stylů, čímž dal vzniknout novému druhu hudby, jazzu.⁷²

V jeho stopách pak pokračovali např. Sidney Bechet,⁷³ který tento styl obohatil o improvizovaná sóla,⁷⁴ William Geary Bunk Johnson,⁷⁵ Kid Ory⁷⁶ a další. Vedle černošského jazzu, jehož otcem byl Buddy Bolden, se v New Orleans začaly vytvářet také větve kreolského jazzu, jako zástupce jmenujme orchestr Johna Ribichauxa,⁷⁷ a jazzu bílého, za jehož otce je považován George Vital Papa Jack Laine.⁷⁸

Po uzavření zábavní čtvrti v New Orleans v roce 1917 se centrum jazzového dění přesunulo ve dvacátých letech do Chicaga a poté ve třicátých do New Yorku.⁷⁹ Díky prvním jazzovým nahrávkám byly však na počátku dvacátých let jazzovou revoltou pohlceny celé Spojené státy. Tato revolta nevzešla z řad černošských hudebníků, ale naopak jejími představiteli byli většinou mladí běloši střední třídy, kteří se snažili od příchozích neworleanských hudebníků tmavé pleti pochytit co nejvíce.⁸⁰ Jazzmani chicagské éry byli první generací bílých hudebníků, kteří přispěli k vývoji jazzu a jeho rozšíření.⁸¹

3.2 Chicagské období

Za znak chicagského stylu bývá považován saxofon, který rozšířil základní neworleanské trio klarinetu, trubky či kornetu a trombónu. V raném období se hojně využíval C-melody saxofon, který byl později vytlačen tenorsaxofonem.⁸² Na významu

⁷² Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 139.

⁷³ Patřil k významným neworleanským klarinetistům, jako první v jazzu uplatnil soprán saxofon. Během svého života v USA vystupoval s mnoha jazzovými seskupeními. V 50. letech emigroval do Francie, kde byl uznávanou jazzovou autoritou. Tamtéž, s. 102-103.

⁷⁴ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 43.

⁷⁵ Profesionální kornetista. Hrál s brass bandy, pak kolem roku 1900 opustil New Orleans na 10 let s cirkusovou kapelou. Po návratu patřil mezi nejznámější hudebníky ve městě, hrál s Eagle Bandem a Marrerrovým orchestrem Superior, ale od roku 1914 opět hrával mimo město. Ve třicátých letech přišel o zuby a nemohl dál hrát. Nakrátko se opět dostal na výsluní ve čtyřicátých letech, kdy nahrál několik desek. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 497.

⁷⁶ Trombonista, odešel roku 1919 do Kalifornie. V roce 1922 nahrál spolu s dalšími neworleanskými hudebníky první černošské nahrávky jazzu. Později se stal významným představitelem revivalistického hnutí. Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 53.

⁷⁷ Tamtéž, s. 41.

⁷⁸ Tamtéž, s. 50.

⁷⁹ Tamtéž, s. 52-53.

⁸⁰ Tamtéž, s. 57-58.

⁸¹ Tamtéž, s. 63.

⁸² Tamtéž, s. 58-59.

nabývala jazzová sóla i kolektivní improvizace. Atmosféru napětí, vzrušení a vyzývavosti dodávaly hudbě stop-time,⁸³ změna dynamiky či krátké a úsečné fráze.⁸⁴

Neworleanský jazz zde v Chicagu představoval The Original Dixieland Jazz Band,⁸⁵ který se záhy přesunul do New Yorku,⁸⁶ a Creole Jazz Band Josepha Kinga Olivera,⁸⁷ jehož členem byl mimo jiné také Louis Armstrong.⁸⁸ Mezi významné kapely v Chicagu patřily Friars Society Orchestra,⁸⁹ která zvedla první vlnu bělošských jazzových hudebníků v Chicagu,⁹⁰ Leon Bix Beiderbecke⁹¹ v roce 1924 založil The Wolverines⁹² a Jelly Roll Morton⁹³ zase orchestr Red Hot Peppers, jenž zde působil v letech 1926 až 1930.⁹⁴ Také nelze opomenout orchestr Austinské střední školy, který to vše vlastně začal.⁹⁵

3.3 New York

Příležitost přilákala ve třicátých letech do New Yorku velkou část chicagských hudebníků.⁹⁶ Oblasti jazzu bělošských obyvatel New Yorku jednoznačně vládl již od počátku dvacátých let se svým orchestrem Paul Whiteman, přezdívaný „král jazzu“, což ale neodpovídalo skutečnosti, jelikož hudba, kterou jeho orchestr hrál, neměla s původním jazzem představovaným například orchestry Fletchera Hendersona či Louise Armstronga nic společného.⁹⁷ Přesto však si vzal za cíl pozvednout primitivní jazz představovaný *Original Dixieland Jazz Bandem* na vyšší úroveň.⁹⁸ Zásluhou jeho objednávky jazzového koncertu u George Gershwinu právě za účelem kultivace jazzu

⁸³ Odmlčení rytmiky

⁸⁴ Dorůžka, *Panoráma jazzu*, s. 59.

⁸⁵ Bělošská kapela. Obsazení neworleanskými hudebníky se ustálilo až v Chicagu, a to roku 1916, tehdy ještě pod názvem The Original Dixie Land Jass Band. Jako první nahráli jazz na gramofonovou desku. Tamtéž, s. 51-52.

⁸⁶ Tamtéž, s. 51.

⁸⁷ King Oliver přijel do Chicaga v roce 1919 a roku 1922 za ním přijel i Louis Armstrong. Creole Jazz Band byl poprvé zachycen na gramofonovou desku v roce 1923, vznikl ale už o něco dříve. Tamtéž, s. 46).

⁸⁸ Tamtéž, s. 46.

⁸⁹ Též kapela složená z bělochů přicházejících do Chicaga z New Orleans. Název převzali od kabaretu, ve kterém hrávali. Jejich hudba má blíže k černošskému jazzu a je považována za kvalitnější nežli jazz známějších The Original Dixieland Jazz Band. Tamtéž, s. 58.

⁹⁰ Tamtéž, s. 58.

⁹¹ Kornetista s německými kořeny. Později hrál v orchestru Paula Whitemana. Tamtéž, s. 60.

⁹² Tamtéž, s. 60.

⁹³ Pianista a jazzový skladatel. Jeho styl hraní je založen na ragtimu, ale je uvolněnější. Využívá improvizaci a celkově se přibližuje k jazzu. Tamtéž, s. 45.

⁹⁴ Tamtéž, s. 44.

⁹⁵ Tamtéž, s. 57.

⁹⁶ Tamtéž, s. 63.

⁹⁷ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 58.

⁹⁸ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 83.

vznikla *Rhapsody in blue*.⁹⁹ Centrem jazzu byl však jednoznačně černošský Harlem, město ve městě, kde se jazz také vyvíjel a rostl.¹⁰⁰ Velký vliv na jeho utváření mělo jednoznačně lidové blues, které sem přinesly černošské zpěvačky.¹⁰¹

3.3.1 Harlemský jazz 20. let

Místní zábavní podniky nabízely celou řadu pracovních nabídek, a tak se sem stahovali černošští hudebníci ze všech koutů Ameriky.¹⁰² Svou příležitost zde našli především pianisté, kteří zde měli široké uplatnění a navíc se těšili dobrému postavení.¹⁰³ Na přelomu desátých a dvacátých let si už vytvořili pro ně typický klavírní styl, spojující ragtime s bluesovými výrazovými prostředky.¹⁰⁴ Oproti ragtime zdejší pianisté většinou použili ve hře jediné téma, které se však v průběhu hry vylepšovalo a přetvářelo. Výrazným znakem je samozřejmě improvizace.¹⁰⁵ Pravidelné střídání basů a doprovodných akordů ve čtyřdobém taktu levou rukou a melodie pravé ruky plná synkop, ačkoliv už uvolněnější a ne tak strnulá jako tomu bylo v ragtime, se vžily pod označením stride piano.¹⁰⁶ Harlemští pianisté však znali i operní kusy, skládali pro hudební revue a doprovázeli varietní a bluesové zpěvačky, čímž se dostávali i do nahrávacích studií.¹⁰⁷ Mezi prvními, kteří zde působili jako pianisté, byl Hubert Eubie Blake, který roku 1921 napsal první harlemskou revue *Shuffle Along*.¹⁰⁸ Významným pianistou je také skladatel *Charlestonu*, James Price Johnson.¹⁰⁹ Jeho žák, Thomas Wright „Fats“ Waller, patřil mezi nejvyhledávanější pianisty, složil stovky skladeb a od 30. let také zpíval. Svým klavírním umem překročil hranice ragtime i stride piana a přiblížil se k přicházejícímu swingu.¹¹⁰

⁹⁹ Schebera, George Gershwin: *Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 58. Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 83.

¹⁰⁰ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 115.

¹⁰¹ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 72.

¹⁰² Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 116.

¹⁰³ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 68.

¹⁰⁴ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 118.

¹⁰⁵ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 68.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 69.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 69.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 69.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 69.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 70- 71.

Další složku zdejšího hudebního světa tvořily na začátku 20. let zpěvačky, ty zpívaly kromě klasického blues i převzaté hity z Broadwaye.¹¹¹ Vystupovaly i v harlemských klubech, ale většinou se v New Yorku zdržovaly pouze kvůli nahrávání a většinu času cestovaly po americkém Jihu, kde vystupovaly v kabaretních a varetních představeních konaných většinou pro černošské diváky.¹¹² Jejich blues se vyznačovalo poněkud pevnější formou, nežli tomu bylo u mužských venkovských blues většinou kvůli doprovodu, ale stále si vytvářely vlastní rytmus i melodie.¹¹³ Co se týče jejich nahrávek, mohou za ně vděčit pianistovi a skladateli Perrymu Bradfordovi, který si k nahrávání svých skladeb u společnosti Okeh protlačil černošskou zpěvačku. První gramofonová nahrávka se zpěvaččiným černošským hlasem měla překvapivě úspěch, a tak se roku 1920 otevřely dveře dalším. V témže roce také vyšla první píseň s blues přímo v názvu, a to *Crazy blues* nazpívané Mamie Smith, již doprovázel na klavír Willie the Lion Smith.¹¹⁴ „Císařovna blues“ Bessie Smith¹¹⁵ nahrála svou první nahrávku v roce 1923 stejně jako její učitelka „Ma“ Rainey.¹¹⁶

Velký význam pro vývoj jazzu měly orchestry působící zde taktéž už do raných 20. let.¹¹⁷ Byly tu orchestry, jimž za vzor sloužila bělošská taneční hudba produkovaná takovými orchestry, jako byl orchestr Paula Whitemana, za příklad uveďme orchestr Leroye Smithe¹¹⁸ a poté čistě z černošského jazzu vycházející orchestr Fletchera Hendersona.¹¹⁹ Poté, co Hendersonův orchestr získal roku 1924 angažmá v Roseland Ballroom na Broadwayi, kde působil též orchestr Sama Lanina, se v jejich hudbě začalo projevovat ovlivnění stylem druhého tělesa, a to na obou stranách.¹²⁰ Od druhé poloviny dvacátých let začíná orchestrů v Harlemu výrazně přibývat, mezi nimi je i hudební

¹¹¹ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 116.

¹¹² Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 71-72.

¹¹³ Tamtéž, s. 72.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 71.

¹¹⁵ Bessie Smith, bluesová zpěvačka narozená v dubnu 1894, začala svou kariéru jako tanečnice a od roku 1923 do své smrti v roce 1937 nahrála kolem 180 nahrávek. Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 72-73.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 72-73.

¹¹⁷ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 116-117.

¹¹⁸ Jejich repertoárem byly černošské skladby, které upravovali, a songy jak z bělošských, tak černošských muzikálů. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 117.

¹¹⁹ Před založením svého orchestru v roce 1923 působil jako pianista u gramofonové společnosti Black Swan. Mimo svůj orchestr se zabýval aranží pro jiná tělesa. Roku 1939 rozpustil svůj orchestr a působil u Goodmana. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 429.

¹²⁰ Tamtéž, s. 117.

těleso Duka Ellingtona¹²¹ vystupující mezi lety 1927 až 1932 ve významném Cotton Clubu.¹²² Ellingtonův orchestr se podílel na vzniku stylu džungle,¹²³ a to hlavně díky trumpetistům vynikajících v používání dusítek a ve vokalizaci tónu, kteří zde působili obzvláště v prvních letech působení orchestru.¹²⁴

3.3.2 Počátek swingové éry v 1. polovině 30. let

Černý pátek na americké burze v roce 1929 ukončil období, jež je nazýváno „jazzovým věkem“, a během velké hospodářské krize se hudbou dokázali uživit pouze všestranní umělci.¹²⁵ Poptávka po gramofonových deskách poklesla, zato nabyl v první polovině třicátých let na důležitosti rozhlas, který představoval pro odběratele cenově dostupnější alternativu a pro hudebníky možný zdroj obživy.¹²⁶ Práce v rozhlase nedávala hudebníkům volnost, hrálo se z not a pro improvizace zde nebylo místo. K muzikantskému vyžití jim sloužily kluby, velmi známé byly Nest Club a Lenox Club v Harlemu, kam se na večer po práci hudebníci uchylovali, aby spolu mohli jamovat. Pravidelně se tu scházeli hudebníci původně z New Orleans, jako zástupce zmiňme Sidneyho Becheta, i z Chicaga, např. Coleman Hawkins,¹²⁷ či Kansasu jako Ben Webster,¹²⁸ muzikanti černé i bílé pleti. Míšením svých stylů hry z rozdílných prostředí si našli společný styl, zbařený kulturních či regionálních rozdílů. Své swingové improvizace později při zlepšení hospodářských podmínek přenesli před širší publikum a slavili úspěch.¹²⁹

Nezávisle na newyorských hudebnících se swing zformoval i v dalších koutech Spojených států a následně se stal hlavním hudebním proudem třicátých let. Vyznačuje

¹²¹ Vlastním jménem Edward Kennedy Ellington, pianista a jazzový skladatel. Známa je např. jeho píseň *Sophisticated Lady* z roku 1933 a také je znám svými pokusy o rozsáhlá jazzová díla, jako příklad uveďme *Creole Rhapsody* z roku 1931. Volek, *Osobnosti světové hudby*, s. 67.

¹²² Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 117.

¹²³ Charakteristický je exotický zvuk. Prováděl se díky speciálním artikulačním efektům a různými druhy dusítek. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I, Část věcná*, s. 209.

¹²⁴ Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 80.

¹²⁵ Tamžé, s. 85.

¹²⁶ Tamtéž, s. 104.

¹²⁷ Skvělý hráč na tenorsaxofon. Začínal hraním v kapele Mamie Smith, navázal hraním u F. Hendersona a během hospodářské krize odešel do Evropy. Po návratu v roce 1939 se proslavil nahrávkou *Body and Soul*. A od 40. roku vedl jeho orchestr. Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 424)

¹²⁸ Též tenorsaxofonista. Mezi lety 1935-1949 hrál s orchestrem D. Ellingtona. Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 81)

¹²⁹ Tamtéž, s. 105.

se především změněnou rytmikou jazzu,¹³⁰ kdy je ve čtyřčtvrťovém taktu dáván důraz na druhou a čtvrtou dobu,¹³¹ a specifickým stylem časového uspořádání tónů.¹³² Éra swingu je známa velkými orchestry, které se navzdory hospodářské krizi nejvíce zdokonalily v první polovině třicátých let a došly až ke swingové hudbě, což jsou orchestry Hendersona, Ellingtona, Cotton Pickers,¹³³ Lunceforda,¹³⁴ Casa Loma¹³⁵ a jim podobné.¹³⁶ Orchester byl v první polovině třicátých let značně rozšířen. Znásobil se počet dechových nástrojů, ke kterým se přidal klarinet, tubu vystřídal kontrabas a k basovému bubnu se přidaly činely. Hudba tak byla svižnější, lehčí a plnější. Hráči orchestru byli technicky velmi zdatní a hra tak byla velice sešnaná a přesná. Swingová hudba oslovila mnohem větší okruh posluchačů, než jaký měl jazz dříve, stala se doslova módou mladých a dostala tak jazz k široké veřejnosti.¹³⁷ Zásahu na rozšíření této hudby měl zcela určitě rozhlas, který ji také zkomercializoval.¹³⁸

¹³⁰ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby část věcná*, s. 341.

¹³¹ Tamtéž, s. 343.

¹³² Tamtéž, s. 341.

¹³³ Černošská kapela původem z Ohia, působili v Detroitu. Dorůžka, L. *Panoráma jazzu*, s. 93.

¹³⁴ Hudbě ho učil Whitemanův otec, sám byl pak učitelem hudby na černošské střední škole v Memphisu, kde založil svůj orchestr. Ten později patřil mezi významné swingové big bandy. Tamtéž, s. 93-94.

¹³⁵ Bělošský Detroitský orchestr, který sestavil J. Goldkette, nese jméno podle torontského hotelu, kde měli dostat angažmá. Aranžérem byl G. Gifford. Tamtéž, s. 93.

¹³⁶ Tamtéž, s. 105-106.

¹³⁷ Tamtéž, s. 104, 106.

¹³⁸ Tamtéž, s. 107.

4 George Gershwin

4.1 Gershwinovy první kroky v hudebním světě

George Gershwin, původním jménem Jacob Gershin, se narodil 26. září 1898 ruským židovským přistěhovalcům Morrisovi a Rose Gershovitzovým jako druhé ze čtyř dětí.¹³⁹ Od roku 1912 se soukromě učil hře na klavír u Charlese Hambitzera, jenž byl jeho prvním významným učitelem.¹⁴⁰ V patnácti letech, v dubnu 1914, George Gershin opustil obchodní školu a začal pracovat jako piano pounder¹⁴¹ v nakladatelství Jerome H. Remick & Company. Remickovo nakladatelství sídlilo na 28. ulici na Manhattanu, kterému se díky množství hudebních nakladatelství, která se tu nacházela, přezdívalo Tin Pan Alley.¹⁴² Koncem roku 1915, kdy Gershinovi přicházeli první zakázky na nahrávání mechanických válečků,¹⁴³ si poameričtil příjmení z Gershin na Gershwin. Co se týče vlastní tvorby, byly mu velkou inspirací práce Irvinga Berlina a Jerome Kerna. Svou první skladbu vydal v březnu roku 1916 u konkurenčního nakladatelství Harry Von Tilzer Music Publishing Company, neboť jeho zaměstnavatel jeho song odmítl. Jednalo se o píseň *When You Want 'Em, You Can't Get 'Em*.¹⁴⁴

Prvním songem pro show na Broadwayi byl *Making of a Girl*, který zazněl v rámci představení *The Passing Show Of 1916*, jež mělo premiéru 22. června 1916 ve Winter Garden.¹⁴⁵ Další dvě Gershwinovy písně zazněly na Broadwayi v show zpěvačky Nory Bayesové *Ladies First* v sezóně 1918- 1919. Byly to skladby *Some Wonderful Sort Of Someone* a *The Real American Folk Song*.¹⁴⁶ V té době už Gershwin pracoval jako skladatel v nakladatelství T. B. Harms, jež vlastnil jeden z nevlivnějších nakladatelů v Tin Pan Alley, Max Dreyfus.¹⁴⁷ Pro tuto práci je důležitou maličkostí, že v těchto letech Gershwin chodíval stále častěji do černošského Harlemu studovat místní hudbu, již si velice oblíbil. Seznámil se zde s osobnostmi černošského ragtimu a mimo

¹³⁹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 11.

¹⁴⁰ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 369.

¹⁴¹ Klavírista, který přehrával klientům nakladatelství produkci a snažil se ji takto prodat, přehrával jak v nakladatelství, tak i při návštěvě zákazníka. Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 21.

¹⁴² Tamtéž, s. 21.

¹⁴³ Válečky s děrovanými páskami pro mechanické klavíry. Zněly velmi mechanicky. Tamtéž, s. 23.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 23.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 27.

¹⁴⁶ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 369.

¹⁴⁷ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 30.

jiné i s Willem Voderym, se kterým později spolupracoval.¹⁴⁸ Rok 1919 byl pro Gershwinu přelomovým, neboť jednak měla na Broadwayi premiéru jeho první vlastní show *La-La-Lucille!*, ke které stvořil Gershwin partituru, o text se postarali Arthur Jackson a B. G. („Buddy“) DeSylva a produkoval ji Alex Aaronson.¹⁴⁹ Za druhé si jeho píseň *Swanee* zařadil do své již probíhající show legendární bavič Al Jolson, díky čemuž se stala *Swanee* hitem, vydělala Gershwinovi první opravdové peníze a jeho jméno povznesla mezi vyhledávané skladatele této branže.¹⁵⁰

4.2 První velké úspěchy

V letech 1920 – 1924 Gershwin každoročně tvořil revue *Scandals* George Whitea. V rámci Skandálů roku z roku 1922 vytvořil společně s textařem DeSylvou svou první operní jednoaktovku *Blue Monday*, jež měla podobný námět jako *Porgy a Bess* - nevěru černošských milenců.¹⁵¹ Dne 22. srpna měla revue *George White's Scandals of 1922* premiéru, avšak pro nepochopení novátorství byla *Blue Monday* již následující den stáhnuta z repertoáru revue. Tuto jednoaktovku později pod novým názvem *135th Street* a s novou orchestrací uvedl Paul Whiteman se svým orchestrem v koncertní verzi. Cesta do Londýna v únoru 1923 znamenala pro Gershwinu první zahraniční zakázku. S místním textařem Cliffordem Greyem stvořil hudbu k revue *The Rainbow* a premiéra proběhla 3. dubna v Empire Theatre v Londýně.¹⁵² Podzim téhož roku znamenal pro Gershwinovu tvorbu další úspěch, tentokrát v podobě seriózních koncertů, neboť si tehdy nejvýznamnější mezzosopranistka New Yorku Eva Gauthierová vybrala *Innocent Ingenue Baby*, *Stairway to Paradise* a *Swanee* do svého písňového večera v Aeolian Hall a na klavír ji nedoprovázel nikdo jiný než George Gershwin.¹⁵³

Rok 1924 by se dal chápat jako milník ukončující první tvůrčí období George Gershwinu a otevírající nové období muzikálu i symfonických skladeb. V lednu tohoto roku vznikla slavná *Rhapsody in blue*, jež měla velkou inspiraci v jazzu, ke kterému se přidaly prvky taneční a symfonické hudby.¹⁵⁴ Paul Whiteman oslovil na podzim předešlého roku Gershwinu, aby pro jeho orchestr složil jazzový koncert, jenž měl

¹⁴⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 35-36.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 37.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 40.

¹⁵¹ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 369.

¹⁵² Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 49.

¹⁵³ Tamtéž, s. 51.

¹⁵⁴ Volek, T. *Osobnosti světové hudby*, s. 79.

zaznít v rámci koncertu „Experiment v moderní hudbě“ 12. února 1924 v Aeolian Concert Hall.¹⁵⁵ Takto se o *Rhapsody* zmínil sám Gershwin, když vyprávěl o jejím stvoření: „Slyšel jsem ji jako jakýsi hudební kaleidoskop Ameriky – naší obrovské tavicí pánve, našeho nesrovnatelného národního rozmachu, našeho blues, našich vzrušujících metropolí.“ George, který chtěl původně své dílo pojmenovat *American Rhapsody*, sepsal notaci verze pro dva klavíry a Ferde Grofé ji zorchestroval. S názvem *Rhapsody in blue* přispěl Ira Gershwin.¹⁵⁶ V tomto roce George také ukončil tvorbu pro George Whitea, a to revuí, jež mimo jiné obsahovala evergreen *Somebody Loves Me*.¹⁵⁷ Po návratu z Anglie, kde vznikl muzikál *Primrose*, jež slavil s 225 představeními velký úspěch,¹⁵⁸ začal s prací na novém muzikálu *Black-eyed Susan*, později byl titul změněn. Producent Alex Aarons, scénárista Jack Bolton, skladatel George Gershwin, textař Ira Gershwin a představitelé hlavních rolí Fred a Adele Astairovi, ti všichni se shodli, že vznikne hudební komedie, jež bude mít daleko ke konvenčním komediím. A tak stvořili dílo *Lady, Be Good!* ze kterého vzešly songy *Lady, Be Good!*, *Fascinating Rhythm* a *The Man I Love*,¹⁵⁹ které znamenaly první vrchol dua bratrů Gershwinových.¹⁶⁰ Po premiéře 1. prosince 1924 v Liberty Theatre, jež slavila úspěch jak u diváků, tak i u kritiky, se inscenace uváděla přes rok a následovalo i její uvedení v Londýně.¹⁶¹ Tento rok byl pro George Gershwinu velmi úspěšný na obou scénách - jak v hudebním divadle, tak i v koncertních sálech.

4.3 Symfonické básně v letech 1925 - 1932

Téměř po roce od *Rhapsody in blue* mělo premiéru *Concerto in F, které bylo* zaměřeno podobně jako Rhapsodie, neboť i zde byly výrazné jazzové motivy. Autor záměrně použil charlestonové a bluesové prvky, avšak odmítá zařazení obou děl mezi jazzové koncerty.¹⁶² Opět po roce, tedy v prosinci 1926, byla uvedena *Preludia pro klavír*, kterých v onen večer zaznělo pět, avšak Gershwin později uveřejnil pouze tři

¹⁵⁵ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 58.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 60-61.

¹⁵⁷ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 369.

¹⁵⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 52.

¹⁵⁹ *The Man I Love* byl původně napsán pro *Lady, Be Good!*, ale z časových důvodů byl z hudební komedie vypuštěn. Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 54.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 54.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 56.

¹⁶² Tamtéž, s. 68-69.

z nich – *Preludia* v B dur, cis moll a Es dur.¹⁶³ V průběhu roku 1928 na cestách po Evropě již Gershwin pracoval na skladbě *An American in Paris*. Její orchestraci, které už se ujal sám, dokončil až po návratu do New Yorku 18. listopadu.¹⁶⁴ Premiéru měl Američan v Paříži 13. prosince v newyorské Carnegie Hall,¹⁶⁵ kde ho předvedl Newyorský symfonický orchestr pod taktovkou Waltera Damrosche.¹⁶⁶ Tato „hudební báseň pro orchestr“, jak ji specifikoval Gershwin, je inspirována jak Debussyem a Šestkou¹⁶⁷ – tedy francouzským stylem – v úvodu,¹⁶⁸ tak i americkým blues v druhé části. V srpnu následujícího roku skladbu *An American in Paris* také poprvé sám dirigoval při vystoupení na Lewisohnově stadionu.¹⁶⁹

Psal se rok 1931 a Gershwin pracoval na další rapsodii. Tentokrát nešlo o skladbu na zakázku, jak tomu bylo u předešlých skladeb, a proto se svého uvedení dočkala až na začátku následujícího roku. Nejprve byla uvedena 29. ledna 1932 v Bostonu Sergejem Koussevitzkym,¹⁷⁰ kdy sólo na klavír hrál stejně jako například u uvedení Rapsodie v modrém sám Gershwin, a teprve pak zazněla i v New Yorku, a to 5. února 1932. Nese název *Second Rhapsody for Orchestra and Piano* a kritika jí vyčetla chybějící výrazné melodie, postrádala bezstarostný elán, avšak na druhou stranu vyzdvihla pokrok ve skladatelském řemeslu, který Gershwin učinil.¹⁷¹ Na 16. srpna 1932 byl plánován koncert zasvěcený pouze Gershwinově hudbě s výstižným názvem *All Gershwin*. Pro tuto příležitost Gershwin zkomponoval dílo *Rumba pro orchestr* a kromě ní zde zazněly *Concerto in F*, *An American in Paris*, *Rhapsody in blue*, *Second Rhapsody*, songy z muzikálu *Of Thee I Sing* a další písně. To vše dirigovali Albert Coates a William Daly a klavírní sóla hráli George Gershwin s Oscarem Levantem. Tato významná událost Gershwinova života se uskutečnila na Lewisohnově stadionu.

¹⁶³ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 76.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 93.

¹⁶⁵ Reittererová, V. *Dějiny hudby pro každý den – data a fakta 17*.

¹⁶⁶ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 370.

¹⁶⁷ Skupina pařížských hudebníků, ve Francii označována jako Le six, u nás Pařížská šestka. Jejimi členy byli Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey a Germaine Tailleferrová. Jejich manifestační prohlášení pochází ze sbírky básníka Cocteaua „...Hledejme hudbu všedního dne.“ Jejich záměrem bylo vytvářet jednoduchou, duchaplnou a vtípnou hudbu bez falešné romantiky. Skupina se seskupila roku 1917, jedná se tedy o poválečnou hudbu s prvky impresionismu i novoklasicismu. Po několika letech se Šestka rozpadla. Navrátil, Miloš. *Dějiny hudby Přehled evropských dějin hudby*, s. 270-271. Černušák, *Přehledný dějepis hudby*, s. 222.

¹⁶⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 91.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 99.

¹⁷⁰ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 370.

¹⁷¹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 108, 110.

Podruhé byla *Rumba* uvedena na benefičním koncertě v Metropolitní opeře pod titulem *Cuban Overture*, který už jí zůstal.¹⁷²

4.4 Muzikál v letech 1929 – 1933

V rozmezí let 1924 – 1929 složil Gershwin řadu hudebních komedií, z nichž většina byla velmi úspěšná. *Strike Up the Band*, původně uvedená na podzim 1927, se tehdy úspěchu nedočkala, jelikož její politická tematika v bouřlivých dvacátých letech nevzbudila u publika zájem.¹⁷³ Vše se ale změnilo po 29. říjnu 1929 - „černém pátku“ - po pádu burzy na Wall Street. Následující světová hospodářská krize a z ní vyplývající atmosféra dala jedinečnou příležitost k znovuuvedení *Strike Up the Band*. Tak se na popud producenta Edwarda Selwyna muzikál přepracoval¹⁷⁴ a ve výsledku slavil velký úspěch jak u diváků, tak i u kritiky. Byl to první muzikál, jehož premiéru Gershwin sám dirigoval. Tak světlo světa spatřil na přelomu let 1929 – 30 nový styl muzikálu plný ironie, parodií a narážek.¹⁷⁵ Následovala *Girl Crazy*, projekt Aaronse a Freedleyho, v němž Ethel Merman předvedla další světový hit *I Got Rhythm*. Oba muzikály *Strike Up the Band* i *Girl Crazy* doprovázel orchestr Reda Nicholse s mimořádnými hudebníky, mimo jiné s Glennem Millerem a Benny Goodmanem.¹⁷⁶

Ve třicátých letech už Gershwinovou rukou vznikaly muzikály závažnějšího charakteru, převážně se satirickým obsahem, mezi něž patří i tři politické satiry: již výše zmiňovaná *Strike Up the Band*, *Of Thee I Sing* a na ni navazující *Let 'Em Eat Cake*.¹⁷⁷ Největším úspěchem na poli muzikálu byl pro George Gershwinu *Of Thee I Sing*, který se hrál přes rok a půl a celkem bylo odehráno 441 repríz.¹⁷⁸ To ho řadí k nejdéle hraným muzikálům na Broadwayi ve 30. letech. Navíc získal jako první muzikál vůbec Pulitzerovu cenu.¹⁷⁹ Libretisté Kaufman a Ryskind využili deprese obyvatelstva z hospodářské krize a krize na americké politické scéně a vytvořili jízlivou satiru, kterou Gershwinova hudba ještě více podtrhla. Premiéru 26. prosince 1931 v Music Box

¹⁷² Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 117-118.

¹⁷³ Tamtéž, s. 78.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 100.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 102.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 104-106.

¹⁷⁷ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 370.

¹⁷⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 116.

¹⁷⁹ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 370.

Theatre opět dirigoval Gershwin.¹⁸⁰ Volným pokračováním politické satiry *Of Thee I Sing* byla satira *Let 'Em Eat Cake*, na níž po zhruba dvou letech pracoval opět stejný tým.¹⁸¹ Avšak čeho je moc, toho je příliš – scénář překypoval zatrpklostí a nenávisť na všechny strany, a tak se pokus navázat na předešlý úspěch nezdařil. Také hudební komedie *Pardon My English*, uvedená na začátku roku 1933 ještě před *Let 'Em Eat Cake*, byla velkým neúspěchem, a to George nenesl lehce. Později už žádné muzikály Gershwinovou rukou nevznikly.¹⁸²

4.5 Poslední roky života u filmu

Řada jeho hudebních komedií a muzikálů se dočkala také přenesení na filmové plátno. Mezi prvními, ještě v éře němého filmu, to byly *Oh, Kay!* a *Tip-Toes*. *Girl Crazy* byla dokonce zfilmována několikrát.¹⁸³ První zakázku pro film dostal George Gershwin již v roce 1923,¹⁸⁴ další přišla v listopadu 1930, kvůli níž George a Ira Gershwinovi tehdy poprvé odjeli do Hollywoodu, jelikož se společností Fox Corporation podepsali smlouvu na filmový muzikál *Delicious*, který měl premiéru 3. prosince 1931.¹⁸⁵ V srpnu 1936 Gershwinovi začali pracovat na písních pro film společnosti RKO Pictures *Watch Your Step*.¹⁸⁶ V roce 1937 pak pracovali na dalších dvou hudebních filmech *A Damsel in Distress* od RKO a *The Goldwyn Follies* od producenta Samuela Goldwyna.¹⁸⁷ V únoru 1937 se začaly projevovat první známky onemocnění, kterému George Gershwin za půl roku podlehl. Lékařské prohlídky však tehdy nic neobjevily. Práce pro film Gershwinovi dopřávala dostatek času na koncertování, ale neuspokojovala ho. Toužil se vrátit zpět k operě a vytvořit nový kus, také uvažoval nad smyčcovým kvartetem.¹⁸⁸

Watch Your Step slavila premiéru pod novým názvem *Shall We Dance* v dubnu 1937, avšak dva poslední filmy, na nichž George Gershwin spolupracoval, měly premiéru až po jeho smrti. Premiéra filmu *A Damsel in Distress* režírovaného Georgem

¹⁸⁰ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 114.

¹⁸¹ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 371.

¹⁸² Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 123.

¹⁸³ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 371.

¹⁸⁴ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 183.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 106-107,116,188-189.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 147.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 150.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 151-152.

Stevensem proběhla v listopadu 1937 a film *The Goldwyn Follies* měl premiéru v únoru 1938.¹⁸⁹

V červnu roku 1937 se totiž Gershwinův stav začal zhoršovat. Přestože lékařské prohlídky nic neobjevily, jeho bolesti hlavy se stupňovaly.¹⁹⁰ Večer 9. července byl převezen již v kómatu do nemocnice Cedars of Lebanon. V noci z 10. na 11. července byl George Gershwin operován, avšak neúspěšně Zemřel 11. července 1937 v 10:35 hodin v pouhých 38 letech na mozkový nádor.¹⁹¹

¹⁸⁹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 192.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 155.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 158-159.

5 Porgy a Bess

5.1 O opeře - o jejím vzniku a přijetí

Myšlenka na stvoření opery o černošském žebřákovi George Gershwinu napadla již v roce 1926, kdy si poprvé přečetl román *Porgy* vydaný v roce 1925, jehož autorem byl Du Bose Heyward. Gershwin Heywarda kontaktoval, avšak v té době se už pracovalo na dramatizaci románu. Oba byli však rozhodnutí, že jednou se tento román zhudebnění dočká.¹⁹² Svůj záměr si potvrdili na jaře roku 1932, kdy se dohodli na vytvoření opery na toto téma.¹⁹³ O práva na zpracování *Porgy* usilovalo i sdružení Guild, které chtělo román převést do muzikálové podoby s bělošským obsazením v čele s Alem Jolsonem, to však Heyward odmítl a jako jediné možné jim nabídl operní zpracování Georgem Gershwinem a jím jako libretistou. Tak oba autoři podepsali 26. října 1933 smlouvu s Theatre Guild.¹⁹⁴

5.1.1 Vznik

Začátkem roku 1934 už měl Heyward první scény libreta hotové,¹⁹⁵ ovšem Gershwin kvůli pracovní vytíženosti začal na opeře teprve pracovat. Tehdy se také vysílal v rozhlase jeho pořad *Music by Gershwin*, kvůli kterému se práce na opeře značně prodloužila. V té době začal na opeře spolupracovat také Georgův bratr Ira, který se spolupodílel na textech.¹⁹⁶ Heyward žil v Charlestonu, kde se také jeho román odehrává, a George Gershwin si zde v pauze svého účinkování v rozhlase v letních měsících pronajal chatu, aby zde mohl komponovat a poznávat hudbu jižanských černochů zblízka.¹⁹⁷ V druhé polovině roku, kdy se Gershwin věnoval orchestraci první části opery, byl přizván coby režisér Rouben Mamoulian, který režíroval i divadelní provedení *Porgy* v roce 1927.¹⁹⁸ První dvě dějství byla dokončena v lednu 1935. Do role Porgyho byl vybrán barytonista Todd Duncan, student zpěvu z Howardovy univerzity ve Washingtonu, který příležitostně vystupoval v opeře. Představitelkou Bess

¹⁹² Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 76.

¹⁹³ Tamtéž, s. 116.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 124.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 190.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 126-128.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 130.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 132.

byla zvolena dvacetiletá Anne Wiggins Brown, která rovněž studovala zpěv, a to na Juilliard School of Music. Dirigoval Alexander Smallens.¹⁹⁹

Po zkušebním provedení opery 19. července s nepočteným pozvaným obecenstvem se konaly menší úpravy a konečná partitura byla dokončena 23. srpna 1935. Aby byla opera odlišena od dramatizace, shodli se skladatel i libretista na názvu *Porgy and Bess*.²⁰⁰ Zkoušet se začalo 29. srpna 1935 v New Yorku a závěrečná souvislá zkouška proběhla už v polovině září v Carnegie Hall. Dne 30. září následovala zkušební a velmi úspěšná premiéra v Bostonu. Představení však bylo delší než tři hodiny, a tak se raději zkrátilo.²⁰¹

5.1.2 Premiéra a ohlasy

Newyorská premiéra se uskutečnila 10. října 1935 v Alvin Theatre.²⁰² V obecenstvu představení vyvolalo hluboké emoce, čemuž odpovídal i neustávající potlesk.²⁰³ Divadelní kritici se k dílu stavěli kladně, ale hudební kritika byla až na výjimky velmi odmítavá.²⁰⁴ Kritici *Porgy a Bess* hodnotili podle tradiční opery, novou lidovou operu neuznávali a za operu by ji víceméně ani neoznačovali.

Na to George Gershwin reagoval článkem *Rhapsody in Catfish Row*, vysvětlujíc, co je to podle něj „folk opera“,²⁰⁵ zařazení songů do opery a také proč si vybral ke zpracování právě černošský příběh: „nevyjadřují se (černoši) jen mluveným slovem, ale stejně tak přirozeně i zpěvem a tancem.“ Toto vyjádření mu v tehdy ještě silně rasisticky založených Spojených státech mnoho přízně nezískalo a opera se tehdy hrála na Broadwayi pouze 124krát, což nebyl nijak mimořádný úspěch.²⁰⁶ Docenění se opera dočkala teprve až po skladatelově smrti.

¹⁹⁹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 134.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 134.

²⁰¹ Tamtéž, s. 141-142.

²⁰² Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 371.

²⁰³ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 143.

²⁰⁴ Matzner, A., I. Poledňák a I. Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*, s. 371.

²⁰⁵ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 143.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 144.

5.1.3 Nová uvedení a zasloužené uznání

Po skončení původního uvedení v Alvin Theatre v lednu 1936 bylo zahájeno turné po amerických velkoměstech začínající ve Filadelfii, které trvalo pět týdnů.²⁰⁷ Na západním pobřeží se, již po Gershwinově smrti, hrálo nové zpracování newyorské inscenace se stejnými představiteli hlavních rolí Toddem Duncanem a Anne Brown. Premiéra proběhla v Los Angeles 4. února 1938.²⁰⁸

Na východním pobřeží se nová inscenace připravovala koncem roku 1941, kdy hlavní role zůstaly opět ve stejném obsazení, ale režie se ujal Cheryl Crawford. Nejdříve bylo odehráno několik představení v Bostonu a na Broadway se *Porgy a Bess* vrátila 22. ledna 1942. Představení v Majestic Theatre donutilo kritiky změnit svůj názor na *Porgy a Bess* a také úspěch u diváků byl značně vyšší. Tato inscenace se zde hrála celkem v 286 představeních a po nich následovalo turné po Spojených státech, které trvalo až do dubna 1944.²⁰⁹

Poprvé mimo kontinent byla opera *Porgy a Bess* uvedena roku 1943 v Královské opeře v Kodani. Odehrálo se zde 22 představení, ale jelikož byla země okupována nacisty, byl operní soubor nucen toto představení stáhnout z repertoáru. Následovalo uvedení opery v Curychu v roce 1945 a v Göteborgu, Stockholmu a Malmö ve Švédsku v rozmezí let 1948 až 1952.²¹⁰

V roce 1952 byla založena společnost Everyman Opera Company, která operu *Porgy a Bess* proslavila skutečně po celém světě. Jejími producenty byli Blevins Davis a Robert Breen (ten ji také režíroval), kteří poskládali výborný černošský soubor, v němž hlavní role zaujali William Warfield a Leontyne Price. Stejně jako v původním uvedení dirigoval Alexander Smallens. Nejdříve soubor absolvoval turné po Spojených státech amerických s premiérou 9. června 1952 v Dallasu a následně se v září 1952 vydal do Evropy. První zastávkou byl Západní Berlín následovaný Paříží. Poté se představení po dobu pěti měsíců, tedy do února 1953, hrálo v Londýně. Po návratu do států se pokračovalo představeními v Ziegfield Theatre v New Yorku, čímž se *Porgy a Bess* vrátila opět na Broadway. Zde opera slavila se svými 305 představeními zatím

²⁰⁷ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 144.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 164.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 164-165.

²¹⁰ Tamtéž, s. 165.

svůj největší úspěch, kterého na Broadwayi dosáhla. Na New York navazovalo druhé turné po USA končící v září 1954.²¹¹

S podporou ministerstva zahraničí společnost v říjnu 1954 opět vyrazila na turné, tentokrát kolem Středozemního moře, aby zde mohla reprezentovat americkou kulturu.²¹² Při té příležitosti se jako první opera amerického skladatele vůbec hrála i v milánské La Scale.²¹³ Léto 1955 patřilo Jižní a Střední Americe a to vše na přelomu roku završila hostování ve východním bloku. Poslední cestou byla ta po západní Evropě a končila v Amsterdamu. Dne 3. června 1956 proběhlo poslední představení. Po čtyřech letech, kdy se obsazení několikrát změnilo, byla Everyman Opera rozpuštěna.²¹⁴

Na scéně Metropolitní opery se *Porgy a Bess* objevila teprve v roce 1985, ovšem nebyla vůbec kladně přijata, hlavně kvůli jevištní úpravě. Ani výborné hudební obsazení toto uvedení nezachránilo.²¹⁵

5.2 Další významná zpracování

Opera byla v roce 1958 zfilmována. Film produkovaný Samuelem Goldwynem režíroval Otto Preminger, který již měl se zfilmováním opery zkušenosti. Porgyho si ve filmové verzi zahrál Sidney Poitier, Bess ztvárnila Dorothy Dandridge a do role Sporting Lifa byl obsazen Samm Davis ml. Hudební vedení měl na starosti André Previn, jenž Gershwinova díla mnohokrát dirigoval. Úspěšný dvouapůlhodinový film tehdy operu proslavil i mimo jeviště divadla, a to po celém světě.²¹⁶

Opera *Porgy a Bess* byla mnohokrát převedena do jazzového zpracování. Mezi nejznámější patří ztvárnění jazzovými velikány Ellou Fitzgerald a Louistem Armstrongem. Ti své jazzové verze árií a songů z opery přenesli na gramofonovou desku v září roku 1957 v Los Angeles. Významné je taktéž zpracování trumpetisty Milese Davise, jehož aranžmá se ujal Gil Evans.²¹⁷ První ucelená nahrávka opery, včetně vyškrtlých scén, již dirigoval Lorin Maazel, pak vyšla na gramofonové desce roku 1981.²¹⁸

²¹¹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 165-166.

²¹² Tamtéž, s. 167.

²¹³ Encyclopaedia Britannica. *George Gershwin: American composer*.

²¹⁴ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 167.

²¹⁵ Tamtéž, s. 168.

²¹⁶ Tamtéž, s. 168.

²¹⁷ Dorůžka, L. In: Gershwin, G. *Porgy & Bess Ella & Louis*. [LP].

²¹⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 169.

5.3 Lidová opera

S pochopením podstaty lidové opery měli američtí kritici z počátku potíže. Bylo to z velké části z toho důvodu, že americká opera měla mizivou tradici a v jejích tenkých řadách nebylo opery, podle které by tu Gershwinovu mohli měřit. Objevilo se zde před nimi zcela nové pojetí, které nemohli zaškatulkovat. Jelikož jsou postavy vystupující v *Porgy a Bess* obyčejní, chudí a nevzdělaní lidé, nejautentičtější je lze ztvárnit právě lidovou hudbou. Tohoto pojetí se Gershwin při komponování své opery držel a tak dal možnost vzniknout zcela novému typu opery. Ačkoliv existovaly už dříve opery vzniklé na lidové motivy, zásadní roli zde hraje to, jaká lidová hudba je do opery promítána. A poněvadž je *Porgy a Bess* černošský příběh, pronikají do ní prvky, se kterými se opera založená na evropském stylu hudebnosti dříve nesetkala.²¹⁹

Přestože je *Porgy a Bess* lidovou operou, nejsou do ní zakomponovány původní lidové písně, ale jsou uměle vytvořeny, aby hudba nepůsobila různorodým dojmem, ale komplexně.²²⁰ Vznikly tak vlastní spirituály jako *Clara, Clara, don't you be downhearted*, popěvky pouličních prodejců, scény protkané blues, na kterých je znát, jak velice hluboko se Gershwinovi podařilo proniknout do černošského hudebního folklóru. Naproti lidové hudbě zde stojí velké operní árie, za příklad uveďme známý duet *Bess, you is my woman now*, a třetím protipólem jsou jazzové songy jako *There's a boat that's leavin' soon for New York*.

5.4 Ztvárnění hudební stránky

V průběhu opery je možné pozorovat, jak si Gershwin vyhrál s různými druhy kontrastu. Na začátcích scén slyšíme mistrovské impresionistické instrumentace líčící atmosféru dané chvíle, skvělým příkladem je ráno po hurikánu nebo též zpěvy rybářů či zvuky svítání s kostelními zvony. Na druhé straně stojí velké davové scény s velkým množstvím rytmů i hlasů znějících zároveň.²²¹ Pak jsou vedle sebe scény založené na klasickém operním provedení a ty, které jsou založeny na lidové hudbě. A v neposlední řadě jsou to jednotlivé písně, kdy se střídá vždy buďto něžná s energickou, smuteční přerušovaná veselou, pomalá je nahrazená rychlou apod.

²¹⁹ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 144.

²²⁰ Tamtéž, s. 144.

²²¹ Beheimb, J. Notes on Porgy and Bess. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD], s. 16.

V delikátních orchestrálních momentech slyšíme Gershwinovu náklonnost k Ravelovi a Bergovi.²²² Jednou také Gershwin Virgilu Thomsonovi²²³ prozradil, že chtěl ve své opeře zkombinovat drama a milostný příběh *Carmen*²²⁴ s krásou *Die Meistersinger*.²²⁵ To se odráží v důsledném využití leitmotivů.²²⁶ Ty se objevují s navyšující se frekvencí ke konci opery. Tím Gershwin docílil toho, že jeho opera není jen jednoduchým seřazením po sobě jdoucích písní. Konec opery je pak založen na splnutí kontrapunktu Porgyho motivu s *I got plenty o' nuttin'*.²²⁷

5.4.1 Hudba v prvním dějství

Dominancí první scény prvního dějství je ukolébavka *Summertime* zpívaná postavou Clary svému dítěti. Ještě před ní nás do děje nejprve uvádí energická předehra vyprávějící dostatečně o tom, v jakém se nacházíme prostředí. Energické smyčce spolu s xylofonem, orchestrem málo využívaným nástrojem, úvodu zcela dominují. Následně jsou doplněny mohutnými dechy, dále podkreslenými bicími. To vše v nás evokuje rušný spěch při namáhavé práci. Melodii přebírá klavír, který ji převede do ležerní jazzové melodie v závěru s nádechem ragtimu nám naznačující, že život v Catfish Row není jen o práci. Předehra nenápadně přechází za pomoci klarinetu v mollovou *Summertime*. Jemná bluesová ukolébavka s něžným přednesem zpívaným Clařiným sopránem se v průběhu opery ještě několikrát objeví, jednou též v podání Bess. Kontrastem k *Summertime* je následující zpěv mužů scházejících se ke hře v kostky, který protíná Clařina *Summertime* doprovázená ženským sborem. Oproti prvnímu zaznění je skladba uvedena harfou. Promlouvání k dítěti přebírá jeho otec Jake svým laškovným songem *A woman is a sometime thing*. Celá píseň je ozvláštněna Sporting Lifovo jazzovým přízvukováním k Jakeovu zpěvu a na konci za pomoci sboru graduje. Je zde využita trubka s dusítkem, která je typická pro jazzovou muziku. Před příchodem Porgyho se krátce objeví motiv z předehry následovaný Porgyho melodií, která ho provází celou operou. Typicky operní promluva mužů uchylujících se ke hře v kostky protíná krátké *A woman is a sometime thing*. Toto opakování motivů, které se jen v první scéně objevilo hned třikrát, krásně propojuje operu v jeden celek. Poslední část

²²² Beheimb, J. Notes on Porgy and Bess. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD], s. 16.

²²³ Skladatel a kritik.

²²⁴ Autorem opery je Georges Bizet.

²²⁵ V překladu Místří pěvci norimberští, opera Richarda Wagnera.

²²⁶ Předehra, *Summertime*, *I got plenty o' nuttin'*, Porgyho motiv, *Bess, you is my woman now*.

²²⁷ Beheimb, J. Notes on Porgy and Bess. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD], s. 17.

náhle graduje, přidávají se i ženské naléhavé hlasy, z nástrojů jsou nyní velmi výrazné bicí, dodávající pocit blížící se katastrofy, a temperamentní smyčce. Po vraždě Robbinse, kdy Bess hledá útočiště, se opět objevuje Porgyho motiv, když Porgy poskytuje Bess přístřeší.

Druhá scéna, která se věnuje Robbinsovu pohřbu, je plná spirituálů. Táhlý pohřební nářek *Where is brudder Robbins* střídá svižné vyzývání k přispění na pohřeb *Come on sister*. Sborový zpěv narušuje mluvené slovo detektiva a orchestr zde pouze podkresluje emoce černošských postav - zděšení i očekávání. A přichází vrchol této scény, Serenin spirituál *My man's gone now*. Melodii nese pouze zpěv a úkolem orchestru tu zůstává podtrhnout pochmurnost celé scény. Závěrečný spirituál této scény *Oh, the train is at the station* je podaný formou Bessiina předzpívání, které následuje sbor. Následně se Bess přidává ke sboru, čímž sborový zpěv vrcholí a zároveň se tak první dějství schyluje ke konci. Se začátkem písně lze rozpoznat přechod orchestru k jazzovému frázování, a to hlavně díky trubkám. Opět je zde vidět obrat od zoufalého *My man's gone now* k opačnému pozitivnímu postoji, tedy naději na opětovné setkání s Robbinsem v zemi zaslíbené, což je samozřejmě primárně vyjádřeno hudbou.

5.4.2 Hudba druhého dějství

První scéně druhého dějství vévodí Porgyho song *I got plenty o' nuttin'* a duet hlavních postav *Bess, you is my woman now*. Do druhého dějství nás uvedou rázné dechy a svižné smyčce se zpěvem patřícím odhodlanému Jakeovi, doprovázenému mužským sborem rybářů. Zaznívá veslařská píseň *Oh, I am agoin' out to the Blackfish banks*.²²⁸ Následuje Porgyho *I got plenty o' nuttin'*, kde hudební doprovod je převážně ve staccatu²²⁹ a výrazným prvkem je jindy v orchestru nevyužívaná kytara. Celkový dojem pohody a štěstí z písně vyzařuje především díky hudebnímu doprovodu. Další sólo patřící Marii se vymyká klasickému pojetí písně. Její rázný projev by se dal charakterizovat spíše jako zpívané slovo, nežli zpěv samotný. I když nemáte možnost operu vnímat vizuálně, můžete dokonale rozeznat, kdy se na scéně objeví bílá tvář, neboť všechny bělošské role této opery mají výstupy pouze s mluveným slovem. Orchestr v této scéně pouze podkresluje emoční rozpoložení postav a místy plyne po své vlastní linii a prozrazuje posluchači melodii, kterou teprve uslyší v podání toho, u jehož projevu orchestr tuto melodii vyšle k posluchačovým uším. Krátce se tu objeví

²²⁸ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 138.

²²⁹ Hráno sekaně, krátce.

melodie *It ain't necessarily so* z další scény, když na scénu vstupuje Sporting Life. *Bess, you is my woman now* zaznívá při Porgyho domlouvání Bess, aby jela s ostatními na piknik. Vždy se jedná jen o nenápadnou, tichou a krátkou vsuvku. Duo *Bess, you is my woman now* v posluchači vyvolá vnitřní klid a uvolnění. Milostná árie je totiž zpívána jemně, s lehkou gradací, která po chvíli ustoupí a následně se objeví v ještě větší míře. Orchester přebíhá mezi naléhavou a táhlou částí, která árii posouvá dopředu, k hravým místům, která jako by se zasekla v daném okamžiku a vychutnávala si ho. Zpět do děje nás okamžitě s prvními tóny vrací energická a veselá *Oh, I can't sit down* zpívaná obyvateli Catfish Row směřujícími na piknik. Opět je tak pro udržení pozornosti využito protipólu. Scénu uzavírá opětovně zpívaná Porgyho *I got plenty o' nuttin'*.

Když jsme mluvili o kontrastech mezi písněmi jdoucími po sobě, nyní to lze přenést na kontrast mezi celými scénami. Zatímco v první scéně druhého dějství posluchač slyšel především operní árie, nyní se přeneseme více k černošské hudbě. Nicméně jsme toto skladatelovo počínání mohli upozorovat již mezi druhou polovinou prvního dějství, která byla plná žalozpěvů a spirituálů, a výše zmíněnou počáteční operní scénou v dějství druhém.

Jsme na začátku druhé scény, začínají bubny, přidávají na tempu, přidávají se dechy a sbor pak nabírá i zbytek orchestru. *I ain't got no shame doin' what I like to do!* je černošskou hudbou tělem i duší. Jde o velmi živočišnou, rytmickou skladbu rychlého tempa. V druhé části přebírají bubny opět iniciativu a slova nahrazuje pouhé „da da“, které však ještě více přidává písni na nespoutanosti. Další v pořadí je píseň *It ain't necessarily so*. Sporting Lifofo jazzový projev a klasický styl sboru se zde vzájemně doplňují. Ležérní části střídají svižné a orchestr je po většinu času umírněný a nechává vyznít hlasovému projevu. Dalším velkým duem je ten Crowna a Bess, který je plný Bessiiných obav, Crownova výsměchu i naléhavosti. Instrumentální stránka je místy zcela vynechána a po většinu času je v pianissimu,²³⁰ ke konci pak přidá na síle.

Následující scéna je výjimečná svými popěvkami pouličních prodavačů. Jejich práce s hlasem je excelentní a je naprosto za hranicí evropského stylu zpěvu. V jiných operách byste něco takového hledali jen marně. Popěvkům předchází spirituál *Oh, Doctor Jesus*, kde melodii nese pouze Serenin zpěv doprovázený Porgym, Peterem a Lily a instrumentální doprovod zastupuje jen klavír plující po své strohé lince. Ke konci

²³⁰ Velmi tiše.

scény se v duu Porgyho a Bess vracejí již známé motivy zaznívající jak v orchestrální podobě, tak v melodiích zpěváků. S blížícím se koncem dua úměrně graduje jeho dynamika i napětí z toho vycházející. Scénu lemují písně v popředí s Jakem a Clarou. Na začátku se loučí Jake s Clarou před vyplutím rybářů na moře a v závěru Clara sleduje příznaky blížícího se hurikánu a strachuje se o svého muže. Zde máme ukázkou dějové uzavřenosti v jednotlivých scénách.

Čtvrtá scéna ukončující druhé dějství střídá tiché spirituály s monstrózním orchestrem bravurně představujícím hurikán. Uvádějí ji zvony ohlašující bouři následované sborovým zpěvem *Oh, de Lawd shake de Heavens*. Tento spirituál silně připomíná evropské chorály. Mezihrou jsou rychlé smyčce a rázné dechy s bicími následované jemnou flétnou začínající *Clařino Summertime*. Opět slyšíme krátké poukázání na zuřící hurikán, tentokrát v režii žesťů a bubnů. Další spirituál *Oh, dere's somebody knockin'at de do'* má předlohu ve starém spirituálu otroků *Somebody's knockin'at your door* o Ježíši klepajícím na dveře lazaretu.²³¹ Za dveřmi stojí Crown, který si přišel pro Bess, a když mu oznamuje, že teď patří k Porgymu, nakrátko zaznívá jejich motiv milostného duetu. Zatímco Crown promlouvá k Bess, sbor tiše pokračuje ve zpěvu předešlého spirituálu, takže se tu mísí dvě různé melodie. Crown navazuje svým songem *A red-headed woman make a choo-choo jump its track*, který se svým stylem blíží k muzikálovému songu. Ten přerušuje Clařin výkřik a poté, co Clara a za ní i Crown vyběhnou do bouře, zpívá sbor *Oh, doctor Jesus*, spirituál s mnoha překrývajícími se rovinami. S trochou nadsázky bychom mohli říci, že každý zpívá svou vlastní modlitbu. Neustálé opakování se krátké smyčky hrané smyčci jen přidává na pocitu chaosu.

5.4.3 Třetí dějství a jeho hudba

Závěrečné dějství zahajuje jemně plynoucí sborový requiem *Clara, Clara, don't you be downhearted* uvedený tichou předehrrou. Requiem zaznívá potřetí, když je přerušen Sporting Lifovo smíchem. Po Sporting Lifovo přerušení slyšíme Bessiino podání *Summertime*. Opět je zde použit kontrast, a to v obou rovinách. Něžná zpívaná ukolébavka určená nevinnému dítěti je vystřídána syrovou instrumentální částí, při níž je zavražděn Crown a která je zakončena Porgyho vítězoslavným zvoláním.

²³¹ Harnoncourt, N. „An American 'folk opera' - an American Wozzeck“. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD], s. 13.

Do druhé scény po dlouhé předešle plně již známých melodií vchází detektiv společně s koronerem a policií. Detektiv zde má samozřejmě pouze mluvené slovo, místy až křičené. Když mu Serena odpovídá předstírajíc nemoc, její projev nelze ani nazvat zpěvem, spíše skučením. Výrazným je v této části song *Sporting Lifa* určený *Bess There's a boat dat's leavin' soon for New York*. *Sporting Life* ve svém jazzovém sólu začíná pomalu, po chvilce se dostane do tempa a jednu část položí do ztišeného *staccata*,²³² načež navazuje *largo*,²³³ čímž dosáhne sice malé, ale přece jen dobře znatelné gradace.

Pomalu se dostáváme k závěru celé opery. Poslední scéna poskytuje nejvíce prostoru pro instrumentální složku. Za prvé má v porovnání s jinými delší úvod, ale co je mnohem důležitější, je zde *Symphony of Noise*. Ta nám asociuje zvuky *Catfish Row* probouzejícího se do nového dne. Slyšíme cvrlikání ptáků, šumění moře, muže pracujícího s pilkou, dalšího s klavírem, svištění koštětem při zametání, škrtnutí sirky a spousty dalších zvuků. Tím posledním je hluk blížící se sirény policejního auta. Symfonie hluku začíná velmi měkce, jemně a postupně nabývá na síle. Po jejím vrcholu přichází sbor s *Good mornin', sistuh!*, které je v charlesterském rytmu.²³⁴ Rytmus symfonie se v jejím průběhu mění. Začíná čtyřčtvrt'ovým taktem, pak přechází do dvoučtvrt'ového a následně do šestiosminového taktu.²³⁵ Celá symfonie se nese v duchu jazzové improvizace.²³⁶ S příchodem *Porgyho* zaznívá i jeho motiv, při jeho zpěvu o nových šatech pro *Bess* téma *I got plenty o' nuttin'* a při tušení, že tu *Bess* není, hraje orchestr melodii *Bess, you is my woman now*. Pak zaznívá píseň, při níž zpívá současně *Porgy*, který chce zjistit, kam *Bess* zmizela, a *Maria* a *Serena*, které mu radí zapomenout na ni. Každý zpívá svůj text, svou melodii a samozřejmě ve své tónině. Prolíná se zde tak zpěv barytonu, mezzosopránu a sopránu.²³⁷ Před závěrečnou písní zaznívá naposledy leitmotiv úvodní předešle. *Porgy* začíná grandiózní *Oh, Lawd, I'm on my way*, ke kterému se přidává celý sbor. Celou operu zakončuje melodie, která *Porgyho* původně uváděla do děje.

²³² Krátce a sekaně.

²³³ Pomalu a široce.

²³⁴ Harnoncourt, N. „An American 'folk opera' - an American *Wozzeck*“. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD]., s. 14.

²³⁵ Harnoncourt, s. 14.

²³⁶ Beheimb, J. Notes on *Porgy and Bess*. In: Gershwin, G. *Porgy and Bess*. [CD]., s. 16.

²³⁷ Hostomská, A. *Opera průvodce operní tvorbou*, s. 370.

5.5 Otisky doby v příběhu opery

Děj naší opery je zasazen do roku 1912²³⁸ a odehrává se v Catfish Row,²³⁹ v rozsáhlé dvoupatrové stavbě lemující ze tří stran malý dvůr, ležící na okraji Charlestonu poblíž rybářského přístavu. Budova sloužila kdysi aristokratickým kruhům a nyní je domovem místní černošské chudiny. Jeden pokojík je zde bytem celé rodiny a tak tu žije nemálo obyvatel v komunitě uzavřené před světem bílých.²⁴⁰ Tím je Catfish Row zmenšeným, ale přesným obrazem toho, jak tehdy žila většina černošského lidu ve Spojených státech. Starý rybářský přístav ležící v blízkosti Catfish Row, který využívají jen černošští rybáři²⁴¹ i Catfish Row samotné jsou známkou segregace, která v této době byla rozšířena do všech sfér tehdejšího života.

Hned první scéna prvního dějství dává divákovi nahlédnout do běžného života obyvatel Catfish Row. Večer po práci se tu místní scházejí na dvorku a muži se oddávají hře v kostky, ta se ovšem zvrhne a končí smrtí jednoho ze zúčastněných. Následuje oplakávání zemřelého. Scéna se odehrává v pokoji, kde se shromáždili všichni sousedé kolem těla mrtvého muže. Mrtvola je zakryta prostěradlem a na jejím těle leží talíř, do něhož sousedé přispívají na nebožtíkův pohřeb. Předloha opery zmiňuje tento zvyk pro období našeho děje již jako zastaralý, avšak dříve bývávalo zvykem takto vystavit tělo a zpívat žalozpěvy tak dlouho, dokud se nevybralý prostředky potřebné na pohřeb.²⁴² Smuteční náladu narušuje policie v čele s arogantním a bezohledným detektivem, který nechává zatknout nevinného. To má poukázat na to, jak k černochům v tehdejší době přistupovala justice i většina bělošské společnosti.

Ve scéně začínající druhé dějství se objevuje černošský advokát, který Bess vypíše za poplatek rozvodový list. Následně se ale od nově příchozího bílého muže dozvídáme, že vydání takového dokladu není legální, a peníze jsou vráceny zpět do rukou majitelů. Zde je vidět, že libreto opery nebylo psáno zaujatě a ukázalo i druhou stranu mince, tedy že existují i bílí jedinci jednající čestně se svými spoluobčany, ale naopak i černí sesnaží vydělat na svých bližních. V této i v jiných scénách je rovněž vyobrazena neochota černošské komunity komunikovat s bílou stranou a vzájemná soudržnost, co se týče podávání informací na černého druha bílému muži. To vše konají

²³⁸ Jiné prameny uvádějí začátek 30. let.

²³⁹ Njeri, I. *Porgy, Bess and Uncle Tom: The Life and Times of Porgy and Bess; The Story of an American Classic By Hollis Alpert.*

²⁴⁰ Heyward, D. B. *Porgy*, s. 23.

²⁴¹ Tamtéž, s. 23.

²⁴² Tamtéž, s. 27.

pouze ve snaze ochránit sama sebe a svou komunitu. V rámci své komunity se v opeře oslovují bratře a sestry.

Při příležitosti výletu místních na blízký ostrov a následné pořádání pikniku ve třetí scéně druhého dějství je vidět kontrast mezi snahou bývalých otroků začlenit se do amerického života v podobě svátečních šatů a uhlazených rukaviček a živelnou hudbou a tancem s africkými kořeny. Patrné je také přimknutí velké většiny černošského lidu ke křesťanství. To můžeme vyzorovat hlavně v obrazech jako oplakávání zemřelých, při vyčkávání na uzdravení Bess či při hurikánu. V novele je navíc poukázáno i na přetrvávající pouto k jejich původním božstvům.²⁴³

V posledním dějství je poukázáno formou Sporting Lifovi písně *There's a boat dat's leavin' soon for New York* na migraci jižanských černochoů na sever. Také zde nahlížíme do zákonů tehdejší doby, kdy je Porgy držen ve vazbě několik dní za to, že se odmítl dostavit k identifikaci Crownova těla, ačkoli byl předvolán.

Z děje lze vyčíst klasická zaměstnání, která černoši amerického Jihu převážně vykonávali. Mezi postavami lze nalézt zástupce rybářů, nakladačů bavlny i pouličních prodavačů. Pro vyobrazení různorodosti povolání se v opeře vyskytuje též obstaravatel pohřbů, kuchařka, advokát a prodavač omamných látek. Samozřejmě má opera i svého žebráka.

²⁴³ Heyward, D.B. *Porgys*, 76-77.

6 Závěr

Za časů otroctví byla hudba jedinou možnou ventilací, která byla černošům povolována, a tak se stala nedílnou součástí jejich kultury, a proto i díky ní a díky Gershwinovu jemnému vnímání a následné interpretaci je nám umožněno nahlédnout do jejich života. Cílem této práce bylo zjistit, jak hluboko opera *Porgy a Bess* vystihuje postavení amerických černošů v jejich zemi, jaké jsou jejich životní podmínky a příležitosti a jaký k nim zaujímá postoj většinová bělošská společnost. Nutno podotknout, že hlavní hrdinové tohoto příběhu pocházejí z těch nejnižších vrstev společnosti, což bylo opeře hojně vytýkáno, takže náš pohled nemůže být zcela objektivní a musíme brát v úvahu fakt, že nahlížíme do života pouze jedné vrstvy černošského obyvatelstva. Na druhou stranu ale právě tato výše zmíněná část obyvatelstva měla mezi černošy největší zastoupení. Prostřednictvím této opery lze tehdejší realitu vnímat jako dva vedle sebe žijící světy, které se, když je to nutné, prolínají, svět černošského lidu a svět bělochů. A přestože černoši nedůvěřují svým bílým spoluobčanům a zachovávají si svůj odstup, je zde značné přejímání jejich kultury a možná i touhy přiblížit se jim.

To, jak opera *Porgy a Bess* odráží realitu své doby, lze vyzorovat i z jejího přijetí veřejností. V době jejího vzniku ještě evidentně nebyla většinová společnost připravena na rovnoprávnost mezi těmito dvěma rasami, což je nejspíš vedle novátorského pojetí hudby opery hlavní důvod, proč opera neslavila takový úspěch, jaký se očekával. Teprve s odstupem času, když se i bariéry mezi těmito dvěma světy začaly ztenčovat, se dočkala své slávy.

7 Seznam použité literatury a pramenů

7.1 Použitá literatura

ČERNUŠÁK, Gracian. *Přehledný dějepis hudby*. Brno : Pazdírkovo nakladatelství v Brně, 1946.

DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha : Mladá fronta, 1990. ISBN 80-204-0092-3.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *George Gershwin: American composer* [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/biography/George-Gershwin>

HEIDEKING, Jürgen a Christof MAUCH. *Dějiny USA*. Praha : Grada Publishing, a.s., 2012. ISBN 978-80-247-2894-0.

HEYWARD, DuBose. *Porgy*. Praha : Československý spisovatel, 1964.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera průvodce operní tvorbou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1958.

JENKINS, Philip. *A History of the United States*. New York : Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 9780230282865.

JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. Voznice : LEDA, 2014. ISBN 978-80-7335-361-2.

MATZNER, Antonín, Igor POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I, Část věcná*. Praha : Supraphon, o.p., 1980.

MATZNER, Antonín, Igor POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II, Část jmenná Světová scéna - osobnosti a soubory A-K*. Praha : Supraphon, o.p., 1986.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby Přehled evropských dějin hudby*. Ostrava : Montanex, a.s., 2011. ISBN 978-80-7225-344-9.

NEVINS, Allan a Henry Steele COMMAGER. *Dějiny Spojených států*. Klatovy : Amlyn, 1994. ISBN 80-901494-4-8.

NJERI, Itabari. *Porgy, Bess and Uncle Tom : The Life and Times of Porgy and Bess; The Story of an American Classic By Hollis Alpert*. [online]. November 04, 1990 [cit. 2016-03-28]. Dostupné z: http://articles.latimes.com/1990-11-04/books/bk-5239_1_african-american-culture

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Dějiny hudby každý den – data a fakta 17* [online]. 27. září 2012 [cit. 2016-04-04]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/dejiny-hudby-pro-kazdy-den-data-a-fakta-17.html>

SCHEBERA, Jürgen. *George Gershwin Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*. Jinočany : H&H Vyšehradská s.r.o., 2000. ISBN 80-86022-75-7.

TINDALL, George Brown a David E SHI. *Dějiny Spojených států amerických*. Překlad Alena Faltýsková. Praha : Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-452-1.

VOLEK, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*. Praha : Mladá fronta, 1982.

7.2 Použité nahrávky

GERSHWIN, George. *Porgy & Bess Ella & Louis* [LP]. Supraphon, 1979.

GERSHWIN, George. *Porgy & Bess* [CD]. Berlin : Teldex Studio Berlin, 2009.

8 Summary

This work deals with a folk opera called *Porgy and Bess* and uses it to describe a social status of an African-American minority group in the United States at the beginning of the 20th century. The work is divided into four parts devoted to particular issues. Using the descriptive method the first part outlines the development of status of the African-Americans from their arrival to the American continent to the big migration at the beginning of the 20th century. The following part deals with jazz music, New York Jazz, particularly Harlem Jazz of the twenties of the 20th century. There is an explanation of basic information regarding this topic using descriptive method. The third part consists of a list of George Gershwin's work, the author of the *Porgy and Bess* opera, the last part focuses on the opera itself. The first part of this chapter describes the conception and acceptance of this work and the second part tries to analyse it. The outcome of the comparative method is that opera reflects only a part of the African-American society and only several aspects of its living conditions, nonetheless it captures the spirit of the age very well and depicts the basic pillars of its social status.

9 Obrazová příloha



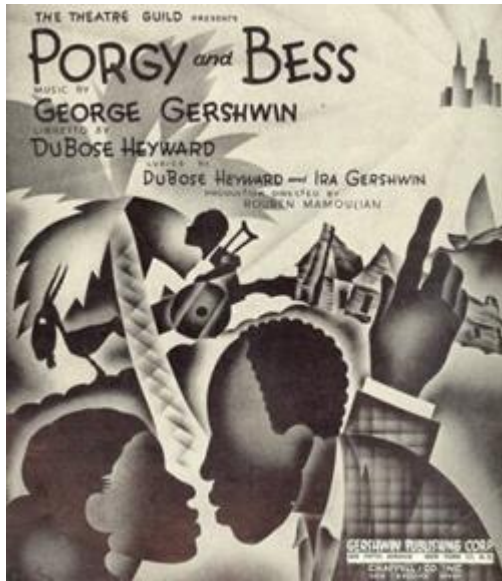
Obr. č. 1: George Gershwin pracující na opeře Porgy a Bess²⁴⁴



Obr. č. 2: Fotografie pocházející z 30. září 1935, zleva George Gershwin, Du Bose Heyward a Ira Gershwin²⁴⁵

²⁴⁴ Encyclopaedia Britannica. *George Gershwin: American composer.*

²⁴⁵ Schebera, J. *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*, s. 141.



Obr. č. 3: Reklamní plakát Gershwin Publishing Corporation²⁴⁶



Obr. č. 4: G. Gershwin, v pozadí s R. Mamoulianem a souborem po představení v Alvin Theatre²⁴⁷

²⁴⁶ Schebera, *George Gershwin Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech* s. 139.

²⁴⁷ Schebera, s. 143.