

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Pod taktovkou – muzikál!

Kompetence dirigenta při procesu nastudování muzikálového představení

Legenda jménem Holmes

Musical under the Baton!

Conductor's role during the rehearsal process of The Legend Called Holmes –

The Musical

Bc. Kateřina Nováková

Vedoucí práce: Mgr., MgA. Marek Valášek, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích programů pro základní a střední školy –

Hudební výchova a sbormistrovství

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Pod taktovkou – muzikál! Kompetence dirigenta při procesu nastudování muzikálového představení Legenda jménem Holmes vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Prohlašuji, že text odevzdané elektronické verze diplomové práce je identický s jeho tištěnou podobou.

V Praze,

.....

Kateřina Nováková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce, Mgr. MgA Marku Valáškoví, Ph.D., dále svému konzultantovi Mgr. Čěňku Svobodovi, Ph.D. Ráda bych také poděkovala všem protagonistům muzikálu Legenda jménem Holmes, kteří mi poskytli rozhovory do mé práce, a těmi jsou Ondřej G. Brzobohatý, Gabriel Barre, Martin Kumžák, Kryštof Marek, Miloš Krejčí, Vojtěch Dyk, Sára Bukovská, Vendula Příhodová, Petr Špinar, Tomáš Matějovský a muzikanti Hudebního divadla Karlín.

Mé speciální poděkování patří dirigentovi Chuheiovi Iwasakimu, který se mnou konzultoval veškeré přípravy na dirigování výše zmíněného muzikálu, který je tématem této práce.

Všem těmto pedagogům a kolegům děkuji za vstřícnost a ochotu, se kterou se podělili o své názory, poznatky a zkušenosti v problematice dirigování muzikálového představení a dále jeho příprav a realizace z pohledu dirigenta.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá oblastí muzikálového divadla a specifikuje veškeré činnosti a kompetence dirigenta při přípravě a následné realizaci muzikálového představení.

Text práce sestává ze dvou částí. Teoretická část popisuje charakteristiku muzikálové formy, její stručné světové dějiny a integraci do českého prostředí. Také mapuje historii Hudebního divadla Karlín a představuje profily současných dirigentů této scény. Cílem teoretické části je uvést čtenáře do problematiky muzikálového žánru a představit jeho tři základní složky: hudbu, drama a pohyb. Dále pak poukázat na rozdíly mezi muzikály klasickými a těmi, které jsou revuálního typu.

Druhá, praktická část, se zaměřuje na dirigentskou profesi v oblasti hudebně-dramatického žánru. Demonstruje specifické činnosti dirigenta ve dvou stěžejních žánrech hudebního divadla: opeře a muzikálu. Dále se věnuje výrazovým prostředkům, se kterými muzikálový dirigent pracuje, a to především s důrazem na tempo, které je předmětem častých diskuzí mezi členy různých uměleckých složek muzikálového představení. V dalších kapitolách pak představuje muzikál *Legenda jménem Holmes*, jeho scénář a hudební styl. Proniká do problematiky kompetencí dirigenta během jednotlivých zkoušek, chronologicky řazených dle časové posloupnosti, při nastudování muzikálového představení. Hodnotí obecnou rutinu přípravného procesu v porovnání s autentickými situacemi v průběhu zkouškového období výše zmíněného muzikálového titulu. Praktická část čerpá především z rozhovorů s umělci v oblasti hudebního divadla, jejichž výpovědi jsou zásadní součástí výzkumné metody. Úkolem praktické části je dopodrobna představit náročný proces nastudování muzikálového titulu z pohledu dirigenta a vylíčit míru jeho zodpovědnosti při zkouškách a následné realizaci představení.

Klíčová slova

Muzikál, dirigent, partitura, divadlo, žánr, příprava, realizace, kompetence, zkouška, interpret, orchestřiště.

Abstract

The diploma thesis deals with the field of musical theatre and specifies all the activities and competencies of a conductor throughout the process of preparation and subsequent realization of a musical performance.

The text of the thesis consists of two parts. The theoretical part describes the characteristics of a musical, its brief world history and its integration into the Czech environment. It also maps the history of the Karlín Musical Theater and presents profiles of its current conductors. The aim of the theoretical part is to introduce the reader to the issues of this genre, to introduce its three basic components: music, drama and movement, and to point out the differences between classical musicals and those of a revue type.

The second, practical part, focuses on the profession of conducting in the field of musical theatre. It demonstrates the specific activities of a conductor in two key genres of musical theatre: opera and musical. It also focuses on the means of expression a musical conductor works with, with a special emphasis on the tempo, which has been the subject of frequent discussions amongst members of different artistic components of the musical performance. In the following chapters, it introduces *The Legend Called Holmes – The Musical*, its script and its music genre. This part examines the subject matter of the conductor's competencies during individual rehearsals, arranged chronologically, during the preparation/building of a musical performance. It evaluates the general routine of the preparatory process in comparison with authentic situations arising during the rehearsal period of the above-mentioned musical title. The practical part draws mainly from interviews with musical theater artists whose statements have been an essential part of the research method. The aim of the practical part is to present the demanding preparatory process of a musical title in detail from the conductor's point of view and to describe the degree of the conductor's responsibility during rehearsals and the subsequent realization of the show.

Key words

Musical, conductor, score, theater, genre, preparation, realization, competence, rehearsal, performer, orchestra pit.

Obsah

| | | |
|------------|--|-----------|
| 1 | Úvod..... | 8 |
| 2 | Teoretická část..... | 9 |
| 2.1 | Muzikál – charakteristika významu a historie | 9 |
| 2.1.1 | Pojem muzikál | 9 |
| 2.1.2 | Stručná historie světového muzikálu | 13 |
| 2.1.3 | Integrace muzikálové formy do českého prostředí | 18 |
| 2.2 | Historie Hudebního divadla Karlín | 21 |
| 2.3 | Profily současných dirigentů Hudebního divadla Karlín | 29 |
| 2.3.1 | Miloš Krejčí | 29 |
| 2.3.2 | Kryštof Marek..... | 30 |
| 2.3.3 | Martin Kumžák | 32 |
| 2.3.4 | Chuhei Iwasaki | 34 |
| 3 | Praktická část | 37 |
| 3.1 | Dirigent v hudebně dramatickém žánru | 37 |
| 3.1.1 | Osobnost dirigenta: Opera a muzikál..... | 37 |
| 3.1.2 | Práce muzikálového dirigenta s výrazovými prostředky | 41 |
| 3.2 | Muzikál Legenda jménem Holmes..... | 46 |
| 3.2.1 | Scénář a jeho dějová linie | 46 |
| 3.2.2 | Hudební styl muzikálu Legenda jménem Holmes | 50 |
| 3.3 | Příprava a realizace muzikálu Legenda jménem Holmes | 52 |
| 3.3.1 | Původní myšlenka..... | 52 |
| 3.3.2 | Konkurz | 54 |
| 3.3.3 | Scénické čtení a korepetice | 55 |
| 3.3.4 | Nastudování orchestrální partitury..... | 56 |
| 3.3.5 | Zkoušky orchestru..... | 59 |
| 3.3.6 | Sedací zkouška..... | 62 |
| 3.3.7 | Aranžovací režijní zkoušky | 64 |
| 3.3.8 | Hlavní režijní zkoušky s orchestrem..... | 66 |
| 3.3.9 | Generální zkoušky | 69 |

| | | |
|----------|--|-----------|
| 3.3.10 | Veřejné generální zkoušky a předpremiéry | 71 |
| 3.3.11 | Premiéry, reprízy a současnost | 74 |
| 4 | Doslov: magisterský koncert | 80 |
| 5 | Závěr..... | 82 |
| 6 | Seznam použitých informačních zdrojů..... | 84 |
| 7 | Seznam příloh | 88 |

1 Úvod

Téma této diplomové práce i můj magisterský koncert mají společného jmenovatele, a tím je dirigování muzikálového představení, což mne inspirovalo k sepsání tohoto písemného dokumentu. Dirigování a sbormistrovství mě provází již několik let a během mého studia mi tyto obory rozšířily rozměr mého smýšlení o poslání těchto profesí i o hudbě samotné. V průběhu tohoto období se též krystalizovala myšlenka spojit své dosavadní zkušenosti zpěvačky z muzikálového jeviště a uplatnit je na dirigentském stupínku v orchestřišti. A tak vznikla idea, jakým způsobem bych pojala svůj závěrečný absolventský koncert, a tím bylo dirigování regulérního představení muzikálu *Legenda* jménem *Holmes*. Další motivací k vytvoření této práce bylo prozkoumat kompetence dirigenta při přípravě a realizaci běžného muzikálového představení v porovnání s konkrétními situacemi během nastudování výše zmíněného muzikálového titulu.

Práce je rozdělena do dvou samostatných oddílů, části teoretické a praktické. Obsah části teoretické je věnován všeobecným znalostem o muzikálové formě, její charakteristice, světovém vývoji a integraci tohoto žánru do českého prostředí. Kapitoly této části dále nabídnou stručný pohled do historie Hudebního divadla Karlín a ukáží profily tamních současných dirigentů. Celá teoretická část má za úkol uvést čtenáře do prostředí muzikálového žánru a orientovat jej do hlavního dějiště procesu nastudování, a tím je Karlínské divadlo a jeho umělecká scéna.

Praktická část se nejdříve zaměří na specifika dirigentské profese v hudebně-dramatické oblasti a pokusí se najít a vymezit rozdíly mezi dirigováním opery a muzikálu. Krátce též popíše hudebně výrazové prvky, se kterými dirigent pracuje při řízení muzikálového představení. Následující text čtenáři odhalí celý proces příprav a realizace muzikálu *Legenda* jménem *Holmes* a popíše veškeré činnosti dirigenta z nich vyplývající. Každá kapitola objasňuje jednu konkrétní fázi divadelního zkoušení v jeho časové posloupnosti, a to od původní myšlenky autora až po premiéru a následné reprízy představení. Forma textu též zahrnuje výpovědi umělců, kteří se na představení podíleli a jejichž osobní zkušenosti dokreslují všeobecné poznatky o celém procesu nastudování muzikálového představení.

Cílem této diplomové práce bude vymezit specifika profese muzikálového dirigenta a dále zmapovat celý proces příprav a realizace muzikálu *Legenda* jménem *Holmes* z jeho pohledu.

2 Teoretická část

2.1 Muzikál – charakteristika významu a historie

V novodobé historii zábavného umění patří muzikál mezi nejmladší formy divadelního hudebně-dramatického žánru. Během svého stoletého vývoje se tato forma umění propracovala do předního zájmu divadelního publika a v současnosti patří mezi nejatraktivnější výdělečné artikly divadelních produkcí. Muzikál na této své pouti rozmachu poněkud vytěsnil ze zájmu diváků své starší příbuzné formy hudebně-divadelního žánru: revue, operu a operetu.

Dnešní obecenstvo má na výběr z plejády zahraničních i tuzemských muzikálových titulů. Rychlost, s jakou se nové muzikálové kusy produkují, je odrazem stále rostoucího zájmu publika. Současně však není snadné náročného diváka zaujmout, a proto se realizační týmy předhánějí v originalitě a novátorských pojetích muzikálových představení. Otázkou zůstává, zda není kvantita děl na muzikálovém trhu spíše na úkor jejich kvality. Návštěvnost však jednoznačně ukazuje, že fenomén muzikál si v divadelním umění vydobyl své stálé místo.

2.1.1 Pojem muzikál

Spojením dvouslovných anglických výrazů *musical comedy* (hudební komedie) a *musical drama* (hudební drama) se postupně zrodil prostý termín „*musical*“, jehož českým synonymem je pojmenování *muzikál*¹ - označení pro divadelní žánr, který spojuje prostředky hudby, dramatu a pohybu.

Divadelní dramaturg a teoretik **Ivo Osolobě** ve své rozsáhlé teoretické publikaci *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* velmi výstižně popisuje vymezení muzikálové formy dvěma póly. Tím prvním je **revuální složka** jako nezbytná součást estrádních pěveckých a

¹ KŮDELA, Jiří. MUZIKÁL A JEHO MOŽNÉ VYUŽITÍ V EDUKAČNÍM PROCESU [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/60k5za/Bakalsk_prece_-_Ji_Kdela_-_Muzikl_a_jeho_mon_vyuit_v_eduka.pdf. Bakalářská diplomová práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI PEDAGOGICKÁ FAKULTA. str. 8.

tanečních čísel, která má za úkol pobavit diváka jejich efektní a rozmanitou výstavbou. Na druhém pólu stojí složka **dramatická**, jež tyto jednotlivé zábavné výstupy integruje v jeden celek a dodává celému dílu dramatickou závažnost a hodnotu.²

Jak již bylo uvedeno výše, revuální složka v sobě zahrnuje dva muzikálové komponenty, a těmi jsou hudba a pohyb. Dramaturgie revuálního plánu poskytuje různorodý materiál jednotlivých hudebně-tanečních čísel a bez této směsice nápaditosti a efektu se žádná muzikálová show neobejde. Je to „výkladní skříň pro cokoli“³, která nabízí zábavnou podívanou na profesionální výkony umělců s výpravnou scénou, velkolepými kostýmy a efektní choreografií. Jednotlivé umělecké složky jsou pak podřízeny jednotnému dramaturgickému plánu, tedy příběhu, který je spojuje do logické linky, aniž by narušil jejich individuální rozmanitost. Teprve syntézou těchto zdánlivě protichůdných pólů, revuálního a dramatického, vzniká síla celku, která tkví v jednotě jejich protikladů. „*Jednoduchá úvaha nás vede k závěru, že protiklady jednoty a pestrosti lze smířit jedině nalezením takového dramatického základu, takové základní průběžné komunikační interakce či takové historie lidských vztahů, jejichž jednotné zobrazení by umožňovalo maximální rozdíly, kontrasty a zvraty, a to jak v synchronním, tak i v časovém průřezu díla. Jedině tak lze dosáhnout toho, aby revuální pestrost byla dramaticky funkční a aby dramatická snaha o nutnost a nezbytnost nutně vedla k celku tak pestrému, že by byl, kdybychom zrušili vazby mezi jeho velkými částmi, vlastně revuí.*“⁴

Hudba, drama a pohyb jsou třemi základními pilíři muzikálového představení, jejichž specifické role utváří žánrový charakter této divadelní formy. Prvním pilířem, bez kterého by muzikál nebyl muzikálem, je jeho explicitní složka – **hudba**. Její sdělení je „čistě hudební promluvou“⁵, a narozdíl od dvou dalších složek může vzhledem k populárnímu písňovému formátu existovat i mimo rámec konkrétního dramatického díla. Herecké dialogy a taneční choreografie muzikálového představení bez kontextu samostatně stát nemohou, ale muzikálové melodie nezní pouze při probíhajícím představení, nýbrž žijí stále, stejně jako hudba sama. Charakter pěveckého čísla v muzikálu má různé druhy vyjádření: může epicky posouvat dějovou linii, staticky popisovat momentální rozpoložení dané role nebo atmosféru

² OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 149.

³ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. str. 26.

⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 152.

⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 76.

konkrétní situace, slouží jako zpívaný dialog mezi sólisty či sólisty a sborem. Hudební žánr muzikálů je velmi různorodý, a to i v rámci jednoho konkrétního titulu. Na rozdíl od prvních dekád vývoje muzikálu, kdy jejich hudební styl korespondoval s autentickým hudebním obdobím, je dnes již běžné, že autor ve svém muzikálovém díle kombinuje několik hudebních stylů. Divák muzikálového představení tak může v jednotlivých skladbách rozpoznat prvky jazzu, swingu, country, popu, rocku, funky, ale i opery. Pěvečtí sólisté a sboristé jsou univerzálními interprety, kteří svůj vokální projev těmto hudebním stylům přizpůsobují. Některé muzikálové songy se po dobu své existence staly populárními šlágry, díky nimž přichází divák do muzikálového divadla opětovně, aby mohl znovu uslyšet své oblíbené melodie v živém provedení.

Tím, co pojí jednotlivá hudebně-taneční čísla v syntézu jednoho celku, je **dramatický podklad** příběhu. Autor scénáře či libreta je zodpovědný za rozmístění hudebních výstupů tak, aby byly v souladu s dějovou linií a podpořily tím její dramatickou výpověď. Náměty muzikálových děl jsou, podobně jako jejich hudební žánr, různorodé. Objevují se závažná i komediální témata, avšak jejich společným úkolem je diváka vtáhnout do děje a především jej oslovit. Autoři se často ubírají k literární klasice ve snaze zajistit si diváckou popularitu známým tématem, avšak tento „recept“ na zaručený úspěch muzikálového díla jednoznačně neplatí. Příkladem jsou tituly *Němcová* (2008, Ta Fantastika) a muzikálová adaptace opery *Rusalka* (1999, Milenium), kterým nezaručily úspěch ani známé literární náměty, ani populární pěvecké obsazení hlavních rolí.⁶ Producenti se také často snaží publikum nalákat na velkolepou podívanou, často poměrně finančně nákladnou. Tak tomu bylo u produkce muzikálu Karla Svobody *Monte Cristo*, který stál zhruba 80 miliónů, ovšem zdaleka se nedočkal takového počtu repríz (444)⁷ jako jeho předchůdce, muzikál *Dracula*, jehož první verze stála o čtvrtinu méně a zaplnila hlediště Kongresového centra celkem 916krát.⁸

Dva umělecké pilíře muzikálu, hudba a drama, byly již představeny, zbývá tedy pilíř třetí, a tím je **pohyb**. Taneční čísla byla běžnou součástí revuálních vystoupení a svými choreografiemi tato čísla fungovala jako vizuální zážitek pro pobavení obecnostva. Během

⁶editor. Předpoklad muzikálového úspěchu: romantika a známé téma. I60.cz: Portál pro aktivní seniory [online]. 12. 5. 2013 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.i60.cz/clanek/detail/4357/predpoklad-muzikaloveho-uspechu-romantika-a-zname-tema?url=nazory>.

⁷České muzikály se rychle množí, většinou jsou otravné. In Novinky. cz [online]. 5. 3. 2007 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/ceske-muzikaly-se-rychle-mnozi-vetsinou-jsou-otravne-40151956>.

⁸NOVOTNÁ, Kateřina. Vývoj muzikálu od roku 1990 na vybraných pražských divadelních scénách [online]. Plzeň, 2014 [cit. 2020-07-09]. Dostupné z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/14986/1/baakalarka%20novotnak.pdf>. Bakalářská práce. ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI FAKULTA PEDAGOGICKÁ. str. 17.

20. let se postupně integrovala do muzikálových představení s cílem charakteristicky dotvářet dějovou linii a být součástí příběhu. Tanec v muzikálovém představení, podobně jako hudba a drama, „*modeluje lidskou komunikaci*“⁹. Tanečník na jevišti svým pohybem dokáže vyjádřit emocionální prožitek v rámci charakteru postavy (štěstí, lásku, nenávist, strach) nebo scénicky znázornit určitou situaci v ději (souboj). V muzikálu se objevují nejčastěji hromadná sborová choreografická čísla, která patří mezi nejatraktivnější části představení. Taneční kroky těchto jsou aranžovány tak, aby svým stylem korespondovaly též s hudebním žánrem tanečního čísla. V muzikálech existuje prostor pro čistě taneční scény bez zpěvu, což je vnímáno jako výstup v klasickém baletu. Daleko typičtější pro muzikál jsou však choreografická čísla, při kterých umělec současně zpívá. To vyžaduje velmi náročnou fyzickou práci a interpretovu dobrou fyzickou kondici.

Všechny tři umělecké složky – hudba, drama a pohyb – jsou vyjadřovány **umělcem**. Muzikálový interpret proto musí disponovat uměleckou všestranností, aby prokázal své pěvecké, herecké a taneční kvality. Je pokládáno za vysokou profesionalitu, pokud umělec ovládá všechny tři složky. I když už je dnes muzikálový obor vyučován na konzervatořích, není samozřejmé, že jeho absolvent má dveře do muzikálového divadla automaticky otevřené. Pro účinkování v muzikálu nepotřebuje žádný studijní dokument o absolutoriu tohoto oboru. Interpreti se do muzikálového představení vybírají pomocí veřejných konkurzů, kde musí nejdříve projít několika koly náročných pěveckých, hereckých a tanečních zkoušek. V době soukromých divadelních produkcí již neplatí angažmá jednoho stálého uměleckého souboru, nýbrž si producent smluvně nabírá jednotlivce pro určitý muzikálový titul individuálně. V dnešní rostoucí konkurenci mezi muzikálovými umělci je nasnadě neustálé zdokonalování uměleckých kvalit každého z nich, aby se v této náročné profesi „udrželi“.

Procentuální poměr pěveckých čísel, tanečních choreografií a hereckých dialogů v muzikálovém představení není vždy rovnoměrný a záleží na záměru autorského realizačního týmu, jak velký prostor bude každému z těchto elementů věnován. Některá muzikálová díla se vyznačují pouze hudebními a tanečními čísly bez mluvených dialogů, dramatická složka je tedy zastoupena pouze v hereckém výrazu v rámci charakteru rolí. Typickými muzikály tohoto stylu jsou například *Jesus Christ Superstar* nebo *Les Misérables*; mezi tuzemskými tituly sem patří mimo jiné *Dracula* a *Johanka z Arku*. Hudba

⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 78.

je u těchto děl prokomponovaná a jednotlivé písně svými texty posouvají děj. Dále jsou to takzvané „*plotless musicals*“¹⁰, tedy muzikálová představení vyloženě revuálního typu, jejichž dramaturgie stojí pouze na jednotlivých hudebně-tanečních číslech bez výrazné dějové linie, jako například muzikál *Cats*, unikátní především svými choreografickými čísly. Protipólem těchto tzv. **rockových oper** jsou muzikály, ve kterých je hlavní dějová myšlenka propojena pěveckými a tanečními čísly, které ji dotvářejí. Taková muzikálová představení mají za úkol zaujmout diváka dokonalostí všech tří komponentů a jsou nazývána „*book musicals*“¹¹, čili muzikály klasického typu, kde se střídají činoherní dialogy s hudebními čísly. Do této muzikálové příhrádky patří broadwayské tituly jako *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Hello, Dolly!*; mezi českými představiteli je to například muzikál Daniela Landy *Krysař* a současný a v této práci představovaný muzikál *Legenda jménem Holmes*.

2.1.2 Stručná historie světového muzikálu

„...muzikál je americký vynález, jenž se zrodil na principech evropského divadla, které přetavil po svém, obohatil novými rytmy a jazzovými hudebními postupy – a vítězně se vydal na celosvětové tažení, přičemž starý kontinent coby svou pravlast dobyl zvláště velkolepě.“¹²

Coby předchůdce dnešního muzikálu je zmiňován žánr *ballad-opera* neboli opera z popěvků (Žebrácká opera, Londýn 1728), která vznikla v Anglii již v první polovině 18. století. Dalšími průkopníky muzikálové formy byla později tzv. *minstrel shows*, improvizovaná představení (Daniel Emmet a spol., New York 1843), ve kterých hudebníci s načerněnými obličejí parodovali americké černošské muzikanty a divákům tak zprostředkovávali jejich hudbu, slang a humor. Muzikál a jeho vznik z velké části ovlivnila opereta svými zpěvnými melodiemi a jednoduchým, nenáročným a často humorným dějem. K tvarování tohoto nového hudebně dramatického žánru pak významně přispěla revue, která

¹⁰ Příběh, jehož děj je výrazně omezen či postrádá souvislou dějovou výstavbu.

¹¹ BORŮVKOVÁ, Markéta. *Muzikálový projekt jako prostředek seberealizace nadaných gymnaziálních studentů*. Praha, 2017. Rigorózní práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. str. 80.

¹² VANĚK, Jan J. *Muzikál v Čechách, aneb, Velký svět v malé zemi*: [Bára Basiková, Lucie Bílá, Jitka Molavcová, Daniel Hůlka, Kamil Střihavka, Jiří Suchý]. Praha: Knihcentrum, 1998. ISBN 80-86054-67-5. str. 6.

si svou pozornost získala na přelomu 19. a 20. století a tento žánr se později v Americe stal stěžejní formou pro budoucí muzikál.¹³

Ve 20. letech dvacátého století v USA se vedle přetrvávající revue prosazují díla, která jsou ovlivněna jazzem. Autorské duo **Jerome Kern** (hudba) a **Oscar Hammerstein II** (libreto) představují své dílo *Show Boat (Lod' komediantů*, premiéra v prosinci 1927), které je považováno svou uceleností hudby s textem za vůbec první muzikál v pravém smyslu slova. *Lod' komediantů* byla zlomovým dílem, které nabídlo ragtime i gospelové songy a ukázalo tak snahu amerických autorů oprostít se od evropské hudby a jejích tradic. Muzikál otevřel cestu pro další tvorbu a nové směry v této muzikálové oblasti.¹⁴

30. léta jsou érou muzikálů amerického skladatele a jazzového pianisty **George Gershwin**a, který se svým bratrem **Irou Gershwinem** píše úspěšná díla (*Strike Up the Band*, 1930, *Of The I Sing*, 1931). Ta jsou produkována na Broadwayi, kam se muzikál opět vrátil po finanční krizi na Wall Street v roce 1929. Jedno z nejlepších Gershwinových děl je lidová opera *Porgy and Bess* (1935, Boston), která se dočkala slávy až po Gershwinově smrti, při svém znovuoobnovení na Broadwayi v roce 1942.

Mezi 40. a 60. lety dvacátého století nastává vůbec nejplodnější období klasických muzikálů v čele s vlajkovou lodí *Oklahoma!* (1943), muzikálem z pera autorské dvojice **Richard Rogers** a Oscar Hammerstein II, který plně integroval všechny složky muzikálu do jednoho tvaru a dosáhl pravdivého dramatického zobrazení. Navzdory pesimistickým předpokladům kritiků se westernová „lovestory“ *Oklahoma!* dočkala rekordního počtu 2212¹⁵ repríz a zaznamenala do té doby nevídaný úspěch. Rogers a Hammerstein v průběhu dalších let vytvořili spoustu vynikajících muzikálových titulů jako *Allegro* (1947), *South Pacific* (1949) nebo poslední dvě velká díla *The King and I* (1951) a *The Sound of Music* (1959).

¹³ KŮDELA, Jiří. MUZIKÁL A JEHO MOŽNÉ VYUŽITÍ V EDUKAČNÍM PROCESU [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/60k5za/Bakalsk_prce_-_Ji_Kdela_-_Muzikl_a_jeho_mon_vyuit_v_eduka.pdf. Bakalářská diplomová práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI PEDAGOGICKÁ FAKULTA. str. 12.

¹⁴ BALAŠOVÁ TRČKOVÁ, Jana. Muzikálový sborník jako interpretační poradce [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48560/DPTX_2010_1__0_296748_0_99547.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. str. 19.

¹⁵ Příspěvatelé Wikipedie, Oklahoma! [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 16. 03. 2020, 05:39 UTC, [citováno 14. 04. 2020] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Oklahoma!&oldid=18268016>.

Dalším mezníkem na cestě úspěšného muzikálového tažení jsou bezesporu muzikály geniálního amerického hudebního skladatele a dirigenta **Leonarda Bernsteina**. Mezi jeho díla patří například *Wonderful Town*, muzikálová opera *Candide* a především *West Side Story* (26. září 1957), jeden z nejúspěšnějších muzikálů všech dob, k jehož tvorbě přizval kolegy **Stephena Sondheima** (text), **Arthura Laurentse** (libreto) a **Jerome Robinsona** (konceptce a režie).¹⁶ Ve své době byl tento muzikál výjimečný svou tragikou ve scénáři, což nebylo zcela tradiční pojetí vedle převahy komediálních a odlehčených témat většiny tehdejších muzikálů. Svou jedinečnost také získal díky pevné dramatické stavbě na motivy klasického příběhu Romea a Julie, které autoři docílili spojením hudebních a choreografických čísel, která se zde stávají dějotvornými výrazovými prostředky.

S příchodem 60. let vstupuje muzikál ve svém vývoji do další stěžejní etapy. Ke slovu se kromě broadwayského muzikálového centra dostávají též evropští autoři (Lionel Bart a jeho muzikál *Oliver*, 1963) a muzikál se stává světovou univerzální formou, která si nachází své stálé místo v divadelní kultuře. Vznikají díla s kvalitními librety a humanistickými tématy (*Šumař na střeše* 1964, *Muž z kraje La Mancha* 1965, *Zorba* 1968). Mnoho muzikálů je též zfilmováno, což je případ i veleúspěšného titulu *Hello, Dolly!* (1964, hudba Jerry Herman, texty Michael Stewart; zfilmován 1969) s **Barbarou Streisand** v hlavní roli¹⁷ nebo slavný *Cabaret* (1966, libreto Joe Mteroff, texty Gred Ebb, hudba John Kander), v jehož filmové adaptaci zazářila v r. 1972 americká zpěvačka **Liza Minnelli**.¹⁸

Po hudební stránce se dosavadní jazz, gospel a swing pozvolna vytrácejí a v populární hudbě, rovněž jako v muzikálu, nastupuje nová vlna rock'n'rollu (Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones). Vývoj muzikálu ovlivnily též politické události ve Spojených státech, zejména atentáty na bratry Kennedyovy a Martina Luthera Kinga nebo rasové nepokoje. Na válku ve Vietnamu reagoval dnes kultovní rockový muzikál *Hair* (Off-Broadway, 1967, hudba Galt MacDermot, texty a libreto James Rado a Gerome Ragni), který vyjádřil postoj komunity *hippies* k nesmyslnosti válčení, ale též provokoval vulgarismy, nahotou a

¹⁶ Příspěvatel Wikipedie, *West Side Story* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 9. 02. 2020, 21:39 UTC, [citováno 15. 04. 2020] https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=West_Side_Story&oldid=18135844.

¹⁷ Příspěvatel Wikipedie, *Hello, Dolly!* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 30. 12. 2019, 12:31 UTC, [citováno 15. 04. 2020] https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hello,_Dolly!&oldid=17986483.

¹⁸ Příspěvatel Wikipedie, *Kabaret (film)* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 15. 08. 2019, 20:37 UTC, [citováno 15. 04. 2020] [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret_\(film\)&oldid=17565807](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret_(film)&oldid=17565807).

užíváním drog. Pevnější dějovou linii, kterou divadelní verze postrádala, dodala muzikálu až jeho filmová verze režiséra **Miloše Formana** (1979).¹⁹

Muzikál *Hair (Vlasy)* tak odstartoval fenomén rockového muzikálu, což s sebou nese i jeho další prvenství, a tím je využití dosud absentující techniky při realizaci muzikálového představení. Tato skutečnost podstatně mění způsob interpretace zpěváků, kteří již nemusí disponovat klasickou technikou operního či operetního stylu, nýbrž se ke slovu dostávají též interpreti s nevelkým hlasovým fondem a rozdílných individuálních kvalit. Jisté je však jedno. Na muzikálovou scénu přichází nový žánr, a tím je rockový zpěv. Ekonomicky stagnující newyorskou Broadway nyní ovládly tituly jednoho z nejslavnějších muzikálových skladatelů druhé poloviny 20. století, **Andrewa Lloyda Webbera**. Tento britský hudebník a producent vnáší na Broadway mezi dosavadní *book musicals* zcela nový trend, a tím je **rocková opera** – dialogy mají podobu operních recitativů s hudebním podkladem melodických linek, které se v průběhu celého díla varíují. V roce 1971 měl na Broadwayi premiéru jeho *Jesus Christ Superstar* (libreto Tim Rice), jehož hity znali diváci již z úspěšné gramofonové nahrávky a zanedlouho v roce 1973 se dočkali též jeho filmové podoby s Tedem Neeleym v hlavní roli Ježíše Krista. Mezi další slavné tituly A. L. Webbera patří *Evita* (1976, libreto Tim Rice), *Cats* (1981, písňové texty ze sbírky básní anglického básníka Thomase Stearnse Eliota – Praktická kniha o šikovných kočkách), *Starlight Express* (1984, libreto Richard Stilgoe a Don Black) a vůbec nejdéle uváděný titul na Broadwayi, *The Phantom of the Opera* (1986, libreto Richard Stilgoe a A. L. Webber).²⁰

Vedle klasických broadwayských muzikálů a rockových oper, které v sobě nepopírají konvenčnost a snahu působit na diváky svou okázalostí, se od počátku 70. let objevují též díla se snahou o originalitu tvůrčího pojetí. Patří sem například *A Chorus Line* (1975), jehož děj je tvořen výpověďmi amerických umělců během konání konkurzu v jednom jediném dni. Stěžejní je v inscenaci především celkové pojetí choreografických čísel, což je v podstatě pokračování v modelu tanečních muzikálů typu *West Side Story* nebo *Cabaret*, *Chicago* a *All That Jazz* (režie a choreografie Bob Fosse). V sedmdesátých letech se na alternativní muzikálovou scénu vrací také výše zmíněný textař **Stephen Sondheim**, coby hudební

¹⁹ BALAŠOVÁ TRČKOVÁ, Jana. *Muzikálový sborník jako interpretační poradce* [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48560/DPTX_2010_1__0_296748_0_99547.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. str. 48.

²⁰ BALAŠOVÁ TRČKOVÁ, Jana. *Muzikálový sborník jako interpretační poradce* [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48560/DPTX_2010_1__0_296748_0_99547.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. str. 59.

skladatel je považován za opak Andrewa Lloyda Webbera. Jeho muzikály *Company* (1970) a *Sweeney Todd* (1979) jsou ukázkami jiného pojetí hudebního divadla, které si neklade nároky na masovou návštěvnost publika, nýbrž klade je na jeho intelekt.²¹

Na úspěch muzikálů A. L. Webbera navazuje v 80. letech dílo z pera francouzského autorského týmu **Claude-Michel Schönberg** (hudba) a **Alain Boublil** (libreto) – *Les Misérables (Bídníci)*. Původní francouzský muzikál podle stejnojmenného románu Victora Huga měl premiéru v roce 1980 v Paříži a režie se tehdy ujal francouzský herec a režisér Robert Hossein. O pět let později ji pro anglickou verzi přepracoval britský textař a novinář Herbert Kretzmer a od své londýnské premiéry na **West Endu**, tj. 8. října 1985, se hraje nepřetržitě dodnes. *Les Misérables* jsou tak nejdéle uváděným muzikálem na světě.²²

Vývoj žánru zábavného hudebního divadla je odjakživa úzce spjat s vývojem populární hudby, která se zde odrážela svými prvky – jazzem, gospelem, swingem, rock’n’rollem, atd. **V dnešní době** se zdá, jako by hudební řeč obou odvětví nepřinášela nic nového. Současné muzikálové tituly se vyznačují především *polystylovostí* a ve snaze zaujmout diváka něčím novým vzniká *překombinovanost*, která tento žánr odklání od původní myšlenky. Nelze zapomenout, že úkolem muzikálového divadla je lidi především pobavit.

Producenti současných světových muzikálů hledají stále více atraktivní témata, která jim zaplní hlediště diváky, jelikož muzikál je fungujícím obchodním artiklem. Námětem se stávají oblíbené pohádkové, komiksové či historické postavy (*Spiderman, The Lion King, The Wicked, Hamilton* aj.) a zcela novým fenoménem jsou muzikálová představení, která svoji dějovou linii protkávají písněmi jednoho interpreta či skupiny (*Mamma Mia, TINA – The Tina Turner Musical*). Soudobým světovým muzikálovým titulům však neustále sekundují kvalitní nestárnoucí díla uplynulých let jako *The Phantom of the Opera, Chicago, Les Misérables, Hello, Dolly!, Evita, Singing in the Rain* nebo *West Side Story*.

²¹ BALAŠOVÁ TRČKOVÁ, Jana. *Muzikálový sbormistr jako interpretační poradce* [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48560/DPTX_2010_1__0_296748_0_99547.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. str. 65.

²² Příspěvatel Wikipedie, *Bídníci (muzikál)* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 1. 12. 2019, 07:50 UTC, [citováno 15. 04. 2020] [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=B%C3%ADdn%C3%ADci_\(muzik%C3%A1l\)&oldid=17901796](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=B%C3%ADdn%C3%ADci_(muzik%C3%A1l)&oldid=17901796).

2.1.3 Integrace muzikálové formy do českého prostředí

První stopy výskytu světové muzikálové tvorby v Čechách vedou k osobnosti **Oldřicha Nového**, který v roce 1928 uvedl v Národním divadle v Brně americkou hudební komedii *No, No, Nanette* (hudba Vincent Youmans, libreto Irving Caesar a Otto Harbach), ztvárnil hlavní mužskou roli a inscenaci též sám zrežiroval. Počátky českého hudebního divadla jsou spjaty s **Osvobozeným divadlem**, ve kterém **Voskovec** a **Werich** přivádějí na svět novou jevištní formu *vest pocket revue*, jejímž cílem je předvést komiku postavenou na parodickém ději s groteskními figurami, podloženou moderní taneční hudbou. V roce 1948 W+V uvádějí v Praze *Divotvorný hrnec*, českou verzi klasického amerického muzikálu *Finian's Rainbow*, a s touto inscenací též začíná v Čechách historie muzikálů v pravém smyslu slova.²³

Po uzavření Osvobozeného divadla se o muzikálovou produkci starají tzv. **divadla malých forem**, z nichž nejvýznamnější bylo divadlo **Semafor** (SEdmMALýchFORem) **Jiřího Suchého** a **Jiřího Šlitra**. Program divadla byl zaměřen výhradně na hudební komedie: *Člověk z půdy* (1959), *Jonáš a Tingl-tangl* (1962). Na scéně městských divadel pražských vzniká i prvotní snaha o původní český muzikál, např. *Kdyby tisíc klarinetů* (scénář Jiří Suchý, Ivan Vyskočil a zhudebnění Jiří Šlitr; 1958, Divadlo Na zábradlí), *Slavnost v Harlemu* (hudba Alexej Fried, libreto Vojtěch Cach, 1961, Hudební divadlo Karlín). Tragický muzikál autorů **Miloše Vacka** (hudba), **Josefa Pávka** (libreto) a Iva Havlů (texty) *Noc je můj den*, který pojednává o osudu bluesové legendy Bessie Smithové, měl velké ambice a s úspěchem byl dokonce uveden v zahraničí (NDR, Budapešť).²⁴ V Čechách však proveden nikdy nebyl a dnes existuje pouze v rozhlasové verzi, pro niž roli Bessie nazpívala Eva Pilarová.²⁵

Hlavní operetní a muzikálovou scénou je nyní **Hudební divadlo Karlín**, kam se dostávají též zahraniční tituly. Tím prvním, po desetileté přestávce od uvedení *Divotvorného hrnce*, byl italský muzikál *Když je v Římě neděle* (*Un paio d'ali*, 1958), jehož uvedením odstartoval příliv zahraničních (italské – *Mandarin pro Theofila, Enrico*; britské – *Bleší trh*,

²³ KÚDELA, Jiří. MUZIKÁL A JEHO MOŽNÉ VYUŽITÍ V EDUKAČNÍM PROCESU [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/60k5za/Bakalsk_prce_-_Ji_Kdela_-_Muzikl_a_jeho_mon_vyuit_v_eduka.pdf. Bakalářská diplomová práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI PEDAGOGICKÁ FAKULTA. str. 17.

²⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 175.

²⁵ PEKÁREK, Hynek. *Noc je můj den - rozhlasový muzikál o Bessie Smithové*. Český rozhlas [online]. 28. 7. 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/noc-je-muj-den-rozhlasovy-muzikal-o-bessie-smithove-5046609>.

Trampoty profesora Prilta) a později těch pravých broadwayských muzikálů jako *Kiss me, Kate* (1963), *My Fair Lady* (1964) nebo *Hello, Dolly!* (1966).

V 60. letech český divadelní muzikál poněkud stagnuje, ovšem na filmových plátnech se mu daří. Mezi prvními jde o tituly **Vratislava Blažka**, *Starci na chmelu* (1964) a *Dáma na kolejích* (1966). Po sedmi letech přichází do kin též filmová verze *Kdyby tisíc klarinetů* (1965), která se však nevyhnula kritice. „...*Nápadů je tu na tři hudební filmy, motivická prokomponovanost je místy velmi vysoká; škoda jen, že některé motivy, některé postavy i někteří zpěváci a herci (a možná i některý režisér) tu byli zjevně navíc. Škoda. Ale je tu názorně vidět výhoda divadla před filmem: divadlo se dá po premiéře předělat, zatímco u filmu, jak už je jednou venku, nedá se nic měnit.*“²⁶ Velký úspěch měl v roce 1973 filmový muzikál Karla Svobody *Noc na Karlštejně* napsaný na motivy komedie Jaroslava Vrchlického, který byl později uveden i na divadelních prknech (2004, nádvoří Nostického paláce, později v Hudebním divadle Karlín). Na prknech brněnského divadla **Husa na provázku** slavil v roce 1975 úspěch také muzikál *Balada pro Banditu* (hudba Miloš Štědroň, scénář Milan Uhde), zfilmovaný Vladimírem Sísem roku 1978.²⁷

Počátek „*boomu*“ a toho „*pravého šílenství*“ národa lačnického po všem, co je ze západu, tedy i světového muzikálu ve velkém stylu, nastává po pádu komunismu zkraje 90. let. V Čechách se rodí první velké soukromé produkce a přivádějí na prkna pražských divadelních i nedivadelních scén muzikály, které v tu dobu již po léta plní hlediště americké Broadwaye a londýnského West Endu. Muzikál *Bídníci* (Les Misérables) v produkci Adama Nováka, jehož premiéra se konala 25. června 1992 v Divadle na Vinohradech, ještě nezaznamenala očekávaný úspěch. To se v neuvěřitelné míře podařilo až rockovému *Jesus Christ Superstar*, jehož režie se ujal zkušený **Petr Novotný**, který tak odstartoval svoji dráhu vyhledávaného muzikálového režiséra. Rockový *Ježíš* byla trefa do černého v mnoha směrech, od skvělého obsazení tří hlavních protagonistů (Kamil Střihavka – Ježíš, Bára Basiková – Máří Magdaléna, Dan Bárta – Jidáš) po netradiční scénické pojetí na originálním kruhovém jevišti divadla **Spirála** na Pražském výstavišti. Muzikál se od své slavnostní premiéry 22. července 1994 hrál nepřetržitě čtyři roky a drží tak v Česku rekord v počtu 1288 repríz odehraných v kuse.

²⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. str. 183.

²⁷ ŠPULKOVÁ, Jana. *Muzikál je, když... po čtyřiceti letech* [online]. Brno, 2009 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/t14ui/Bakalarska_prace.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. str. 20.

Po úspěchu *Ježíše* se fenomén muzikál, zejména v Praze, dostává na vrchol žebříčku všech kulturních akcí a stává se z něj tvrdý byznys, rovněž jako ve světě. V roce 1995 má v Kongresovém centru premiéru nejúspěšnější český muzikál Karla Svobody *Dracula* (libreto Zdeněk Borovec) a o několik let později se zde uvádí i jeho *Monte Cristo* (2000, libreto Zdeněk Borovec), i když již nedosahuje takového úspěchu jako jeho předchůdce. V následujících letech se Praha a její divadelní scény stávají centrem muzikálového dění a diváci mají na výběr ze zatím ještě kvalitních světových děl: *Vlasy* (1997, Pyramida), *Evita* (1998, Spirála), *Pomáda* (2000, Pyramida), aj. Kromě Hudebního divadla Karlín, Spirály a Pyramidy se muzikály uváděly též v divadle **Kalich** (*Krysař, Hamlet, Galileo*), divadle **Ta Fantastika** (*Johanka z Arku*) nebo divadle **Milénium** (*Cats, Rusalka*).

V současnosti je největším konkurentem pražské muzikálové scény Městské divadlo Brno, které láká publikum na skvělý umělecký ansámbl a na kvalitu zpracování uváděných titulů: *Donaha, Duch, Mamma mia!, Limonádový Joe, Mary Poppins* nebo *Sugar (Někdo to rád horké)*. Mezi další divadla, která do svého repertoáru muzikál pravidelně zařazují, patří: **Národní divadlo moravskoslezské** – Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě (muzikály *West Side Story, Kočky*), **Divadlo J. K. Tyla** v Plzni (muzikály *Elisabeth, Billy Elliot, Šumař na střeše*), Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích (*Evita*).

V posledních letech se po světovém vzoru, avšak v rámci malého českého muzikálového rybníku v daleko větší míře, roztrhnul pytel s tzv. „*písničkály*“, jak zní často z úst „*kritických soudců*“. Tato představení zařazuje do svého repertoáru například pražské divadlo **Broadway**, které vsadilo na osvědčené hity Heleny Vondráčkové, jimiž je protkán titul *Kvítek Mandragory*, a v tamním *Mýdlovém princ* zase zaznívají songy Václava Neckáře. Divadlo **Kalich** naopak dává přednost slovenské skupině **Elán**, jejíž nestárnoucí melodie se objevily v muzikálu *Osmý světadíl* (2011) a nyní i ve jeho volném pokračování, které nese název *Voda (a krev) nad vodou* (2019). Pražské divadlo **Goja Music Hall** (dřívější divadlo Pyramida) uvádělo svého času *Děti ráje* (2009) s písněmi *hitmakera Michala Davida*, které éru *písničkálů* odstartovaly. V současné době Goja ve svém repertoáru nabízí jednu z posledních muzikálových novinek *The Wicked* (2019), která momentálně láme rekordy v návštěvnosti po celém světě a aspiruje na pozici mezi velikány jako *Les Miserables, The Lion King* nebo *The Phantom of the Opera*.

2.2 Historie Hudebního divadla Karlín

Dnešní Hudební divadlo Karlín vzniklo původně jako zábavní podnik varietního typu na přelomu 70. - 80. let 19. století díky myšlence pražského podnikatele **Eduarda Tichého** (1822-1891). Inspirací k založení divadla s pestrým revuálním programem mu byly jeho obchodní cesty po evropských metropolích, kde byly tyto typy podniků velmi oblíbené. Za rekordních devět měsíců byla postavena budova **Théâtre Variété** podle plánů architekta Otto Ehlena, a to na velmi výhodném místě tehdejší Palackého ulice. Slavnostní otevření se konalo 27. srpna 1881 s programem belgického královského cirkusu, který předznamenal druh repertoáru na příští léta, ve kterých Tichý tyto prostory pronajímal cirkusovým a kočovným společnostem. Po smrti Tichého vedli rodinný podnik jeho tři synové, pod jejichž dohledem budova prodělala architektonické úpravy. Přízemí stále patřilo restauračním stolům s obsluhou, vyšším vrstvám sloužily oddělené lóže s vlastním foyerem a stěny zdobily nástěnné malby, které byly stejně jako opona dílem maďarského malíře Viktora Tardose Krennera. Divadlo ustálilo svůj repertoár v podobě varietních čísel, která si získávala davy nadšených diváků, a program nabízel vskutku rozmanitou plejádu umělců. Vystupovali zde nejrůznější akrobaté, břichomluvcí, ekvilibristé, šermíři, fakíři, hypnotizéři, rychlomalíři nebo potápěči. Svá taneční čísla zde předváděly spoře oděné tanečnice, pravidelně se představovali liliputi, obři či lidé se zvláštním tělesným postižením a samozřejmě se v programu objevovala pěvecká i herecká vystoupení, včetně „mimodramat“ (pantomimických čísel). Na zdejších varietních prknech se též vystřídalo neuvěřitelné množství nejrůznějších druhů zvířat: psi, lední medvědi, tygři, koně, hadi, opice, tuleni, klokani i sloni. Účelem těchto představení bylo jediné – pobavit a rozptýlit diváka a neklást zbytečně velké nároky na jeho intelekt.²⁸

První světová válka významně ovlivnila doposud trvajícím chod divadla. Díky nedostatku varietních umělců divadlo přestalo vydělávat a majitelé se dostali do dluhů. Světlo do vyhaslého podniku vnesl až **Karel Hašler**, jehož dar odhadnout diváky byl uplatněn v jeho písničkách a jednoaktových hrách, které se po získání povolení k provozu divadelních představení zařadily do pravidelného repertoáru. V této době zde vystupovali například mladý **Oldřich Nový**, **Ferenc Futurista** či začínající **Vlasta Burian**. Po vzniku Československé republiky v roce 1918 se budova karlínského divadla stala útočištěm pro

²⁸ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 26.

členy souboru Lidové zpěvohry z Vinohradského divadla. Novým majitelem se stal Gustav Pley, pražský kavárník, kterému Eduard Tichý ml. chtěl původně Théâtre Variété odprodat při pokusu zabránit zabavení budovy vládními úředníky.²⁹

Ve 20. - 30. letech byly prostory karlínského divadla často pronajímány, a to i zahraničním produkcím (např. Opera Slovenského národního divadla ředitele Oskara Nedbala) a na jevišti se tak pravidelně střídala varietní představení s operetami a operami. V průběhu 20. let se do Karlína vrátil též Karel Hašler, jenž zde prosadil nový druh – *revue*, s nímž se obeznámil během svého pobytu v Paříži. Tento styl přinášel spoustu revuálních čísel – písňe, taneční scény, komediální výstupy i kratičké filmové snímky, které byly zasazeny do jednoduché dějové linie. Hašler zde během čtyřleté éry revuí uváděl tituly (*Carevna Kateřina*, 1924, *Modré z nebe*, 1927), které nejen režíroval, ale také v nich sám hrál po boku prvorepublikových hvězd Ference Futuristy, Járy Kohouta nebo Emila Artura Longena. V roce 1932 si budovu pronajal ředitel Slovenského národního divadla s cílem vytvořit divadlo se stálým operetním repertoárem. Následně byly v divadle, které již neslo název **Moderní opereta**, uvedeny operety *Země úsměvů* (1932), *Paganini* (1933) nebo *Syn bohů* (1933). Počáteční značná obliba tohoto žánru ale začala rázem klesat a nic se na tom nezměnilo ani po nastoupení nového šéfa **Huga Krause**, který zde představil dvě populární operetní díla, a to *Veselou vdovu* (1936) a *Polskou krev* (1937).³⁰

V době okupace roku 1939 se dal do pohybu opět kolotoč změn, které se týkaly jak repertoáru, tak nájemníků budovy. Po zabrání Stavovského divadla německými okupanty získal pronájem karlínské budovy ředitel Stanislav Mojžíš-Lom, který zdejší prostory použil jako náhradní scénu Národního divadla. Budova se po delším období bez důkladného udržování dočkala alespoň potřebné rekonstrukce v podobě nové podlahy v přízemí, zde již byly řady sedadel bez jídelních stolů. V prvním patře se uzavřely lóže a byla vytvořena i ta prezidentská, napravena byla také dosavadní nedobrá akustika v sále. Dne 5. září 1939 zde byla pod taktovkou **Václava Talicha** odehrána Smetanova *Prodaná nevěsta*, jež otevřela novou sezónu částečně zrekonstruované budovy již s novým názvem **Prozatímní divadlo**. Pětileté období tohoto provozu plné bohatých operních, operetních a baletních sezón skončilo přestěhováním Vinohradského královského divadla, jež zde 14. března 1944 provedlo premiéru Tylova *Pražského flamendra*, a bývalé karlínské varieté dostalo název

²⁹ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 31.

³⁰ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 37.

divadlo **J. K. Tyla**. Těsně před příjezdem sovětských vojsk se do Karlína opět vrátilo Národní divadlo, které zde hrálo až do května 1945, než si divadlo přivlastnila Městská divadla pražská a dala mu název **Městské lidové divadlo v Karlíně**, nikoli ovšem na příliš dlouhou dobu.³¹

V poválečném období se nad žánrem operety začala stahovat mračna. Byla zcela nevyhovujícím uměleckým artiklem pro nastupující komunistickou třídu prosazující divadelní normu, která měla diváky vychovávat a vzdělávat, a nikoliv je odvádět od každodenních problémů a strastí. Pro komunisty bylo též nepřijatelné, aby se v divadelnictví dále podnikalo, a proto započala důkladná reorganizace divadelního systému v podobě zestátnění divadelních scén, které rázem podléhaly státní kontrole. V létě 1945 tak bylo zrušeno několik pražských operetních divadel a to samé hrozilo i Karlínu, jehož uzavření ale odvrátil příchod uznávaného českého divadelníka **Emila Františka Buriana**. Ten spolu s vlivným českým scénografem Miroslavem Kouřilem sestavil repertoár nové operetní scény tak, aby vyhovoval tehdejší estetikým normám a ideologiím. První poválečnou sezónu otevřel Burian 23. srpna 1945 operetou českoamerického skladatele **Rudolfa Frimla** *Král tuláků*, jejíž scénář ale upravil tak, že se nedočkala úspěchů ani u kritiky, ani u diváků. Zhrzený Burian přenechal vedení divadla kolegům Holzingerovi a Kouřilovi, kteří se jej snažili udržet nad vodou repertoárem, v němž nechyběly tituly jako *Orfeus v podsvětí* (1945) nebo *Revizor* (1946). Ani druhá poválečná sezóna, kterou v polovině srpna 1946 otevřela opereta *Polská krev*, se netěšila příznivým diváckým ohlasům. Na jaře 1947 se divadlo dostalo do dluhů, což vyústilo v projevení nedůvěry vůči vedení divadla ze strany magistrátu. Ministerstvo školství a osvěty schválilo staronového majitele Huga Krause, který dluhy divadla zaplatil ze svého a v rámci úspor propustil dosavadního ředitele Holzingera. Třetí poválečná karlínská sezóna se ve svém repertoáru vrátila k tradičnějšímu pojetí operetního žánru, což přetrvalo i krátce po únoru 1948, než nastaly další významné změny.³²

Po únoru 48 bylo divadlo opět přejmenováno, a to na **Divadlo Umění lidu**, jež sloužilo převážně k pronájmům pro různé produkce – varieté, koncerty, balety, loutkové divadlo i přehlídky. V sezóně 1948/49 se ředitelem stává **Felix Bartoš**, na post uměleckého šéfa nastupuje třiačtyřicetiletý **Jan Werich**, k němuž se posléze připojil také **Oldřich Nový**.

³¹ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 40.

³² BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 57.

Tento umělecký tým se po příštích několik sezón potýkal s cenzurou, které neunikly tituly jako úspěšný *Divotvorný hrnec*, *Moje žena Penelopa*, *Jedenácté přikázání* a nově přepracovaná předválečná revue *Nebe na zemi* (1950, režie Jiří Frejk, hudba Jaroslav Ježek a Václav Trojan), k níž byl po pětiletém zákazu účinkování přizván i Vlasta Burian. Roku 1951 přebírá karlínské divadlo opět pražský magistrát a budovu pojmenovává **Velké divadlo hlavního města Prahy v Karlíně**. Od roku 1951 se v repertoáru divadla pravidelně objevovaly komediální revue s operetami, které v roce 1954 dostaly od Divadelní a dramaturgické rady, tehdejší „mocné ruky“ stranických orgánů, opět zelenou, čímž byly ukončeny poválečné tahanice a na světě byla stálá operetní scéna. Vedení divadla měla v rukou dvojice **Julius Lébl** (ředitel) a **Oldřich Nový** (umělecký šéf), která dala dohromady umělecký soubor, z něhož se vyprofilovali herci, kteří v Karlíně zůstali po několik dekád – Ljuba Hermanová, Nelly Gajerová, Věra Macků, Václav Trégl nebo Karel Fiala. O. Nový se často setkával s výtkami od kritiků, leč jeho zásluha na růstu celkové umělecké úrovně divadla byla nesporná. V roce 1956 zde, mimo jiných zahraničních produkcí, hostovala také slavná Gershwinova černošská opera *Porgy a Bess*. Po odchodu O. Nového z postu uměleckého šéfa (1958) se repertoár karlínského divadla po vzoru tehdejší doby – objevovat nové formy zábavně hudebního divadla – začal otevírat novým dramaturgickým směrům.³³

Po smrti Lébla se ve vedení divadla objevuje nový houževnatý realizační tým v čele s ředitelem **Rudolfem Vedralem**, jehož touhou je předělat dosud klasický operetní repertoár a vnést na prkna široké spektrum soudobých progresivních žánrů, včetně hudebních komedií, her se zpěvy, baletů, oper a muzikálů. Vedral též ke stávajícím členům souboru přizval mladé talentované umělce (dirigent **Karel Vlach**, zpěváci Věra Vlková, Jiří Koutný), kteří splňovali jeho vizi, a to spolupráci s kolegy, kteří umí stejně tak dobře hrát, jako tančit a zpívat. Tato nová koncepce zahájila svou sezónu v srpnu roku 1961 a divadlo bylo konečně pojmenováno **Hudební divadlo v Karlíně** – názvem, jenž je do dnešní doby používán. Po prvotních neúspěších s přehnaně náročnými kusy, které český divák zvyklý na lehkou zábavu nedokázal strávit, Vedralovi pomohlo uvedení *Žebrácké opery* (1963), která diváky přilákala hostujícími pěveckými hvězdami Helenou Vondráčkovou a Hanou Zagorovou. Podobný úspěch měla znovu upravená předválečná revue *Kat a blázen*, jejíž nový děj přepsal sám Werich a excelovali v ní svým inteligentním humorem Miroslav Horníček a Miloš Kopecký. Následovaly další tituly (*Dobrý voják Švejk*, *Vítr ve vlasech*, *Slavné město*

³³ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 99.

Mahagonny), které bohužel publikum přijalo dosti vlažně a díky malé návštěvnosti nezabránilo špatné ekonomické situaci. Divadlo bylo nuceno snížit rozpočet téměř o třetinu a za těchto podmínek Vedral nebyl schopen vést provoz divadla s početným ansámblem, tudíž podal v lednu 1964 svoji rezignaci. Ve snaze zachránit divadlo a vrátit diváky do hlediště se Vedralovi společně s O. Novým podařilo uvést operetu *Rose Marie* (1964) z autorského pera pražského rodáka Rudolfa Frimla. Představení slavilo velký ohlas u diváků, méně již u kritiků, a v roce 1966 bylo nově nastudováno též pro pražskou Sportovní halu, kam se nadšené publikum dralo hlavně díky obsazeným hvězdám W. Matuškoví a K. Fialovi. Ještě většího úspěchu pak dosáhl muzikál amerických autorů **Fredericka Loeweho** a **Alana Lerner** *My Fair Lady*, který měl neuvěřitelných 379 repríz a otevřel tak cestu dalším americkým muzikálovým titulům a hlavně širšímu povědomí československého publika o tomto žánru. Tyto dva tituly tak odvrátily ekonomický krach divadla, o což se Vedral zasloužil také svými vytrvalými pokusy získat práva na uvedení *My Fair Lady*. Tuto příznivou situaci již Vedral paradoxně sledoval jen zpovzdálí, jelikož ÚNV hl. m. Prahy po delší době konečně vyhověl jeho rezignaci a premiéra *My Fair Lady* se konala již za ředitelování nastoupivšího **Ludvíka Žáčka**. Ten ponechal beze změny stávající realizační tým a několik let zde paralelně fungovaly opereta i muzikál, a to na velmi vysoké úrovni díky hudebním nastudováním tehdejších dirigentů **Dalibora Brázdy**, **Miroslava Homolky**, **Milivoje Uzelace** a **Pavla Vondrušky**. V roce 1966 se uvedení dočkal americký muzikál *Hello, Dolly!* (upravený název pro divadlo Hallo Dolly), kde měla hlavní roli Dolly Leviové ztvárnit Adina Mandlová, v té době žijící od roku 1948 v emigraci. Ta se ovšem již za probíhajících zkoušek rozhodla odejít a hlavní role se tak zhostila charismatická Nelly Gaierová. Během roku 1967 nastalo příznivé období karlínské scény, která se pyšnila uváděnými americkými muzikály *Líbej mne, Katko* (1967), *Muž z kraje La Mancha* (1967) a také domácím muzikálovým počinem *Gentleman*, který si oblíbilo hlavně mladé publikum, především díky hvězdám V. Neckářovi, J. Laufrovi a P. Sedláčkovi. V dubnu 1970 vyvrcholila zlatá éra Karlína premiérou legendárního amerického muzikálu L. Bernsteina *West Side Story* v čele se začínajícími umělci, pozdějšími karlínskými hvězdami, Ladislavem Županičem, Karlem Bláhou nebo Pavlou Břínkovou.³⁴

Ani karlínská scéna neunikla negativnímu dopadu událostí po roce 1968. V rámci čistek a nastupující normalizace byl Žáček pro své nevhodné politické smýšlení odvolán z funkce

³⁴ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 135.

ředitele a vystřídán dosavadním karlínským hercem **Jindřichem Jandou**, který navrátil repertoár ke klasickým operetám a muzikálům, jejichž obsah nijak neohrožoval ideje tehdejší socialistické společnosti. Janda též navázal spolupráci s divadly dalších evropských socialistických zemí a tato družba představovala časté vzájemné hostování uměleckých souborů, koncertování a výměnu operetních a muzikálových nastudování, např. *Sedmé nebe* (SSSR, 1971), nebo *Casanova* (NDR, 1979). Uvedení se ale dočkaly i tři americké muzikály: *Lod' komediantů* (1972), *Cabaret* (1978) v hlavní roli s Nad'ou Urbánkovou, které u karlínského publika získaly nadšený ohlas, a *Oklahoma* (1979), kde excelovala Lad'ka Kozderková. Příležitost však dostala také nová česká muzikálová díla – obsahově soudobí *Mazlíčkové* (1974), úspěšná *Manon* s Gally Macků a Liborem Žídkem v hlavních rolích (1975) či upravená předválečná revue W+V *Golem* (1978) v čele s nově vzniklým, dnes legendárním duem Jiří Suchý a Jitka Molavcová. Po ukončení provozu Divadla v Nuslích, připojené komorní scény karlínského divadla, bylo náročné vytižít početný umělecký soubor, který účinkoval na obou scénách. Vlivem dlouhodobých sporů Žáčka se stranickou organizací se postu ředitele divadla po tříletém provizoriu ujal herec a předseda stranické organizace Divadla na Vinohradech **Antonín Hardt**.³⁵

Začátkem 80. let se ke Karlínu připojilo divadlo Semafor a Státní divadelní studio, která byla tímto krokem administrativně zaštitěna stejně tak jako další malá divadla – Činoherní klub, Studio Ypsilon aj. V rámci ponechání klasických titulů na repertoáru divadla se uváděly znovu „oprášené“ úspěšné operety a muzikály z dob minulých – *Země úsměvů*, *Vinobraní*, *My Fair Lady* a také *Hello, Dolly!*, kde v hlavní roli zazářila Lad'ka Kozderková. Její suverénnost a jistota se pak projevil v roli Judity Čuprové v české muzikálové novince autorů Jindřicha Brabce a Petra Markova *Zvonokosy* (1983), která slavila divácký úspěch, na rozdíl od dalších nově vzniklých původních muzikálů *Vražda ve varieté*, *Kapitán Exner zasahuje* nebo *Pohádka mého života*, se zpěvákem Pavlem Vítkem v hlavní roli. V druhé polovině 80. let angažoval Hardt na pozici uměleckého šéfa Petra Novotného a na post šéfdirigenta se vrátil zkušený **Arnošt Moulík**. Tato dvojice se v následujících letech postarala o progresivní a dynamické pojetí uváděných titulů, a to již svým prvním muzikálovým zpracováním amerického muzikálu *Sugar – Někdo to rád horké* (1986) nebo titulem *Cikáni jdou do nebe* (1986). Muzikál *Funny Girl* (1990) se uváděl již v porevoluční době a zejména svojí vrcholnou scénou „Ratata“, v níž hlavní hrdinka Fanny Briceová, tehdy

³⁵ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 169.

v podání Zory Jandové nebo Jaroslavy Kretschmerové, mává americkou vlajkou, dotvořil světlou atmosféru svobodných zítřků.³⁶

Po listopadové revoluci byl na místo ředitele konkurzem zvolen **Zdeněk Pospíšil**, který díky svým zahraničním zkušenostem po dobu své emigrace hodlal do Karlína nalákat diváky především na divadlo světového stylu, s velkolepými marketingovými akcemi při premiérách. To ale vyžadovalo velkou reklamní kampaň, která i přes značné dotace zřizovatele způsobila ekonomické problémy, a tak došlo na redukci veškerého uměleckého ansámblu. Pospíšil se však hájil tvrzením, že za vzniklou situaci nese vinu pražský magistrát. I přes veškeré stávky a petice ze strany divadelního souboru za odstoupení ředitele, které vyvrcholily manifestem před budovou magistrátu, Pospíšil ve funkci zůstal a Karlín tak přišel o mnoho předních sólistů včetně dirigentů Miroslava Homolky a Arnošta Moulíka. V červnu 1993, kdy mělo divadlo za sebou hrozbu ukončení provozu po tragickém odchodu Pospíšila (podlehl střelnému zranění při pokusu o sebevraždu), byl na post ředitele magistrátem jmenován dosavadní sólista **Ladislav Županič**. Jeho vizí bylo ponechat divadlu operety a především muzikálová představení v jejich klasické podobě, kde jsou hudební a taneční čísla propojena hereckými dialogy, a odlišit tak Karlín od nastupujících soukromých divadelních produkcí, které uváděly diváčky neokoukané rockové a popové opery. Županič též přizval k opětovné spolupráci režiséra Petra Novotného a dirigenta Arnošta Moulíka, kteří spolu s dalšími členy realizačního týmu znovu nastudovali dříve osvědčené tituly – *My Fair Lady* (1995) s Yvettou Blanarovičovou v hlavní roli a *Hello, Dolly!* (1996), v níž excelovala Jitka Molavcová. Obě tyto dámy za svůj komediální talent dostaly cenu Thálie za nejlepší muzikálový výkon. Opět zaplněná hlediště pak mohla shlédnout další, převážně americké tituly, *Někdo to rád horké* (1997), *Klec bláznů* (1998), *Zpívání v dešti* (2001) a slavné *Chicago*, jehož realizaci ohrozila katastrofální povodeň v srpnu 2002, která budovu zničila devastujícím způsobem. Divadlo ale našlo svou náhradní scénu v Kongresovém kulturním centru a ještě před Vánoci téhož roku zde ve Společenském sále mělo *Chicago* svoji premiéru. V lednu 2003 byl Županič magistrátem odvolán a vystřídán muzikálovým producentem **Egonem Kulhánkem**, dosavadním obchodním náměstkem karlínského divadla od r. 1993.³⁷

³⁶ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 187.

³⁷ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 233.

Zkušený muzikálový producent Kulhánek hodlal udržet divadlo v ekonomické stabilitě, což znamenalo částečnou redukci uměleckého ansámblu a především nový způsob externí spolupráce se sólisty a členy sboru, kteří byli nově vybíráni pomocí veřejných konkurzů. Značnou finanční částku, též za přispění zřizovatele, věnoval marketingové strategii a reklamě ve snaze nalákat do velkého Kongresového sálu zejména mladé obecnstvo. Podařilo se mu tak uskutečnit uvedení původního českého muzikálu autora Karla Svobody *Noc na Karlštejně* (2004) s Kateřinou Brožovou, Monikou Absolonovou či Radkem Brzobohatým v hlavních rolích či amerického muzikálu *Jekyll & Hyde* (2006), kde se v hlavní roli schizofrenického doktora Henryho Jekylla střídali operní zpěváci Daniel Hůlka a Marián Vojtko. Již v nově zrekonstruovaném divadle, podle architektury původní budovy tehdejšího Varieté, se s velkou pompou dne 12. října 2006 uskutečnila premiéra amerického muzikálu *Producenti*, který se na karlínské scéně úspěšně držel celých 10 let. Vedle Arnošta Moulíka se na dirigentský stupínek karlínského orchestřiště postavil **Ota Balage**, který hudebně nastudoval jedno z nejúspěšnějších představení – muzikál *Carmen* (2008) z pera autorů Franka Wildhorna, Normana Allena a Jacka Murphyho, kteří jej napsali přímo pro karlínské divadlo. Do hlavní role byla obsazena Lucie Bílá, která se poté objevila i v dalších inscenacích – *Aida* (2012), *The Addams Family* (2014) a která též exceluje v současně uváděném americkém muzikálovém hitu *Sestra v akci* (2017). Prostor dostaly rovněž operetní kusy, např. znovu uvedená *Čardášová princezna* (2007), *Polská krev* (2009), nebo *Mam'zelle Nitouche* (2013). S velkým „muzikálovým boomem“ v České republice a značným diváckým zájmem o tento atraktivní žánr se na karlínskému jevišti objevovala především osvědčená domácí i světová díla: *Limonádový Joe* (2007), *Vražda za oponou* (2011), *Jesus Christ Superstar* (2010) a *Dracula* (2015). Proti dřívějším dobám této velké operetní scény se poměr uváděných operetních a muzikálových představení v současnosti obrátil. V posledních dvaceti letech tedy dostává více prostoru divácky oblíbený muzikálový žánr, což se ukazuje i na nynější ekonomicky prospěšné rentabilitě divadla.³⁸

Dnes uvádí Hudební divadlo v Karlíně současně devět muzikálových představení: *Carmen* (obnovená premiéra – 2015), *Jesus Christ Superstar*, *Dracula*, *Čas růží* (2017), *Sestra v akci*, *Legenda jménem Holmes* (2018), *Jak se dělá muzikál* (2018), *The Addams Family* (obnovená premiéra – 2020), *Královna Kapeska* (2019, v koprodukcii se společností

³⁸ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9. str. 281.

Pixa-pro); a dvě operety – *Polská krev* a *Veselá vdova* (2019, v koprodukcii s Divadlem J. K. Tyla v Plzni).

2.3 Profily současných dirigentů Hudebního divadla Karlín

2.3.1 Miloš Krejčí

Rodák z Prahy Miloš Krejčí (nar. 1948) byl již jako šestiletý vybrán do 120členného koncertního oddílu Kühnova dětského pěveckého sboru. Během dětství také účinkoval v mnoha hudebních televizních pořadech, např. *Hledáme písničky pro děti*, pro který natočil píseň *Báječná neděle* s Jiřím Štědrným. Po gymnáziu byl přijat na Pražskou konzervatoř, kde studoval klasický zpěv a současně dirigování u Františka Vajnara. Repertoárem jeho absolventského koncertu byla *Symfonie č. 1 C dur* Johannese Brahmsa, kterou provedl v Rudolfinu, což představuje pro absolventa výjimečnou událost. Jako zpěvákovi mu bylo poskytnuto stipendium pro studium zpěvu na Státní hudební univerzitě v Bukurešti, kde se setkal s tehdejšími slavnými světovými zpěváky a byl jimi inspirován. V roce 1975 dostal své první divadelní angažmá v Ústí nad Labem, kde zprvu účinkoval jako zpěvák a poté dostal příležitost i jako dirigent, když narychlo zastoupil nepřítomného kolegu a oddirigoval operu *Popelka*. Následovaly další opery a roku 1980 dostal oficiální smlouvu jako dirigent tamního Státního divadla, ve kterém v letech 1986-90 zastával též funkci ředitele. Po revoluci byl v roce 1991 krátce šéfdirigentem opery v divadle F. X. Šaldy v Liberci. Dalším angažmá mělo být divadlo v Českých Budějovicích, ke němuž ovšem nedošlo díky lákavé nabídce tehdejšího intendantu hudebního divadla Gerhart Hauptmann Theatre v Görlitz v Německu, kde následně působil jako 1. dirigent. Dirigoval zde opery, ale i muzikálová představení: *Oklahoma*, *Hello, Dolly!*, *Kabaret* a další. V téže době, roku 1992, zde vznikl i mezinárodní hudební projekt Europera (Česko, Polsko, Německo), jehož součástí byl třinárodní orchestr mladých – Jungendorchester, ke kterému byl přizván coby šéfdirigent a sbormistr a převzal též záštitu coby jeho český zástupce. S tímto orchestrem absolvoval řadu koncertních vystoupení po celé Evropě s repertoárem významných autorů, např. *American in Paris* (G. Gershwin) nebo oratorium *Brána poutníků*, které na objednávku tohoto orchestru zkomponoval Jiří Pavlica. Během svého německého angažmá, které trvalo 20 let, hostoval Miloš Krejčí jako dirigent v různých divadlech, též v pražském Divadle na

Vinohradech, kde v roce 1992 dostal nabídku dirigovat muzikál *Les Misérables* (Bídníci) společně s dirigenty Arnoštem Moulíkem a Františkem Babickým. Po návratu do Prahy již jako důchodce přijímal občasné nabídky ke spolupráci a mezi nimi se vyskytla i příležitost dirigovat v Hudebním divadle Karlín, kde působí od roku 2014. Jeho zdejšími repertoárem jsou muzikály *The Addams Family*, *Carmen*, *Dracula* a *Čas růží*. Dirigoval také muzikály *Mamma Mia!* a *Ať žijí duchové* v Kongresovém centru v Praze. V současnosti působí rovněž v divadle Studio DVA, kde se v muzikálu *Evita* dělí o taktovku s kolegou Kryštofem Markem.

Dirigent Miloš Krejčí patří mezi nejzkušenější karlínské dirigenty, což se projevuje na jeho profesionálním přístupu ke všem divadelním kolegům i k hudbě jako takové. Na zkouškách s orchestrem vyžaduje maximální soustředěnost muzikantů a totéž platí i pro účinkující na jevišti. Na představení přichází s velkým předstihem, aby byl maximálně připraven.

2.3.2 Kryštof Marek

Komplexní hudební záběr této výrazné osobnosti je vyjádřen rolemi dirigenta, skladatele, jazzového pianisty, aranžéra i textaře. Jeho hlavním působištěm je široké spektrum nejrůznějších divadelních a hudebních žánrů, ve kterém se pohybuje od konce 80. let.

Skladatelská a aranžérská činnost Kryštofa Marka postihuje jazzovou, vážnou, písňovou i muzikálovou tvorbu. Komponuje zejména pro Bigband sv. Blažeje, se kterým v roce 2008 vystoupil na prestižním jazzovém festivalu v Montreux a v roce 2010 též v Londýně. Je autorem hudby představení *Legenda magické Prahy*, jehož premiéra se uskutečnila v březnu 2011 na Nové scéně ND v Praze. Na pestré paletě jeho autorských kompozic se skví také *Sinael Jazz Symphony* nebo houslový koncert *Klíč k zahradám*, který byl zkomponován pro přední českou houslistku Gabrielu Demeterovou. Mezi jeho další počiny v oblasti vážné hudby patří rovněž koncert pro anglický roh a orchestr *Srdce zahrad* či klavírní koncert F moll *Brána k zahradám*.

Jako jazzový pianista působí v uskupeních Josef Vejvoda Trio a Ivan Audes Trio. Významná je též jeho spolupráce s vynikajícími jazzovými muzikanty Milanem Svobodou, Štěpánem Markovičem či Tonym Lakatosem, kteří si jej příležitostně zvou ke spolupráci na svých projektech.

Jako dirigent se Kryštof Marek pohybuje především na českých divadelních scénách. Jeho první angažmá bylo na scéně plzeňského divadla J. K. Tyla, kde v letech 1999–2003 nastudoval deset muzikálových představení. Také zde byla uvedena jeho vlastní jazzová opereta *Kristián II*, kterou režíroval zkušený divadelní režisér a herec Antonín Procházka. V roce 2005 se jeho dalším a důležitým působištěm stalo Hudební divadlo v Karlíně, kde se pod jeho taktovkou odehrál nespočet muzikálových představení. Pro tuto muzikálovou a operetní scénu nastudoval významné české i zahraniční tituly, např. *Vražda za oponou*, *Dracula*, *The Addams Family*, *Polská krev*, *Mam'zelle Nitouche* a v současné době nejpopulárnější muzikál *Sestra v akci* s Lucií Bílou v hlavní roli. K divácky velmi oblíbené muzikálové komedii *Limonádový Joe* přispěl svými pěti autorskými písněmi. Od roku 2010 uplatňuje svou skladatelskou a dirigentskou činnost v divadle Studio DVA. Zde se uváděla jeho dvě autorská (hudba, texty písní) hudebně dramatická díla – *Vánoční koleda* v hlavní roli s Karlem Rodenem a *Děvčátko – Vánoční příběh*. V jeho hudebním nastudování uvádí toto divadlo též několik světových titulů jako *Evita*, *Funny Girl* nebo *Hello Dolly* v hlavní roli s Ivanou Chýlkovou. Ke zde uváděnému slavnému titulu podle stejnojmenného filmu *Šíleně smutná princezna* vytvořil orchestrální aranžmá a též se podílel na hudebním projektu *Malý princ* (hlavní role Jan Cina), který měl svoji světovou premiéru 6. 12. 2018.³⁹

Nyní opět spolupracuje s divadlem J. K. Tyla v Plzni, kde nastudoval dvě světová díla, a to *West Side Story* v původní aranži Leonarda Bernsteina (2017) a *Šumař na střeše* (2018).

Při sledování Kryštofa Marka coby dirigenta je zjevná především jeho dokonalá soustředěnost a naprostá kontrola nad vším děním v orchestřišti i na jevišti. Se svým osobitým charismatem si v každé situaci zachovává chladnou hlavu a přesně ví, co v danou chvíli po hráčích orchestru chce, což dává najevo svými precizními a čitelnými gesty. Žádná pochybení ani zaváhání na něm nejsou nikdy vidět, a i když je samozřejmé, že zde převládá lidský faktor, u Kryštofa by se mohlo zdát, že je už na hraně se strojovou přesností.

Technika dirigování si u Kryštofa nic nezadá s jeho charismatem. I zde se snoubí preciznost a zároveň nesporná muzikalita této hudební osobnosti. Jeho gesta rukou vytváří dojem, jako by jimi dokázal obsáhnout každou notu v partituře. Má dokonale oddělenou pravou a levou ruku. Pravá je důležitým metronomem – ukazatelem tempa, levá zase modeluje atmosféru a dynamiku. Jeho tzv. specialitou je občasná deklamace rytmických

³⁹ Kryštof Marek. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. [cit. 2019-11-23]. Dostupné https://cs.wikipedia.org/wiki/Kry%C5%A1tof_Marek .

„riffů“, zejména dechových nástrojů, a to oběma rukama současně. Na dirigentském stupínku má přirozenou autoritu a jeho spolehlivá konstantnost v udávání temp je u něj nespornou devízou.

2.3.3 Martin Kumžák

Rodilý Pražan Martin Kumžák své první hudební zkušenosti získával v dětství coby zpěvák Chlapeckého sboru Pražského mužského sboru FOK, který v té době vedla Blanka Kulínská. Při základní škole navštěvoval soukromé hodiny klavíru a během studia na Vojenském gymnáziu v roce 1982 založil svoji první kapelu, se kterou vyhrál soutěž ASUT (Armádní soutěž umělecké tvořivosti)⁴⁰ na Slovensku. Po přestupu na civilní gymnázium se spolužáky založil novou kapelu a poprvé absolvoval živé koncerty před platicím publikem. Ve hře na jazzové piano se dále zdokonaloval u Jiřího Růžičky na Konzervatoři Jaroslava Ježka, kde se také setkal se svým budoucím dirigentským kolegou Kryštofem Markem. Další studijní zastávkou mu byla Filozofická fakulta UK, kde se věnoval oboru Hudební věda a na hudební formy docházel k Petru Ebenovi, přednímu českému skladateli. Přijali ho též na vysněnou Pražskou konzervatoř a zde, kromě hlavního oboru hudebního aranžování, studoval dobrovolně také vokální kontrapunkt a soudobou vážnou hudbu. Coby student na vysoké škole spolupracoval se zpěvákem Petrem Gottwaldem a také Jankem Ledeckým na jeho muzikálu *Pěna dní*. Své první dirigentské zkušenosti získal v Hudebním divadle Karlín v muzikálu *West Side Story* v režii i choreografii Richarda Hese. Po dokončení studií působil jako jazzový pianista v Kontrabandu Milana Svobody, díky jehož iniciativě se přihlásil na Berklee College of Music⁴¹ v Bostonu, kam byl v r. 1993 úspěšně přijat. Čas strávený na tomto prestižním americkém institutu se snažil maximálně využít a navštěvoval všechny možné předměty, na které bylo možno se zapsat. Byl fascinován tamním vyučovacím systémem a načerpal zde nejvíc zkušeností pro svou nynější muzikantskou praxi, jak sám tvrdí. Během pobytu dostal nabídku od svých spolužáků, aby s nimi absolvoval koncertní

⁴⁰ Armádní soutěž umělecké tvořivosti: Příspěvatelé Wikipedie. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. 11.08.2019 [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Arm%C3%A1dn%C3%AD_sout%C4%9B%C5%BE_um%C4%9Bleck%C3%A9_tvo%C5%99ivosti&oldid=17556376.

⁴¹ *Berklee College of Music* je předním institutem soudobé hudby a divadelního umění, nabízející vysokoškolské a postgraduální studijní programy ve svých kampusech v Bostonu, Massachusetts a Valencii ve Španělsku a prostřednictvím oceněného programu distančního vzdělávání Berklee Online.

turné po USA jako jazzový pianista, což odmítl vzhledem k rodinným povinnostem a vrátil se zpět do Čech. Zpětně to považuje za dobrou volbu svého rozhodnutí, neb je pro něj nejdůležitější muzikantská svoboda, které by se mu tolik nedostávalo v zemi, kde je hlavním morálním kodexem smysl pro pořádek a povinnost.

Po návratu z Ameriky se zprvu živil jako barový pianista a zanedlouho přišla nabídka jít hrát na klávesy do orchestru úspěšné rockové opery *Jesus Christ Superstar*. Zlomový okamžik v jeho profesní dráze muzikanta byl v roce 1997 muzikál *Vlasy*, pro který vytvořil orchestrální partituru včetně hudebních aranží a ve studiích Propast Petra Jandy a Citron v Ostravě natočil CD *Vlasy* se všemi protagonisty a muzikanty. V divadle Pyramida (nynější divadlo Goja Music Hall) tento muzikál také dirigoval po celé tři roky jeho produkce. Dalším titulem byl *Hamlet* Janka Ledeckého, se kterým průběžně spolupracoval také při nahrávání jeho alb, a ojedinělý projekt *Rusalka*, pro který jej oslovili Michael Prostějovský a Zdeněk John. Martin dostal za úkol přearanžovat originální partituru A. Dvořáka do muzikálové podoby, čehož se zhostil zodpovědně a výslednou práci úspěšně obhájil před odbornou komisí v Brně. Jako dirigent strávil šest sezón v plzeňském Divadle J. K. Tyla, kde se podílel na muzikálech *Mauglí*, *Evita* nebo *Chicago*. Od roku 2010 je dirigentem v Hudebním divadle Karlín v muzikálech *Carmen*, *Jesus Christ Superstar*, *The Addams Family*, *Sestra v akci*, *Čas růží*, *Legenda jménem Holmes* a nově má na starosti hudební nastudování muzikálu *Rebelové*, který zde bude mít premiéru na podzim 2020. Kromě dirigentské činnosti se věnuje též skladbě soudobé vážné, filmové i divadelní hudby a pravidelně se objevuje v televizním pořadu *Star Dance*, kde se svým orchestrem Moondance Orchestra doprovází soutěžní páry známými hity, jejichž hudební aranže má na starosti.

Martin Kumžák má mezi hráči orchestru, herci i zpěváky značný respekt a přirozenou autoritu, zároveň k nim však chová lidskou vřelost a dává najevo vzájemnou rovnocennost. Jeho devízou je umění skloubit tyto dvě v podstatě odlišné stránky, které jsou v jeho dirigentské osobnosti rovnoměrně vyvážené. Na zkouškách umí rozlišit situace, kdy je prostor pro jemné odlehčení atmosféry a kdy je zapotřebí plně se soustředit na prováděné dílo bez rozptylujících vlivů. Při realizaci představení celou dobu udržuje oční kontakt se zpěváky i muzikanty, kterým tímto způsobem ukazuje i jejich nástupy: „*Tento optický vjem hráčům stačí, neboť oni sami vědí, na kterou dobu nastupují. Já jim svým pohledem dám jen najevo, že ta chvíle už přišla.*“ Po každém hudebním čísle Martin nezapomene pokynutím muzikantům poděkovat za provedenou interpretaci, která je dle jeho představ.

Dirigentská technika Martina Kumžáka je čistá, bez zbytečných manýr. Je známo, že u jednotlivých dirigentů existuje spousta různých charakteristických stylů.⁴² Dalo by se říci, co dirigent, to jiný styl dirigování. Dle své vlastní reflexe je Martin dirigentem, který se nenechává příliš strhnout emocemi: „*Pokud sebou při dirigování budu vášnivě zmítat, o to méně pak dostanu emocí ze samotných hráčů, protože budou mít pocit, že už to za ně někdo dělá. Já se snažím u muzikantů vyloudit pocity tím, že jsem s nimi kamarád, že máme společnou energii, a dávám jim to během hry najevo očním kontaktem.*“ Martin vyznává ve své profesi svobodu, jak již bylo výše uvedeno, a to platí i pro dirigování muzikálového představení: „*Existují dirigenti, kteří dirigují představení pokaždé stejným způsobem. Je to v podstatě choreografie rukou a jejich gest. Já tohle nikdy dělat nebudu, jelikož pro mě je důležitá volnost. Vycházím vždy z momentální situace a diriguji vždy tak, jak to v tu chvíli cítím. Vždy je nejdůležitější, aby se muzikantům dobře hrálo, a jakým způsobem to dirigent udělá, to je už na něm.*“

2.3.4 Chuhei Iwasaki

Pochází z malého městečka Tsukij v Japonsku, kde žil se svými rodiči do 9 let. Chuhei byl, jak sám tvrdí, velmi pomalé dítě a při nástupu na základní školu se rozhodovalo, zda pro něj nebude vhodná speciální výuka. Nicméně ve čtyřech letech začal hrát na housle: „*Když jsem uviděl v televizi orchestrální koncert, ukázal jsem na kontrabas s tím, že na tento nástroj chci umět hrát. Otec mi ale pořídil housle, samozřejmě. Na hodinách jsem díky své opožděnosti byl málo vnímavý a často jsem také usínal, k nelibosti paní učitelky i rodičů, kteří za výuku platili.*“ Od devíti let navštěvoval v soukromé hudební škole hodiny sluchové analýzy, která je pro houslisty nezbytná, a zde se projevil také jeho absolutní sluch. Na housle začal hrát i v tamním dětském orchestru a to byl zlomový okamžik, kdy si uvědomil, že chce být muzikantem. Po gymnáziu jej v roce 2003 přijali na prestižní konzervatoř Toho Gauken v Tokiu. Aby obstál mezi velkou konkurencí svých spolužáků, trénoval na housle 8–10 hodin denně a zdokonaloval se navíc ve sluchu, rytmu a absolutním tempu. K hlavnímu oboru houslí ještě přibyl předmět skladby. „*Toužil jsem pochopit, jak celý proces skládání*

⁴² Archív. „Musím neustále hledat novou a čistou formu hudby,“ říká dirigent Tomáš Netopil. Čt24 [online]. 2. 9. 2009 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1387356-musim-neustale-hledat-novou-a-cistou-formu-hudby-rika-dirigent-tomas-netopil?_ga=2.174727463.402177931.1594411380-1358538894.1594411380.

funguje. Nestačilo mi pouze hrát na nástroj. Chtěl jsem mít povědomí o harmonii, kontrapunktu a formách.“

V témže měsíci, kdy se Chuhei zapsal do předmětu hudební skladba, přijela do Japonska koncertovat Česká filharmonie, což bylo jakési osudové znamení. Zhlédnutí koncertního vystoupení tohoto orchestru byl pro mladého studenta nezapomenutelný zážitek, a proto se rozhodl pro studium na Pražské konzervatoři, kam ho také v 18 letech přijali. Na této škole začal studovat hru na housle, skladbu a po třech letech si navýšil studium ještě o obor dirigování. Během studia založil na konzervatoři svůj vlastní smyčcový orchestr, kde sbíral své první dirigentské zkušenosti. V pátém ročníku konzervatoře začal současně prvním rokem studovat obor dirigentství na Akademii múzických umění v Praze. V té době již měl Chuhei jasnou představu o svém budoucím poslání, a tak původní dráhu koncertního houslisty vystřídala profese dirigenta.

Od roku 2014 je pedagogem na Pražské konzervatoři, kde řídí smyčcový a žesťový orchestr. V roce 2016 dostal nabídku ke spolupráci se Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu a roku 2018 debutoval s Filharmonií Hradec Králové na MHF Pražské jaro. V Hudebním divadle Karlín diriguje od roku 2017 muzikály *Čas růží*, *Sestra v akci*, *Legenda jménem Holmes* a *Jesus Christ Superstar*. V současné době spolupracuje s předními českými a slovenskými orchestry (Plzeňská filharmonie, Janáčkova filharmonie Ostrava, Jihočeská filharmonie, Štátna filharmónia Košice, aj.). Jako dirigent působí též v plzeňském Divadle J. K. Tyla a ve Slezském divadle Opava.

V civilu je Chuhei Iwasaki osobností spíše uzavřenou, ovšem na dirigentském stupínku je tomu právě naopak. Jeho impulzivnost a temperament na sebe strhávají pozornost a ze všech karlínských dirigentů je bezesporu také největším showmanem. Při dirigování rytmicky živějších skladeb často rozpohybuje tělo svými specifickými tanečními kreacemi, což kvitují zejména interpreti na jevišti, kteří jsou tancem dirigenta pobaveni a zároveň přitahováni svou pozorností. Tento temperamentní a služebně nejmladší karlínský dirigent si záhy získal respekt muzikantů i celého uměleckého ansámbly. Je vždy maximálně připraven být spolehlivou oporou pro zpěváky na jevišti. Sólistka Vendula Příhodová nešetří chválou: „*Když zpívám na pódiu a diriguje pan Iwasaki, mám pocit, že jsem s ním v bezpečí a nic špatného se nemůže stát a cítím, že se mnou dýchá. I kdybych snad byla otočená zády, pozná, kdy má nastoupit nebo kdy potřebuji ukázat.“*

Jako dirigent muzikálu, opery a vážné hudby je Chuhei Iwasaki nesmírně houževnatý a čistě pro své osobní studium ročně nastuduje cca 60 partitur různých hudebních žánrů. Díky

své velké paměťové kapacitě diriguje některé tituly také z paměti, v Karlíně to jsou konkrétně *Sestra v akci* a *Legenda jménem Holmes*.

3 Praktická část

3.1 Dirigent v hudebně dramatickém žánru

„Zatímco hráč má svůj nástroj, nástrojem dirigenta je stovka hudebníků, které musí přimět, aby hráli jako jedno tělo s jednou vůlí.“

– Leonard Bernstein

O dirigentské profesi jako takové již bylo napsáno velké množství odborné literatury a popis obecných formulací o povolání dirigenta není účelem této práce. Záměrem této kapitoly praktické části bude objasnit rozdíly v dirigování opery a muzikálu, pakliže nějaké existují. Nadcházející text bude čerpat zejména z osobních výpovědí současných dirigentů pohybujících se v obou odvětvích tohoto žánru.

3.1.1 Osobnost dirigenta: Opera a muzikál

Muzikál jako nejnovější přírůstek do hudebně-dramatické oblasti je ve srovnání s operou obecně považován za odlehčenou formu tohoto žánru. Lze z toho snad usoudit, že dirigování muzikálu je snazší a méně umělecky hodnoceno, jak se na něj velmi často pohlíží? Měl by být dirigent v muzikálu například větší „*showman*“? Většina dirigentů nedisponuje pouze jedním hudebním oborem, neexistují pouze muzikáloví nebo pouze operní dirigenti. Naopak je zcela běžné, že se na harmonogramu dirigenta pravidelně objevují obě tato odvětví hudebně dramatického žánru, ale i další formy, např. symfonické koncertní produkce.

Dirigent, ať již diriguje jakýkoli hudební styl, by měl být především charismatickou osobností. Mechanické pohyby gest lze natrénovat, avšak přesvědčit několikačlenný orchestr, aby zahrál dirigentovu hudební představu, to je sofistikované psychologické umění. Ve vztahu dirigent–orchestr je důležitá především vzájemná důvěra a totéž platí i pro atmosféru v muzikálovém orchestřišti.

V první řadě je vhodné určit společného jmenovatele opery a muzikálu, a tím je drama a s ním spojené emotivní umělecké výstupy, jejichž prostředkem sdělení je slovo obsažené v textu písní, recitativch i dialozích. Dirigent a orchestr zde nejsou hlavními aktéry, nýbrž

fungují jako jeden rovnocenný díl v celku hudebně-dramatického jevištního díla. Dirigent tak má na starosti i zpěváky a herce, kterým ukazuje nástupy, hlídá srozumitelnost pěveckého textu a přizpůsobuje i svá gesta, která by měla být více markantní než gesta pro instrumentalisty.⁴³ Ať už dirigent řídí operu, či muzikál, jeho povinností je sledovat dění na jevišti a přizpůsobovat se případným nečekaným situacím. Bdělost je zde bezesporu na místě, jelikož herec i zpěvák, ponořen do své role, vnímá dirigenta mnohdy pouze periferně anebo vůbec. Sledování dirigenta je největší komplikací u pěveckého sboru, ten zastává na jevišti stejnou úlohu jako hráči v orchestřišti. Sbor funguje jako jeden celek a jako takový by měl být ve svém pěveckém projevu synchronní. Od operních sboristů se též očekává jevištní pohyb a tanec jako sekundární dovednost, přidaná hodnota. Složitě taneční choreografie však v opeře obvykle provádí členové baletu, zatímco u muzikálu je složitá taneční choreografie součástí výkonu každého člena pěvecké *company*, a proto je oční kontakt s dirigentem mnohdy nemožný. Výsledkem pak bývá nesrozumitelnost zpívaného textu a divák pak může být frustrován z okradeného dojmu.

V opeře i muzikálu se objevují momenty, které mají společný princip, a tím jsou situace, které posouvají děj. U opery to jsou recitativy – sólové části, které svojí intonací i rytmickou deklamací zastupují mluvené slovo. Jsou buď jednoduché, pouze s doprovodem *basso continuo*⁴⁴ (*recitativo secco*), nebo složitější, prokomponované s orchestrálním doprovodem (*recitativo accompagnato*). V muzikálech klasického typu (*book musical*) jsou to činoherní scény s dialogy, ale také mluvené slovo uprostřed písně, které je též hudebně podkresleno orchestrálním doprovodem nebo jedním nástrojem, často klávesami či houslemi. V obou případech operních recitativů je doprovod vázán na sólistu, a to v rytmickém i harmonickém souladu s jeho intonací deklamace. Operní dirigent tak musí neustále sledovat zpěváka a důkladně znát text recitativu. Bdělost muzikálového dirigenta vůči textu během hudební produkce je též důležitá, avšak poněkud jiného zaměření.

Plocha hudebního podkresu v muzikálové partituře může mít rovněž dvě varianty. V jednom případě existují tzv. *vampy* – několik taktů, které se opakují neustále dokola po dobu mluveného textu. V těchto situacích dirigent na začátku prvního taktu *vampu* drží vztyčenou levou dlaň, evokující stopku živého policejního semaforu, zatímco pravá ruka velmi drobnými pohyby metronomicky udává tempo. Velkým gestem pak dirigent dává

⁴³ MICKA, Vít. *Knižka o dirigování: stručná učebnice zaměřená především na pohybovou metodiku*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-282-4. str. 58.

⁴⁴ Doprovod cembala a violoncella, pochází z období hudebního baroka.

najevo konec vampu a pokračuje se v hudbě dále. Dirigentovým úkolem je znát dobře tzv. *narážky* v textu jevištních interpretů, které jsou určující pro východ z vampu. Hudební doprovod i mluvený text jsou na sobě rytmicky i harmonicky nezávislé, v čemž je patrná odlišnost od operního recitativu. Mnohem jednodušší varianta pro dirigenta je hudební doprovod, který je napsán na přesný počet taktů, a muzikálový zpěváci se musí svými hereckými dialogy či monology do určené délky hudby vměstnat. I pro muzikálového dirigenta je během těchto situací nutná obezřetnost. Herci i zpěváci se často dopouštějí nejasností a chyb v odříkávaném textu, ať již samovolně či v rámci improvizace. V těchto perných chvílích vše závisí na intuitivní dedukci dirigenta, aby odhadl, kdy je vhodná chvíle spustit vamp nebo z něj odejít. Dalšími možnostmi dirigenta, například při orchestrálním doprovodu s přesným počtem taktů, jsou nepatrné změny tempa, když upozoruje, že herec mluví příliš rychle nebo pomalu. I zde je ovšem dobré znát text alespoň částečně, aby dirigent mohl situaci objektivně vyhodnotit.

Názory na problematiku rozdílu mezi dirigováním operního a muzikálového představení se různí, a to u samotných dirigentů, kteří mají v repertoáru obé. Pro Chuheie Iwasakiho odlišnosti rozhodně existují: *„Rozdíl zde je a obecně je pro mne snazší dirigovat muzikál než operu. Například při dirigování romantické opery je více prostoru pro improvizaci. Jak víme, hudební sloh romantismu přináší oproti předchozímu klasicismu rozmanitost a časté změny tempa, agogiky, dynamiky, a to vše se děje uvnitř skladby. Romantickou árii žádný sólista nezazpívá ve stejné hybnosti od začátku až do konce, používá často psané rubato, to znamená, že tempové změny se dějí uvnitř fráze. A to je velký rozdíl ve srovnání s muzikálovými písněmi, kde se změny tempa dějí ve většině případech na větších plochách. Když diriguji operní árie, sólisté zpívají podle mne, ale i já se snažím svými gesty vést orchestr tak, abych vyhověl zpěvákovi. Vnímám sólistův dech, který je pro mne určující – je to vzájemné propojení. A nejzajímavější na tom je, že každé představení je v tomto směru úplně jiné. Záleží na spoustě faktorů: jak se ten den zpěvákovi dýchá, jak se celkově cítí, a nejzásadnější je dopředu předvídat zpěvákovy ‚manévry‘, protože pak už je pozdě.“*

Dalším elementem, který sehrává naprosto zásadní roli, je výrazná rytmická sekce muzikálového orchestru. Přítomnost bicích nástrojů při muzikálové produkci, na rozdíl od opery, je výrazným zdrojem povědomí o tempu. Když je tempo písně od prvního do posledního taktu neměnné, není potřeba prodírigovat každou dobu jako v opeře. Zpěváci i herci na jevišti a rovněž hráči v orchestru se sluchově orientují podle bicích. S názorem na tuto rozdílnost mezi oběma divadelními formami se ztotožňují Martin Kumžák a Kryštof

Marek, který sám diriguje svá vážná hudební díla: „*Muzikálová hudba je především rytmická a dirigent, který ji diriguje, by měl mít dobrý rytmus a ‚timing‘. Opera vládne složitější hudební formou a je nutné ctít dané stylové období.*“ Pro dirigenta Miloše Krejčího je dirigování v operě či muzikálu věcí, kterou nelze srovnávat. Každé dílo, operní nebo muzikálové, je zkomponováno v určitém období a v souvislosti s tím vyplývá i styl dirigování. Byť tyto dvě formy mají své rozdílné prvky, je to pořád stejný styl pohybového sdělení.⁴⁵

Podstatným **technickým** rozdílem mezi operní a muzikálovou produkcí je zvukový dojem. V muzikálovém představení jsou zpěváci na jevišti i muzikanti v orchestřišti ozvučeni zvukovou technikou, na rozdíl od představení operního, kde se zpívá a hraje akusticky. Dirigent operního představení má v kompetenci ovlivnit režisérovu aranž a dbát na to, aby při pohybu na jevišti zůstávaly pěvecké hlasové skupiny pohromadě. Je to pochopitelné, jelikož celkový zvuk by měl znít kompaktně. U ozvučeného muzikálového představení toto není nutností, tam za celkovou zvukovou soudržnost zodpovídá především zvukař.⁴⁶ V orchestřišti Hudebního divadla Karlín je na dirigentském pultu umístěn odposlechový systém, který dirigentovi umožňuje vlastní nastavení intenzity zvuku u jednotlivých nástrojů, sólových zpěváků i off stage⁴⁷ sboru. Totéž má k dispozici každý hráč orchestru, který si koriguje hlasitost vlastního nástroje vůči ostatním zvukům z orchestřiště i hlediště. Tento odposlechový systém slouží interpretům jak při realizaci představení, tak především na zvukové zkoušce, kde je vyhrazen prostor především pro nastavení korekcí a intenzity zvuku orchestru.

Přínosným stanoviskem pro tuto problematiku je názor dirigenta Dalibora Kaprase⁴⁸, který srovnává muzikálovou a vážnou hudbu obecně: „*U vážné hudby by dirigent měl vědět o celém díle co nejvíce informací, například jak vznikalo a proč bylo psáno. Může si poslechnout nepřeborné množství nahrávek světových orchestrů a dirigentů a dle svého gusta a vkusu něco z toho použít jako předlohu. Další možností je pojmout dílo zcela dle své vlastní představy – nejsou zde předepsaná žádná tempa a druh pojetí celé interpretace. U muzikálového představení má dirigent většinou svázané ruce licenční smlouvou, která má předepsaná metronomová tempa, samozřejmě v určité toleranci. Předloh k nastudování a představě zde existuje oproti vážné hudbě minimum, jako například v muzikálu Mamma Mia.*

⁴⁵ Podle ústního sdělení Miloše Krejčího, použito z rozhovoru, viz příloha č. 7.

⁴⁶ Podle ústního sdělení Miloše Krejčího, použito z rozhovoru, viz příloha č. 7.

⁴⁷ *Off stage sbor* – podpůrný pěvecký sbor v orchestřišti.

⁴⁸ Dalibor Kapras, dirigent Orchestru Karla Vlachy, dirigent v divadle Studio DVA.

Dalším důležitým hlediskem je odlišnost publika. U muzikálu vnímá divák více aspektů, například herecké obsazení, výkony herecké i pěvecké, scénu, choreografii, a tyto vjemy dokáží drobné hudební nesrovnalosti schovat. V klasické hudbě, jako Bach, Mozart, Smetana a mnoho dalších, je vše daleko průzračnější a čitelnější. Navíc návštěvníci klasických koncertů jsou většinou hudebně vyspělejší než návštěvníci současných muzikálů, a proto z mého pohledu je dirigování klasické hudby náročnější než některých současných muzikálů.“

Z výše zmíněných tezí lze usoudit, že rozdíly existují především mezi těmito dvěma formami hudebně-dramatického žánru jako takovými. Dále lze spatřit odlišnosti, na které se musí zaměřit jak operní, tak i muzikálový dirigent. Při vynášení soudu nad rozdílností samotného stylu dirigování opery či muzikálu je však třeba obezřetnosti. Stejně tak, jako je osobnost dirigenta individualitou, totéž platí i pro jeho způsob dirigování v jakémkoli žánru. Otázka, zda je dirigování muzikálu snazší nežli v opeře, nemá v tomto bodě smysluplnější opodstatnění. Důležité je vždy vycházet z daného díla jakéhokoli žánru, které má být interpretováno, a sloučit vlastní dirigentskou představu s pojetím autora, aby došlo k pravdivému hudebnímu sdělení.

3.1.2 Práce muzikálového dirigenta s výrazovými prostředky

Jako každý interpret, který skrze svůj hlas nebo nástroj sděluje hudební prožitek, taktéž muzikálový dirigent v rámci své gestikulace pracuje s výrazovými prostředky. Jejich zastoupení a míra se různí vlivem aspektů, jako je hudební styl a orchestrace konkrétního titulu, instrumentální obsazení, významnou roli sehraje i samotná dirigentova osobitost.

Jak již bylo zmíněno, při hudební produkci muzikálového představení má podstatný význam rytmická sekce v čele s bicími nástroji. Tento fakt upozorňuje na sepjetí muzikálového žánru s populární hudbou, jejíž prvky jazzu, swingu, popu, rocku a jiných stylů se individuálně objevují v každé muzikálové partituře. Je to charakterizující rys, který odlišuje muzikál od klasické opery či operety. Je tedy samozřejmostí, že dirigent jakéhokoli hudebního žánru disponuje perfektním **rytmickým** cítěním a s tímto výrazovým prostředkem dokáže pracovat. Při zkouškách s orchestrem se často stává, že ani zkušení hráči mnohdy **neartikulují** rytmicky přesně. To je situace, kdy zasahuje dirigent svojí rytmickou deklamací. Většinou jde o jakýsi „scat“ namátkových slabik, kterými jasně demonstruje

přesnost znějících notových délek. Díky odlehčené muzikálové formě, která má především zábavný charakter, má dirigent svobodu ve volbě svých pohybových prostředků v rámci **řeči těla**. Není tak žádným překvapením, že spousta muzikálových dirigentů nechává svá těla pulsovat do rytmu hudby a na svém stupínku se pustí do specifického „*dirigentského tance*“.

Byť je orchestr ozvučen, neznamená to, že dirigent o to méně pracuje s **dynamikou** produkované hudby. Proměnlivá dynamika udržuje v napětí jak posluchače v hledišti, tak samotné interprety, a je tedy na dirigentovi, aby se postaral o nepolevující tah a spád celého představení. I když mají hráči dynamická znaménka ve svých partech vyznačena, dirigent by se na toto rozhodně neměl spoléhat, naopak by měl dynamiku pregnantně ukazovat. Nadto je pro obě strany zážitkem, pokud se hráči orchestru nechají inspirovat, někdy až strhnout očividnou zapáleností a vášní dirigenta, a spontánně ze sebe vydají to nejlepší.

Jeden výrazový prostředek má ale nad všemi ostatními značnou převahu. Ten, kvůli kterému je dirigent před orchestrem zapotřebí, a tím je **tempo!**

3.1.2.1 Tempo

„Jaký je rozdíl mezi operním a baletním dirigentem? Opernímu dirigentovi se po představení vyhýbají sólisté, kdežto baletní dirigent se po představení vyhýbá sólistům.“⁴⁹

Tato úvodní anekdota vcelku vystihuje neustále přetřásané téma především mezi členy pěvecko-taneční *company* muzikálových představení. Dle jejich představ rychlost tempa není skoro nikdy ideální a obecně platí: příliš pomalu nebo příliš rychle. Na jednu stranu se této věčné debatě není proč divit. Tempo a rytmus jsou zásadními zvukovými vodítky, které tanečníci musí respektovat a přizpůsobit jim veškeré kroky a rytmické pulsace těla i za cenu nekonformity pohybu. Totéž platí i pro zpívající sbor, který musí dodržovat dirigentem určené tempo, jak již bylo uvedeno v předešlé kapitole. Pro detailní pochopení této záležitosti je dobré si uvědomit jednu pozoruhodnou skutečnost. Tanečník na pohybech svého těla během choreografie pozná každou nepatrnou odchylku v tempu, které má zažité z předchozího zkoušení i proběhlých repríz představení. Je to stejná situace, jako když

⁴⁹ MICKA, Vít. *Knižka o dirigování: stručná učebnice zaměřená především na pohybovou metodiku*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-282-4. str. 61.

muzikant dokáže relativně rozpoznat výšku tónu díky zkušenostmi vycvičenému sluchu. Oním ukazatelem těchto tempových nuancí je právě pohyb. Sedící člen orchestru, stojící dirigent, ba ani tanečník, který sleduje své kolegy na jevišti, nemají tolik citlivý vjem rychlosti tempa jako právě tančící interpret z pohybů svého těla.

Při řešení této otázky se na danou problematiku nelze dívat pouze jedním úhlem pohledu, v tomto případě pohledem tanečníků a zpěváků na jevišti. Druhým stanoviskem je pohled dirigenta, který je v důsledku zodpovědný za výsledný dojem. Je dobré připomenout, že orchestr je jedním z koleček „muzikálového strojku“, který zajišťuje pravidelný tikot v tomto případě muzikálového představení. Pravidelnost zde ovšem neznamena strojovost, ale spíše plynulý chod bez zádrhelů. Divadlo je živý organismus, rovněž i všechny jeho složky, a tím je každé jednotlivé představení jedinečné a neopakovatelné, na rozdíl od filmu, který se jednou natočí a navěky zůstane ve stejné podobě. Tuto jedinečnost výstižně objasňuje dirigent Miloš Krejčí: *„Je to otázka dispozice v den představení u zpěváka opery či muzikálu – to nerozlišuji. Každý umělec má právo na určitou momentální dispozici z hlediska tempa, pulsu, dechu, nejde o to, aby každé představení ‚papouškoval‘ rutinu a striktně dodržoval metronomické tempo. Souhlasím s názorem, že dirigent s orchestrem je součástí celku a nemůžou si tedy hrát každé představení tak, jak by si ho měli chut' zahrát sami dle svojí nálady. Jako dirigent se těž podřizují alternacím sólistů, na tom si zakládám. Ze zkušeností vím, že když doprovázím jednu alternaci v tempu, které jí vyhovuje, tak neplatí to samé pro alternaci druhou. Jde o dané konstantní dispozice, které jsou u každého individuální. Když například vím, že ten večer zpívá sólista, který je schopen zazpívat píseň v rychlejším tempu a nic neztratí ze svých kvalit, tak proč toho nevyužít?“*

Unikátnost divadelního představení tkví paradoxně v pomíjivosti okamžiku, v tom je jeho krása, protože žádné představení již nebude stejné jako to právě probíhající. Tempo a pulsace celého představení tepou vždy s jedinečností prožívaného okamžiku. Tím ovšem stále není zodpovězena otázka, zda by měla být dodržována tempa při hromadných choreografických číslech, bez kterých se žádné klasické muzikálové představení neobejde.

Problematika nastolení určitého tempa hudebně tanečních muzikálových čísel tkví často v komunikaci mezi choreografem a dirigentem. Pokud je choreograf schopný a dovede správně pochopit pulsaci hudby, pak postaví takovou choreografii, která se v určeném tempu dá dobře zatancovat. Konkrétní situaci, ke které došlo při zkoušení muzikálu *Čas růží*, popisuje dirigent Krejčí: *„Ptal jsem se choreografky Petry Parvoničové, podle jaké nahrávky Karla Gotta dělala choreografii na písně Lady Carnaval a Trezor, u nichž existují*

asi čtyři verze odlišných temp. Jelikož v nějakém daném tempu, které je dle mé úvahy pro zpěváka dobré, je pro tanečníka naopak nemožné provést jeho choreografické kroky. Na základě této debaty začala paní Parvoničová slevovat a choreografii přizpůsobila tak, aby tato čísla neztratila nic ze své hudební ani taneční kvality. Člověk by neměl být tvrdohlavý a neměl by podlehnout nějaké falešné emoci. Když diriguji a mám pocit, že to funguje a že se to dobře tančí, tak je to blahý pocit. I dirigent se může do jisté míry vcítit do tanečníka a vydedukovat, zda se mu na jím zvolené tempo dobře tancuje, ovšem přichází to až se zkušenostmi. Velkou roli v tom hraje dech, je třeba se naučit se zpěvákem a právě i tanečníkem společně dýchat a napojit se na vzájemnou pulsaci.“

Chuhei Iwasaki zastává podobný názor, ovšem v přizpůsobení tempa dbá své zásady: *„Je to individuální. Při těžkém tanečním čísle se snažím udávat pokaždé stejné tempo, ale u sólových písní i árií je to jinak. Reaguji na to, jaký má v ten den zpěvák dech a jak se mu celkově zpívá a snažím se mu přizpůsobit. Samozřejmě v rámci tempa by měl mít dirigent naprosto jasnou představu a silný názor. Každý interpret cítí tempo jinak a popravdě, kdybychom se měli tempově přizpůsobovat všem, pak si to dost dobře nedokáží představit. Proto mám jasnou vizi tempa již při nastudování partitury.“*

Možným problémům v otázce volby tempa lze předejít, a to uskutečněním schůzky dirigenta a choreografa, případně také režiséra a autora hudby, na které o této problematice diskutují. Tato praxe je běžná v zahraničních muzikálových produkcích. Dirigent Miloš Krejčí vzpomíná na své angažmá v Německu: *„Tam je to naprosto běžný postup a funguje to. Jde o domluvu a vysvětlení představ každého z nich, tak, aby se docílilo příznivého výsledku na všech frontách. A pokud to není možné před zkoušením, lze se domlouvat i průběžně při vzniklých situacích. Nejhorší je nekomunikace a slepost vzniklá okleštěným vjemem pouze svého režijního, choreografického nebo dirigentského teritoria. Když jsem dirigoval v Německu muzikál, vždy jsem chodil na aranžovací režijní zkoušky a dirigoval jsem přítomného korepetitora, čímž jsem předcházel možným pozdějším problémům. Viděl jsem choreografická čísla a hlídal tempa tak, aby se tanečníkům dobře tančila, a tato tempa jsem se pak snažil dodržovat i na představení. Mám-li to shrnout, je to vždycky jen a jen o komunikaci, o ničem jiném.“* S touto variantou souhlasí také dirigent Iwasaki, i když je zřejmé, že z jeho zkušeností plyne jistá skepse v oblasti komunikace realizačního týmu: *„Čistě hypoteticky je to dobrá myšlenka, uspořádat schůzi ještě před plánovaným zkoušením, protože by se tím vyřešilo spousta komplikací. Ale v takovém případě by to znamenalo, aby i choreograf měl již choreografii tanečních čísel připravenou, a to se, myslím si, nestává.“*

Taneční kroky se na baletním sále též rodí za pochodu přípravy představení, rovněž jako režijní aranže. “

Při dirigování klasického baletu se jedná o tentýž zásadní požadavek – dohoda s choreografem na exaktních tempech. Výhodu mají vždy ti dirigenti, kteří chápou smysl tanečního pohybu a dokáží se do něj vcítit a na místě usoudit, jaké tempo je pro tanečníky únosné a jaké už nikoli.⁵⁰

Je tedy zřejmé, že muzikálový dirigent by měl v rámci nuancí předepsaná tempa ctít a u choreografických čísel se vyvarovat extrémních odchylek v rychlosti. Komunikace choreografa s dirigentem, popřípadě s režisérem, je vždy na místě a vede to ku prospěchu věci. Pakliže tyto záležitosti nefungují a každá umělecká složka si jede po vlastní koleji, výsledkem je defekt. Pocitově to pak nejvíc „odnáší“ taneční *company*, která nemá pro svůj výkon potřebné komfortní podmínky. Na druhou stranu jsou všichni jevištní umělci profesionálové a jejich úkolem je vše přizpůsobit nastolenému tempu, aby byl výsledný dojem na té nejvyšší úrovni.

⁵⁰ MICKA, Vít. Knížka o dirigování: stručná učebnice zaměřená především na pohybovou metodiku. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-282-4. str. 61.

3.2 Muzikál Legenda jménem Holmes

3.2.1 Scénář a jeho dějová linie

Text této kapitoly je psán formou, která žánrově dotváří literární styl autora tohoto představení a dokresluje tak autentickou atmosféru pro konkrétní představu čtenáře...

Muzikál, jehož děj je víceméně smyšlený, se opírá o slávu legendárního detektiva Sherlocka Holmese a peripetie jeho autora, spisovatele sira Arthura Conana Doylea. Ten pod nátlakem médií, společnosti a především svého vydavatele Virgila Cromwella začíná podléhat psychickým slabostem a na popularitu svého hrdiny u čtenářů začíná žárlit. Trpí paranoiou, která ho strastiplnou, pro diváka však atraktivní cestou, přivádí k jedinému řešení. Tím je vysvobození se ze zajetí stínu slavného detektiva, a to prostřednictvím smrti jeho nejproslulejší literární postavy. Dějová linie představení se odehrává ve dvou paralelních světech – Holmese a Doylea.

Píše se rok 1892...

Představení začíná za zvuků vpovzdálí padajícího deště a divákovi je nevtíravě naznačeno, že se zanedlouho ocitne v prostředí, k němuž neodmyslitelně patří pošmourné počasí a mlha nad řekou Temží. Zvedající se opona odhaluje postavu Arthura C. Doylea píšícího na stroji, který během svého úvodního monologu popisuje situaci evropských mocností, jejichž vztahy jsou na bodu mrazu a jejichž mocnému vlivu zla podléhá i sama spravedlnost. Je tu však muž, jehož jméno zní pro většinu zločinců jako vstupenka do mrazivé nicoty žalárních cel. Legenda Londýna. Sherlock Holmes!

V prvním hudebním čísle Inferno se představuje zloduch profesor James Moriarty, úhlavní nepřítel Holmese, jenž je v tu dobu jeho zajatcem, a svěřuje se mu se svým „geniálním plánem“ – spáchat atentát na královnu. Nebyl by to ale důvtipný detektiv, aby profesorovy podlé úmysly nezhatil a v následující sólové písni Analýza dává pokořenému Moriartymu a jeho poskokům najevo, s kým mají tu čest a kdo je tady „mistrem dedukce“. Po neúspěchu své akce profesor předvede opět jeden ze svých „eskamotérských útěků“ a mizí těsně před přivolanými strážníky v čele s neschopným inspektorem Lestradem, který přichází opět s křížkem po funuse. Na scéně se současně objevuje Sherlockův dlouholetý

přítel Dr. John Watson a v průběhu jejich duetu Lék z Bakerstreet se scéna londýnských ulic přemísťuje do Holmesova bytu. Během Watsonova třídění došlé pošty vchází do místnosti Sherlockova bytná, paní Hudsonová, jejímž slídivým očím neunikne příchozí dopis od Irene Adlerové, ve kterém stojí návrh v podobě „večeře nad sklenkou cherry“. S reptavými komentáři na nebezpečná úskalí ženských sukni dopis zabavuje a Holmesovi nezbývá nic jiného, než použít osvědčený recept a paní Hudsonovou omámit oblíbenou psychotropní látkou z Jamajky, aby získal dopis zpět. Jen co se Holmes začte do dopisu, scéna se opět mění, a to na luxusní restauraci v Oxford Street, kde Sherlock před přítomnými hosty přiznává svou lásku k Irene ve stejnojmenném hudebním čísle. Když se krásná Irene Adlerová s koncem písně objevuje na scéně, vše ztichne a při večeři láskou oblouzněný Sherlock očividně přehlíží její varování před dalším lstivým plánem profesora Moriartyho. V následném duetu Já vás znám to mezi oběma jiskří. Zatímco Holmes přesvědčuje Irene o vzájemné lásce, ta city odmítá a zanechává Sherlocka samotného a zahanbeného před zraky mlčících hostů s tázavými pohledy.

Během sborového čísla Bůh z Bakerstreet se příběh přesouvá ze světa Holmese do světa Arthura C. Doylea. Pobouření čtenáři se nedokáží smířit s tím, že jejich neohrožený hrdina byl odmítnut ženou, a požadují po spisovateli vysvětlení. To probouzí u frustrovaného Doylea žárlivost vůči vlastní románové postavě a svoji nenávist ke stvořenému „monstru“ demonstruje v písni Duch z Bakerstreet. Do Doyleovy pracovny rozlíceně vtrhne jeho vydavatel Virgil Cromwell a zapřísahá Arthura, aby na pořádaném večerním banketu ujistil všechny přítomné investory a akcionáře, že další kniha o Sherlocku Holmesovi nebude jen ‚pitomý blábol‘, ale pořádná detektivka. Zdrčený Doyle vyhledává pomoc u přítele doktora Sigmunda Freuda, který ho pomocí hypnózy uvede do spánku. Arthurovi se zjevuje jeho bývalá stážistka a platonická láska Louisa Hawkinsová, která ve snu ovšem nemiluje jeho, ale Cromwella, pro kterého nyní pracuje. Po procitnutí Doyle s pomocí Freuda zjišťuje, že „za jeho strachem se skrývá daleko více faktorů, než si je sám vědom“. Scéna přechází do tmy a mění se na interiér Cromwellovy vily a company coby snobská společnost vyšších sociálních vrstev zpívá další sborovou píseň Glanc a třída. Arthur se zde konečně setkává s Louisou a v tklivém duetu Jak jen to říct se oba, pohroužení do vlastních světů, tajně vyznávají z lásky k tomu druhému, aniž by něco tušili. Jejich zasnění ovšem přerušuje netrpělivý Cromwell a přinutí Doylea prozradit, „co čeká Holmese v dalším pokračování, na kterém teď pracuje“. Doyle, na kterého je toho už příliš, všechny přítomné šokuje oznámením o svém skoncování se Sherlockem Holmesem i s Cromwellovým nakladatelstvím.

V závěrečné písni prvního dějství Já nebo on pak Arthur bojuje s věčným stínem Sherlocka Holmese, ze kterého se snaží vystoupit.

Hudební číslo Co bude dál? otevírá druhé dějství do situace v Cromwellově rezidenci, odehrávající se těsně po fiasku na banketu. Vydavatel, který stále nemůže uvěřit tomu, že jej Artur C. Doyle svým odchodem před všemi jeho obchodními partnery znemožnil, nařizuje přítomné Louise Hawkinsové, aby se s ním podílela na podvodném prodeji Doylových práv na Mezinárodním kongresu vydavatelů ve Švýcarsku. Louisa však Arthura ihned varuje a přemluví jej k napsání další knihy o Sherlocku Holmesovi, kterou na plánovaném kongresu představit a společně pak úlisného Cromwella přede všemi usvědčí z podvodu a korupce. Vzápětí mu též Louisa konečně vyjeví své city a zamilovanému spisovateli se vlije do žil nová krev. V jeho sólové písni Chci začít zas psát! se inspirován múzami opět pouští do pokračování příběhu slavného detektiva a jeviště se postupně mění na svět Holmese. Při následné sborové písni Prachy, děvky, rány!!! se hrdina ocitá v industriálních ulicích Londýna na ilegálních boxerských zápasech, kam si přichází vybit vztek a frustraci po odmítnutí chladné Irene, a poráží v boji místního vazouna. Nepokojům opět přichází udělat přítrž inspektor Lestrade a vyčerpanému Holmesovi předává vzkaz od Irene Adlerové, aby se postavil svému nepříteli Moriartymu tváří v tvář. Holmes si však ve své zarputilosti nechává čas na rozmyšlenou a na scéně zůstává osamocený Lestrade, který v humorně pojatém songu Být jak on divákům prozrazuje své tajné touhy: být též hrdinou, jenž má obdiv všech.

Předělovou mezihrou se jeviště proměňuje na Moriartyho dům, kde zloduch osnuje své plány skončit s Holmesem jednou provždy, a to při příležitosti otevření své vodní elektrárny u Reichenbašských vodopádů ve švýcarských Alpách, která je pouze záminkou pro „rozpoutání válečného konfliktu, ze kterého bude těžit prodejem svých zbraní všem evropským mocnostem“. To vše jsou cenné informace pro přítomnou Irene Adlerovou, která předstírá spojenectví s Moriartym, ale ve skutečnosti, stejně jako Louisa Hawkinsová, je zde pouze proto, aby Sherlocka varovala. Spojené osudy těchto dvou žen vyplouvají na povrch v písni Já toužím znát, kterou začne zpívat Irene, ale dokončí ji postava Louisy.

Nyní se scéna prolíná zpět do světa Arthura C. Doyle, kterému znepokojený Dr. Freud oznamuje lživé fámy, které o spisovateli kolují tiskem. Oba se shodují na nutnosti odjet do Švýcarska na plánovaný kongres vydavatelů a tyto fámy před všemi vyvrátit. Předtím ale Doyle stíhá dopsat kapitolu, v níž se Sherlockovi ve snu zjeví Irene, která ho varuje před Moriartym, a tak se divák znovu ocitá ve světě Holmese. Je ráno a detektiv, procitnuvší ze

svého snu, netrpělivě vyčkává příchodu Watsona, jelikož je čeká společná cesta do švýcarských Alp. Po zabušení na dveře, otočen zády, již na nic nečeká a horlivě Watsonovi popisuje krásu Irene Adlerové, která ho ve snu okouzila. Když se otočí, zjistí, že před ním nestojí Watson, ale dychtivá paní Hudsonová, která si lichotivá slova o ženě ze snu vztáhla na sebe a okamžitě dává průchod svým dlouho utajovaným citům k Holmesovi v písni *Devastuj mě, nič.* Zděšený detektiv se jen stěží vymaní z lačných spárů své bytné a utíká na nádraží stihnout vlak. S prvními tóny velkého sborového a choreografického čísla *Noviny* jsou písmo svaté se otevírá scéna vlakového nádraží, ze kterého odjíždí jak Louisa s Crowellem a Doyle s Freudem, tak Irene s Moriartym a Holmes s Watsonem. Propletené osudy hlavních postav i oba světy – detektiva a spisovatele – se do sebe proplétají v oktetu *Kdo z koho*, při kterém všechny zmíněné dvojice obývají čtyři kupé stejného vagonu a všichni směřují do Švýcarska za vlastním cílem.

Děj, který spěje ke svému vyvrcholení, nyní pokračuje ve světě Sherlocka, který v přestrojení za bavorského zpěváka přeruší slavnost při příležitosti otevření Moriartyho elektrárny. Svým zpěvem v písni *Jodloyí jodó* začne bavit místní smetánku i pozvanou císařovnu Sissi, která ještě netuší, jaké s ní má podlý profesor úmysly. Do veselí se nakonec zapojí všichni hosté, včetně Moriartyho, který je donucen tancovat s převlečeným Holmesem, kterého však ke konci odhalí a nechá zatknout. Poté profesor odvádí císařovnu do svého loveckého salónku, kde odhaluje svou pravou tvář zločince a šokované Sissi líčí svůj ‚geniální‘ plán: nechat císařovnu zavraždit desátníkem z vojenské gardy pruského krále a německého císaře Viléma II. a rozpoutat tak evropský válečný konflikt a tím i svůj obchod se zbraněmi. Do místnosti nyní poskoci přivádějí dva zajatce, kteří mají zahalené hlavy: císařovninu vraha a bavorského jódla zpěváka. Moriarty již neváhá a před zraky císařovny se chystá kulkou sprovodit ze světa svého věčného soupeře Holmese, který má být v masce jódlera, ale zbraň nestřílí... Nyní dochází k odhalení všech přítomných postav. Pod maskou desátníka je pravý Holmes, který při tanci profesorovi sebral všechny náboje, bavorským jódlerem je převlečený pomocník Watson a jedním z Moriartyho poskoků je dokonce inspektor Lestrade, který byl konečně nápomocen. Ani císařovna není pravá, nýbrž se pod její maskou celou dobu skrývala Irene Adlerová. Ti všichni tak pomohli detektivovi zhatit profesorovy plány, ten se s tím ovšem smířit nehodlá a zaútočí na detektiva. Strhává se mezi nimi nelítostný souboj, který nekončí dobře ani pro jednoho z nich, nýbrž oba utonou v hlubokém chřtánu Reinchenbašských vodopádů.

Do tmy se ozývá hlas spisovatele, který se loučí se svým románovým hrdinou, kterého musel nechat umřít, aby konečně vystoupil z jeho stínu. Následuje poslední scéna ve světě Arthura C. Doylea, který je královnou Viktorií za své zásluhy a boj za pravdu pasován na rytíře. Přihlízející hosté, včetně přítele Freuda a snoubenky Louisy Hawkinsové, novému šlechtici tleskají, že poslal podlého vydavatele Cromwella za mříže a v Ženevě očistil své jméno. Opona padá a zde příběh končí... nebo ne?

Z orchestrálního začíná znít melodie Sherlockova motivu, dirigentský stupínek velmi pomalu stoupá vzhůru a k publiku se s šibalským úsměvem otáčí Holmes v dirigentském fraku. Text jeho poslední sólové písně Legenda jménem Holmes jasně předestírá, že detektiv coby románová postava nekončí, naopak se v plné síle vrátí.

Konec představení.

„Ano, v reálných konturách se skutečně Arthur Conan Doyle na jistou dobu zbavil Sherlocka Holmese, když ho nechal utonout v hlubinách Reichenbašských vodopádů v povídce Poslední případ. Nicméně ho k tomu nikdy nevedly tak extrémní pohnutky, které jsem si dovolil trochu výstředně, zato s největší láskou k jeho odkazu, ztvárnit ve svém muzikálu. Řada postav má rovněž reálný základ, jako třeba Louisa Hawkins, která byla opravdovou družkou sira Arthura Conana Doylea. Doktor Sigmund Freud rovněž existoval, a ačkoliv o jejich přátelství s Doylem se nikde nic neuvádí, není ani vyloučeno, že nemohlo existovat, jelikož oba pánové žili ve stejném období našich dějin. Jediná postava Virgila Cromwella, vydavatele Arthura Conana Doylea, je smyšlená, ale nebýt jí, nemohl by muzikál obsahovat onu dramatickou zápletku, kterou je třeba brát s nadsázkou a humorem jako uměleckou licenci, nikoliv jako popis skutečných reálií historie.“⁵¹

3.2.2 Hudební styl muzikálu Legenda jménem Holmes

Polystylovost jednotlivých hudebních čísel muzikálu Legenda jménem Holmes dává znát, že autor Ondřej G. Brzobohatý se nechal inspirovat mnoha žánry populární i vážné hudby. Představení tak divákovi nabízí široké spektrum hudebních aranžů, které uspokojí leckterého zkušeného posluchače.

⁵¹ Slovo autora, použito ze scénáře muzikálu Legenda jménem Holmes.

Několik písní tohoto muzikálu je čistě swingových, jako například duet Holmese a Watsona *Lék z Bakerstreet*, *Chci začít zas psát* nebo velké sborové číslo *Noviny jsou písmo svaté*. Některé písně se nesou v rytmu společenských tanců, jako valčíkový *Glanc a třída* či rozverně tango paní Hudsonové, *Devastuj mě, nič!!!* Zcela ojedinělými hudebními čísly jsou pak *Prachy, děvky, rány!!!*, jedna z divácky nejoblíbenějších scén s choreografií irského lidového tance, a humorné jódli číslo *Jódloiy jodó*, ve kterém převlečený Holmes baví aristokratickou honoraci. Najdou se zde také písně s potenciálem afroamerických hudebních stylů, a to duet Holmese a Irene *Já vás znám*, jehož závěr graduje v americkém gospelu, taktéž v songu *Být jak on* se inspektor Lestrade alespoň na chvíli stává americkou *funkovou* hvězdou.

Není však ani výjimkou, že posluchač rozpozná více stylů i v rámci jednoho hudebního čísla. To je případ písně *Analýza*, první sólové písně Holmese, která začíná v jemném swingu, který vystřídá střední hiphopová pasáž a z detektiva je rázem raper. Hudebně výjimečná je pak velká vlaková scéna, kde v oktetu *Kdo z koho* zpívá postupně každá postava svůj vlastní motiv a při společném zpěvu těchto motivů v závěrečné pasáži vzniká osmihlasý quodlibet.⁵²

Mezi stěžejní hudební čísla muzikálu patří velké sólové písně hlavních představitelů, které svým stylem nespádají do žádného konkrétního žánru, ale jsou čistě rukopisnou vizitkou samotného autora. Ve svém závažném charakteru je lze připodobnit k muzikálovým melodiím typu *Les Misérables* nebo *The Phantom of the Opera*. Patří sem úvodní číslo profesora Moriartyho *Inferno*, které již svým názvem navozuje mysteriózní atmosféru; finále prvního dějství *Já nebo on*, jež patří k hudebním vrcholům celého díla nejenom brilantním zpěvem obou protagonistů Vojtěcha Dyka a Lukáše Janoty, ale také dramatickou melodickou linkou, která graduje v burácející fortissimo.

Nesporným a nezanedbatelným kladem tohoto představení je prokomponovanost hudebních čísel. Autor některým svým hlavním postavám přidělil vlastní hudební motiv, podobně jako mají svůj *leitmotiv* operní postavy, který se v pozměněné aranži objevuje v různých pasážích hudebních čísel, a to v průběhu celého muzikálu.

⁵² *Quodlibet v hudbě*: více melodií či písní znějících současně na společném harmonickém základu.

3.3 Příprava a realizace muzikálu Legenda jménem Holmes

V následující části a jejích kapitolách bude dopodrobna popsán průběh zkoušek a příprav na muzikálové představení Legenda jménem Holmes, a to od zrodu autorova námětu pro muzikál až po premiéru a následující reprízy představení. Text níže se bude zabývat celým procesem, a to většinou z pohledu dirigenta, který má na starosti hudební nastudování. Obsahem textu budou konkrétní situace během nastudování tohoto muzikálu, na kterých si lze uvědomit všeobecné principy zkoušecího procesu. V tomto období je dirigent jedním z nejdůležitějších koordinátorů jednotlivých zkoušek a posléze na něm stojí veškerá zodpovědnost realizovaného představení. Ještě před samotným obdobím zkouškového procesu ovšem musí vzniknout nápad, tedy původní myšlenka autora, a s tou je nyní vhodný čas se seznámit.

3.3.1 Původní myšlenka

Český hudebník, skladatel a herec **Ondřej G. Brzobohatý** již od dětství zbožňoval staré filmové muzikály *Mary Poppins*, *My Fair Lady* nebo *Zpívání v dešti*. Na tomto divadelním i filmovém žánru obdivuje dokonalou rovnováhu ve vkusném propojení složek herectví, zpěvu a tance, z nichž ani jedna nezaclání té druhé, což Ondřej považuje za vrchol umu. Tento mladý nadějný muzikant má na svém skladatelském kontě již dva komorní muzikálové tituly *Já, Francois Villon*⁵³ a *Cyrano*⁵⁴, ale vždy toužil napsat klasický muzikál broadwayského typu, který mu učaroval.⁵⁵

Za jakých okolností tedy vznikl původní Ondřejův plán napsat dílo takového rozsahu? *„Dobrych témat na muzikál je jako šafránu, proto je třeba být neustále ve střehu, jelikož vše je nám kladeno rovnou pod nos, jen my to občas přehlédneme. Tentokrát jsem ale byl velmi pozorný, když ředitel karlínského divadla Egon Kulhánek jen tak mezi řečí vyjmenovával náměty na muzikál, které by oslovily českého diváka. Mezi nimi byl i Holmes a já se toho hned chytl. Zjistil jsem si, že jediná muzikálová broadwayská verze Holmese byla*

⁵³ Společně s Pavlem Vrbou (texty písní) a Jiřím Hubáčem (libreto), premiéra 22. 3. 2012, Divadlo na Jezerce.

⁵⁴ Společně s Lubomírem Feldekem (texty písní), premiéra 17. 12. 2014, Divadlo Radka Brzobohatého.

⁵⁵ Podle ústního sdělení Ondřeje G. Brzobohatého, použito z rozhovoru, viz příloha č. 3.

*zpracována před třiceti lety mým milovaným Leslieem Bricusseem. U nás se o to doposud nikdo nepokusil. Tak výzva byla na světě.*⁵⁶ Kromě zkomponované hudby je Ondřej rovněž autorem libreta a scénáře Legendy jménem Holmes, což je v rámci autorství v tuzemské muzikálové branži ojedinělé.⁵⁷

Velkou inspirací k sepsání scénáře byly Ondřejovi knihy Arthura Conana Doylea o Sherlocku Holmesovi, ze kterých čerpal především autorův ojedinělý styl rukopisu. *„Psal na onu dobu neobyčejně moderně, s vtípem a nadsázkou a přitom literárně úžasně barevně a odborně. Nicméně fakt, že ti přes hlavu přeroste tvá vlastní literární postava, které jsi vdechla život, to bylo a je stěžejní téma, které mě na Holmesovi tak baví.“*

Po domluvě Ondřeje s Vojtěchem Dykem na jeho obsazení do hlavní dvojrole Sherlocka Holmese/A. C. Doylea oba kolegové začali spolupracovat také na výstavbě charakteru role Sherlocka a společně se též doplňovali při práci na dotváření scénáře. Tyto dva talentované umělce spojuje letité přátelství a především podobný smysl pro humor i zdroje inspirací a spolupráci nad jednotlivými scénami vnímali spíše jako zábavnou hru. To samé se týkalo i dotváření písní, které rovněž společně upravovali a hledali ve scénáři místa pro jejich správné hudební načasování.⁵⁸

Oba tito pánové se úzce názorově shodují i ohledně problematiky současného pojmu muzikál, jehož nálepku si přivlastňují i tituly, které označení muzikál používají podle nich neprávem. Ondřej G. Brzobohatý zhlédl za dobu svého působení v hudební branži mnoho takových „omylů“ v Čechách, ale i u různých zahraničních produkcí. *„Muzikál, tedy to slovo, se často aplikuje i pro nejrůznější ‚písničkálové‘ estrády, které mají pramálo co do činění s poučenými a kvalifikovanými autory. To je škoda, protože potom se taková forma pokleslé zábavy vydává za něco, co není, a lidé nepoučení mají pocit, že právě tohle to je onen muzikál.“* Mínění Vojtěcha Dyka je kritické především na adresu původních českých muzikálů: *„Myslím si, že v Čechách se povětšinou nedělají muzikály. Spíše ‚písničkály‘ sestavené z písniček, které mají možná svůj oblouk v rámci té dané písně, ale už se s nimi nepočítá v dramatickém oblouku celého představení. Muzikál v Čechách má dost pejorativní konotace. Bohužel, možná je to pověstí, kterou si od začátku devadesátých let vybudoval. Pro mě je tudíž Ondrova ‚Legenda‘ něco jako zjevení.“*

⁵⁶ Podle ústního sdělení Ondřeje G. Brzobohatého, použito z rozhovoru, viz příloha č. 3.

⁵⁷ Podle ústního sdělení Vojtěcha Dyka, použito z rozhovoru, viz příloha č. 8.

⁵⁸ Podle ústního sdělení Vojtěcha Dyka, použito z rozhovoru, viz příloha č. 8.

V tom, co má muzikál v pravém slova smyslu splňovat, má Ondřej G. Brzobohatý jasno, a to na prvním místě kvalitní zábavu jakéhokoli druhu. Ať se již jedná o příběh závažný, komediální či groteskní, důležité je především to, jakým způsobem je řemeslně zpracován: *„Naše produkce Holmese je podle mého zdravého úsudku na velmi kvalitní úrovni. Já se za ni rozhodně nestydím. Ale rozhodující názor má vždy jen divák.“*

3.3.2 Konkurz

V Hudebním divadle Karlín se do každého nově nasazovaného titulu konají tradičně veřejné konkurzy. Umělci s vyplněnými přihláškami prochází dvěma až třemi tanečními a pěveckými koly a před komisí předvádějí choreografie a pěvecká čísla z připravovaného muzikálu, ke kterým předem dostanou notový materiál. Texty písní musí všichni uchazeči umět nazpaměť a zpívá se na mikrofon s živým klavírním doprovodem.

Není žádným tajemstvím, že obsazování epizodních či hlavních rolí má v určitých případech poněkud jiný průběh, než u zpěváků a tanečníků umělecké *company*. Někteří umělci jsou proto přímo oslovováni autorem, producentem či režisérem s nabídkou pro přijetí té či oné postavy, což byl také případ Vojtěcha Dyka pro ztvárnění role Sherlocka Holmese/A. C. Doylea.

V mnohočlenné komisi při konkurzu na Holmese byl přítomen celý realizační tým včetně autora Ondřeje G. Brzobohatého a též dirigenta, kterému bylo svěřeno nastudování hudební orchestrální partitury, Chuheie Iwasakiho. Jeho slovo mělo při výběru interpretů značnou váhu a bylo k němu přihlíženo s přiměřenou vážností.

Pro autora Ondřeje G. Brzobohatého byla vlastní přítomnost na konkurzu přímo nezbytná: *„Ale nejen proto, že si autor může pohlídat výběr celého castu, především proto, že je třeba oněm lidem, kteří na konkurz přijdou, projevit úctu a vděk za to, že se do vašeho díla rozhodli investovat svůj čas. To jim dodá sebevědomí a chuť zkusit to kdykoliv znovu.“*

Hráčů orchestru včetně dirigenta se tradičně žádná výběrová řízení netýkají. Orchester Hudebního divadla Karlín má své stálé obsazení muzikantů a pokud se v orchestřišti objeví nový instrumentalista, je to díky přizvání od dirigenta nebo uměleckého šéfa divadla, který má konečné slovo jak při výběru muzikantů, tak jevištních interpretů. Pro dirigenta Iwasakiho, který v Karlíně působí teprve od roku 2017, je *Holmes* prvním muzikálem, jehož

orchestrální partitura mu byla svěřena k nastudování. Tuto nabídku dirigent Iwasaki přijal s radostí, ale též s respektem a zvědavostí, jelikož doposud řídil pouze klasická instrumentální tělesa. Vést orchestrální zkoušky muzikálu pro něj znamenalo určitou výzvu a novou zkušenost.

3.3.3 Scénické čtení a korepetice

Celý umělecký ansámbl Holmese byl nyní obsazen a příprava realizace muzikálu tudíž mohla začít. Proces zkoušení zahájila první čtená zkouška, tedy scénické čtení, na kterém se všichni protagonisté Holmese seznámili a společně odprezentovali celé dílo dle jeho scénáře. Tato zkouška se netradičně konala již měsíc po ukončení výběrových konkurzů, a to z důvodu účasti amerického režiséra **Gabriela Barreho**, jehož pobyt v Praze byl časově omezen. Obvykle čtená zkouška zahajuje celý soustavný proces příprav až po divadelních prázdninách.

Přítomny byly všechny role, které mají ve scénáři mluvené dialogy a sborové a sólové pěvecké party, režisér, dramaturg a produkce divadla. Na vše samozřejmě dohlížel autor Ondřej G. Brzobohatý, který se kromě toho postaral o živý klavírní doprovod hudebních čísel, ale také o hudební mezihry a mnohdy simuloval roli vypravěče, jehož text je ve scénáři vždy vyznačen kurzívou. Celý muzikál byl přečten a přezpíván v podstatě dvakrát, jelikož byly přítomny obě alternace rolí. Tradicí na těchto zkouškách je číst dialogy bez jakéhokoli hereckého výrazu či charakteru dané role. Ovšem tady to zdaleka neplatilo a herci se do svých textů *položili* naplno s expresí jim vlastní. Režisér Gabriel Barre si takto mohl již ze začátku udělat představu o jejich hereckém záběru.

Ještě před měsíčními divadelními prázdninami se na konci sezóny konaly **sborové korepetice**. Vedení těchto zkoušek bylo svěřeno sbormistryni **Sáře Bukovské**, která s divadlem spolupracuje řadu let a působí též jako jedna z klavíristů karlínského orchestru. Korepetice probíhaly dělenými zkouškami ženských a mužských sborových partů a trvaly po dobu tří týdnů s frekvencí tří zkoušek týdně. Ne každý sborový člen *company* má hudební vzdělání a čtení not tudíž není podmínkou. Na korepetičních zkouškách bylo proto úlohou sbormistryně naučit všechny sboristy od první noty v podstatě celý jejich part, který budou posléze na jevišti zpívat z paměti.

Při společném nácvičku sborových partů je důležité synchronní frázování. Při nácvičku sborů *Holmese* se občas vyskytla místa, kde bylo nutné mírně upravit znějící délku not oproti notovému zápisu. Například v hudebním čísle *Glanc a třída*, kde zpívá celý sbor, připadá v notách na krátkou slabiku slova „*ber*“ půlová nota s tečkou. V souladu se správnou českou výslovností se tedy délková hodnota změnila na notu čtvrt'ovou (viz příloha č. 10, ukázka 1). Tyto úpravy v rámci frázování jsou běžnou rutinou při nácvičku sborových čísel a jsou výhradně v kompetenci sbormistryně. V případě *Holmese* se veškeré změny konzultovaly s autorem ke schválení.

Na čtené zkoušce ani na korepeticích nebyla vyžadována přítomnost dirigenta Iwasakiho. Ten se účastnil až korepetic se sólisty, které probíhaly individuálně. Volba, do jaké míry se podílet na sborových korepeticích či první čtené zkoušce, bývá na zvážení samotného dirigenta. Dirigent Kryštof Marek například svou účast při korepeticích považuje za potřebnou a kvalitu zpěvu si velmi dobře hlídá, jako tomu bylo při jeho nastudování muzikálu *Sestra v akci*.

3.3.4 Nastudování orchestrální partitury

Orchestrální partitura slouží dirigentovi pro orientaci a při samotném výkonu je důležité co nejméně směřovat pohled do not, protože pak se vytrácí oční kontakt jak s hráči, tak s interprety na jevišti, kteří potřebují vnímat i optické spojení. Eduard Fischer ve své publikaci *Příspěvek k teorii dirigování* uvádí, že ideální je naučit se partituru víceméně z paměti, a to již při jejím studiu.⁵⁹

Není to mnohdy lehký úkol, jelikož samotná partitura na pultu neustále přitahuje dirigentovu pozornost, a tak je vhodné si ji před zkouškami s orchestrem důkladně nastudovat. Na dirigování z paměti se názory některých karlínských dirigentů liší. Pro Chuheie Iwasakiho je typické dirigovat představení, která již dobře zná, zcela bez partitury, kterou si na dirigentský pultík ani nepokládá. Naopak Martin Kumžák toto nepokládá za nutné: „*Pokud bych dirigoval z paměti, dával bych do hudby více sám sebe, což by možná nebylo v souladu s partiturou, a to je podle mne zbytečné. Jsem muzikant a celý život čtu a*

⁵⁹ FISCHER, Eduard. *Příspěvek k teorii dirigování*. Jinočany: H & H, 1993. ISBN 80-85467-10-0. str. 100.

hraji noty, stejně jako hráči v orchestráři, a mám radost, když se nám ty noty podaří společně zahrát.“

Každý dirigent má svoji vizi, jak hudební dílo z notového záznamu uchopit. Dirigent Iwasaki postupuje též svojí osvědčenou metodou. *„Zřejmě existují obecné způsoby, jak partituru studovat. Já jsem je ale nikdy nevnímal a partituru jsem četl po svém. V první řadě je pro mě nejdůležitější struktura, kterou si graficky znázorním tak, aby pro mne byla zřetelnější. Například oddělím si od sebe větší plochy, rozdílné svou dynamikou, a sleduji jejich vzájemné podobnosti: harmonii, nástupy různých nástrojů, atd. Samozřejmě jsou to pořád velké plochy, tudíž dalším logickým krokem je členění do hudebních frází, u kterých chci přesně znát jejich začátky a konce – přesný počet taktů, což je prospěšné pro celkovou orientaci. Když vzhlednu od partitury a vnímám více okolí – orchestr a jeviště, při pohledu zpět do not se pak neztrácím v kontinuitě.“*

Pro Martina Kumžáka je při studiu partitury rozhodující rytmus, který je odlišný jak u klasické hudby, tak u té muzikálové, jejíž žánr spadá do kategorie populární hudby. Různé druhy rytmů tak přímo definují konkrétní styl tohoto moderního žánru. V partituře označuje především důležité rytmické modely a změny, které mají zaznít v tom správném okamžiku. K nácvičce používá též poslech zvukové nahrávky konkrétního díla, což shledává praktickou pomůckou. Avšak nikterak ve smyslu povrchního poznávání bez nutnosti vlastní představy.⁶⁰

Jak již bylo řečeno, v obsazování instrumentů a jejich počtu do orchestrálního tělesa má v karlínském divadle hlavní slovo umělecký šéf Pavel Polák. Na výběr obsazení *Holmese* měl částečný vliv i dirigent Iwasaki. Ten měl na vedení divadla požadavek, aby v orchestru byly zastoupeny „živé“ smyčcové nástroje. Důvodem byl také fakt, že ne u všech karlínských muzikálových představení jsou v orchestru „živé“ smyčce. *„Vím ze zkušenosti, že znějící smyčce v partituře jsou často nahrazeny syntetizátorem, a tak jsem na to dopředu apeloval,“* dodává Chuhei Iwasaki.

Partitura *Holmese* není jednoduchá ani pro hráče orchestru, ani pro dirigenta, pro kterého je náročné udržet tah představení do konce. Orchestrální aranž je ve většině hudebních čísel značně zahuštěná a velmi často na sebe strhává pozornost, tedy *„příliš mnoho not“*, jak muzikanti často s oblibou komentují své party. Dirigentovou povinností je mít přehled o každém nástroji, co a kde v partituře hraje. Dirigent Iwasaki disponuje určitou výhodou:

⁶⁰ Podle ústního sdělení Martina Kumžáka, použito z rozhovoru, viz příloha č. 6.

„V bezprostředním povědomí o správně zahranych tónech mi bezesporu pomáhá absolutní sluch. Ale abych měl lepší přehled, udělám něco podobného jako s formou: vypíšu si důležité tóny, které musí zaznít v rámci harmonie, dynamiky a hlavní melodické linky, a z těch vytvořím klavírní výtah. Protože, obecně, pokud čte hráč klavírní výtah, nutně musí znát každou notu. Když jsem před nějakým časem dostal k nastudování partituru Ptáka ohniváka (suite, I. Stravinskij, 1919), její noty pro mě nebyly snadno čitelné. Sepsání klavírního výtahu mi tehdy zabralo měsíc. I to je důvod, proč většinu orchestrálních partitur studuji přibližně půl roku dopředu.“

Svůj nesporný význam při studiu partitury má také **artikulace** jednotlivých nástrojů. Pro lepší představu toho, oč přesně se jedná, poslouží srovnání s pěveckým výrazem. Zpěvák má k dispozici různé výrazové prostředky, které slouží k interpretaci pěveckého projevu. Hráč na hudební nástroj používá ke svému výrazu při hraní artikulaci – způsob tvoření tónu a vazba tónů (legato, staccato, tenuto, frulato aj.). Pokud v notovém zápisu není artikulace dána, pak záleží mnohdy na mínění dirigenta, který svým taktováním dává najevo, jakým stylem mají muzikanti hrát. Kryštof Marek v této souvislosti dodává: *„Představu o tom, jak mají nebo jak chci, aby muzikanti hráli, musím mít vždy dopředu. Toto si memoruji ještě předtím, než odstartují zkoušky s orchestrem. Pokud to nevím, není to dobré. Artikulace značně ovlivňuje celkový nádech a atmosféru při produkování hudby.“*

Obvykle se muzikálová partitura dirigentům předává vždy s dostatečným předstihem. Existují také případy, kdy je dirigent sám i aranžérem orchestrálních not, což byl případ muzikálu *Čas růží* a nyní *Rebelové*, oba v kompetenci dirigenta Martina Kumžáka. Pro nastudování orchestrální partitury muzikálu *Legenda jménem Holmes* neměl dirigent Iwasaki zcela komfortní časový prostor, jak sám vzpomíná: *„Partituru Holmese jsem dostal den před zkouškami s orchestrem a chyběla v ní ještě nějaká hudební čísla. Navíc bylo avizováno, že se v průběhu příštích týdnů bude měnit hudební aranž. Tuto situaci jsem bral s pochopením. Dokáží si představit mnohá úskalí při prvním autorském muzikálovém počínu. A tudíž se ne vždy podaří zrealizovat naplánované záležitosti tak, jak bychom si přáli.“*

3.3.5 Zkoušky orchestru

Stejně jako sólisté a členové pěvecké *company* mají své korepetice, i členové orchestru své party společně sladí na **orchestrálních zkouškách**. Tyto zkoušky vede vždy dirigent, který má na starosti nastudování partitury, jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, a program zkoušek je tudíž celý v jeho režii. V porovnání korepetic pěveckého ansámblu a zkoušek orchestru se najdou rozdíly, a to zejména v hustotě frekvencí, počtu i délce trvání jednotlivých zkoušek. Instrumentalistům pro společný nácvik obvykle stačí menší časový prostor. V případě *Holmese* to pro hráče orchestru byly tři celodenní zkoušky. Nutno podotknout, že i v orchestru jsou hráči alternováni, tudíž se v rámci jednoho dne obě alternace střídaly. Ne tak již dirigent Iwasaki, ten byl přítomen bez svých kolegů, Kryštofa Marka a Martina Kumžáka, kteří byli přítomni na následovných zkouškách celého ansámblu dle svého vlastního uvážení.

Odpověď na důvod rozdílnosti v počtu zkoušek obou hudebních těles je vcelku prostá. Na rozdíl od pěvecké *company* se v orchestru počítá s tím, že instrumentální hráč je profesionál a svůj notový part nastuduje samostatně. Zkoušky orchestru jsou tedy speciálně pro společné sehrání již individuálně nacvičených partů.

Další společnou skutečností jsou též **dělené zkoušky**. Zatímco sbor pěvecké *company* se dělí na mužský a ženský, orchestr má své jednotlivé sekce. U prvních orchestrálních zkoušek *Holmese* první den nacvičovala rytmická sekce, druhý den se přidala smyčcová a dechová sekce, třetí den pak zkoušel již celý orchestr. Nacvičovalo se v prostorách Hudebního divadla v Karlíně ve velké herecké zkušebně s ozvučením nástrojů pomocí zvukové techniky. Na všech zkouškách byl též přítomen autor hudby a aranžér, což vskutku není standardní situace, naopak je jedinečná. Realizace muzikálového díla z pera dosud žijícího autora v divadle s živým orchestrem je výjimečná, při uvědomění si faktu, že většina novodobých hudebně dramatických děl má při svých realizacích v divadelních prostorách hudební podklad nahraný ze záznamu.

Co znamená přítomnost autora hudby a aranžéra na orchestrálních zkouškách pro hráče i samotného dirigenta? Fakta nelze určit jedním úhlem pohledu, ale pro názornost lze uvést popis třídenního nacvičování *první* verze partitury muzikálu *Legenda* jménem *Holmes*.

Den první: Zkouška rytmické sekce

Hudební nastudování *Holmese* bylo pro dirigenta Iwasakiho vůbec prvním, které mu bylo v karlínském divadle svěřeno. Když poprvé před orchestr nastoupí nový dirigent, je to velmi zásadní a důležitý moment pro něj i pro hráče. Ti jsou v napětí a očekávání, co se bude dít. Již první chvíle a samotný způsob, jakým otevře partituru a následně udá první tóny, je zcela rozhodující. Člen orchestru Oldřich Borovička k tomu dodává z vlastní zkušenosti: „*Další kroky v průběhu zkoušky nejsou již tak důležité, protože hudba nás všechny spojí a není již žádný problém.*“

Sled jednotlivých hudebních čísel byl po celou dobu zkoušení v režii dirigenta Iwasakiho. Při prvním hraní jde především o to, přečíst z partů co nejvíce, a v tom smyslu byla také první autorova připomínka: „*Budeme se soustředit prozatím pouze na technickou stránku věci, spíše než na tu ‚hráčskou‘, a na jednotlivé noty se není třeba upínat, jelikož bude docházet k jejich úpravám a též vkládání nových hudebních částí pro potřebu scénického dění na jevišti.*“ Z postu dirigenta k oněm technickým záležitostem například patří určení způsobu taktování ohledně počtu dob, což se týká jak celého hudebního čísla, tak někdy pouze jeho konkrétních částí nebo pár taktů. To znamená, že ne každá skladba, je-li psána ve 4/4 taktu, se na čtyři doby i diriguje. Dalším důležitým úkolem dirigenta je dát všem hráčům najevo, jakým způsobem bude dávat zdvih jak před začátkem písně, tak v průběhu před konkrétními částmi skladby, které jsou odlišné tempem, rytmem i stylem. Při prvním zkoušení je pro lepší orientaci muzikantů dobré slyšet také slovní povely od dirigenta, například ohledně čísel právě hraných taktů nebo hlasitým odpočítáváním dob při nástupech.

Již v tento první den se řešila problematika tempa a autor s dirigentem debatovali o své představě rychlosti konkrétních skladeb. Tyto záležitosti se obvykle řeší na schůzce dirigenta a autora ještě před zahájením zkoušek, ta ovšem uskutečněna nebyla. Konzultace realizačního týmu probíhaly pouze mezi režisérem, autorem a choreografkou: „*Jakmile jsme vybrali tvůrčí tým, úzce jsme s Ondřejem spolupracovali na vytvoření jednotné vize celého díla. Když byl její návrh kompletní, začali jsme s choreografkou Karen Sieber vymýšlet jednotlivá hudební čísla a veškeré přestavby v celé show. Vše musí být naplánováno, než se začne zkoušet.*“⁶¹

Pro muzikanty je též dobré vědět, jaké bude finální tempo, byť zatím většinu písní hrají ve cvičném tempu. Nutno podotknout, že rozdílnost mezi tempy prvních zkoušek a

⁶¹ Podle ústního sdělení Gabriela Barreho, použito z rozhovoru, viz příloha č. 9.

současností, kdy se představení realizuje již druhou sezónu, je značná. Nicméně ani tato skutečnost není nic neobvyklého.

Den druhý: připojení dechové a smyčcové sekce

Další den zkoušení se k rytmické sekci připojila již většina orchestru, sekce dechová a smyčcová. Dirigent nastínil podobný plán jako předchozího dne, tedy přehraní všech čísel partitury chronologicky za sebou, opět víceméně technicky tak, aby se stihlo zahrát co nejvíce materiálu.

S nástupem melodických nástrojů přišla další úskalí, a těmi byly **modulace**, kterých je v partituře Holmese opravdu nemalý počet. Mezi muzikanty a dirigentem se debatovalo o dost podstatné věci, a tou byla grafická úprava notových partů. Většina z nich byla totiž pro instrumentalisty nefunkční, jelikož v momentě potřeby obrátit list se zrovna v jejich partu odehrávaly důležité situace, a to vedlo ke zbytečným komplikacím. Partitura ovšem nebyla finální, a tak bylo samozřejmostí zanést do not poznámky pro autora a následně party graficky upravit.

I v tento den se na zkoušku dostavil autor Ondřej G. Brzobohatý. Pracovalo se poněkud detailněji a nechyběly věcné debaty mezi autorem, dirigentem a členy orchestru. Předmětem diskuzí bylo objasnění rytmických motivů, tempa a také stylu hraní. Autor též během hraní občas popisoval muzikantům konkrétní situaci, která se bude odehrávat na scéně, pro lepší představu celkové atmosféry. Pro dirigenta Iwasakiho byla účast autora výhodou: *„Přítomnost autora na zkouškách je pro mne příznivá, jelikož s ním na místě mohu prodiskutovat otázku například pro mě tak důležité artikulace. Mám bezprostřední informace, jak Ondřej chce, aby muzikanti hráli. A pokud to neví, není od věci nabídnout autorovi své nápady a tipy.“* V paměti dirigenta utkvívá vzpomínka na jednu konkrétní situaci: *„V písni Jak jen to říct, duetu hlavních postav Irene a Holmese, jsme na orchestrální zkoušce s Ondřejem například zvažovali, jak mají dechové nástroje artikulovat ve dvou taktech ke konci skladby (viz příloha č. 11). Zda se mají hrát staccato, jak je psáno, či se v rámci pestrosti může nějaký tón prodloužit. Obě varianty byly schůdné, jen šlo o sladění názorů tak, aby z toho vzešlo nejlepší možné východisko. Na některých místech byly artikulace v partituře psané, na některých ne. Bylo to dáno zřejmě tím, že něco Ondřej aranžoval sám a jiné části zase další aranžéři. Pro mě byly debaty o stylu hraní důležité, protože pokud mám možnost pracovat s žijícím autorem, vždy se svojí interpretací snažím přiblížit jeho původní myšlenku.“*

Jasnost a přesné značení artikulace, dynamiky a tempa se netýká pouze skladatelů v hudebně dramatickém žánru. Též někteří autoři klasických děl vážné hudby se leckdy těmito značeními nezabývají dopodrobna. Ale například při nahlédnutí do symfonických partitur Gustava Mahlera lze konstatovat, že je v ní označen každý detail instrumentální interpretace, a to je dáno a nezměněno již od její první verze.

Den třetí: zkouška celého orchestru

Zkouška v podstatě plynula ve stejném režimu jako předchozí den, též za přítomnosti autora. I v tento den se hrála hudební čísla chronologicky od samého začátku, a to z důvodu výměny alternací v orchestru. Dirigent kladl muzikantům na srdce důležité připomínky, které vyplynuly ze dvou předchozích dnů. Též apeloval na přetahování častých synkop tak, aby byly ve velkém sále divadla slyšet. Souvisí to také s dynamikou, kterou je nutné dodržovat a nespolehat se na zvukaře v domnění, že by tuto práci měl odvést za ně.

Tři dny prvotního zkoušení *Legendy* měli v tuto chvíli hudebníci za sebou. Je to v podstatě nejdůležitější období pro fungování celého orchestru při následných zkouškách. Jak říká člen žesťové sekce Petr Beránek: „*Je to alfa omega celého procesu. Zde se nejvíc prokazuje umění dirigenta, a to je jeho práce s orchestrem při zkouškách. Při pozdějším hraní na představeních to již musí vypadat vždy tak, jak se to nazkouší. A pokud se stane nějaká chyba, orchestr i dirigent se navzájem podrží. Jde především o vstřícnou práci s lidmi, což nestačí pouze cítit, ale též to dát najevo, a to je jeden z úkolů dirigenta.*“

3.3.6 Sedací zkouška

Na první **sedací zkoušce**, tzv. „*sedačce*“, se poprvé na jevišti setkal celý hudební ansámbl, tedy pěvečtí sólisté a členové *company* s orchestrem a dirigentem. Zpěváci tak poprvé uslyšeli živé provedení orchestrálních aranží hudebních čísel muzikálu. Cílem bylo přehrát a zazpívat všechna pěvecká čísla partitury a započít tak společnou práci pro příštích pár měsíců. Tuto zkoušku vedl dirigent Iwasaki, který měl na starosti její celkový průběh a chronologii hudebních čísel. Přítomni byli také autor, režisér i vedení divadla.

Autor celý ansámbl pozdravil svým úvodním slovem, které nijak nevybočovalo z klasických uvítacích řečí. V podstatě upozornil na počáteční období celého zkušebního procesu a na jeho nynější spíše „*laboratorní*“ fázi, která se bude v budoucnu měnit a

postupně vybrušovat a zdokonalovat. Apeloval také na shovívavost akceptovat zdaleka ne finální tempa, dynamiku i celkový výraz. Ondřej G. Brzobohatý upozornil, že vzhledem k neexistující licenci se není potřeba řídit jakýmkoli normami: „*Což je vlastně zábava, vytvářet tyto výrazové prvky společně autenticky na místě, nezprodukovat licenci z Broadwaye, ale vyrobit licenci pro Broadway.*“

Sedací zkouška bývá ozvučená, a to znamená mnoho technických úprav na jevišti. Členové pěvecké *company* a off stage sboru byli na pravé forbině jeviště rozmístěni po hlasech (zleva: soprán, alt, tenor, bas). Na levé polovině byl pak prostor pro sólisty. Před zpěváky stály naproti odposlechové reprobedny, prostorové mikrofony pro členy *company* a sólisté měli k dispozici mikrofony sólové. Tento způsob ozvučení je v podstatě standardní, ovšem nikoli jediný. Při zkoušení muzikálů *Aida* nebo *Sestra v akci* byly použity na sedací zkoušce mikroporty, které jsou běžně používány při realizaci představení a každý zpívající člen ansámbly ho má připevněn neviditelně na těle. Oba typy ozvučení mají svá pro i proti. Prostorové mikrofony nepoberou každý jednotlivý hlas, avšak pro plynulý chod zvukové zkoušky je tato varianta lepší, jelikož zvukař ještě nemá v počítači uložené „*tahy šavlí*“. Ozvučení pomocí mikroportů je zvukově kvalitnější, ale také náročnější, a tento proces většinou nastává až na prvních jevištních ozvučených zkouškách.

Již po zahrání prvního hudebního čísla se projevila spousta nedostatků, jejichž řešení ve většině případů připadá dirigentovi. Sólisté často vyjadřovali své požadavky, kde je nutné jim ukázat nástup. Probírala se též důležitá místa uvnitř skladeb, která obsahují náhlé změny tempa, rytmu i dynamiky. Většina hudebních čísel se odehrála minimálně dvakrát kvůli střídajícím se alternacím. Při problémech, ať již v nesouhře komunikace mezi dirigentem a zpěváky nebo orchestrem, se hudební číslo se zastavilo a nedostatek se řešil ihned na místě.

Až na pár výjimek se hudební čísla odehrála v chronologickém pořadí a tudíž byla přítomnost všech samozřejmostí až do posledního sborového finále. Obvyklá je též jiná alternativa, a to je přehrání nejprve všech sborových čísel a následně těch sólových. Důvod je prostý. Početnější skupině členů *company* se tímto šetří čas a mohou po odzpívání všech svých sborových číslech odejít. Na všech zpěvácích však bylo znát, že jsou zvědaví na tento první poslech orchestrálních aranžů a těší se společně s Ondřejem G. Brzobohatým z jeho muzikálové „*prvotiny*“ velkého formátu.

Po scénickém čtení, korepeticích, zkouškách orchestru a sedací zkoušce byl nyní muzikál hudebně nazkoušen do první, zatím ještě provizorní podoby. Umělecký a realizační tým měl

v tuto chvíli před sebou necelý měsíc regenerace a znovu se setkal až po divadelních prázdninách.

3.3.7 Aranžovací režijní zkoušky

Druhý týden v červenci začalo každodenní zkoušení *Holmese*, s výjimkou nedělí. Na baletním sále probíhaly zkoušky choreografické, na jevišti se pak všichni umělci podrobovali taktovce, ovšem té režisérově. Zde se konaly režijní aranžovací zkoušky, na nichž se obvykle tvoří herecké scény i scénické přestavby kulis. Na těchto zkouškách bývá přítomen režisér, asistent režiséra, sólisté, členové *company*, tanečníci, technici, rekvizitáři a nápověda. Dalo by se říct, že snad žádná složka nechybí, s výjimkou orchestru a zpěváků off stage sboru. Jejich přítomnost není v tomto stádiu zkoušení potřebná vzhledem k častým prodlevám díky tvůrčí práci na jevišti. Tito kolegové zaplní orchestřiště až na hlavních zkouškách. Hudební doprovod tedy zpěvákům a tanečníkům zajišťuje klavírní korepetitor, který mnohdy zastupuje také roli nepřítomného dirigenta, jehož účast na těchto zkouškách rovněž není vyžadována.

Pozice dirigenta je nyní v jakémsi „*potlačeném módu*“. Byť je na hereckých zkouškách často přítomen a srozuměn se změnami, jeho hlavní činností je koordinovat korepetitora a zpívající umělce na jevišti. Není v jeho kompetenci probíhající zkoušku zastavit nebo něco měnit, hlavní slovo má režisér, který zkoušku vede. Na režijních zkouškách se dirigent Iwasaki objevoval pravidelně: „*Dával jsem pozor na tempa a když bylo potřeba, ukazoval jsem hercům na jevišti důležité nástupy.*“

Ani harmonogram prvopočátečních režijních aranží nerespektuje sled scén, jak jdou v pořadí za sebou podle scénáře. Je vytvořen efektivním způsobem, díky kterému mohou probíhat jak režijní zkoušky na jevišti, tak choreografické zkoušky na baletním sále, a to paralelně. V praxi se jedná o práci režiséra se sólisty na scénách, kde nevystupuje pěvecká a taneční *company*, jíž je tak umožněno pracovat na svých tanečních číslech s choreografkou.

Také na choreografických zkouškách *Holmese* na baletním sále byl k dispozici klavírista, který se staral o hudební doprovod. V porovnání se zkouškami světových titulů, které se v Hudebním divadle Karlín uvádějí, jde o značný rozdíl. U muzikálů *Jesus Christ Superstar* nebo *Sestra v akci* bylo choreografům umožněno pouštět originální hudební nahrávky, podle kterých s *company* taneční čísla nastudovali. Divadlo od producentů těchto muzikálů koupilo

autorskou licenci, což znamená, že všechna hudební čísla jsou jasně daná délkou, formou, tempem i aranží. Původní český muzikál *Legenda jménem Holmes* byl nyní ovšem ve stádiu teprve se rodící autorské licence. Existovaly sice prvotní hudební demo nahrávky nazpívané samotným autorem, ale hudební čísla v tuto chvíli procházela změnami i zásadními škrty. Demo nahrávky byly tedy bezpředmětné. Přítomný klavírní korepetitor, který byl s probíhajícími změnami hudebních čísel obeznámen, byl tak pro momentální potřeby choreografky a tanečníků nejlepší volbou. Tato alternativa bývá mnohdy náročná, a to zejména pro zpívající členy *company*. Ti jsou při tanci v podstatě nuceni zpívat naživo ke klavírnímu doprovodu, ačkoliv texty a melodie písní zdaleka nemají usazené v paměti. Učí se tedy zároveň memorovat texty i choreografické kroky, což je v danou chvíli složité, ale do budoucna velmi prospěšné.

Ačkoliv by se to mohlo zdát nevídané, i na baletním sále vznikaly podstatné zásahy do hudební struktury jednotlivých tanečních čísel. Stejně jako má autor hudby svoji představu o tom, jak má skladba vypadat, také choreograf chce dostát své vizi tanečních čísel. Například při nácviu velké taneční scény *Prachy, děvky, rány!!!*, které dominuje irský styl tance, byla taneční mezihra v partituře pro choreografku příliš dlouhá. Účelem bylo tedy hudbu v partituře zkrátit, což bylo nakonec po domluvě s autorem schůdnou variantou a, jak se posléze ukázalo, tohoto typu zdaleka ne jedinou.

Při střídání hereckých scén s přestavbami kulis měli důležitou roli zmínění klavírní korepetitoři, především sbormistryně Sára Bukovská, která na místě zapisovala do klavírního výtahu přidané takty pro hudební předěly a scénické hudební podkresy, které v tuto chvíli ještě orchestrální partitura neobsahovala. V praxi to vypadalo tak, že přítomný autor Ondřej G. Brzobohatý v momentě technické přestavby improvizoval na klavír svoji hudební představu, kterou Sára Bukovská bezprostředně zapisovala do not (viz příloha č. 12, 13 a 15). Společně také hledali vhodné načasování a počet taktů určitých pasáží. Tento postup spolupráce se velmi osvědčil: „*Mám absolutní sluch, tudíž pro mě bylo rychlejší Ondrovu improvizaci na zkoušce rovnou zapsat, abychom měli s čím pracovat. Provizorní noty, které jsem zapsala, jsem pak Ondřejovi zkopírovala a on je následně upravil a zapsal do partitury. Navrhla jsem mu sama tento postup, aby se tím celý proces urychlil, a fungovalo to.*“⁶²

⁶² Podle ústního sdělení Sary Bukovské, použito z osobního rozhovoru dne 12. 7. 2020.

V tomto období přípravného procesu jevištních aranžovacích zkoušek se dával do pohybu kolotoč úprav jak libreta, tak partitury. U vzniku čerstvého muzikálového titulu je to vcelku pochopitelné vzhledem k tomu, že dosud psané dílo se nyní dostává do rukou interpretů, kteří jej přetváří do živé podoby. Realizační tým v čele s autorem se shodl na tom, že původní délka muzikálu je příliš dlouhá, a tak se zkrátka „ubíralo“ všude tam, kde to bylo únosné a zároveň prospěšné pro kratší a stravitelnější formu představení.

Po měsíčním zkoušení absolvovali umělci a celý realizační tým velmi důležitou část zkušebního procesu. Jednotlivá čísla muzikálu se nazkoušela včetně režijních aranžů, scény a technických přestaveb. V další etapě byl jasně daný úkol: secvičit celé představení s orchestrem tak, aby se mohly zkoušet větší celky muzikálu v kuse.

3.3.8 Hlavní režijní zkoušky s orchestrem

Orchestřiště po delší době zaplnili muzikanti s dirigentem a v následujících týdnech celý ansámbl čekalo nezbytné slepování zatím ještě rozházeného „muzikálového puzzle“. Bylo potřeba, aby do sebe všechny umělecké a technické složky představení zapadly jako kolečka hodinového strojku, ovšem nikoliv se stereotypní monotónností, nýbrž s tepem živého organismu.

V období **hlavních režijních zkoušek** s orchestrem je dirigent na svém stupínku opět jedním z hlavních koordinátorů každé zkoušky. Zodpovídá za všechna hudební čísla tak, aby zaručil plynulost zkoušky. Je nezbytné opět přehrát všechna hudební čísla, tentokrát však společně s veškerým pohybem na jevišti. A v tom je zásadní rozdíl v porovnání se sedací zkouškou, na které se všichni zpívající umělci logicky podřizovali orchestrálnímu doprovodu. V přítomné chvíli není ani jedna složka muzikálu tou hlavní, ale všechny vedou po paralelních kolejích, aby rovnoprávně vyústily v jeden celek.

Další kompetencí dirigenta v této fázi je hlídat též pěvecké party. Při režijních aranžovacích zkouškách ještě zpěváci nebyli ozvučeni a pěvecké nedostatky se leckdy „schovaly“. Na hlavních orchestrálních zkouškách se již pochopitelně zpívá na mikroporty a neduhy ve zpěvu, kterým nebyla dosud tolik věnována pozornost, „vylézají na povrch“. V případě *Holmese* se tyto nedostatky týkaly především pěvecké *company*, a to zvláště při choreografických číslech. Ukázalo se v pravdě, kdo svůj pěvecký part ovládá a kdo jej ještě nemá „usazený“. Dirigent Iwasaki speciálně řešil místa, kde nebyl sbor ve zpěvu

synchronní, což se nejvíce projevovalo v taktech s *korunami*⁶³ nad notami nebo s pozastavovanými akcentovanými notami, které jsou tzv. *na ukázání* dirigenta. To byl příklad hudebního čísla *Bůh z Baker Street*, a to v taktu č. 95 (viz příloha č. 10, ukázka 1, str. 111), ve kterém sbor zpívá zatěžkané a akcentované čtvrt'ové noty a každá z nich je na dirigentovo ukázání. Koruny nad těmito notami v partituře psány nejsou, je to tedy příklad jedné z mnoha změn, které postupně krystalizovaly. V tomto bodě, kdy *company* na jevišti tančí, se nedařilo zpěv synchronizovat, a tak byl dirigent Iwasaki nucen apelovat nejen na koncentraci všech, ale též na nezbytný oční kontakt.

Společně s těmito kompetencemi dirigent Chuhei Iwasaki paralelně řešil změny notových partů u hráčů orchestru: „*Změn bylo mnoho. Jednou z mých kompetencí bylo kontrolovat, jestli se instrumentalistům dobře otáčejí jejich změněné noty. Většinou to pro ně bylo nekomfortní a party se několikrát přepisovaly. Osobně změny rád nemám, tudíž jsem se snažil jemně zasáhnout tak, aby jich bylo co nejméně.*“ Typickým příkladem byly zmíněné technické přestavby scén, pro které již byly v tuto chvíli dopsány hudební předěly a mezihry.

V této fázi se do zkuškového procesu již zapojili další dva dirigenti tohoto představení, Kryštof Marek a Martin Kumžák, kteří byli dosud přítomni pouze v hledišti a sledovali probíhající zkoušky nad svými rozloženými partiturami. Vstup nového dirigenta do průběhu zkoušení má své výhody i nevýhody. Je sice ušetřen časově náročného procesu primárního nácviku, na druhou stranu musí ustát tlak, ukázat svoji profesionalitu a oddirigovat svoji první divadelní zkoušku bez chyb. Mohlo by se zdát, že dirigent, který celé nastudování sledoval z hlediště, je méně vtažen do děje a méně připraven. Ovšem tím, že celé dílo pozoroval z odstupu, může mít větší smysl pro celek než dirigent, který se v orchestřišti staral především o technický chod představení.

Pro všechny technické složky na jevišti i v zákulisí, tanečníky, zpěváky, herce i muzikanty je nyní důležité, aby se zkoušely větší celky muzikálu, a to bez přerušování. Je to pochopitelné z hlediska utváření si přesnější představy, jak dlouhý časový prostor vznikne pro celkový pohyb na jevišti i mimo něj. Tím vzniká lepší orientace nejen pro interprety a hráče orchestru. Také technici, rekvizitáři, garderobiéři a maskéři získávají jasný přehled o tom, na jakém místě a v jakém čase provádět své úkony.

⁶³ *Koruna* neboli *fermata* je v notovém zápisu značka nad notou či pomlkou, která prodlužuje jejich trvání. Konkrétní délku určuje dirigent.

Tyto větší díly již obsahují více scén, které na sebe navazují. Pro dirigenta to znamená, že musí zahrát obvykle čtyři až pět hudebních čísel za sebou bez přerušení, což se v případě Holmese bohužel ze začátku příliš nedařilo. Probíhající scény se často zastavily, a to na pokyn režiséra a též přítomného autora. Ondřej G. Brzobohatý se v těchto momentech snažil sólistům a členům *company* vysvětlit svoji představu o tom, co se v danou chvíli na jevišti má dít, a kladl na srdce všem, aby jeho vizi splnili. Podobně nabádal muzikanty a dirigenta Iwasakiho, jejichž interpretace skladeb nedosahovala jeho představ a byla též častým podnětem pro přerušení zkoušky.

Dirigent Iwasaki si též vybavuje tyto ne vždy jednoduché momenty: „*Já sám jsem se snažil probíhající zkoušku nezastavovat, tedy ne kvůli chybám v orchestru. Holmes je instrumentálně velmi náročné hraní, tudíž se chyby samozřejmě vyskytovaly. V takovýchto případech jsem si v rychlosti zapsal poznámky do partitury a tyto problémy řešil s muzikanty nebo Ondřejem posléze. Pro orchestr je totiž velmi důležité přehrát si celou skladbu v kuse bez zastavování, protože drtivá většina hráčů ví, že konkrétní chybu udělali, tudíž si ji při dalším přehrání skladby opraví. Pamatuji si, že jsem hlavní zkoušku zastavil dvakrát, ale nikoli kvůli nesprávně zahráným notám v orchestru, nýbrž kvůli hluku na jevišti, o který se bohužel postarali členové company, kteří tak rušili probíhající dialog sólistů.*“

Hluk v zákulisí a rušení zkoušky ze strany hlasitých projevů neukázněných členů *company* je bohužel věčnou komplikací nejenom při zkoušení, ale dokonce při hraných představeních. Tyto situace se nevyhýbaly ani zkouškám *Holmese* a díky nim nastávaly leckdy napjaté chvíle, zvláště pro Vojtěcha Dyka, který naprosto oprávněně vyžadoval na zkouškách klid. Profesionální přístup při zkoušení ctí každý zkušený divadelník, protože chová úctu a respekt vůči práci svých kolegů. Režisér Gabriel Barre na dotaz k této problematice odpovídá více než zdvořile: „*Připouštím, že se to občas stávalo, ale i v Americe můžete narazit na herce, se kterými je obtížné pracovat. Pro tvůrčí proces je zásadní, aby atmosféra při zkoušení byla vždy pozitivní a aby herci byli dychtiví tvořit něco nového. Ne u každé show se toto podaří, ale naštěstí se to povedlo u této. Myslím, že všichni zúčastnění byli nadšení, že se stali součástí něčeho tak ambiciózního a nového.*“

Plynulý chod na jevišti i v orchestřišti při hlavních zkouškách má ještě jedno zásadní opodstatnění. Je nutno vzít v potaz, že pochybení u sólistů, sboru či muzikantů se může stát též při veřejném představení. V těchto momentech je zapotřebí chovat se tak jako v situaci při produkci, tedy před zaplněným hledištěm. Při divadelním představení nikdo nemůže produkci zastavit, zásadou je hrát dál a nejlépe tak, aby divák nic nepoznal. To měl na paměti

i Chuhei Iwasaki: „*Pokud to není zásadní záležitost, tak se chyby v orchestřišti dají řešit i za pochodu, tedy v průběhu hraní. Málokdy se mi stane, že by se orchestr rozpadl. Jednou se stalo, a to už bylo na představení, že v hudebním čísle Glanc a třída, během dialogu na jevišti, pianista začal hrát o dva takty dříve, než ostatní muzikanti. V té chvíli jsem jej musel rychle zastavit, během toho jsem stále dál udával doby ostatním hráčům. Nahlas jsem odříkával čísla v tu chvíli hraných taktů a pianistovi jsem odpočítával takty do místa, kde jsem chtěl, aby znovu nastoupil.*“

V období hlavních zkoušek se přidává další důležitý aspekt. S nezbytnými **připomínkami** přichází režisér, autor a choreograf. Týkají se všech interpretů, zástupců techniky, světel, rekvizit a také dirigenta, který vyřčené poznámky předává následně všem hráčům orchestru. Tlumočit tyto informace instrumentalistům je jednou z dalších zodpovědností dirigenta, který ručí za splnění autorových a režisérovy požadavků. Pro některé členy realizačního procesu to leckdy nebývají jednoduché chvíle, neb tyto připomínky trvají i celou hodinu. Interpreti jsou většinou po tříhodinové zkoušce unavení a kolikrát slyší neustále ty samé výhrady či komentáře. Nicméně i tento článek je v celém řetězu zkoušecího období nezbytně nutný, a to pro nadcházející finiš v podobě generálních zkoušek. Tam již nebývá prostor pro vznik zásadních přehmatů, veškeré dění má směřovat k plynulému toku jako u probíhajícího představení.

3.3.9 Generální zkoušky

V tuto chvíli bylo celé představení *Holmese* nazkoušené a veškeré přípravy spěly k závěrečnému desetidennímu finiši s cílovou páskou v podobě premiéry.

Generální zkoušky pro umělce na jevišti znamenají dodat zbylé „*ingredience*“ do představení, a těmi jsou kostýmy a masky dle charakteru jejich rolí. Převleky mezi scénami jsou pak další příčinou zádrhelů, které vedou k přerušení zkoušky.

Muzikál *Legenda jménem Holmes* je ve svém scénáři specifický tím, že pět hlavních představitelů hraje dvojrole. Jejich přeměny jsou ztvárněny především změnou hereckého charakteru a také výměnou kostýmů a masek, jejíž provedení musí být často bleskové. Pro Vojtěcha Dyka a jeho alternaci **Lukáše Janotu** v roli Sherlocka Holmese/Arthura Conana Doylea to znamená několikrát za představení absolvovat kompletní výměnu kostýmu a

paruky. Nácvič těchto převleků nebyl zdaleka jednoduchý a vyžadoval bezchybnou součinnost všech složek.

Vůbec nejtěžší scénou pro nazkoušení změn masek a kostýmů byla scéna ve vlaku, kde se objevuje hned osm hlavních postav, ovšem ztvárněných pouze čtyřmi herci: Sherlock Holmes/Arthur Conan Doyle, John Watson/Sigmund Freud, Irene Adlerová/Louisa Hawkinsová a Profesor Moriarty/Virgil Cromwell. Všichni herci zde vystřídají obě své role během jedné písně, a své převleky tak musí stihnout ve velmi krátké chvíli. Tato scéna je ovšem jednou z nejatraktivnějších v celém muzikálu. Kromě přeměn rolí se divák může kochat kulisou vagonu vlaku ve skutečné velikosti, která zpoza obrovského mraku páry vyjíždí na forbinu jeviště. Za touto kulisou, která je široká přes celé jeviště, jsou nachystáni kostyměři, maskěři a technici, kteří pomáhají hercům v jejich převlecích. Zkoušení této náročné scény bylo také typickou situací, kdy se všichni tři dirigenti museli obrnit trpělivostí a hudební produkci na pokyn režiséra zastavit a vrátit skladbu na začátek. Je dobré, aby si dirigent v těchto momentech dokázal poradit se vzniklou situací a udržel příznivou atmosféru v orchestřišti. Tyto chvíle jsou dalším momentem, kdy se projevuje dirigentova osobnost, která na ostatní působí nejenom při provozování hudby, nýbrž i v okamžicích, kdy je potřeba upřednostnit práci ostatních muzikálových složek. To znamená zachovávat soustředěnost muzikantů a předvídat dění na jevišti tak, aby se na povel režiséra mohlo pokračovat od konkrétního místa, které určí. Dirigent tedy musí být ve střehu, jelikož není prostor pro jakékoliv zdržování a vše musí probíhat v zájmu zachování potřebné energie pro akci na jevišti.

Existují však také situace, ve kterých není možné představení zastavit, byť se jedná o zkoušku. Veškerá hudba *Holmese* byla v této fázi procesu již napsána a zaranžována a bylo nutné převleky co nejvíce přizpůsobit tak, aby výměna rolí probíhala rychle a herci byli včas na svých místech v hereckých obrazech. Na generálních zkouškách měl hlavní slovo režisér Barre, který se snažil probíhající zkoušku *Holmese* nezastavovat. Často nastaly úsměvné chvíle, kdy se umělci museli smířit s tím, že svůj převlek nestihli a byly nuceni na svoji scénu přijít v neúplném kostýmu nebo masce. Ani za takovýchto okolností dirigent hráče orchestru nezastavuje, dokud neuslyší režisérovo „stop“. Východiska z těchto komplikací se řeší až po skončení zkoušky na připomínkách režiséra k celému uměleckému ansámblu.

Po nazkoušení převleků již generální zkoušky *Holmese* probíhaly plynule ve dvoufázové formě a za jeden den se tak stíhala odehrát dvě představení, dopolední a odpolední. Tato část zkouškového období bývá pro všechny složky uměleckého ansámblu časově i fyzicky

náročná a nezbytnost alternací je samozřejmá. Střídající se dirigenti Iwasaki, Kumžák a Marek se nyní již mohli věnovat spíše uměleckým záležitostem, jelikož všechny technické problémy byly odstraněny. Toto období procesu nastudování je pro hráče orchestru i dirigenti profesně nejvíce užitečným. Mohou se tak soustředit čistě na hudební interpretaci a její zdokonalování.

Představení *Legenda jménem Holmes* bylo nyní nazkoušeno v takové podobě, v jaké by jej měli vidět diváci. V harmonogramu divadla byla však naplánována měsíční pauza, během které měl zůstat tvar díla uložen tak, aby se mohl po této pauze obnovit v nezměněné podobě na veřejných generálních zkouškách. Měsíční odklad není zcela běžnou součástí zkouškového procesu, avšak v Hudebním divadle Karlín je v posledních letech obvyklý, a to z důvodů zahájení podzimní divadelní sezóny. Ta ovšem nezačíná premiérou nově nazkoušeného představení, nýbrž stálým repertoárem divadla.

Premiéra *Legendy jménem Holmes* byla stanovena na říjen 2018. Celý umělecký ansámbl se opět po měsíční pauze sešel až pár dnů před říjnovými veřejnými generálkami. Tato pauza má své klady i zápory. Pro celý realizační tým je to po náročných dnech zkoušení příjemný odpočinek a čas pro nasbírání potřebných sil do další práce. Příchod nové divadelní sezóny znamená pro celý ansámbl navrácení se opět do různých divadelních produkcí, kde odehrávají svá stávající nasmlouvaná představení. Na druhou stranu během těchto týdnů, kdy je nazkoušené představení takzvaně „u ledu“, dochází logicky k přerušení koncentrace všech uměleckých složek.

Po opětovném shledání celého uměleckého ansámblu v karlínském divadle bylo zapotřebí znovu obnovit energii a rozpomenout se na představení, které se již nazkoušelo do určité formy. Před samotnými veřejnými generálními zkouškami měli zpěváci a tanečníci pár dnů na „oprášení“ choreografických čísel a také soubojů, kterých je v tomto muzikálu nemalý počet.

3.3.10 Veřejné generální zkoušky a předpremiéry

Veřejné zkoušky před diváky mají několik svých psaných i nepsaných pravidel. V polovině hlediště je umístěn stůl pro hlavní realizační tým a režiséra, který osloví diváky a oznamuje jim, že zhlédnou představení, které se v krajních případech může na jeho pokyn zastavit. Je to poslední fáze, kdy je to možné udělat, ovšem jen v kritických situacích,

například v případě závažné technické kolize. Další divadelní tradicí je, že generální zkouška nemá děkovačku a po skončení představení a padnutí opony se již netleská. Důvodem je v tomto případě letitá divadelní pověra o smůle při premiéře, pokud jí předchází generální zkouška s děkovačkou.

Veřejné generální zkoušky muzikálu *Legenda jménem Holmes* byly dvě, což je vzhledem k alternacím obvyklé při uvedení každého nového díla. Pro všechny složky ansámblu jsou tato představení velmi zásadním zlomovým momentem v celém procesu nastudování. Nyní se konečně celé dílo dostává před reagujícího diváka a umělec má možnost zjistit, jak na publikum působí jednotlivé výstupy, vtipné momenty či technické efekty, jelikož divácké reakce doposud existovaly pouze v domněnkách realizačního týmu a účinkujících. Na druhou stranu je vhodné tyto reakce brát s rezervou, jelikož se jedná o publikum spřízněné, plné rodinných příslušníků a přátel. V tomto okamžiku je ze zákulisí, orchestřiště i jeviště cítit napětí a adrenalin celého realizačního týmu i maximální soustředěnost všech umělců. V této fázi je pro ně nový element v podobě diváka velmi důležitou vzpruhou, jelikož hrát a zpívat pro prázdné hlediště je jako vykonávat svou profesi na trenažéru. Imaginární obecnost nikdy nedokáže to, co živé publikum, a to vyburcovat umělce k takovému výkonu, který bude dalek rutinní monotónnosti. Se zaplněným hledištěm je každé představení jiné a neopakovatelné, rovněž tak z různých reakcí publika vznikají nové a nové momenty.

Dirigentova role při veřejných generálních zkouškách je nyní tou ústřední a míra jeho zodpovědnosti za průběh celé hry již dosáhla toho nejvyššího stupně, tedy jako při běžném představení. Dirigentská taktovka je od této chvíle hybnou silou, krokem *hodinového strojku*, jenž nezadržitelně otáčí svá kolečka v podobě všech složek muzikálového představení. Tento tikot odráží energii, která sálá z orchestřiště i jeviště a následně je vstřebána divákem, který vnímá již jen výsledek umělecké práce.

První ze dvou veřejných generálek však potvrdila onu jedinečnost divadla jakožto živého organismu a představení se neobešlo bez zádrhelu. Bylo zde již uvedeno, že *Holmes* je technicky velmi náročné představení, a to bylo také příčinou komplikace jedné z posledních scén, jak vzpomíná režisér Barre: „*Týkalo se to závěrečného souboje mezi Moriartym a Holmesem. Když postavy mezi sebou dobojují, má být na pár vteřin v sále zhasnuto. V tento moment se ale stal problém technického rázu, který ovšem nemohu prozradit, jelikož je součástí divadelního triku. Aby se herci mohli náhle objevit v nové situaci, potřebovali na to více času než obvykle, proto byla pauza ve tmě, a to navíc bez hudby, o to delší. Tato bojová*

scéna je technicky velmi složitá a dlouho trvalo, než jsme při ní dosáhli hladkého technického průběhu.“ Dirigent Iwasaki tehdy musel zapojit svoji intuici, jelikož viděl, že na jevišti se neodehrává vše tak jak má. V taktu daného hudebního čísla, kde je pro orchestr psaná koruna a následná pauza, hráče zastavil a počkal na znamení od inspektora jeviště, který mu dal zeleným světlem⁶⁴ najevo, že v hudební produkci může pokračovat.

I přes všechny technické zádrhly naštěstí dirigenti obou veřejných generálních zkoušek Chuhei Iwasaki a Kryštof Marek představení na příkaz režiséra zastavovat nemuseli a obě generální zkoušky proběhly v kuse.

Po dvou generálních zkouškách se před slavnostní premiérou konal týden takzvaných předpremiérových představení. Jsou to již regulérní představení s diváky, kteří představují reálný ohlas na nové představení, na rozdíl od fandících rodinných příslušníků a přátel v hledišti při generálních zkouškách. Ne vždy je toto setkání s realitou pro umělce pouze příjemné.

V den prvního placeného představení, tedy první předpremiéry, se autor Ondřej G. Brzobohatý opět rozhodl k dalším úpravám včetně škrtnu celé písně *Jab Dap Tudly Du*, kterou zpívá postava paní Hudsonové. Její role místo písně dostala od autora herecký dialog pouze s hudebním podkresem. Tuto změnu bylo nutné před samotným představením nazkoušet s celým orchestrem a dalšími postavami této scény. Dirigent Iwasaki byl nucen opětovně řešit změny v partituře a následně vysvětlit všem muzikantům, jak bude celý hudební podkres této scény vypadat dle přání autora. Pro orchestr tato změna nebyla nijak drastická. Z původní písně byly ponechány čtyři repetitivní takty a s každým opakováním přibývaly sólové party nástrojů s prostorem pro improvizaci (viz příloha č. 16).

Větší zásahy do nového představení a změny ve scénáři či partituře jsou v této etapě realizační cesty naprosto obvyklé, a to v daleko větší míře na broadwayské muzikálové scéně než na té české. Dokonce je zde jedna skutečnost, která je zcela odlišná. Na newyorské Broadwayi je zcela běžnou praxí ověřit si reakce diváků nejdříve před publikem provinčních divadel New Yorku. Jde o to, aby se na základě první komunikace mezi hercem a „modelovým divákem“ vyzkoušelo, jakým způsobem obecenstvo reaguje na jednotlivé scény a dle toho se pak vytvořila finální verze představení, která se použije při

⁶⁴ *Světelný signál*, který je umístěn vedle zvukové techniky na dirigentském pultu. Je to komunikační prostředek mezi inspektorem jeviště a dirigentem. Na znamení zeleného signálu dirigent spouští celé představení.

předpremiérách, premiérách a následných reprízách.⁶⁵ Toto období může trvat i půl roku⁶⁶ a představení tak projde mnoha změnami, než se ustálí jeho podoba.

Předpremiérová představení *Legendy jménem Holmes* se leckdy neobešla bez občasného zaškobrtnutí a drobných chyb zatím čerstvého díla. S těmito situacemi se ovšem počítá a pouze to potvrzuje realitu živě produkovaného uměleckého díla. Vše potřebuje svůj čas a týká se to také tohoto nově vzniklého představení, které je tvořeno omylným lidským faktorem. Tato malá pochybení jsou právě naopak přínosná pro jejich uvědomění a následné nápravy tak, aby se bylo možné s každou další reprízou těchto chyb vyvarovat. Při předpremiérových představeních se čerstvé dílo technicky i umělecky usazuje a postupně dostává svůj pozdější tvar již zavedeného divadelního kusu. To je také cesta k získání větší šance odehrát slavnostní premiéru bez zádrhelů a s co nejmenším počtem omylů, aby dostala potřebných kvalit a pompéznosti, jakou si zaslouží.

3.3.11 Premiéry, reprízy a současnost

Slavnostní **premiéry** muzikálu *Legenda jménem Holmes* se v Hudebním divadle Karlín uskutečnily 18. a 19. října 2018. Na rozdíl od veřejných generálních zkoušek za přítomnosti umělcům nakloněných diváků a předpremiér s objektivním obecenstvem je premiérové publikum často kritické a interprety na jevišti vnímáno jako nepřející, neboť jsou zde přítomni novináři, sponzoři, členové magistrátu, pozvaní hosté z umělecké branže a také političtí představitelé. Nejinak tomu bylo i při premiéře *Holmese*. Toto je klasický karlínský „scénář“ premiérových představení, neboť jde o společenskou prestiž a interpreti na jevišti v tento večer pociťují nervozitu větší než obvykle. Současně však většina herců, zpěváků i tanečníků vnímá v tento den ojedinělou atmosféru a zdravý adrenalin. Všichni umělci jsou napojeni na společnou energii více než jindy a díky maximální soustředěnosti jejich výkony dostávají pro onen večer nový rozměr. Jak již bylo uvedeno, každé představení je jedinečné svojí neopakovatelností, ovšem atmosféra premiérového představení je pro všechny zúčastněné zážitek mimořádný, který přináší něco navíc.

⁶⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy. Praha: Supraphon, 1974, s. 149.

⁶⁶ Podle ústního sdělení Ondřeje G. Brzobohatého, použito z rozhovoru, viz příloha č. 3.

Herec a zpěvák Vojtěch Dyk v den první premiéry zavedl „*motivační kolečko*“. Celý divadelní ansámbl se tak sešel pár minut před začátkem představení, všichni se semkli v kruhu, společně dýchali a své myšlenky spojili v jednu jedinou, co nejlépe odehrát představení. Dirigent Iwasaki, který byl v tomto kruhu též přítomen, připomněl všem účinkujícím, jak je důležité si neustále připomínat poslání této umělecké činnosti a vždy divákům odevzdat ze sebe to nejlepší, čeho je umělec schopen. Motivační kolečko je od té doby tradicí před každým představením *Holmese*, zakončuje se slovy „*s láskou a pokorou*“, což se také stalo mottem tohoto představení.

Dirigent Iwasaki, jehož taktovka vedla orchestr při první premiéře *Holmese*, vnímá lehkou nervozitu při každém představení: „*Ze svých zkušeností vím, že pokud bych byl zcela klidný, pak se spíše stane nějaké pochybení z mé strany. Podle mne je dobré být vždy v mírném napětí, tím se docílí lepší soustředěnost a vyvarování se chyb. Dirigovat představení je velká zodpovědnost, a tak je lehký stres na místě, ovšem nesmí být dán najevo. Účinkující potřebují cítit z dirigenta jistotu a klid.*“ Dirigent Kryštof Marek má premiérová představení či dokonce přímé přenosy rád a trému při nich pociťuje sporadicky: „*Na těchto představeních je obecně vyšší pozornost na výkon od všech zúčastněných.*“

3.3.11.1 Recenze

Premiéry *Legendy jménem Holmes* se odehrály plynule a naštěstí bez technických zádrhelů. A jak se stalo v Karlíně zvykem, ani tato premiéra neunikla pozornosti médií a recenzentů. Hudební divadlo Karlín si při každé premiéře tradičně zve kulturní recenzenty jak klasických novin (Právo, Divadelní noviny), tak i těch bulvárních. Vedení divadla tyto recenze následně pročítá: „*Když nás někdo pochválí, tak to v podstatě moc nereflektujeme, protože je to tzv. ‚polibek smrti‘, spíše nás zajímají konstruktivní kritiky. Podle nich se můžeme v budoucnu řídit, ovšem dle vlastního uvážení,*“ potvrzuje PR manager divadla Tomáš Matějovský. Ani dirigent Chuhei Iwasaki není vůči recenzím zcela lhostejný: „*Ano, čtu je. Pokud je tam něco zajímavého, co by mi jako dirigentovi do budoucna pomohlo nebo v čem bych viděl inspiraci, zapamatuji si je. Pokud je tam pochvala nebo je kritika nesmyslná, zapomenu je.*“

Kritiky na muzikál *Legenda jménem Holmes* si v některých případech odporovaly, což není nic neobvyklého vzhledem k subjektivitě názorů více či méně profesionálních uměleckých kritiků. V celkovém dojmu však vyzněly ve prospěch tohoto představení.

Webový portál **iDnes.cz** pozitivně vyzdvihuje hudbu a libreto autora, režijní zpracování, zvláště scény ve vlaku, scénografii a též dva hlavní představitele Dyka i Janotu. Jediným mínusem v jinak pochvalné kritice byla výtka scénáři: „*Nebýt nastavovaného děje, patřila by Legenda jménem Holmes k tomu nejlepšímu, co zde za poslední roky v žánru vzniklo.*“⁶⁷ **Musical.cz**, internetový muzikálový server, jehož zástupci byli na obou premiérách, jde ve své chvále ještě dále a velmi podrobně komentuje každou složku muzikálu: hudbu s neohranými melodiemi, vtipné texty, bohaté spektrum hudebních žánrů a aranží, vynikající výkony všech alternací, režijní a výtvarné zpracování. Malá výtka se týká pouze dlouhé plážové scény v první půli představení, která je v rámci děje postradatelná. „*Máme nesmírnou radost, že v Hudebním divadle Karlín vzniklo dílo, které má originální hudbu, texty, nápaditou režii, energickou choreografii, dechberoucí scénu a mimořádně kvalitní obsazení. Jestli muzikál nezmizí v propadlišti muzikálových dějin a stane se legendou, to ukáže až čas. My mu ale náležitá ocenění z celého srdce přejeme, protože Legenda jménem Holmes je pro nás muzikálovou událostí sezóny.*“⁶⁸

Daleko přísnější kritické oko má webový portál **Novinky.cz**, který spíše chválou šetří. Příběh *Holmese* je přirovnáván k muzikálu *Jekyll & Hyde* ve smyslu dvou rozlišných světů Sherlocka a Artura, které scénáristicky a režijně nejsou dobře propojeny. Mnohem mírněji se pak kritika snaší na hudbu a žánrovou pestrost, i když lehce vytýká, na rozdíl od serveru **Musical.cz**, písňové melodie typu „*to jsme již někde slyšeli*“. Pochvaly se též dočkávají i pěvecké výkony sólistů: „*Holmesovský muzikál také možná záměrně, možná nikoli, připomíná slavnější muzikálové kousky, od My Fair Lady přes Jekylla a Hydeu až po domácí Adélu, která ještě nevečeřela. Premiéru přijalo publikum s bouřlivým aplausem a zdá se, že*

⁶⁷ ŠTÁSTKA, Tomáš. RECENZE: Pročpak se jinak svěží muzikálový Sherlock snaží diváka nudit? IDnes.cz [online]. 19. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/legenda-jmenem-holmes-recenze-hudebni-divadlo-karlin-muzikal.A181019_131234_divadlo_ts.

⁶⁸ ULAGOVÁ, Andrea a Radek JANDA. LEGENDA JMÉNEM HÖLMES – má nakročeno k muzikálové události sezóny? Musical.cz [online]. 31. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.musical.cz/recenze-reportaze/legenda-jmenem-holmes-ma-nakroceno-k-muzikalove-udalosti-sezony/>.

karlínská scéna dostala v *Holmesovi*, přes všechny jeho nedostatky, další divácky úspěšný kousek.⁶⁹

Autorka Vladimíra Holišová na stránkách internetového magazínu o divadle **Musical-opereta.cz** uvedla ve svém článku především tato pozitiva: „*Věřím, že si Legenda jménem Holmes nejen najde svoje publikum, ale zapíše se i do historie českého muzikálu. Je nádherné sledovat, že se i u nás dá vyprodukovat něco tak krásného a smysluplného vedle všech ‚písničkálů‘ a horkou jehlou šitých představení. Nezbyvá než doufat, že se podobných děl objeví na naší scéně víc a víc. Tohle je totiž krok tím správným směrem!*“⁷⁰

3.3.11.2 Reprízy

Po dvou divácky úspěšných premiérách začíná muzikálu *Legenda jménem Holmes* nová etapa, a tou jsou **reprízy**. Pro představení se současnou velkou muzikálovou konkurencí to znamená neustálý boj o diváckou přízeň, a to zvláště českého publika lačnického především po lehce stravitelné zábavě. *Holmes* je muzikálem, který oplývá inteligentním, až sofistikovaným humorem, a pokud přichází divák usedne do sedačky s očekáváním „*tak mne bavte*“, bude daleko více zklamán než ten, který se bude nad určitými situacemi zamýšlet a z divadla odejde jistě obohacen.

Kdo by ovšem čekal, že konec veškerým úpravám *Holmese* nastal s premiérami představení, byl by překvapen, ovšem ne toliko po znalostech získaných z předešlého textu této práce. Autor Ondřej G. Brzobohatý, po vzoru svých broadwayských kolegů, uznal za vhodné dořešit ještě některé drobné, ovšem nezbytné úpravy pro stravitelnější formu představení. Opět se upravují a zkracují některé herecké dialogy. Vyřazuje se další hudební číslo *Konečně*, což je zmíněná scéna na pláži, jejíž nepodstatnost jí vytýkala i výše zmíněná kritika serveru Musical.cz. Z písňe zůstávají pouze první čtyři takty a tato změna se objevuje samozřejmě v partituře dirigenta, který ji řeší při zvukové zkoušce orchestru, a to jednoduše

⁶⁹ HRDINOVÁ, Radmila. RECENZE: Karlínský Holmes a Doyle jako Jekyll a Hyde. Novinky.cz [online]. 19. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-karlinsky-holmes-a-doyle-jako-jekyll-a-hyde-40245200>.

⁷⁰ HOLIŠOVÁ, Vladimíra. Legenda jménem Holmes: Naděje pro český muzikál! Musical-opereta [online]. 24. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.musical-opereta.cz/legenda-jmenem-holmes-nadeje-pro-cesky-muzikal/>.

škrtem zbylých taktů v notových partech hráčů. Pro dirigenta i orchestr tato změna není nijak zásadní, není potřeba ji tedy zkoušet a stačí tak pouhé vysvětlení na zvukové zkoušce.

V druhé herní sezóně *Holmese* se autor rozhodl ještě pro jedno zásadní zkrácení hudebního čísla *Duch z Baker Street*. Než tak ovšem učinil, informoval se u jevištních techniků, zda se tak může stát v souladu s přestavbou do dalšího obrazu, která se provádí v průběhu tohoto čísla na zadním jevišti. Byl však upozorněn, že to právě z tohoto důvodu provést nelze a v případě škrtu v partituře by se proměna nestihla uskutečnit. Ondřej toto vzal v potaz a jeho tendence představení dále měnit tímto ustaly.

Při zpětném Ondřejově pohledu, zda lze udělat dokonalé představení pro vkus a oko diváka, přirovnává dokonalost *Holmese* k řetězu, který je pevný tak, jak silný je jeho nejslabší článek. „*Holmesova dokonalost je úměrná přesně tomu, když se všechny články tohoto řetězu spojí a fungují dohromady. Já se z něj nesnažím udělat dílo dokonalejší, to už dávno nemám ve svých rukou. Pokud jsem něco upravoval, bylo to hlavně proto, že se to nestihlo v průběhu generálek, a já věděl, že to budu chtít ještě trochu změnit. Ale ty zásahy jsou už jen kosmetické, neovlivňují děj a spíš jen pomáhají plynulejšímu toku.*“

3.3.11.3 Současnost

Dnes, téměř po dvou sezónách od premiéry s počtem 71 repríz, muzikál *Legenda jménem Holmes* neutuchá v boji o přízeň publika, i když to nemá pranic lehké. Navíc tento boj svádí s konkurencí přímo na domácích prknech karlínského divadla. Tento fakt dokazuje nižší rychlost prodeje lístků ve srovnání s dalšími třemi muzikálovými tituly, kterými jsou *Carmen*, *The Addams Family* a *Sestra v akci*, která je divácky vůbec nejúspěšnějším muzikálem poslední doby na karlínském jevišti, avšak díky své kvalitě právem.

Jakého počtu repríz se kultovní⁷¹ muzikál *Legenda jménem Holmes* dočká, než přijde jeho derniéra, závisí především na věrnosti divácké přízně. Autor Ondřej G. Brzobohatý si je nyní každopádně konečně jist jeho finální podobou: „...*po posledním představení, které jsem viděl, nemám za sebe nic, co bych už změnil.*“

⁷¹ Tento přívlastek muzikálu přisuzuje sám jeho autor, Ondřej G. Brzobohatý.

Snad tedy Sherlock Holmes a všichni jeho spoluúčinkující kolegové ve stejném vlakovém vagonu pojedou co nejdéle po muzikálové trati, na níž nebudou muset přehodit výhybku či dokonce zatáhnout za záchrannou brzdu, a z oken svých kupé uvidí jen spokojené diváky.

4 Doslov: magisterský koncert

Jak jsem uvedla již v úvodu této práce, myšlenka na téma mé diplomové práce předcházela idea absolvovat magisterský koncert v pozici dirigenta muzikálu *Legenda jménem Holmes*. Toto představení je z mého muzikantského pohledu jedno z nejkvalitnějších původních děl na naší současné muzikálové scéně, a navíc je z pera mého spolužáka Ondřeje G. Brzobohatého, což jsem vnímala jako jedinečnou příležitost. Ještě než jsem kohokoli oslovila, tušila jsem, že tuto ideu nebude lehké zrealizovat. Argumenty pro neuskutečnění mého dirigentského snu byly zřejmé: téměř žádné zkušenosti s dirigováním orchestrálního tělesa a zcela netradiční pojetí magisterského koncertu.

Přes veškeré obavy a pochybnosti jsem se odhodlala se svým plánem nejdříve obeznámit uměleckého šéfa Hudebního divadla Karlín Pavla Poláka, a to ještě před samotným procesem zkoušení představení. Jeho reakce byly však takové, jaké jsem očekávala. Oprávněně mi naznačil své výhrady a pochybnosti k tomuto kroku z důvodu mé nezkušenosti na dirigentském poli. Rozvedli jsme nicméně debatu, při které jsem mu nastínila svůj postup a vizi, jak hodlám svého cíle dosáhnout. Můj plán spočíval nejprve v získání souhlasu Ondřeje G. Brzobohatého, všech karlínských dirigentů a hráčů orchestru a též vedení Katedry hudební výchovy Univerzity Karlovy. Následně bylo potřeba studovat partituru *Holmese* v rámci svého studia sbormistrovství. K mé velké radosti pan Polák dospěl k názoru, že pokud se mi podaří obdržet patřičná svolení a budu se účastnit všech zvukových orchestrálních zkoušek též jako dirigent, bude této myšlenky otevřen.

Po tomto prvním kroku jsem propadla nadšení a ujistila samu sebe, že této zatím vzdálené mety dosáhnu s úspěchem. Požehnání k tomuto kroku jsem dostala od všech zmíněných oslovených stran a obdržela jsem též nabídku od dirigenta Chuheie Iwasakiho, a to jeho pomoc s následovným studiem partitury a zkouškami s orchestrem. Při ohlédnutí zpět musím konstatovat, že tato cesta nebyla trnitá a neměla tolik úskalí, jak jsem předpokládala. Dařilo se mi postupně plnit všechny jasně dané a vytyčené body v mém plánu, což bylo to nejpodstatnější. Nápor to byl spíše psychický, který ve značné míře propukl měsíc před stanoveným termínem koncertu–představení, 30. 1. 2020. Až teprve v tomto období jsem si začala uvědomovat realitu skutečností, které se daly do pohybu a fakt, že se onen den nezadržitelně blíží.

V den mého dirigentského debutu se konala v podstatě dvě představení. První v podobě generální zkoušky, tzv. „*projížděčky*“, tedy celé představení včetně orchestru, zvuku, scény, techniky, světel, rekvizit, pouze bez masek a kostýmů. Vedení této zkoušky jsem měla poprvé ve své kompetenci a jednalo se o mé první absolvování celého představení v pozici dirigenta, jelikož dosud jsem měla oddirigované pouze dílčí části vytržené z kontextu. Jak už to bývá, v touze dostat svému vytouženému přání a psychicky zvládnout nápor ohromné zodpovědnosti za celé představení se dostavila nervozita a adrenalin. Také se ukázalo, že rčení „*těžko na cvičišti, lehké na bojišti*“ má své opodstatnění, zkouška skutečně neodstartovala nejlépe. Několik členů orchestru v důsledku komunikačního *šumu* netušilo, že se zkouška koná, a tak jsem byla nucena zkoušku začít bez několika nástrojů. Mezi hráči chyběl také první pianista, kterého naštěstí zaskočil přítomný a vždy připravený dirigent Chuhei Iwasaki. Byla mi však projevována obrovská podpora všech, kteří se na představení ten den podíleli, i těch, kteří se o mém debutu doslechli zprostředkovaně. S pocitem takovéto opory se mi generální zkouška podařilo na dirigentském stupínku ustát a zkouška proběhla plynule, ačkoli musím uznat, že můj neklid se přenesl na ostatní umělce a napětí bylo znatelné. Zde jsem příliš nedostála zásadnímu pravidlu, že dirigent na sobě nervozitu nesmí dát znát a přenášet ji na své okolí.

Nicméně, a to je též nepsaným pravidlem, o co bývá horší generální zkouška, o to je pak lepší premiéra. A to se také vyplnilo. S obléknutím dirigentského fraku jsem současně odhodila trému a slíbila sama sobě, že tento jedinečný moment prožiji, jak nejlépe umím, a budu v tu chvíli oním dirigentem, který je oprávněn stát na svém stupínku. Vnímala jsem obrovskou energii umělců na jevišti i v orchestřišti a též vzájemné napojení nás všech. Jednotlivá hudební čísla plynula v muzikantské souhře a od hráčů v orchestru jsem vnímala značnou soustředěnost na má dirigentská gesta. Podařilo se mi udržet tempa, jaká jsem měla v představě, a udržet tah celého náročného představení. Uvědomovala jsem si tu nesmírnou moc, kterou má dirigent při realizaci představení, ten adrenalinový pocit, že se vše dává do pohybu vlivem jeho gest. Teprve nyní, byť na jediný den, jsem na vlastní kůži pocítila kouzlo taktovky coby „*hnací síly hodinového strojeku*“.

Nyní mohu konstatovat, že zdánlivě nedosažitelné cíle, které si klademe, se plnit mohou. Nejde to ale bez vnitřní víry v sebe sama, bez odvahy postavit se překážkám v podobě pocitů beznaděje, bez píce a vytrvalosti v náročné práci, která se po všem tom martyriu stává posláním. A tím hudba je.

5 Závěr

Při psaní této práce jsem zúročila své zkušenosti z období příprav muzikálů, ve kterých jsem doposud účinkovala v různých uměleckých pozicích, a to v *company*, v rolích epizodních i hlavních, a v té doposud nejzodpovědnější, dirigentské. K těmto zkušenostem jsem připojila vědomosti nabyté během studia sbormistrovství, abych mohla předložit fundovanou studii o dirigentské profesi v oblasti muzikálového divadla.

V úvodu praktické části jsem se zabývala osobností dirigenta a možnými rozdíly při dirigování dvou stěžejních hudebně-dramatických forem: opery a muzikálu. Vycházela jsem z rozhovorů s dirigenty a kolegy z hudební branže, kteří mají zkušenosti s oběma žánry, a dospěla jsem k názoru, že odlišnosti rozhodně nelze definovat jednoznačně. Každý dirigent je ve své profesi individualitou a s tou také přistupuje k dirigování toho kterého žánru. Proto nelze určit, zda je pozice dirigenta v muzikálovém odvětví více či méně prestižní než pozice dirigenta opery. Jde pouze o to, jaký je finální umělecký výsledek a jakým způsobem dirigent přiměje interprety, aby co nejlépe realizovali jeho hudební představu, věrnou danému žánru.

Dalším cílem této práce bylo zmapovat průběh příprav a následnou realizaci muzikálového představení *Legenda jménem Holmes* a v souvislosti s nimi vytyčit veškeré kompetence dirigenta během tohoto zkouškového procesu.

V průběhu psaní této práce jsem si uvědomila rozdíly v nastudování díla s původní licenci a díla autorského, které právě vzniká. Pokud dirigent pracuje s muzikálovou partiturou licencovaného díla, jeho hlavním úkolem je dostat předloze již ustálené, celosvětově používané verze. Je známo, že žijící autoři či pověřené osoby realizačního týmu známých zahraničních muzikálů mají konečnou supervizi a dohlížejí na různá provedení svých děl po celém světě. Při nastudování rodícího se autorského díla má dirigent vyšší kompetence v zásazích do partitury v průběhu zkoušení. Činnosti dirigenta zahrnují pohotové přizpůsobení se momentálním změnám a zodpovědnost za včasnou realizaci těchto změn. Tento proces zkoušení je také více náročný na psychickou odolnost a vyžaduje trpělivost dirigenta i členů všech interpretačních a realizačních složek.

V druhé polovině praktické části, která podrobně popisuje každou z fází zkouškového procesu, jsem chtěla čtenáři představit, co vše toto náročné období obnáší nejen pro dirigenta, ale také pro všechny ostatní zúčastněné. V případě všech členů uměleckého ansámblu je nutné podotknout, že nastudování nového muzikálu v Hudebním divadle Karlín

znamená několikátýdenní (obvykle dva až tři měsíce) zkoušení, které není placené. Pro divadelního umělce je tudíž období letních prázdnin paradoxně ne vždy bezstarostné a klidné.

Koncepce zkoušení *Holmese* se zásadně nelišila od běžného nastudování muzikálového projektu. Z odpovědí dotazovaných kolegů však vyplývá, že v období příprav výše zmíněného titulu nebyla komunikace mezi členy realizačního týmu vždy dostatečná, v porovnání se zahraničními produkcemi. Ty se drží osvědčeného principu, a tím je konzultace režiséra, autora (pokud je přítomen), choreografa a též **dirigenta**, kteří debatují o svých představách tak, aby je mohli postupně sladit. Tímto se předchází či ve větší míře skutečně zabrání pozdějším možným komplikacím při samotném zkoušení.

Muzikál je svébytný fenomén s vlastním historickým vývojem, který má své plnohodnotné místo ve spektru nabídky uměleckých produkcí. Je však dobré mít na paměti, že předpokladem dobrého muzikálového představení je jeho poctivé zpracování a kvalitní interpretace, stejně jako to platí pro všechny hudební žánry.

6 Seznam použitých informačních zdrojů

Knižní publikace

- BÁR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Brána, 2016. ISBN 978-80-7243-896-9.
- BROŽ, Jaroslav a Zdeněk JANÁK. *Základy dirigování*. Praha 1: Panton, 1982.
- FISCHER, Eduard. *Příspěvek k teorii dirigování*. Jinočany: H & H, 1993. ISBN 80-85467-10-0.
- MICKA, Vít. *Knížka o dirigování: stručná učebnice zaměřená především na pohybovou metodiku*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-282-4.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974.
- VANĚK, Jan J. *Muzikál v Čechách, aneb, Velký svět v malé zemi*: [Bára Basiková, Lucie Bílá, Jitka Molavcová, Daniel Hůlka, Kamil Střihavka, Jiří Suchý]. Praha: Kniha, 1998. ISBN 80-86054-67-5.

Elektronické akademické práce

- BALAŠOVÁ TRČKOVÁ, Jana. *Muzikálový sbormistr jako interpretační poradce* [online]. Praha, 2011 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48560/DPTX_2010_1__0_296748_0_99547.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- KÚDELA, Jiří. *MUZIKÁL A JEHO MOŽNÉ VYUŽITÍ V EDUKAČNÍM PROCESU* [online]. Olomouc, 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/60k5za/Bakalsk_prce_-_Ji_Kdela_-_Muzikl_a_jeho_mon_vyuit_v_eduka.pdf. Bakalářská diplomová práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI PEDAGOGICKÁ FAKULTA.
- BORŮVKOVÁ, Markéta. *Muzikálový projekt jako prostředek seberealizace nadaných gymnaziálních studentů*. Praha, 2017. Rigorózní práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

- NOVOTNÁ, Kateřina. *Vývoj muzikálu od roku 1990 na vybraných pražských divadelních scénách* [online]. Plzeň, 2014 [cit. 2020-07-09]. Dostupné z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/14986/1/baakalarka%20novotnak.pdf>.
Bakalářská práce. ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI FAKULTA PEDAGOGICKÁ.
- ŠPULKOVÁ, Jana. *Muzikál je, když... po čtyřiceti letech* [online]. Brno, 2009 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/t14ui/Bakalarska_prace.pdf.
Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita.

Elektronické webové stránky

- Archív. „Musím neustále hledat novou a čistou formu hudby,“ říká dirigent Tomáš Netopil. Čt24 [online]. 2. 9. 2009 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1387356-musim-neustale-hledat-novou-a-cistou-formu-hudby-rika-dirigent-tomas-netopil?_ga=2.174727463.402177931.1594411380-1358538894.1594411380.
- Armádní soutěž umělecké tvořivosti: Příspěvatelé Wikipedie. In: Wikipedie: otevřená encyklopedie [online]. 11.08.2019 [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Arm%C3%A1dn%C3%AD_sout%C4%9B%C5%BE_um%C4%9Bleck%C3%A9_tvo%C5%99ivosti&oldid=17556376.
- České muzikály se rychle množí, většinou jsou otravné. In Novinky. cz [online]. 5. 3. 2007 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/ceske-muzikaly-se-rychle-mnozi-vetsinou-jsou-otravne-40151956>.
- Editor. Předpoklad muzikálového úspěchu: romantika a známé téma. I60.cz: Portál pro aktivní seniory [online]. 12. 5. 2013 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.i60.cz/clanek/detail/4357/predpoklad-muzikaloveho-uspechu-romantika-a-zname-tema?url=nazory>.
- HOLIŠOVÁ, Vladimíra. Legenda jménem Holmes: Naděje pro český muzikál! Musical-opereta [online]. 24. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.musical-opereta.cz/legenda-jmenem-holmes-nadeje-pro-cesky-muzikal/>.

- HRDINOVÁ, Radmila. RECENZE: Karlínský Holmes a Doyle jako Jekyll a Hyde. Novinky.cz [online]. 19. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-karlinsky-holmes-a-doyle-jako-jekyll-a-hyde-40245200>.
- Kryštof Marek. Wikipedie: otevřená encyklopedie [online]. [cit. 2019-11-23]. Dostupné https://cs.wikipedia.org/wiki/Kry%C5%A1tof_Marek.
- PEKÁREK, Hynek. Noc je můj den – rozhlasový muzikál o Bessie Smithové. Český rozhlas [online]. 28. 7. 2012 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/noc-je-muj-den-rozhlasovy-muzikal-o-bessie-smithove-5046609>.
- Příspěvatelé Wikipedie, Bídníci (muzikál) [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 1. 12. 2019, 07:50 UTC, [citováno 15. 04. 2020] [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=B%C3%ADdn%C3%ADci_\(muzik%C3%A1l\)&oldid=17901796](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=B%C3%ADdn%C3%ADci_(muzik%C3%A1l)&oldid=17901796).
- Příspěvatelé Wikipedie, Hello, Dolly! [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 30. 12. 2019, 12:31 UTC, [citováno 15. 04. 2020] https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hello,_Dolly!&oldid=17986483.
- Příspěvatelé Wikipedie, Kabaret (film) [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2019, Datum poslední revize 15. 08. 2019, 20:37 UTC, [citováno 15. 04. 2020] [https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret_\(film\)&oldid=17565807](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kabaret_(film)&oldid=17565807).
- Příspěvatelé Wikipedie, Oklahoma! [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 16. 03. 2020, 05:39 UTC, [citováno 14. 04. 2020] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Oklahoma!&oldid=18268016>.
- Příspěvatelé Wikipedie, West Side Story [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 9. 02. 2020, 21:39 UTC, [citováno 15. 04. 2020] https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=West_Side_Story&oldid=18135844.
- ŠTĚÁSTKA, Tomáš. RECENZE: Pročpak se jinak svěží muzikálový Sherlock snaží diváka nudit? IDnes.cz [online]. 19. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/legenda-jmenem-holmes-recenze-hudebni-divadlo-karlin-muzikal.A181019_131234_divadlo_ts.

- ULAGOVÁ, Andrea a Radek JANDA. LEGENDA JMÉNEM HOLMES – má nakročeno k muzikálové události sezóny? Musical.cz [online]. 31. 10. 2018 [cit. 2020-07-10]. Dostupné z: <https://www.musical.cz/recenze-reportaze/legenda-jmenem-holmes-ma-nakroceno-k-muzikalove-udalosti-sezony/>.

7 Seznam příloh

- Příloha č. 1 **Realizační tým muzikálu Legenda jménem Holmes**
- Příloha č. 2 **Obsazení a charaktery postav muzikálu Legenda jménem Holmes**
- Příloha č. 3 **Rozhovor s Ondřejem G. Brzobohatým**
- Příloha č. 4 **Rozhovor s Chuheiem Iwasakim**
- Příloha č. 5 **Rozhovor s Kryštofem Markem**
- Příloha č. 6 **Rozhovor s Martinem Kumžákem**
- Příloha č. 7 **Rozhovor s Milošem Krejčím**
- Příloha č. 8 **Rozhovor s Vojtěchem Dykem**
- Příloha č. 9 **Rozhovor s Gabrielem Barrem**
- Příloha č. 10 **Notová ukázka – *Glanc a třída***
- Příloha č. 11 **Notová ukázka – *Jak jen to říct***
- Příloha č. 12 **Notová ukázka – *Hudební mezihra 1A***
- Příloha č. 13 **Notová ukázka – *Prachy, děvky, rány!!!***
- Příloha č. 14 **Notová ukázka – *Bůh z Baker Street***
- Příloha č. 15 **Notová ukázka – *Hudební mezihra 24B***
- Příloha č. 16 **Notová ukázka – *Jab Dap Tudly Du***