

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra kompozice a dirigování

Studijní obor - kompozice

**Prvky populární hudby v kompoziční tvorbě
Heinera Goebbelse**

Bakalářská práce

Autor práce: Robin Schenk

Vedoucí práce: doc. Martin Smolka

Oponent práce: Ing. MgA. Edgar Mojdl, Ph.D.

Brno 2013

Bibliografický záznam

SCHENK, Robin. *Prvky populární hudby v kompoziční tvorbě Heinera Goebbelse* [*Elements of Popular Music in Compositions of Heiner Goebbels*]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice a dirigování, rok. 2013 s. 27. Vedoucí diplomové práce doc. Martin Smolka.

Anotace

Bakalářská práce „Prvky populární hudby v kompoziční tvorbě Heinera Goebbelse“ pojednává o způsobech, jež Heiner Goebbels používá k vytváření svých kompozic, které leží na hranici mezi hudbou artificiální a populární. Toto je konkrétně demonstrováno na čtyřech vybraných skladbách, jež jsou podrobně rozebrány s ohledem na již zmíněné prvky převzaté z populární hudby.

Annotation

Diploma thesis „*Elements of Popular Music in Compositions of Heiner Goebbels*“ deals with ways Heiner Goebbels uses in his music compositions, that lie in between artificial and popular music. This is demonstrated on four chosen compositions that are thoroughly analyzed regarding the elements of popular music.

Klíčová slova

Heiner Goebbels, německá soudobá artificiální hudba, populární hudba, mezi žánry, rozbor skladeb

Keywords

Heiner Goebbels, German contemporary artificial music, popular music, between genres, analysis of composition

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 26. 5. 2013

Robin Schenk

Obsah

PŘEDMLUVA	5
ÚVOD	6
1. O AUTOROVI	7
2. SKLADBA SURROGATE Z CYKLU SURROGATE CITIES	8
2.1 STRUKTURA SKLADBY.....	8
2.2 PRVKY POPULÁRNÍ HUDBY VE SKLADBĚ SURROGATE.....	14
3. SKLADBA THE ABSENCE OF TIME	16
3.1 STRUKTURA SKLADBY.....	16
3.2 PRVKY POPULÁRNÍ HUDBY VE SKLADBĚ THE ABSENCE OF TIME...17	
4. SKLADBA THE CONCERT (ZITHER)	20
4.1 STRUKTURA SKLADBY.....	20
4.2 PRVKY POPULÁRNÍ HUDBY VE SKLADBĚ THE CONCERT (ZITHER)..21	
5. SKLADBA QUICK GLANCE AT MY WATCH	23
5.1 STRUKTURA SKLADBY.....	23
5.2 PRVKY POPULÁRNÍ HUDBY VE SKLADBĚ QUICK GLANCE AT MY...25	
WATCH	
ZÁVĚR	27
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	28

Předmluva

Heiner Goebbels (*1952) patří v dnešní době k nejvýznamějším autorů hudebního divadla a experimentální artificiální hudby v Německu. To nezůstává bez povšimnutí, a tak se jeho jméno objevuje již ve významných hudebních encyklopediích. V německé encyklopedii „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ je pod jeho jménem stručný životopis, seznam významných děl i, podle mého názoru velice zajímavá, charakteristika jeho hudebního rukopisu.

Informace podobného typu najdeme i v oxfordské encyklopedii Grove Music Dictionary. Relativní mládí tohoto autora opět způsobuje problém, že informace jsou pouze kusé a ne příliš podrobné. Daleko přesnější a rozsáhlejší informace najdeme na německé odnoži Wikipedie.

Výrazně konkrétněji ovšem o jeho díle pojednává další německá hudební encyklopedie „Musik im 20. Jahrhundert“ ve svazku „Experimentelles Musik- und Tanztheater“ (Frieder Reininghaus/Katja Schneider, 1999), kde jsou podrobně rozebrána a zhodnocena dvě jeho významná díla – jedno jevištní a jedno koncertní – Schwarz auf Weiß a Surrogate Cities. Tyto analýzy mě velice zaujaly a dodaly mi nový náhled na celé téma.

Za nejvýznamnější zdroj považuji pojednání českého autora Jiřího Adámka Théâtre Musical – Divadlo Poutané Hudbou. Adámek zde velice podrobně rozebírá autorův tvůrčí styl, jeho inovativnost a hravost i inkriminované vlivy populární hudby. Adámkův text působí velice objektivně a jasně.

Velké množství faktických informací jsem také získal z internetových serverů, poskytujících hudbu v elektronické podobě a recenze na ni. Z citovaných to jsou servery The Guardian Music, Discogs.com, Amazon.com a Eugene Free Network.

Heiner Goebbels si již získal zasloužené místo ve vědomí odborné veřejnosti, ovšem jistá setrvačnost hudební literatury se konkrétně u něj projevuje skromností informačních zdrojů, což je implikací relativního mládí autora.

Úvod

Vezměme si tento příklad: sedíte sami v kavárně a u vedlejšího stolu někdo začne mluvit cizím jazykem. Vaše pozornost v první fázi zbystří. Zaujme vás exotická melodičnost, akcenty na neočekávaných místech, možná hlásky, které v našem jazyce vůbec neexistují. Chvíli posloucháte a obdivujete, ovšem zanedlouho ztratíte pozornost a přestanete vnímat jednotlivé hlásky a slova a z vět se stane jen proud něčeho neurčitěho. O chvíli později vaše mysl přesune tento nesmyslný proud na vedlejší kolej a nechá ho splynout s ruchy okolí. Důvod je jednoduchý – řeč je způsob jak předat informace pomocí slov – pokud nerozumíte slovům, ztrácí řeč smysl.

A hudba je na tom úplně stejně. Snaží se předat myšlenku, emoci, informaci, je tu od toho, aby byla pochopena a chce být pochopena. Ovšem pokud nerozumíme řeči, kterou mluví, nemůžeme pochopit, co nám chce říct. Samozřejmě, pokud na vás někdo bude křičet japonsky a mávat vám kolem hlavy katanou, asi pochopíte, že vás nezve na čaj, ale už se nedozvíte, jakými krásnými přízvisky vás nazval.

V soudobé kompozici je problematika srozumitelnosti významným tématem. Chceme, aby naše hudba byla nová, chceme aby měla myšlenku a zároveň chceme, aby byla myšlenka pochopena.

Když jsem poprvé poslouchal hudbu Heinerja Goebbelse, kladl jsem si otázku, jak to udělal, že mu rozumím. Jak to, že chápu co mi chce říct, přestože jsem takovouto hudbu nikdy neslyšel?

Pak jsem si uvědomil, že jsem vlastně tuto hudbu už slyšel. Že je vlastně tato hudba neuvěřitelně důmyslnou mozaikou nejrůznějších hudebních proudů, která je tak umně poskládaná, že nepůsobí jako slepenec, jako koláž, ale funguje jako přetavený a vytepaný celek, který má jen jednu tvář, jež je schopna předat všechny myšlenky a emoce, které se jí zlíbí.

Heiner Goebbels ovládá své řemeslo opravdu mistrně. Balancuje na pomezí hudby artificiální a populární, a přitom si bere to nejlepší z obou světů.

To je důvod, proč mě tento autor zaujal, proč se pro mě oddělil z masy jiných současných evropských skladatelů. Je to právě jeho tanec na hraně, který přitáhl mou pozornost a donutil mě přemýšlet.

1. O autorovi

Heiner Goebbels (narozený 17. 8. 1952 v Neustadtu) je německý skladatel, hudební ředitel a profesor na Justus-Liebig Universität v Gießen a na European Graduate School v Saas-Fee ve Švýcarsku.

Od roku 1972 studoval sociologii a hudbu ve Frankfurtu nad Mohanem. Už v počátcích tvorby jeho hudba vykazovala znaky míchání žánrů. V době, kdy byla německá nacistická minulost tabuizována, založil soubor Sogennante Linksradikale Blasorchester (1976–1981)¹ neboli Takzvaná levicově-radikální dechovka. Ansámbl působil především na pouličních demonstracích.²

Se saxofonistou Alfredem Harthem vytvořili art-rockové duo s názvem Goebbels/Harth (1975–1988), které bylo později rozšířeno o dva další členy a vzniklo kvarteto Cassiber (1982–1992). To vynikalo především vynikající sehraností, zvukovou invencí a sugestivní vizuální stránkou koncertování.³

Významná část jeho stěžejních děl pochází ze spolupráce s východoněmeckým spisovatelem Heinerem Müllerem – dvě ze čtyř skladeb rozebíraných v tomto textu patří právě do této kategorie. Ze skladeb, jež v této práci nebudou rozebírány, bychom se měli zmínit aspoň o těchto: „Verkomennes Ufer“ („Zpustlé pobřeží“, 1984), „Die Befreiung des Prometheus“ („Osvobození Prométhea“, 1985) a „Wolokolamsker Chaussee“ („Wolokolamská dálnice“, 1989).

Dílo Heinerja Goebbelse získává čím dál tím většího věhlasu. Stále více jeho kompozic je prováděno na světových jevištích. Autor byl již dvakrát nominován na cenu Grammy: poprvé v kategorii Best Contemporary Composition za cyklus skladeb „Surrogate Cities“ v roce 2001 a podruhé v kategorii Best Small Ensemble Performance za skladbu Eislermaterial v roce 2004.⁴

¹ LUDWIG FINSCHER, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Heiner Goebbels

² JIŘÍ ADÁMEK, Théâtre Musical, Divadlo poutané hudbou, str. 55

³ Tamtéž, str. 56

⁴ WIKIPEDIA, Heiner Goebbels

2. Skladba „Surrogate“ z cyklu „Surrogate Cities“

Cyklus skladeb Surrogate Cities pro velký orchestr, mezzosoprán, recitátora a sampler (autorem označována jako „suite pro orchestr a sampler“)⁵ složil Heiner Goebbels v roce 1994. Poprvé byl v témže roce celý cyklus se souhrnnou stopáží 1 hodina a 6 minut proveden studentským orchestrem Trinity Laban Symphony Orchestra. Premiéru řídil dirigent Jonathan Stockhammer.⁶

Cyklus obsahuje šestnáct skladeb. Deset instrumentálních a šest vokálně-instrumentálních na texty Heinera Müllera, Huga Hamiltona a Paula Austera. Autor dává interpretům volnost zvolit si libovolné pořadí jednotlivých skladeb během celého provedení. Toto je umožněno samostatností a soběstačností všech částí, což spíše než některou z klasických velkých forem umělé hudby připomíná po formální stránce hudební album z populární sféry. Průměrná stopáž jednotlivých skladeb zhruba 4 minuty a 20 vteřin se také kloní spíše ke standardům populární hudby.

2.1 Struktura skladby

Jak již bylo předesláno, skladba je určena pro velký orchestr. Ke standardnímu obsazení je přidán klavír a recitátor. Celková durata je 6 minut a 10 vteřin. Skladba začíná rytmizovaným tremolem ve smyčcích v unisonu na jednom tónu (fis), které postupně narůstá přidáváním dalších oktávových unison (ke smyčcům se později přidávají i některé dřevěné dechové nástroje se stejným rytmickým prvkem). Tato struktura zůstává ve smyčcích po celou dobu skladby. Záhy po nástupu smyčců se přidávají blanzvučné bicí (tympán a velký buben), které naznačí čtyřčtvrt'ové metrum, jež autor skladby v partituře udává, ovšem v podstatě ve všech ostatních partech zůstává skryto pod složitější rytmické struktury a má tedy spíše orientační charakter.

Zhruba na třicáté vteřině nastupuje harfa, která přinese do skladby ojedinělý harmonický prvek. Důmyslná volba intervalů ovšem kompozici neukotví v dur-mollovém systému, naopak ji od něj vzdálí a lehce naznačí příklon ke kvartové harmonii, potažmo pentatonice.

⁵ NEW GROOVE DICTIONARY, online verze, Surrogate Cities

⁶ THE GUARDIAN MUSIC, Surrogate Cities – recenze od Tima Ashleyho

Významnou úlohu získává klavír, který nastupuje po čtyřiceti pěti vteřinách skladby s výrazným rytmickým motivem ve velké oktávě na tónech e a fis v šestnáctinových hodnotách a posléze přináší stoupající chromatický motiv, který končí na tónu fis a upevňuje tak tento tón jako střed tonální gravitace. Motiv je v pozdější fázi skladby zesílen trombóny. Mnohonásobným opakováním si tento motiv získává dominantní postavení, které je umocněno jeho solitérním charakterem ve struktuře skladby – žádný další melodický motiv autor do kompozice nepřinese (pomineme-li melodický charakter mluveného slova, viz níže).

Zlomový bod skladby nastává na 1 minutě a 35 vteřinách, kdy nastupuje v nečekaném místě mluvené slovo, které se pohybuje na pomezí recitace a exaltovaného skandování a je střídáno rytmizovaným vdechováním a vydechováním a nesrozumitelným mumláním. Recitovaná pasáž je lehce upravenou verzí lyrického textu Huga Hamiltona. Text je následující:⁷

She's been running!
What for?
She's been running!
What for?
What makes a young woman run?
During the day? In the city?
What for?
It makes you look like you're late.
Forgotten something.
Like you need to get
to bank, or a doctor
or an attorney.
Like you don't own a car.
Dream a lot
over breakfast.
Say little.

She's been running!
What for?
It makes you look like

*you've been tricked.
It makes you look like
you've just been attacked.
Like you've just escaped from the East.
Like you've had a taste of freedom.
Like you've seen something
that made you turn back.
Like you once had an idea
what you wanted most.*

*She's been running!
She's been running!
What for?
It makes you look like,
running makes you look like
you've lost something.
Or stolen something.
Or said something.
Told lies.
Like you know something that nobody else does.
Like you once had an idea of what you wanted most.*

*She's been running!
What for?
And running makes you look like,
And running makes you look like
you're new.
Running in the street makes you look like
you don't belong.
Like you're unemployed.
Un-german.
Surrogate.
surrogate, surrogate...*

*She's been running!
What for?*

(báseň v této části přechází do opakování jednotlivých slov z předešlých veršů)

Pro představu o obsahu nabízím český překlad (překlad Robin Schenk, 2013):

Ona utíkala!

Proč?

Ona utíkala!

Proč?

Co přiměje mladou ženu utíkat?

Za bílého dne? Ve městě?

Proč?

Vypadáš pak, že jsi ve skluzu.

Něco jsi zapoměla,

Jako by ses potřebovala dostat

do banky nebo k doktorovi

nebo k právníkovi.

Jako že nemáš auto.

Často sníš

během snídane.

Moc toho nenapovídáš.

Ona utíkala!

Proč?

Vypadáš pak,

že tě napálili.

Vypadáš pak,

jako by na tebe právě zaútočili.

Jako bys právě unikla z Východu.

Jako bys ucítila závan svobody.

Jako bys spatřila něco,

co tě přimělo se otočit.

Jako bys najednou přišla na to,

co chceš nejvíc.

Ona utíkala!

Ona utíkala!

Proč?

Vypadáš pak,

*když běžíš tak vypadáš
jako bys něco ztratila.
Něco ukradla.
Něco řekla.
Vykládala lži.
Jako bys věděla něco co nikdo jiný neví.
Jako bys najednou přišla na to, co chceš nejvíc.*

*Ona utíkala!
Proč?
A když utíkáš, tak vypadáš,
A když utíkáš, tak vypadáš,
že jsi tu nová.
Když běháš po ulicích tak vypadáš,
že sem nepatříš.
Že jsi nezaměstnaná.
Neněmecká.
Náhradník.
náhradník, náhradník...
Ona utíkala!
Proč?...*

Už i z pouhého prvního pohledu na text je jasné, že nejvýznamnější úlohu mají verše na začátku každé sloky “*She’s been running! / What for?*” Recitátor tyto verše odlišuje od zbytku textu po dynamické stránce i expresivitou hlasu. Práce s výškou hlasu je v textu tak výrazná, že bychom jej skutečně mohli považovat za melodickou linii (přestože recitátor nezpívá, nelze – právě nejvýrazněji v refrénech – přeslechnout tíhnutí jeho hlasu k tónu fis, který se, jak již bylo zmíněno, ukazuje jako střed tonální gravitace).

Úzce s textem je spjata úloha malého bubínku se zapnutým struníkem. Ten se připojuje těsně po nástupu recitátora a po většinu skladby imituje rytmickou stránku mluveného slova. Na rozdíl od ostatních nástrojů nemá jeden resp. dva motivy, (v tomto případě by se možná více hodil termín z minimal music – patterny) které by se střídaly, ale ubíhá dál až do konce skladby jen s drobnými návraty k již vyřčeným rytmickým strukturám.

Gradace přidáváním dalších nástrojových skupin je v tomto bodě již v podstatě u konce. Výraznější skok v dynamice nastává na začátku třetí sloky básně, kdy jako na znamení refrénu „*She's been running! / What for?*“ nastupují trombóny s basovým motivem, který byl původně v klavíru. V tomto bodě (v čase 3 minuty a 20 vteřin) skladba dosahuje dynamického vrcholu, na kterém zůstává celou třetí sloku a začátek čtvrté sloky. Poté nastává celkový pokles intenzity, který je ovšem vystřídán ještě jedním kratším vrcholem kolem páté minuty, kdy se do popředí na chvíli opět dostane piano s basovou figurou na tónech e a fis. Na tomto vrcholu je v textu naposledy zopakován refrén a dál už jen recitátor za sebe sází jednotlivá slova z předešlých slok tak, že nedávají přílišný smysl.

Od páté minuty nastává už definitivní pokles intenzity. Dynamická obálka v podobě oblouku je dokončena postupným vynecháváním nástrojových skupin až do bodu, kdy zůstává jen recitátor, který – se zdánlivě bláznivým výrazem – opakuje jednotlivá slova, hlasité vzdechy a jiné neurčité zvuky a harfa s rozloženým kvartovým akordem.

2.2 Prvky populární hudby ve skladbě Surrogate

Vezměme si tuto skladbu z pohledu nezaujatého diváka, který přišel na koncert filharmonie. Je to Evropan nebo Američan, takže vyrostl ve stejném kulturně-hudebním prostředí jako my. Nemá žádnou anotaci k autorovi, ani skladbě samotné a třeba ani není příliš znalý v artificiální hudbě.

První pro něj známý element, kterého si všimne (nebo ho spíše podvědomě zaznamená) je extrémně průzračná harmonická struktura – struktura kterou chápe. Neobsahuje ostré disonantní střety a nemění se – tak jak tomu bývá v písňových formách. To, že se toto daří autorovi, aniž by se musel hlouběji ponořit do dur mollového systému, považuji za extrémně dobře zvládnutou práci s tónovým terénem, který se pohybuje na pomezí několika různých systémů. Harfa přináší náznak kvartového systému, neustálé střídání tónů e a fis v basu klavíru naznačuje sedmý a první stupeň mollové tonality (tudíž tónina skladby by byla fis moll) a vzestupné basové pochody v žestích a klavíru naznačují pentatoniku s přidávanými chromatickými tóny (která je poměrně běžnou v bluesové, jazzové i rockové hudbě).

Dalším neopomenutelným záchytným bodem je pro posluchače rytmus. Po celých šest minut je skladba tlačena dopředu rytmizovaným tremolem

v šestnáctinových hodnotách smyčců. To by ovšem samo o sobě nestačilo. Proto nastupují blanzvukné bicí, které jak již bylo zmíněno přinášejí jedinou rytmickou strukturu, jež vychází na čtyřčtvrťové metrum. Tato figura umožňuje posluchači vnímat tep skladby, ovšem je téměř nemožné udržet si přehled o tom, kde je první doba, proto záhy vznikne pouze dojem neměnného tempa, tedy tak akorát, aby si mohl posluchač „klepat nohou do rytmu“.

Autor se opravdu velice šikovně pohybuje na hraně mezi rytmikou hudby populární a komplikovanými strukturami soudobé hudby artificiální. Struktury v drobnějších hodnotách (rytmizované tremolo a basové figury v klavíru a trombónech) jsou konfrontovány se strukturami v bicích nástrojích, které určují celkový tep skladby (malý bubínek se sice pohybuje v drobnějších rytmických hodnotách, ale akcenty jsou zpravidla na doby) a kombinací obojího vzniká struktura, která je jak rytmicky pochopitelná tak komplexní a sofistikovaná, ovšem nepřetechnizovaná.

Ale vraťme se k našemu posluchači. Skladba je pro něj pochopitelná, tento bod je splněn. Autor má jeho pozornost, protože posluchač rozumí jazyku, kterým hudba mluví. Další úkol je jasný – udržet si jeho pozornost i nadále. Heiner Goebbels to řeší velice jednoduchým způsobem – gradací. To je ovšem v hudbě element tak esenciální, že jeho kategorizace do populární nebo artificiální sféry je bezpředmětná.

Forma skladby je, jak již bylo zmíněno, oblouk. Skladba začíná v nízké dynamice, postupně roste, vrcholí, pak opět klesá a končí v pianu. První minutu a půl se na strukturu „nabalují“ další nástroje a zahušťují ji. To jsou pro posluchače nové podněty, takže je pozornost zajištěna. Po minutě a půl už hraje skoro celý orchestr a už není moc kam stoupat. Toto je právě moment, kdy nastupuje mluvené slovo.

Recitace básně není úplně typickým prvkem pro soudobou populární hudbu, a když už, tak na krátkých úsecích nebo ve formě rapu (ovšem ten má výrazně rytmickou funkci, která zde chybí). Velmi zřídka se objevuje jako středobod skladby.

Abychom pochopili funkci mluveného slova v této skladbě, podívejme se na jeho formu (viz strany 9–12). Už několikrát zmiňovaný refrén „*She's been running! / What for?*“ je klíčem k pochopení struktury – má úplně stejnou funkci jako refrén v populární hudbě.

Refrén funguje jako záchytný bod, který si posluchač zapamatuje a další opakování ho v tom utvrzují. Zároveň obsahuje hlavní myšlenku skladby: „*She's been running! / What for?*“ celý zbytek textu se zabývá tím, proč ta mladá žena

utíkala a čas od času nám to připomene. Tato struktura se objevuje ve velkém množství lidových i umělých písní. Dlužno podotknout, že původní báseň Huga Hamiltona, kterou Heiner Goebbels použil ve skladbě Surrogate, tyto refrény neobsahuje. Text ubíhá jako jednolitý proud bez opakování veršů „*She's been running! / What for?*“. Můžeme tedy mluvit čistě o invenci autora hudby – text je podřízen hudební formě, není tomu naopak.

Po stránce formy připomíná skladba Surrogate v mnoha ohledech populární píseň. Je to ovšem úspornost použití pro píseň typických prvků (například použití „skandování“ namísto zpěvu) a přiřazení mnoha prvků cizích, které vytvářejí jedinečnou strukturu této skladby.

3. Skladba „The Absence of Time“

Skladba (jejíž název by se dal přeložit jako „Nepřítomnost času“) vznikla jako součást soundtracku k filmu „Ashes and Snow“ („Popel a sníh“, 2005) od kanadského autora Gregoryho Colberta.⁸ Film zachycuje interakce mezi lidmi a zvířaty. Jeho charakter je ovšem spíše umělecký než dokumentární. Ve snímku je skladba použita jako podklad pod záběry afrických domorodců, kteří si hrají s gepardy na písčinych dunách.

Heiner Goebbels není jediným autorem soundtracku – třináct originálních skladeb je od deseti různých autorů, ovšem autorství této skladby je pouze jeho. Skladba samotná byla provedena souborem Eastwestern String Ensemble (což je, jak název napovídá, smyčcový orchestr) a součástí nahrávky je záznam zpěvu židovského chazana Samuela Vigody (chazan je muž, který vede modlitby při židovské bohoslužbě).⁹

3.1 Struktura skladby

Jak je dobrým zvykem Heinera Goebbelse, skladba je velice krátká – stopáž zhruba 2 minuty a 50 vteřin. Kompozice začíná nástupem smyčců ve velké oktávě na tónu f, který se později prokáže jako mollový tónický bas (tato skladba nepopírá zakotvení v dur-mollovém systému).

Autor nechává vyznít basový tón ve smyčcích a po několika vteřinách se ze ztracena přidává zpěv chazana (barva hlasu je jasně oddělena od zbytku struktury, důvod je zjevně ten, že nahrávka je výrazně starší nebo byla pořízena na horší zařízení. Jelikož skladba vznikla patnáct let po smrti Samuela Vigody, jsou obě možnosti pravděpodobné a nevylučují se). Hlas se pohybuje ve falzetové poloze (vrchní polovina jednočárkované a spodní polovina dvoučárkované oktávy) a melodie je typicky židovská – někde na pomezí mezi harmonií východních kultur (koloratury, jemná glissanda a pro evropské ucho lehce rozladěné intervaly) a středověkou evropskou (melodický pohyb prakticky výhradně po sekundových intervalech s výjimkou několika skoků o kvartu nebo kvintu).

⁸ WIKIPEDIA, Ashes and Snow

⁹ DISCOGS.COM, Ashes and Snow, The soundtrack

Prakticky minutu nechá autor znít židovskou modlitbu nad basovou prodlevou, skladba tak dostává silně meditativní charakter s pocitem definitivnosti (podobně jak tomu bývá na konci některých barokních skladeb, kde je držen tónický pedál v závěrečných pasážích).

Tato struktura je narušena v čase 1 minuta a 10 vteřin nástupem vyšších smyčců s evropskou harmonií. Zde se v poměrně rychlém sledu začínou střídát akordy, které mají tonální charakter – striktně se drží harmonie f moll respektive As dur. Také basová prodleva začne záhy kopírovat harmonickou strukturu vyšších smyčců a na dobu zhruba třiceti vteřin nás zavede do harmonického terénu období romantismu, kterého se v dnešní době často užívá ve filmové hudbě. Tato harmonie je přesně „napasována“ na melodii židovského zpěvu, takže funguje jako jeho doprovod.

Po těchto třiceti vteřinách se sice harmonie dál nemění, ale kompletně všechny smyčce začínou v harmonických sledech akordů stoupat po diatonických sekundách vzhůru. Ve chvíli, kdy by už kontrabasy přešly do příliš vysokého a neznělého rejstříku, se jednoduše odmlčí a nám se tak odhalí, v tuto chvíli již velice jiskřivá, barva diatonicky stoupajících smyčců, pod kterými stále ubíhá melodická linie chazanova zpěvu.

Violy a violoncella se také záhy odpojí a nechají osamoceně viset ve vzduchu housle, které vystoupají až na c5. V tuto chvíli se již opět objevuje basová prodleva na tónu f, která nás ve formě vrací zpět na začátek. Housle pomalu doznívají, zpěv se vytrácí, bas přeznívá, než se i ten zcela vytratí.

3.2 Prvky populární hudby ve skladbě The Absence of Time

Vezměme si opět na pomoc našeho průměrného posluchače. První prvek, který ho zaujme bude židovský zpěv. Je to záležitost poměrně exotická, ale nepůsobí na evropské ucho tak cize, jako například vokální hudba blízkého východu.

V kontextu této skladby ovšem chápeme židovský zpěv jako prvek více se blížící artificiální hudbě. K navození patřičné atmosféry se sice ve filmové hudbě často používají úryvky melodií z hudební sféry blízkého východu, ale většinou to bývají pouze stylizace, které má Evropan v hlavě zapsané jako jakési archetypy exotické hudby. Zde je použita původní píseň, která je dokonce v původním provedení, takže o stylizaci nemůže být řeč.

První minutu skladby je tedy posluchač konfrontován s židovským zpěvem. Ten je ovšem harmonicky ukotven basovou prodlevou, která naznačuje akord f moll, ale zní pouze základní tón, takže je struktura stále velice neurčitá. Pak nastupuje již zmíněná romantická harmonie. Tu můžeme chápat jako jakýsi návod nebo určovací klíč. Objasňuje nám totiž, jak si máme vyložit neustále kličkující melodickou strukturu židovského zpěvu po harmonické stránce. Takových různých harmonických výkladů by mohlo existovat nepřeberné množství. Ten, který nám Goebbels nabízí, je velice klidný a bez disonancí. Bez tohoto výkladu bychom byli konfrontováni čistě jen s židovským zpěvem, který sám o sobě tento klid postrádá a naopak může působit nervózním dojmem. Heiner Goebbels nám svým způsobem ukazuje dráhu, po které podle něj melodie jede.

V této známé harmonické lázni je posluchač ponořen po celou střední část, až do chvíle, kdy se housle zastaví na nejvyšším tónu (zůstanou na něm asi dvacet vteřin) a navrátí se basová prodleva, která vyzdvihne harmonickou neurčitost zpěvu a připomene původ této melodie.

Opravdu silným a v této skladbě významným prvkem populární hudby je harmonie, kterou Heiner Goebbels nestaví do kontrastu s židovským zpěvem, ale naopak nám dokazuje, že je schopna s ním žít v symbióze.

Co je ale v této skladbě možná ještě významnějším elementem, je obecná rovina tohoto kulturního střetu. A v tuto chvíli nemluvím o jednom konkrétním prvku, který skladbu přibližuje ke sféře populární hudby, ale o výslednici vektorů, směřujících dvěma odlišnými směry.

Na jedné straně máme svět filmové hudby, který smyčcový orchestr v tomto případě neomylně připomíná. Je to sféra povrchní slasti a pozlátka, vyznačující se mělkostí hudebního výrazu. S hudbou je zde nakládáno čistě účelově – snaží se co nejsilněji a nejkonkrétněji zapůsobila na naše emoce, případně podpořila emoce, které jsou nám v konkrétní scéně filmu předkládány.

A na straně druhé je tu chazan Samuel Vigoda a jeho zpěv. Zbožnost, obřadnost a myšlenková hlubokost, hudba stará stovky let, která si na nic nehraje. Je to právě hudba čistého a hlubokého hudebního výrazu, která je zde konfrontována s moderní hudbou filmové popkultury. Dva světy, které jsou naprosto kulturně odlehlé.

Autor v této skladbě opět předvádí svou mistrnou práci s diametrálně odlišnými hudebními elementy, které je schopen zkombinovat takovým způsobem, že je přetvoří v jeden nerozdělitelný celek.

4. Skladba „The Concert (Zither)“ z hudební inscenace „Schwarz auf Weiß“

Tato skladba je součástí hudební inscenace „Schwarz auf Weiß“ („Černé na bílém“), kterou složil Heiner Goebbels pro 18 hudebníků souboru Ensemble Modern. Představení mělo premiéru v roce 1996 ve Frankfurtském divadle Theater am Turm. Protagonisty představení jsou samotní členové Ensemble Modern, kteří zastávají jak funkci hudebníků, tak herců (recitují text, přesouvají se volně po pódiu, vytvářejí různé skupinky, hrají hry, atd.).¹⁰

Dlužno podotknout, že se tato hudební inscenace dočkala i českého provedení. Pod taktovkou Petra Vrábela a s režijním vedením Lukáše Trpišovského a Martina Kukučky byla nově nastudována orchestrem BERG a měla premiéru 29. 9. 2009.¹¹

Konkrétně během skladby „The Concert (Zither)“ je na podiu několik skupin protagonistů – z osmnácti hudebníků hraje na nástroje jen necelá polovina, zbytek buďto hází tenisovými míčky na velký buben zavěšený několik metrů nad zemí nebo hraje kostky na ozvučené dřevěné desce.

4.1 Struktura skladby

Skladba „The Concert (Zither)“ začíná harmonicky otevřeným sólem fagotu s jazzovým nádechem. Do tohoto sóla čas od času pronikne rytmický pattern bicích na ride činelu, dlouhé legato tóny houslí a violy, déšť (bicí nástroj) a ruchy, jež vytvářejí ostatní protagonisté, kteří právě nehrají na svůj nástroj.

Rytmický pattern bicích dál pokračuje bez zastavení a odhaluje nám čtyřčtvrt'ové metrum s akcenty na první, čtvrté a sedmé osmině, neboli rytmus „3+3+2“ typicky používaný v jazzové latině, který nás bude provázet celou skladbou.

Na třicáté vteřině kompozice nastupují, jistým způsobem zdeformované, jazzové riffy. V jazzové terminologii je za riff označována krátká rytmická struktura, která má zajímavou a zapamatovatelnou melodii a/nebo rytmus a hraje ji (v big-

¹⁰ FRIEDER REININGHAUS, KATJA SCHNEIDER, Experimentelles Musik- und Tanztheater, str. 321

¹¹ JIŘÍ ADÁMEK, Theatre Musical, Divadlo poutané hudbou, str. 70

bandové sazbě) větší skupina nástrojů jako doprovod pod sólistu, zpěváka nebo i v prvním plánu jako krátký motivek, který se opakuje.¹² Heiner Goebbels vytváří v této skladbě podobné struktury. Sestupné nebo vzestupné chromatické běhy v mnohonásobných oktávových unisonech v šestnáctinových hodnotách v žestích a baskytaře společně s drobným pohybem v bicích v kvapném tempu ($\downarrow=140$) vytvářejí dojem nervózního napětí.

Tyto kvazi-riffy se vyskytují po celou dobu trvání této skladby (durata je 2 minuty a 31 vteřin). Tato struktura je dále prostřídána kontrastní pasáží. Na padesáté vteřině se tep skladby na chvíli zastaví. Nastoupí po dynamické stránce gradující tremolo ve smyčcích a části žestí, nad kterým protančí trumpeta s ironickou karikaturou bebopového sóla.

Poté se opět navrátí struktura s kvazi-riffy. Tato forma už není znovu narušena, jen se zde zhruba od 1 minuty a 15 vteřin objeví něco na způsob souboje mezi dvěma nástrojovými skupinami – na jedné straně trumpeta, lesní roh a pozoun, na druhé tuba a elektrická baskytara. Skupiny si navzájem odpovídají, v některých místech se spojí, ale jen na chvíli aby si mohly opět začít konkurovat v komplementárních strukturách. Obě skupiny mají ve struktuře stejnou důležitost. Mohli bychom u této části do jisté míry hovořit o polyfonní faktuře.

Skladba končí rytmizovanými glissandy po alikvotních tónech v trumpetě, lesním rohu a pozounu a dřevěných dechových nástrojích, které tento efekt napodobují. Poté kompozice plynule přechází do následující skladby představení „Text Machine (Spiele)“.

4.2 Prvky populární hudby ve skladbě „The Concert (Zither)“

Z prvního poslechu i z prvního pohlednutí do rozboru je jasně poznat, že skladba čerpá po výrazové stránce z jazzové hudby. Je to právě jistá hektičnost typická pro bebop, která je v této skladbě zdůrazňována do takové míry, až bychom ji mohli považovat téměř za karikaturu tohoto odvětví jazzu ze 40. let 20. století. Rychlé pochody ve vysokých polohách, které jsou na hranici možností interpretů a jsou navíc v unisonech, která zákonitě nemůžou být nikdy přesná, tento zběsilý charakter kompozice výrazně podkreslují.

¹² APassion4Jazz.net, Glosary of jazz terms

Rytmika bicích naznačuje jazzovou strukturu, ovšem ne tak výrazně jako dechové nástroje. Pokud bychom u této skladby vyměnili jemný rytmus na ride činel, který ji celou dobu provází, za klasický jazzový pattern, dostali bychom něco, co už by možná šlo zařadit do širokého okruhu jazzového stylu, ovšem tuto skladbu v podobě, v jaké ji prezentuje Heiner Goebbels, nikoliv.

Na rozdíl od první rozebírané skladby Surrogate, kde forma byla jedním z výrazných prvků, které kompozici přibližovaly k populární sféře, zde forma funguje přesně opačným způsobem. Dynamická obálka skladby je sice oblouk, ale na vrcholu tohoto oblouku je skladba ukončena a nastupuje nová kompozice attacca.

Typická jazzová forma s tématem a následnými improvizacemi na toto téma, i jakákoliv jiná standardní forma jazzu je zde naprosto popřena a nahrazena volnou prací s rozvíjejícím se motivem zmíněných quasi-riffů.

Prvků populární hudby je v této skladbě mnoho. Možná by bylo v tomto případě dokonce přesnější mluvit o populární skladbě, která je obohacována prvky artificiálními. Mezi ty, v této skladbě nejvíce zdůrazňované, bych zařadil neurčitost po stránce formy a přehánění stylově typických prvků jazzu ad absurdum.

5. Skladba „Quick Glance at my Watch“

Konceptuální album „Der Mann im Fahrstuhl/ Man in the Elevator“ neboli „Muž ve výtahu“, jehož je kompozice „Quick Glance at my Watch“ součástí, vzniklo a mělo premiéru v roce 1987. V roce 1988 bylo nahráno a o rok později vydáno společností ECM.¹³ Jako část skladeb z již zmiňovaného cyklu Surrogate Cities i toto dílo užívá textu Heinerja Müllera, konkrétně vybrané pasáže z divadelní hry „The Mission: Memory of a Revolution“. Jedná se o sekvenci snových obrazů, které jsou stejně jako skutečné sny osvobozeny od logických souvislostí.

Zhruba první třetinu celého konceptu – v jejímž středu se inkriminovaná skladba nachází – je nám vyprávěn příběh muže, který se má setkat se svým nadřízeným, nemůže najít jeho kancelář a má zpoždění. Jsou nám prezentovány jeho různé myšlenkové pochody a jeho nervozita a úzkost.

Text je nám prezentován dvěma vypravěči – jeden hovoří anglicky a druhý německy. Nelze určit přesnou posloupnost, v jaké se recitátoři střídají. V některých pasážích je jedna část textu vyřčena jedním jazykem a poté ta stejná druhým. V jiných dějová linie ubíhá dál bez zastavení, jen se jazyky prostřídávají nebo oba recitátoři říkají zaráz to stejné ve dvou různých jazycích.

Album „Der Mann im Fahrstuhl/Man in the Elevator“ je poslední skladbou Heinerja Goebbelse, před začátkem jeho dlouholeté spolupráce s frankfurtským souborem Ensemble Modern. Pro tuto skladbu si zvolil jazz-rockové nástrojové obsazení a hudebníky z vrcholové New-Yorské klubové scény, v čele například s kytaristou Fredem Frithem.

Kompletní obsazení je následující: dva recitátoři, elektrická kytara, basová kytara, trubka, saxofon, pozoun, bicí a klávesy (na které hraje Heiner Goebbels osobně).

5.1 Struktura skladby

Skladbu otevírá silně zkreslená kytara s rockovým motivem v tenorovém rejstříku se zatlumenými strunami. Po několika vteřinách se přidává německý recitátor, s pro tuto chvíli umírněným, hlasovým projevem. Celá pasáž přednášená v němčině je následující:

¹³ AMAZON.COM, Man in the Elevator, recenze od Autonomieus

Vorläufig spitzt sich alles auf die Durch meine Fahrlässigkeit im voraus nicht beantwortbare Frage zu in welcher Etage der Chef (den ich in Gedanken Nummer Eins nenne) mit einem wichtigen Auftrag auf mich wartet. (Es muss ein wichtiger Auftrag sein, warum sonst lässt er ihn durch einen untergeordneten erteilen). Ein schneller blick auf die Uhr klärt mich...¹⁴

Opět přikládám i český překlad (Robin Schenk, 2013):

Pro tuto chvíli vše visí na otázce, jež nemůže být díky mé nedbalosti zodpovězena předtím, než bude zodpovězena ta, v kolikátém patře je můj šéf (v mých myšlenkách přejmenovaný na Číslo Jedna), který na mě čeká s důležitým úkolem. (Musí to být opravdu důležitý úkol, jinak by ho dostal nějaký poskok). Rychlý pohled na hodinky mě informuje...

Recitátor ke konci této pasáže přechází stále do extatičtější polohy hlasu a slova „*klärt mich*“ už jsou téměř zpívána. Pod text a ke kytarě se již na začátku přidává alt-saxofon s extrémně rychlou pentatonickou figurou. Na povel věty „*ein schneller blick auf die Uhr...*“ se přidávají bicí a baskytara s rockovým rytmem. Poté německý recitátor opustí text Heiner Müllera a začne postupně budovat verše „*Fünf Minuten vor der Zeit, ist die wahre Pünktlichkeit*“ a to tím způsobem, že ji stále dokola opakuje a postupně přidává další slova stylem „*fünf... fünf Minuten... fünf Minuten vor... atd.*“ Recitátor v této chvíli již zpívá. Všechna slova jsou na jednom tónu.

V tuto chvíli se přidává anglický recitátor, který navazuje v textu tam, kde německý skončil, přičemž poslední věta je zopakována:

A quick glance at my watch informs me irrefutably of the fact that for long time it's been too late even for basic punctuality, although our elevator, as I noticed on a second glance, has not yet reached the twelfth floor: the hour-hand stands at ten, the minute-hand at fifteen, the seconds have long since ceased to matter.

¹⁴ THEATER WISSENSCHAFT, Heiner Müller – Der Mann im Fahrstuhl

*Something seems to be wrong with my watch, but there isn't any time for a time-check: without even a notice, I'm alone in the elevator.*¹⁵

Český překlad (Robin Schenk, 2013):

Rychlý pohled na hodinky mě nevyvratitelně informuje o faktu, že již příliš dlouho bylo pozdě na pouhou dochvilnost, přestože náš výtah, jak jsem si všiml při druhém pohledu, ještě nedorazil do dvanáctého patra: hodinová ručička stojí na desítce, minutová na patnáctce, na vteřinách už dávno nezáleží. S mými hodinkami je něco v nepořádku, ale nemám čas kontrolovat čas: aniž bych si to uvědomil, jsem ve výtahu sám.

Během tohoto úseku je již rocková struktura kompletní, přidává se trumpet, která doplňuje figury saxofonu, německý recitátor se stále vrací na začátek své věty a snaží se ji dokončit. Až na konci skladby je celá věta třikrát zopakována. Text anglického recitátora pod tímto zpěvem dále ubíhá až do konce skladby, kde jsou všechny nástroje naráz utnuty a věta „*I'm alone in the elevator*“ zazní do úplného ticha a s ní nastupuje následující skladba alba „*Alone in the Elevator*“. Rozebíraná kompozice „*Quick Glance at my Watch*“ je necelé dvě minuty dlouhá.

5.2 Prvky populární hudby ve skladbě „*Quick Glance at my Watch*“

Zásadním populárním prvkem v této kompozici (a potažmo v celém albu) je nástrojové obsazení. To jasně evokuje jazz-rockové kapely, které byly v osmdesátých letech populární. Skladba je jasně ukotvena ve čtyřčtvrt'ovém metru a rytmický pattern bicích také nepřináší prvky, které by byly atypické pro rockovou hudbu. Typická rocková struktura je lehce narušována dechy v diskantové poloze, které nemají klasickou sólistickou podobu (jak by tomu bylo právě v jazz-rocku), ale vytvářejí společné figurace, které se proplétají nad rockovou strukturou.

Po stránce formy bychom mohli mluvit o dvou různých podobách dle toho,

¹⁵ EFN.ORG, Heiner Müller – *The Mission*, překlad do angličtiny Dennis Redmond 2001

jaké kritérium zvolíme za hlavní. Pokud bychom upřednostnili kritérium dynamiky, mohli bychom hovořit o jednodílné formě s postupnou gradací, což je forma v rockové hudbě extrémně vzácná. Kytara stále opakuje jeden a tentýž motiv a harmonie je také pořád stejná.

Na druhou stranu, podívejme se na formu po stránce textu. Pro populární hudbu je typická forma slok a refrénů. Během slok je navozena atmosféra, posluchač je uveden do situace a získává nové informace o postavách a ději. Naproti tomu refrény tíhnou k lyričnosti, stručnosti a větší výrazovosti. Zjednodušeně řečeno méně slov a více emocí.

Pokud bychom přijali toto hledisko, mohli bychom se dívat na prezentovaný text Heinere Müllera jako na sloky skladby. Recitací jsou nám předávány konkrétní informace o situaci – je nám podrobně líčena nervozita protagonisty, jeho stres a úzkost z toho, že přijde pozdě. Do protipólu k tomuto nám autor staví větu „*Fünf Minuten vor der Zeit, ist die wahre Pünktlichkeit*“, což je německé pořekadlo, které by se dalo přeložit jako „*Pět minut předem, to je pravá dochvilnost*“. Toto dvojverší nepřináší nové informace o ději, jen v podstatě shrnuje myšlenky prezentované textem – kdyby ses řídil tímto pravidlem, už bys tam byl. Tato věta je na rozdíl od Müllerova textu veršovaná, což nás ještě silněji utvrzuje, že právě toto je nejdůležitější část, toto je refrén.

Stanovme si tedy, že německy prezentovaná část je první sloka, úsek v angličtině je sloka druhá a německé pořekadlo je refrénem. V první polovině skladby je nám tedy prezentována první sloka. V tuto chvíli by v populární hudbě nastoupil celý refrén v plné síle, jenže Heiner Goebbels se rozhodl, že refrén vybuduje přímo před našimi zraky, slovo od slova, jako kdyby tato slova interpretovi textu právě přicházela na mysl a až těsně před koncem se mu podařilo zformulovat ucelenou myšlenku.

Druhá sloka by měla logicky nastoupit ve chvíli, kdy skončí refrén. Opak je pravdou, protože se Goebbels rozhodne podsunout druhou sloku pod tento postupně budovaný refrén a nechá je postupovat společně až do konce skladby.

Autor nám tedy prezentuje, jistým způsobem zdeformovanou, formu populární písně, která ovšem touto transformací neztrácí na výrazové síle, naopak jí svou lehkou chaotičností, způsobenou prezentováním dvou různých textů dvěma různými jazyky, přidává rozpolcenost, která podtrhuje její podivně vesele, až bláznivě nervózní atmosféru.

Závěr

Poslední akord dozněl. Hudebníci opustili podium a náš posluchač „pokusný králík“ doposlouchal, co jsme mu předhodili. Možná je příjemně překvapen. Možná si právě uvědomil, že vážná hudba není jenom to těžké, nestravitelné, nepochopitelné. Možná si řekne, že by si to klidně poslechnul ještě jednou, aby si to lépe vychutnal.

Možná ano.

A možná taky ne.

Problém je ten, že ať se budeme snažit přiblížit uměleckou hudbu neodborné veřejnosti sebevíce, vždy se najde skupina lidí, u které se setkáme s nepochopením (ostatně tak by to bylo i u jakéhokoliv hudebního žánru).

Obecným prvkem, který nalezneme ve všech čtyřech rozebíraných skladbách je kulturní střet. Konfrontace mezi dvěma, ne-li více různými světy a následná podívaná na vzniknuvší souboj a vzrušení ze zvědavosti, který z těch světů nakonec zvítězí. Neustále jsme vyváděni ze zaběhnutých hudebních konceptů a forem tím, že jsou nám známe elementy předkládány v nových kombinacích.

Takže jestli bude Goebbelsova hudba neodbornou veřejností pochopena nebo ne, není v konečném důsledku to nejpodstatnější. Jde o to, že Heiner Goebbels našel cestu. Cestu k novému výrazu, který osvobozuje soudobou uměleckou hudbu od vyhraněného elitářství, ke kterému tak často tíhne.

Fenomén snahy vyčlenit se je v dnešní době snadno odůvodnitelný – dnešní konzumní svět masovosti, ne-li stádovosti, skladatele předurčuje k tomu, aby se snažil odpoutat, vystoupit z davu, mluvit jazykem, kterým nikdo jiný nemluví.

Tímto bych ovšem nechtěl stavět díla posluchačsky náročnější na nižší úroveň, než na které jsou ta snadněji srozumitelná. Možná to budou právě skladatelé posluchačsky náročné hudby, kteří přijdou ve vhodnou chvíli a posunou hudební vývoj novým směrem.

A nebo to budou skladatelé jako Heiner Goebbels, kteří určí tvář uměleckou hudby 21. století. Nedostatečný časový nadhled nám brání v určení absolutní pravdy, pokud vůbec něco takového existuje.

Použité informační zdroje (v abecedním pořádku)

Amazon.com [online]. Heiner Goebbels – Man in the Elevator – review :

Amazon.com, 2013-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW:

<<http://www.amazon.com/>>

...

APassion4Jazz.net [online]. Glossary of Jazz Terms – Darius Brotman, 2006-[cit.

2013-04-14]. Dostupná z WWW: <<http://www.apassion4jazz.org/>>

...

Discogs [online]. Ashes and Snow (The Soundtrack 2005) : Discogs website, 2011-

[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW: <<http://www.discogs.com/>>

...

Eugene Free Network [online]. The Mission – Memory of a Revolution by Heiner

Müller. Přel. Dennis Redmond : Eugene Free Network, 2000-[cit. 2013-04-14].

Dostupná z WWW: <<http://www.efn.org/>>

...

REININGHAUS, Frieder; SCHNEIDER, Katja. Experimentelles Musik- und
Tanztheater. Laaber : Laaber Verlag, 2004. 391 s. Handbuch der Musik im 20.

Jahrhundert. Obsahuje bibliografické odkazy a rejstřík. ISBN 978-3-89007-427-6.

...

ASHLEY, Tim. The Guardian Music [online]. Surrogate Cities – review : Guardian

News and Media Limited, 2013-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW:

<<http://www.guardian.co.uk/>>

...

GOEBBELS, Heiner. Heiner Goebbels – oficiální stránky [online]. Archive of

works. 2012-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW:

<<http://www.heinergoebbels.com/>>

...

FINSCHER, Ludwig. Die Musik in Geschichte un Gegenwart (MGG). Kassel :

Bärenreiter, 1994. 14 328 s. Obsahuje bibliografické odkazy a rejstřík. ISBN

9783761811108.

...

New groove dictionary [online]. Surrogate Cities. Oxford Universal Press 2007-2013

[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>

...

Professur für Theaterwissenschaft [online]. Heiner Müller – Der Mann im Fahrstuhl :

Professur für Theaterwissenschaft, 2008-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW:

<<http://www.theaterwissenschaft-ernst.uni-bayreuth.de/>>

...

ADÁMEK, Jiří. Théâtre Musical. Vědecká redakce NAMU. Praha: Nakladatelství

Akademie múzických umění v Praze, 2010. 207 s. Obsahuje bibliografické odkazy a

rejstřík. ISBN 978-80-7331-191-9.

...

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. Ashes and Snow : Wikimedia Foundation,

2001-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>

...

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. Heiner Goebbels : Wikimedia Foundation,

2001-[cit. 2013-04-14]. Dostupná z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>