

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**PEDAGOGICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY**



**MUZIKÁLOVÝ SBORMISTR JAKO INTERPRETAČNÍ PORADCE**  
**MUSICAL CHOIRMASTER AS A INTERPRETIVE ADVISOR**

**JANA BALÁŠOVÁ TRČKOVÁ**  
**SBORMISTROVSTVÍ**

**Vedoucí práce: PaedDr. Alena Tichá Ph.D.**

**Oponent: MgA. et Mgr. Marek Valášek Ph.D.**

**Praha 2011**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala pod vedením vedoucího diplomové práce a použila jsem prameny uvedené v seznamu literatury. Dále uvádím, že odevzdaná elektronická verze práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 20. 6. 2011

Jana Balašová Trčková

## **SUMMARY**

The aim of the thesis is to map the development of a musical as a musical genre, on the basis of historical and social background. Within the frame of this context, the work attempts to follow the variable function of the choral parts of a musical. The goal of the thesis is to demonstrate the development of the interpretation of musical choirs, using particular choir examples. These theoretical bases will lead in to concrete recommendation for the work of a musical choirmaster. The second part focuses on the role of breath in the interpreter's preparation for the performance.

## **Klíčová slova**

sbormistr, interpretace, muzikál.

## OBSAH

Úvod: Vymezení problematiky	..... str. 5
1 Vznik muzikálu jako nového žánru	..... str. 9
2 První období – Od umělecké všehochuti až k Lodi komediantů	..... str. 10
2.1 Nové prvky v hudební, pěvecké a sborové interpretaci	..... str. 16
3 Druhé období – Od revuálního Ziegfelda ke kovbojům v Oklahomě	..... str. 19
3.1 Počátky autentické interpretace	..... str. 27
4 Třetí období – Hledání nové syntézy	..... str. 28
5 Zlatá léta šedesátá aneb od velké klasiky k rockovému muzikálu	..... str. 42
6 Londýn poráží Broadway	..... str. 53
6.1 Andrew Lloyd Superstar	..... str. 54
7 Zpátky na Broadway	..... str. 59
8 Muzikálový žánr a jeho reflexe	..... str. 67
8.1 Elita a komerce v moderním hudebním divadle	..... str. 69
9 Muzikál současnosti	..... str. 70
10 Úloha dechu v přípravě interpreta na výkon	..... str. 75
10.1 Základní aspekty metodické práce s dechem	..... str. 79
10.2 Dech a zdraví	..... str. 86
10.3 Dech a pohyb	..... str. 88
10.4 Dech a jeho vliv na tělesnou výkonnost	..... str. 88
11 Závěr	..... str. 94
Bibliografie	..... str. 95
Seznam příloh	..... str. 1

## Úvod: vymezení problematiky

Hlavním předmětem této práce je působení sbormistra jako interpretačního poradce a proměny jeho činnosti v muzikálovém žánru. Tyto proměny chceme zkoumat na půdorysu dějin muzikálové tvorby mezi lety 1927 až 2000.

Muzikál je jeden z nejmladších žánrů hudebního divadla, který za posledních sto let prodělal velmi dynamický vývoj ve všech složkách své struktury. Rádi bychom ukázali, že vedení pěveckého sboru (v muzikálu často nazývané *company*) není jen podružným řemeslem, nýbrž specializovanou složkou s vysokou mírou odbornosti. Tato specializace prošla v průběhu vývoje žánru mnohými proměnami. Od praxe přebrané v podstatě z opery a operety, kde působili střídavě sbormistři a korepetitoři, přes nelehké začátky hudební komedie až po zlatý věk muzikálového divadla, který nastal v šedesátých letech minulého století. Cílem našeho snažení by mělo být obeznámení čtenáře se základními vývojovými liniemi muzikálového divadla v úzké návaznosti na sbormistrovskou práci. O dějinách muzikálu jako obecného žánru bylo již napsáno poměrně hodně publikací. Samozřejmě nejvíce v anglickém jazyce. Ale ani čeští badatelé, dramaturgové, překladatelé nebo hudební vědci nezůstávají úplně pozadu. V českém prostředí se teoreticky (a s velkou mírou serióznosti) věnovali dějinám hudebního divadla například Ivo Osolobě, Pavlína Hoggardová nebo Michael Prostějovský. Řada dalších autorů zůstala spíše na bulvární úrovni, proto je zde ani nebudeme uvádět. Co však naší současné teorii muzikálu citelně chybí, je patričná specializace na různé obory muzikálové praxe. A tady už za anglosaskými zeměmi značně zaostáváme. Specializované obory jako muzikálový skladatel, textař, libretista, muzikálový režisér či choreograf a pochopitelně také muzikálový sbormistr – tato nelehká odvětví umělecké činnosti zůstávají v české teorii zatím neprozkoumána.

Na dráhu profesionálního sbormistra mne vlastně přivedla náhoda. V roce 1999 jsem se zúčastnila konkurzu do Hudebního divadla v Karlíně a byla jsem přijata do muzikálového sboru tehdejšího souboru. V této době působila ve funkci sbormistra Irena

Pluháčková, která byla po mnoho let uznávaným odborníkem v tomto oboru. Mezi její tehdejší práce hodné pozornosti patří, kromě inscenací karlínských, například nastudování sborových partů muzikálu *Bídníci* či *Jesus Christ Superstar*. Právě tato energická žena zažehla ve mně zájem o sbormistrovský obor a já se mu začala věnovat soustavněji. Po několika učednických letech, v nichž jsem pracovala především se soubory v oblastních divadlech, jsem jako svoji první velkou nabídku dostala úkol nadmíru těžký: nastudovat sólové i sborové party pro muzikál *Cikáni jdou do nebe* v Divadle Bez zábradlí v Praze. Hudební nastudování bylo svěřeno Idě Kellarové, která je skutečně jednou z nejpopovolanějších umělců pro žánr romské hudby. To bylo poprvé, kdy jsem si začala uvědomovat, jak důležitou složkou v přípravě inscenace je nejenom to, **co se zpívá** – ale především **jak se to zpívá**. Romská hudba a zpěv jsou natolik originální v evropské kultuře, že jsme se rozhodli ponechat texty písní v původní verzi, tedy v olášské romštině. Vzhledem k tomu, že divák sedící v hledišti nemohl rozumět obsahu zpívaných scén, o to více vystupovala do popředí nutnost, aby tyto písně měly zcela výjimečnou interpretační sílu. Byl to obrovský režijně-dramaturgický risk. Ale velký úspěch inscenace, korunovaný navíc Cenou Thálie pro Filipa Čapku a dvěma dalšími nominacemi, mne nadobro získal pro tuto krásnou, ale ne zrovna jednoduchou cestu.

V oblasti muzikálového sbormistrovství neexistuje v České republice žádná literatura. Specializovaný obor se neučí ani na žádné z uměleckých nebo pedagogických škol. A zatímco muzikálové herectví už není nováčkem (na Janáčkově akademii múzických umění existuje už od roku 1990) a v dnešní době můžete studovat muzikál také na Konzervatoři Jaroslava Ježka nebo na Mezinárodní konzervatoři Praha, sbormistrovství zaměřené na muzikálový obor studovat zatím nelze. Je to celkem pochopitelné. Většina dosavadních sbormistrů se totiž rekrutuje buďto z oblasti korepetitorů, nebo jsou to jen profesionální hudebníci (většinou klavíristé), kteří se těchto korepetic ujímají. Následující interpretační práci pak přebírá pouze režisér. Jenže režisér nemusí mít hudební vzdělání, a proto tu nastává potíž.

A právě to byl základní impuls pro vznik této práce.

Jestliže se chceme problematikou muzikálového sbormistrovství zabývat se vši

odpovědností, musíme začít v místech, kde se muzikál zrodil. Tedy ve Spojených státech amerických. A chceme-li navíc pochopit, jak se tento obor vyvíjel od svých počátků až do dnešních dnů, pak nemůžeme pominout téměř více než sto let živé existence tohoto žánru ve světě i u nás. Tato práce zkoumá vývoj sbormistrovského oboru nejen na pozadí dějin muzikálu, ale v jednotlivých kapitolách se vždy snaží najít konkrétní příklady děl a podrobuje je bližšímu exkurzu. Primární výzkumnou metodou je tedy charakterizace určité vývojové etapy, poté vyhledání vhodného příkladu a jeho následná analýza. Ve třinácti kapitolách se budeme zabývat interpretačními proměnami ve sborových partech muzikálových děl převážně 20. století. Výsledkem by měl být stručný a přehledný text určený zejména pro potenciální nebo již praktikující muzikálové sbormistry. Může však být vhodným studijním materiálem i pro studenty muzikálového herectví. Přínos tohoto textu spatřuji především ve skutečnosti, že podobný pokus nebyl dosud v této oblasti zpracován.

Moje současná divadelní praxe obnáší zkušenosti z mnoha divadel České republiky. A pokud jsem se v nich setkávala s korepetitory (funkce sbormistra existuje totiž jen v několika divadlech v republice) majícími za úkol přípravu herců a zpěváků pro muzikálová díla, zjistila jsem ke svému zklamání, že tito hudebníci většinou nemají ani základní povědomí o historii oboru. Nastudovávají tedy něco, o čem vědí málo nebo vůbec nic. Podle toho potom vypadá i úroveň jejich práce. V drtivé většině naučí interprety jen základním intonacím a rytmy a další kontexty jako by je ani nezajímaly. V této práci se snažím dokázat, že právě historické a dramaturgické kontexty jsou jednou z nejdůležitějších složek sbormistrovské práce. A tak jako dirigent předstupující před orchestr má hluboké znalosti dějin hudby a vždy ve své práci na něco navazuje nebo s něčím polemizuje, tak také sbormistr by měl před své svěřence předstupovat s maximální mírou poučenosti. Na rozdíl od operety, kabaretu či vaudevillu volí muzikálové divadlo jako svoji hlavní sílu příběh. Jen z příběhu lze vytěžit maximum divadelnosti a maximum dramatickosti. Hudebně-dramatický příběh je poté rozvíjen rozehráváním protikladů ve všech složkách do všech maximálních kontrastů. Nejlepší díla divadla, které mluví, zpívá a tančí, spočívají hluboko ve svém dramatickém základu na konfrontaci protikladných světů, proti sobě stojících univerz, a musí tedy tato univerza zobrazit na scéně. V muzikálu se na scéně potkávají tři vyzrálé jevištní formy: činohra, zpěvohra a balet. Jejich vzájemná

integrace však vždy vychází z povahy příběhu, z charakteristik jednotlivých postav a především z emociální síly divadelních situací. V takto složité kompozici nemůže sbor zůstat jen jako služební složka. V diplomové práci chceme na konkrétních příkladech demonstrovat, že muzikál často využívá ansámblových scén jako vysoce dramatického nástroje příběhu. Věhlasné sborové scény *West Side Story*, *Šumaře na střeše*, *Hair*, *Bídníků* nebo *Cats* nám dokazují nezpochybnitelnou účinnost této kompoziční metody. A zde se objevuje nezastupitelný přínos teoreticky i prakticky připraveného sbormistra. Vedení muzikálové company se už dávno neodvívá od naučení melodií. Současný sbormistr se stává vlastně malým režisérem. Měl by být dobře obeznámen s historií oboru, měl by být schopen samostatné interpretační práce při zachování čistoty stylu, žánru a v souladu s režijní koncepcí díla. Moderní sbormistr je úzkým spolupracovníkem režiséra, choreografa, ale i dramaturga, protože leckdy je nutné dohlížet také na úroveň zpěvnosti překladu a jeho správného frázování.

Muzikál amerického typu k nám, jak známo, přivezli už po válce Voskovec s Werichem. Zejména v 60. letech si na jevištích kamenných divadel našel své příznivce muzikál klasický. Mohutná muzikálová vlna, která se vlila do Čech po roce 1989, má vysloveně odlišný charakter. Doba a publikum si zjevně žádá především zábavné hudební divadlo komerčního typu. Dramaturgie je nucena přistupovat na kompromisy, brát, co je materiálově a finančně dostupné, reagovat na osobní konexe producentů. Tak se zrodil specifický žánr české pop opery, který je ve své pokleslé podobě u českého diváka dodnes v oblibě. Po dvaceti letech hledání se však soudobý český muzikál nadechuje k dalším aktivitám. Vznikají nové mladé umělecké týmy, které se snaží přinášet novou dramaturgii. Také ze světa přicházejí kvalitní hudebně-dramatické novinky, nebo se objevují světová díla prověřených kvalit. V této situaci je více než nutné, aby tvůrčí skupiny měly ve svých řadách vzdělané odborníky pro jednotlivé profese. Během poslední dekády se vyprofilovalo několik zkušených muzikálových režisérů, objevují se noví choreografové, přichází i nejmladší generace komponistů a zdá se, že všichni tito umělci jsou na své obory po všech stránkách dobře vybaveni. Zbývá ještě, aby mohly být tyto týmy doplněny o kvalitní odborníky z řad sbormistrů. Každý kamínek v mozaice muzikálového díla zvyšuje kvalitu celku. Jako jeden z pomyslných kamínků může snad posloužit i tato práce zaměřená právě na komplexnost práce muzikálového sbormistra.



## 1 Vznik muzikálu jako nového žánru

V této práci se budeme zabývat interpretačními proměnami sborových partů muzikálových děl XX. století. Začneme tím, že si tyto vývojové fáze nejdříve nastíníme v historických souvislostech.

Většina teoretiků považuje za vznik muzikálu datum 27. 12. 1927, kdy měla v Ziegfeldově divadle premiéru Kernova a Hammersteinova *Lod' komediantů (Show boat)*. Zde se poprvé podařilo integrovat scénickou hudbu, písně, děj a choreografické výstupy do výsledného tvaru, který můžeme nazvat muzikálem. Hudební čísla v této hře byla hybatelem děje a současně vyjadřovala emotivní stav postav. Touto stránkou se až do tohoto okamžiku mnoho autorů hudebních revue nezabývalo. Než však k této události došlo, předcházela tomu celá řada různých vývojových fází. My se tímto předmuzikálovým historickým časem zevrubně zabývat nebudeme. Je však důležité se o této etapě zmínit. Protože právě ona připravovala živnou půdu pro vznik nové divadelní formy, jakou se stal muzikál.

Na následujících stránkách se tedy budeme věnovat několikerým fázím vývoje interpretace sborových partů a to v této základní periodizaci:

1. období, léta 1900 – 1927
2. období, léta 1927 – 1943
3. období, léta 1943 – 1957
4. období, léta 1957 – 1968
5. období, léta 1968 – 1989
6. období, léta 1981 – 2000

Jednotlivé fáze totiž vždy přinášely do žánru nové podněty, ať už dramaturgické, formální nebo organizačně-producentské.

## 2 První období – Od umělecké všehochuti až k Lodi komediantů

Jeden teatrolog kdysi prohlásil, že americké hudební divadlo vlastně nemá žádnou tradici, ale jen divokou a vzrušující minulost. Spojené státy se vyhlášením nezávislosti v roce 1776 chtěly za každou cenu i umělecky distancovat od Starého světa. A ačkoliv jsou tyto patriotické snahy více než pochopitelné, ať pohlédneme na jakýkoliv druh zábavy, z každého tryská evropská tradice. A abychom nekřivdili i jiným kontinentům, pochopitelně i tradice jihoamerické a africké kultury. Zejména kultura africká, která se dostala do Severní Ameriky hlavně díky importaci černošských otroků, ovlivní hudební formy XX. století v míře nevídané. V d'ábelském kotli Spojených států severoamerických, v němž se setkávají ingredience vlivů afrických černochů, španělských hráčů flamenka, francouzských trubadúrů, irských hráčů a tanečníků jiggu, ale také hudby Mexika, Brazílie, Bolívie a peruánských indiánů – to vše okořeněné evropskou tradicí italské opery a vídeňské operety – se uvaří pokrm do té doby zcela neznámý. Pokrm, jehož chuť bude po celé dvacáté století ovlivňovat téměř všechny druhy hudební estetiky, pro nějž se vžilo obecně známé označení JAZZ.

Jazzová hudební kultura stála za velkolepým úspěchem muzikálu zejména v první polovině dvacátého století. A v jeho druhé půli byla stále zásadním a určujícím faktorem, který ovlivňoval vznik dalších příbuzných forem jako rock'n'roll, big beat, rock a jeho další odnože až po současné trendy pop music.

Než k tomu však došlo, měla muzikálová forma ještě mnoho jiných předobrazů. Minulé vývojové fáze lze vidět především v operetě, singspielu, opeře comique a ballad opeře. Všechny tyto historické typy hudebního divadla charakterizuje spojení prostředků činohry, opery a baletu v hudebně dramatický útvar s jednolitém příběhem. Písně a tance zde fungují nejen jako protiváha mluvených scén, ale i jako hudebně konturovaný obraz mezilidských interakcí a situací. Tento jev zůstane v budoucnosti charakteristický právě pro muzikál. Ale v době, kdy muzikál ještě neexistuje a jeho forma teprve vzniká pod slupkou jiných stylů, je pro tvorbu charakteristická velká polyžánrovost. Americké jevištní produkce vznikající v letech 1900 až 1927 vycházejí především z žánrů minstrel show,

burlesque, extravaganzy a revue. Pochopitelně také z tradice evropské operety a koneckonců i opery. Ještě v roce 1907 prožije Amerika valčíkovou a operetní horečku z *Veselé vdovy*, vlastní americká produkce však sílí a postupně převládne. Už v letech desátých se podaří proniknout do Evropy. Ve dvacátých letech minulého století je pak evropský úspěch americké operety něčím zcela běžným. Jenže všichni největší skladatelé americké operety jsou rodilí Evropané: Viktor Herbert je Irčan, vychovaný v Anglii a Německu a školený ve Stuttgartu a Baden Badenu. Caryl je Belgičan, Kerker, Englander a Luders jsou Němci, Friml je Čech a Romberg Maďar. A ačkoli se sebevíc snaží, aby jejich hudba byla americká – stejně zůstává evropská. Je celá v tradicích evropské operety.

Pokud se v této době objevil žánr, který byl vysloveně protikladný k evropským vlivům, bylo to velice ojedinelé. Bylo to však současně logické. Jednotlivé skupiny obyvatel nového světa byly nositeli určitých tradic a pokud tito lidé šli navštívit nějaké divadelní představení, pak byli rádi, když mohli na jevišti vidět svůj milovaný žánr. Přistěhovalci z Itálie a Německa si tak raději zašli na svou starou dobrou operu a operetu. Francouzi jistě nedali dopustit na svou pařížskou revue a Angličané na svůj music hall. Černošské obyvatelstvo pak – kromě produkcí ryze pouličních – navštěvovalo nejraději noční kluby s jazzovými muzikanty, kteří na rozdíl od nenáviděných bílých otrokářů hráli tu jejich jedinou a správnou hudbu. Ale hráli ji na nástroje, které do Ameriky přivezli Němci, Italové, Španělé i Angličané. A právě tyto multikulturní (jak módním se dnes stalo toto slovo) prvky budou jednou ovlivňovat i interpretační odstíny rozličných muzikálových děl. A to právě podle toho, které z těchto tradic bude jejich estetika nejbližší.

V roce 1900 a zřejmě jako protiklad k evropské operetě vznikají první programově americké hudební komedie George M. Cohana<sup>5</sup>. Muže, jenž má dnes na legendární ulici muzikálu jménem Broadway svůj bronzový pomník a který je autorem komedie *Forty Five*

---

5 **George M. Cohan**, producent, skladatel, libretista, režisér a interpret. Bezesporně jedna z největších i nejspornějších postav hudebního divadla Spojených států počátku 20. století. Jako producent a režisér sázel především na city a pocity prostého diváka a posluchače. Pocházel totiž z velice patriotické rodiny varietních umělců. Cohan byl zpěvákem i tanečníkem v jedné osobě. Přišel s americkým vaudevillem, dá se říci, že jej vynalezl. Na americkém divadle mu vadil především vliv Evropy a ve své tvorbě a vystupování hrál na ryze americkou strunu. Jeho kritici mu vyčítali, že jsou skeče a čísla, která tvořila jeho show, podbízává, povrchní až vulgární. To však neubrálo nikterak na zájmu publika o jeho představení na Broadwayi i v provinčních divadlech mimo New York. V roce 1942 režisér Michael Curtiz natočil o Cohanovi biografický filmový příběh s názvem *Yankee Doodle Dandy*.

*Minutes from Broadway*. Formálním protějškem velkých operet jsou pak dílka Jeroma Kerna a libretistů P. G. Wodehouse a Guy Boltona na sklonku let desátých. Dvacátá léta jsou pak především ve znamení spektakulární revue, kterou bychom ve specifické podobě našli dokonce i na mapě českého divadla. Patří sem revue mladých a talentovaných studentů právě Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Jejich vůbec první společně napsaná hra se jmenovala *West Pocket Revue*, tedy *Revue z kapsičky od vesty*. A byla jasným důkazem toho, že tehdejší česká divadelní avantgarda byla na špici světových divadelních trendů. Tento nadějný vývoj zhatil příchod Hitlera a emigrace Voskovce a Wericha do Spojených států. Revue se tehdy stala na celém světě divadelním žánrem číslo jedna. Stojí za to prolistovat si třeba Hilarovu Pražskou dramaturgii a najít si v ní zajímavou stať *Revue jako dramatický princip*, v níž Hilar dokazuje, že Aristofanes vlastně nepsal nic jiného, než lokální a aktuální athénskou revue, a že s dramaturgickými principy revuálního střídání pracuje dokonce i Shakespeare, což Hilar dokládá rozborem Hamleta.

Ale vraťme se zpět do let dvacátých v americkém hudebním divadle. Revue byla totiž počátkem ryze amerického hudebně dramatického slohu. A vlastní dějiny americké hudební komedie začínají teprve zrodem domácích žánrů. Ve Spojených státech se revue stala vskutku národním žánrem. Byla manifestací americké nezávislosti na evropských vzorech. Stala se tělem amerického optimismu a sebedůvěry, jejichž nejzákladnějšími ikonami byly americké girls a americký jazz. K dlouhonohým krasavicím Ziegfeldova divadla však vedla ještě dlouhá cesta.

Jedna z nejzajímavějších forem, z nichž se pak vyvíjela celá jedna muzikálová větev se nazývala *Minstrel show*. V překladu to dává poněkud matoucí význam, protože se jedná o Trubadúrské představení (*minstrel* je anglický název trubadúra či *minnesängra*), ačkoliv šlo o polohudební a polodivadelní formu. *Minstrel show* bylo zvláštní spojení koncertu, estrády a varieté, které předváděli divákům všeumělci ovládající hru na hudební nástroje, tanec, artistická čísla a herecké výstupy.

Samo spojení hudby, divadla a estrádní produkce není ovšem nijak nové – podobnou formu mělo zřejmě ve všech dobách od starého Egypta až po kabaret, music-hall a šantán. Vypadá tak každé improvizované a příležitostné vystoupení všestranných umělců,

komediantů a artistů. Z hlediska dramaturgického či režijního je to typická nouzová forma. Forma libovolná, nahodilá a tím univerzální! Ukaž, co umíš – a je z toho představení.

Počátky minstrelských představení se datují už rokem 1843, kdy Dan Emmett, písničkář a herec, známý svými černošskými postavami, se spojil s třemi kolegy, herci a hudebníky (všichni byli momentálně bez angažmá), aby v improvizované estrádě ukázali, co umějí. Nouzová forma, která měla původně vést jen k překlenutí tíživého období bez angažmá, se však osvědčila natolik, že zůstávala jako jedno z možných řešení po celé dvě následující generace amerických hudebníků a herců. Nešlo sice ještě o muzikál. Dokonce ještě ani ne o hudební komedii. Všechny zárodečné prvky byly však v této prazvláštní formě už hluboce uloženy. A pokud budete zkoumat moderní muzikálové divadlo – se všemi jeho efekty, artistickými a tanečními vystoupeními – v každém z těchto forem je alespoň kapka původní minstrel show. Minstrel show je forma zajímavá z mnoha hledisek. Z divadelního je pozoruhodná především svým míšením prvků a principů hudební prezentace s prvky divadelními.

V neposlední řadě je minstrel show zajímavá z hlediska sociologického a vlastně i psychologického. Její důležitou a nemalou součástí byly totiž výrazné parodie. Všechny národní divadelní kultury mají tendenci karikovat výrazné typy jiných národnostních menšin. To platí bezesbýtku i v našem malém českém prostředí. Stačí si vzpomenout na báječné komické skeče, v nichž Miroslav Donutil umí skvěle imitovat horníka z Ostravy nebo přihlouplého frajera z Brna. Jiří Krampol v dobách spolupráce s Miloslavem Šimkem byl známý svými parodiemi vietnamských a romských spoluobčanů. A je to tak na celém světě. Londýnská fraška by se neobešla bez Irčanů, moskevská komedie používá jako neselhávajícího komického prostředku ukrajinštiny, ve vídeňských operetách (a nemějme jim to za zlé) vystupovali v minulosti v této komické funkci samotní Češi. Stejným způsobem se minstrel vysmívala černošům. Parodovala jejich způsoby a imitovala je. Kruté a leckdy i drsné vtipy na cizí účet však vedly k paradoxnímu výsledku. Černošské hudební, pěvecké a taneční projevy, které byly karikovány, se u publika stávaly čím dál více populárnější a tak bylo jen otázkou času, kdy se na místa bílých parodizérů postaví reální černošští hudebníci a konečně ukáží bělošskému publiku, že to dokáží roztočit ještě mnohem d'ábelštěji, než jejich mdlé předobrazy načerněné tmavou tělkou. Cesta pro černé

umělce tak byla vydlážděna a mohla započít jejich královská jízda.

To byla první z linií, z nichž se později bude rekrutovat muzikál. Druhou z cest pak charakterizuje tzv. vaudeville act, zjednodušeně pak vaudeville. Americký vaudeville není ovšem totéž jako vaudeville francouzský. Francouzský vaudeville je obvykle jednoaktová nebo celovečerní veselohra se zpěvy, naproti tomu v Americe se pojmenování vaudeville ujalo jako název pro varieté. Školou varietních výstupů prošli nejvýznamnější herci klasické hudební komedie a klasické éry němého filmu. Právě tito umělci vytvořili později filmovou grotesku. Stačilo jedině: přenést techniku vaudeville z varietních divadel do filmových ateliérů. Mezi nejznámějšími hereckými představiteli grotesky, kteří přešli z varieté do filmu, můžeme najít taková slavná jména jako Charlie Chaplin, Stan Laurel, Buster Keaton, Harold Lloyd a Oliver Hardy. Mnozí z nich pak dali ožít ve svých filmech nezapomenutelným varietním divadlům. Patrně největší poctou je slavný Chaplinův film Světla ramp, kde společně s Chaplinem vystupuje také vynikající herec, mim a akrobat Buster Keaton. Většina diváků starší generace si jistě vzpomene na sugestivní píseň, která připomíná sentimentální atmosféru vaudevillů: *“Hudba začla hrát a tichne sál / opona se vznáší nad portál...”* Příbuznou formou je pak ještě zejména v New Yorku provozovaná burlesque, což – jak název ukazuje – není od původu nic jiného než opět evropská, totiž londýnská burleska.

To jsou tedy dvě hlavní genealogické linie amerického hudebního divadla. Pro obě tyto větve: minstrel show i vaudeville je příznačné, že jsou to linie jakýchsi malých divadelních forem. Ovšem počátky hudebního divadla měly i svou velkou formu. Říkalo se jí extravaganza a opět najdeme bez velkých potíží i její evropské předky. V Paříži to byla féerie, zatímco ve Vídni se jí říkalo zauberstück nebo také zauberposse a jejich chudými příbuznými byly tylovské báchorky se zpěvy. Jenže z Tyla a Klicpery se, bohužel, muzikál nevyvinul. Z extravaganzy však určitě. Je to jedna z forem, která má k dnešní podobě muzikálu dokonce nejbliže. Některé extravaganzy byly pozdními odvary romantických příběhů s démony, kouzly a čarováním. Takový byl například *The Black Crook* (1866), extravaganza, která bývá uváděná jako počátek dějin amerického muzikálu. Později začal převažovat svět dobrodružství, techniky a vědy. Uváděla se *Cesta kolem světa za 80 dní* jako neuvěřitelně výpravná show s mnoha nevídanými efekty. Do vývoje žánru zasáhnul

dokonce i Thomas Alva Edison jako autor nejdůležitější složky extravaganzy s názvem *Excelsior*, totiž jejích světelných a elektrických efektů. Hra *Excelsior* byla oslavou lidského pokroku a hrála se i u nás. Koneckonců je dobré si připomenout i to, že Edisonova firma v roce 1882 zavedla elektrický proud do nového divadla Na Hradbách (dnes Mahenova) a Brno se tak stalo prvním evropským městem s plně elektrifikovanou divadelní budovou.

A to už jsme na samém konci vývojové spirály prvního období. Specifickou kombinací revue a extravaganzy byly totiž jedinečné inscenace výpravných show tzv. *Ziegfeld Follies*, pojmenované po svém hlavním tvůrci a producentovi Florenzu Ziegfeldovi.<sup>6</sup> Jeho fantazie, vynalézavost i odvaha daly New Yorku první skutečnou velkolepou revui jako program nikoli jen pro letní měsíce (což bylo do té doby standardní), ale jako program hlavní sezóny. Jako legitimní repertoár legitimního divadla. *Follies* tak vznikaly od roku 1907 až do roku 1931, bylo to 23 tzv. Edicí, tedy kompletních scénických představení. Ziegfeld spojil zkušenosti z minstrelských show, vaudevillů a francouzských music-hallů a vytvořil ojedinělou formu, která dvě desetky let bavila americké publikum. Jeho dobře vyvinutá umělecká intuice měla americkému hudebnímu divadlu ještě prokázat nejednu laskavost. Byl to opět právě Ziegfeld, kdo stál u kolébky skutečně prvního amerického muzikálového díla *Show Boat*.

---

6 **Florenz Ziegfeld** (1869 – 1932); Americký divadelní ředitel narozený v Chicagu. Vybuodoval své vlastní divadlo Ziegfeld Theatre, kde se v letech 1907 – 1927 stal světoznámým díky revuálnímu představení *Ziegfeld Follies*, zřejmě po francouzském vzoru. Mnozí talentovaní umělci začínali u Ziegfelda jako například Funny Briceová, známá z životopisného muzikálu *Funny Girl*. Ve svém divadle Ziegfeld uváděl úspěšné muzikály jako *Show Boat* Jeroma Kerna nebo *Bitter Sweet* Noela Cowarda. Stal se legendou amerického showbyznysu.

## 2. 1 Nové prvky v hudební, pěvecké a sborové interpretaci

V prvním období předmuzikálové éry hudebního divadla byla interpretace sborů ryze polyžánrovou záležitostí. Forma hudebního amerického divadla se teprve začínala rodit. Hledala své místo na slunci a napájela se z rozličných kořenů mnoha kultur. Interpretací přístup jednotlivých produkcí a vystoupení byl dán především silou tradice, z níž představení pocházelo. Nejdříve byla pochopitelně z Evropy importována opera a opereta se svými pevně danými pravidly, zvyklostmi i manýrami. Do těchto víceméně daných forem však začínají prosakovat lidové prvky všech přistěhovaleckých kultur. Silnými se v budoucnu ukáží zejména kultura černošská (importovaná prostřednictvím otroků až z daleké Afriky) a kultura židovská (importovaná téměř z celého světa). Židovský element se do Ameriky dostává v několika vlnách a je způsoben převážně tím, že příslušníci židovské rasy jsou ve svých domovinách pronásledováni, ohrožováni a mnoho z nich žije na hranici chudoby. Po půl století objeví se toto téma v jednom z nejúspěšnějších muzikálů druhé poloviny dvacátého století – v *Šumaři na střeše* (*Fiddler on the Roof*). Jeho literární základ však vzniká právě teď z pera židovského spisovatele Alejchema Šoloma.<sup>7</sup> Hudební estetika černošských komunit společně s hudební estetikou a filozofií židovských skupin se stanou hlavními hybateli nových uměleckých proudů v moderním americkém divadle. Zatímco přistěhovalci z různých koutů Evropy vytvářejí pokračování svých kultur na jiném místě pouhým přenesením známých forem do svého prostředí, černoši připravují ve svých ghetech hudební revoluci, která ovlivní celé dvacáté století. Jeho dozvuky se budou objevovat i u takových velikánů moderní hudby jako jsou Stravinskij, Ravel, Prokofjev, Chačaturjan i náš Bohuslav Martinů. Jazz dá vzniknout éře pop music a vytvoří silný inspirační proud, z něhož se bude napájet muzikálové divadlo po celé jedno století.

Sborový zpěv se tedy v této fázi vývoje vyskytoval ve dvou základních rovinách.

---

7 **Alejchem Šolom** (1859 – 1916); prozaik, který pozvedl jidiš literaturu na světovou úroveň. Psal o chudých, utlačovaných Židech konce 19. století a ve svých pracích uplatnil zejména svůj obrovský smysl pro humor. V roce 1905 byl šokován pogromy a opustil Rusko. Nejdříve cestoval po Evropě a četl své povídky. Na začátku první světové války se však usadil v USA, kde byl nadšeně vítán jako židovský Mark Twain. Jeho nejznámější a nejprekládanější dílo je *Tovje mlékař vdává dcery*, které bylo přeloženo do 65 jazyků, mj. také do čínštiny. Povídka se stala námětem mimořádně úspěšného muzikálu *Šumař na střeše* (1965), který se hrál na všech kontinentech.



Bud' to jako poměrně přísná kopie evropské tradice operní a operetní. Co také nového na tomto poli vymýšlet? Nebo jako široký proud mnoha osobitých projevů lidové hudby, tak jak je znaly jednotlivé společenské skupiny ze svých původních vlastí. Mísily se tu jedna přes druhou formy hudby španělské, anglické a irské, dále silné vlivy mexické a jihoamerické a – jak už bylo řečeno – hudební formy přivezené až z dalekého afrického kontinentu. Židovský živel se pak v průběhu vzniku muzikálového žánru jevil především jako jakési specifické syntetické lepidlo, čili pojítka všech výše zmíněných vlivů do zvláštního, ale v každém případě zcela nového tvaru. Jako velmi zásadní příklad lze uvést historicky první jazzovou operu *Porgy a Bess*. Tato opera je dílem s ryze černošským námětem a ryze černošskými dramatickými postavami. Její forma je silně ovlivněná jazzem, současně ale vychází z nejlepších tradic operní instrumentality. Ale pokud bychom očekávali, že její autoři budou potomci Afričanů nebo Jihoameričanů, mýlili bychom se. Černošskou jazzovou operu totiž napsali dva geniální bratři židovského původu George<sup>8</sup> a Ira Gershwinovi. Jednoho z nich bude o něco později jiný židovský muzikant – Leonard Bernstein – nazývat zakladatelem americké hudební kultury. Mezi černošskými umělci se dokonce začínaly ozývat hlasy, že jim Židé ukradli jejich hudbu, že jim vlastně (řečeno současným jazykem) obratně "vytunelovali" jejich vynález: totiž jazzovou hudbu. Ale k tomu se ještě vrátíme. Nyní jsme chtěli jen dokumentovat způsob, jakým fungoval židovský element ve vývoji hudebně dramatického divadla zejména v první půli dvacátého století.

---

8 **George Gershwin** (1898 – 1937), americký skladatel, vlastním jménem Jacob Gershowitz. Narodil se v Brooklynu jako syn ruských židovských emigrantů. Už ve čtrnácti složil svou první píseň, v šestnácti byl zaměstnán jako pianista u uznávaného hudebního vydavatelství Remick. Úspěch písně *Swanee* v podání Ala Jolsona ho zbavil v jeho devatenácti letech hmotných starostí. V roce 1924 se prosadil jako skladatel hudebních komedií. Texty k nim psal jeho bratr Ira Gershwin (1897 - 1983). George Gershwin však cítil potřebu ověřit si své nadání i na velkých hudebních formách. Když ho renomovaný dirigent Paul Whiteman požádal o symfonickou skladbu, složil *Rhapsody in Blue* jako úspěšné spojení jazzových, tanečních a symfonických prvků. Ohlas byl obrovský. Symfonie se dostala na repertoár téměř všech hudebních těles. Z dalších děl vážnějšího zaměření se prosadila symfonická věta *An American in Paris* a klavírní koncert F dur. Vrchol jeho díla představuje opera *Porgy a Bess* psaná pro černošské interprety, v níž se podařilo soustředit do velké formy charakteristické prvky amerického hudebního projevu. Toscanini, jenž od roku 1942 pravidelně dirigoval jeho skladby, prohlásil: "Je to jediná skutečně americká hudba." Gershwin zemřel v Hollywoodu po operaci mozkového nádoru. Po své smrti se Gershwin stal symbolem tvůrčí úspěšnosti. Například jedna z lodí vojenského námořnictva byla v roce 1943 pokřtěna na S. S. George Gershwina. V Hollywoodu byly zfilmovány nejenom jeho muzikály, ale natočili také jeho životopis a režisér Vincente Minelli natočil v roce 1951 slavný filmový muzikál *Američan v Paříži* s Genem Kellym v hlavní roli. Film obdržel rekordní počet šesti Oscarů a byl ceněn nejenom diváky, ale širokou obcí odborných kritiků.

Když už je řeč o jazzu, a budeme se k němu vracet ve svých úvahách poměrně často, bylo by možná vhodné připomenout si, jak vlastně jazzovou formu definují odborníci: *“Jazz představuje jeden z okruhů základního hudebního typu nonartificiální hudby, avšak tento okruh má v dané klasifikaci a hlavně v reálném hudebním dění zcela zvláštní místo, tvářnost a funkci pro svou mimořádnou vývojovou dynamičnost, tendenci k synkretismu s projevy folklorními i artificiálními a úloze jakési tvůrčí “laboratoře” pro celý hudební rod populární hudby. Je zvláštním typem hudebního myšlení, vyjevujícím se v podobě relativně vyhraněné hudební oblasti, zformovavší se na přelomu 19. a 20. století v USA a pěstované později prakticky v celém světě, přičemž nositelem jádrové konzistence jazzu není nějaká jedna vymezená vlastnost (rys, parametr) hudby, ale určitý proměnlivý soubor rysů, respektive nasycenost těmito rysy (metro-rytmika opřená o beat, improvizace, kult nástrojové virtuozity, specifický tónový ideál, kanonizované postupy melodicko-harmonické a formové atd.), z nichž dokonce ty nejzákladnější se mohou za určitých okolností navzájem substituovat.”*<sup>9</sup>

Pro muzikál, a muzikálové sbory zvláště, platí z výše uvedeného textu zejména pasáž, že: **“... nositelem jádrové konzistence jazzu není nějaká jedna vymezená vlastnost hudby, ale určitý proměnlivý soubor rysů ...”**. Muzikálové sbory se totiž budou živelně proměňovat společně s tím, jakými změnami bude procházet i forma muzikálu, ať už na úrovni tematické, formální nebo hudebně-estetické. Z původně jednolitého proudu evropského hudebního divadla se postupně zrodí muzikál kabaretní, revuální, jazzový, rock'n'rollový, big beatový, rockový, folkový, countryový, muzikál popový (tzv. soap opera) až po muzikál přibližující se svojí formou staré evropské opeře, ale používající jiné hudební postupy ovlivněné nonartificiální hudební estetikou (například díla A. L. Webbera).

---

9 Encyklopedie jazzu a populární hudby, část věcná – druhé, doplněné vydání, Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserbauer a kolektiv, Editio Supraphon, Praha 1983

### 3 Druhé období – Od revuálního Ziegfelda ke kovbojům v Oklahomě

Za první skutečný a čistý muzikál, jak již bylo uvedeno na počátku, se považuje *Show Boat (Lod' komediantů)* skladatele Jeroma Kerna<sup>10</sup> a libretisty a textaře Oscara Hammersteina II. Premiéru měla v produkci Florenze Ziegfelda na scéně divadla nesoucího jeho jméno v prosinci 1927. Ale bylo by také dobré zmínit v souvislosti s jazzem, že první celostní partituru ve stylu ragtimu napsal Irving Berlin pro revui *Watch You Step* již v roce 1914. Ve dvacátých letech si pak začali všichni broadwayští skladatelé plně uvědomovat, že Amerika má v jazzu vlastní hudební abecedu. Ale byli to především skladatelé s evropskými kořeny, kteří začali uhlazovat pronikavé a někdy těžko srozumitelné zvuky černošské hudby do komerčně přitažlivé a funkční divadelní podoby. Tak se na muzikálové scéně objevil hráč, který ji bude doprovázet po celé období dvacátého století a bude se do muzikálové formy vracet jako noblesní starý pán, který má však stále dost sil na to, aby potěšil ucho posluchače a diváka. A tento noblesní hráč měl jméno swing. Jerome Kern s ním uměl nakládat už velmi obratně.

*Show Boat* vznikla velice volně podle stejnojmenné románové novinky spisovatelky Edny Ferberové a zavádí diváky na jih Spojených států roku 1887. Po Mississippi pluje od přístavu k přístavu loď *Cotton Blossom*, která je vlastně pojízdným divadlem. Na její palubě soubor nabízí publiku za několik desítek centů zábavu na celý večer a možnost úniku od každodenních problémů. Bílí, ale i černí diváci tleskají vystoupením, jejichž hlavními hvězdami jsou šarmantní a půvabná černošská Julia a její muž Steve. Na jedné ze štací však dochází k nepředvídaným problémům. Na udání lodního mechanika, který se marně snažil o přízeň krásné hvězdy, jsou oba hlavní představitelé zatčeni pro porušení zákona. Julie je totiž mulatka a Steve běloch. Jejich sňatek je tak podle zákonů amerického jihu trestným činem rasové čistoty. Hle, hudební forma, kterou

---

10 **Jerome Kern** (1885 - 1945) patří do tak zvané silné pětky skladatelů hudebního divadla první poloviny 20. století – vedle Gershwinů, Berlina, Portera a Rogerse. Jeho otec byl německého původu, vlastnil obchod s nábytkem a matka dávala hodiny klavíru (některé prameny dokonce hovoří o tom, že byla Češka). Kern studoval nejdříve v New Yorku a poté v Evropě. Pěs vzdělání a diplomy, které získal, začínal v muzikantském světě od píky. Prodával noty, doprovázel vaudevillové hvězdy na jejich turné, pracoval jako korepetitor v broadwayském divadle. Operetou vyčerpaným producentům mladý Jerome Kern po úporných zkouškách zanoval jakoby mimoděk svoje vlastní melodie. Když vzbudil jejich pozornost, na dotaz po autorovi jen tak skromně odpověděl: „*Ach, to jsou jen moje písničky.*” Producenti je však ihned koupili pro svoji novou show. A skladatelská hvězda byla rázem na světě.

vytvořili černí muzikanti si sama našla své nevhodnější téma! Prostřednictvím své hudby tak mohou černí obyvatelé Ameriky vyprávět svůj trpký příběh. I když se na konci příběhu vše v dobré obrátí, celkové vyznění muzikálu zanechává v divákovi hořkou příchut'. Premiérové obecenstvo v roce 1927 bylo dokonce šokováno, že se hudební divadlo zabývá vůbec něčím takovým jako je rasová segregace. Vlastně poprvé tak byli diváci naplno konfrontováni na jevišti lehké múzy s předsudky vůči menšinám. Je to téma, které se v americkém hudebním divadle bude objevovat ještě často. A často také velice úspěšně. *Porgy a Bess*, *Finnian's Rainbow* (u nás pod názvem *Divotvorný hrnec*), *West Side Story*, *Hair*. Byl to jistě zcela obdivuhodný producentský tah od Florenze Ziegfelda, protože dramaturgie inscenace byla na svou dobu víc, než odvážná. Díky *Show Boat* si však Ziegfeld zajistil plnohodnotné místo v dějinách muzikálu jako jeho zásadní a určující tvůrce. Šlo o dílo, které se stalo vyvrcholením snah amerických autorů a divadelníků oprostit se od evropských tradic především importované operety.

Jerome Kern nabídl divákům bohatý hudební rejstřík od ragtime po gospel songy, což mu umožňuje nejenom prostředí, v němž se příběh muzikálu odehrává, ale především situace, v nichž se hlavní postavy příběhu ocitají. Z hlediska sborové interpretace tedy dochází ke značnému tematickému i formálnímu posunu. Černošský gospel se totiž zpívá úplně jinak, než operetní popěvek. Swing frázuje zcela v jiném beatu, než Offenbach či Strauss. Od této chvíle nastává nová éra sborově provozovaného zpěvu v rámci hudebně dramatického divadla. Nebude to ve výsledném kontextu znamenat žádné zploštění, nýbrž naopak. Nové směry v interpretaci s sebou přinesou nové inspirace pro skladatele celého dvacátého století. A hudební divadlo už nebude nikdy takové, jaké ho znala Evropa v průběhu mnoha staletí. Oba kontinenty – starý a nový svět – jako kdyby si přes oceán podávaly pomyslnou pomocnou ruku a navzájem si vyměňovaly zkušenosti z mnoha forem různých uměleckých odvětví.

*Lod' komediantů*, která jakoby svým charakteristickým názvem vyslala na rozbouřenou hladinu hudebního divadla další odvážné námořníky, tedy dala signál k nástupu nové tvorby. V návaznosti na ni totiž vzniká celá řada hudebně dramatických děl rozvíjející možnosti nových forem a prověřující si je v bezprostředních reakcích divadelního, ale i filmového publika. Nesmíme zapomenout, že mnozí skladatelé, kteří píš

pro Broadway, začínají psát také pro jinou nově se rodící oblast showbyznysu, kterou je bezesporu film. George Gershwin tak může psát pro New York své oblíbené revue a současně stihne společně s Irvingem Berlinem psát hudbu k hudebním komediím, které se točí v Hollywoodu. Je to slavná éra filmových hudebních komedií v nichž dominuje a excelentně září se svým tanečním uměním Fred Astaire. Spolu s Ginger Rodgersovou vytváří na celé jedno desetiletí nejúspěšnější pěvecko-taneční pár a doba jejich největší slávy se rozprostírá mezi lety 1933, kdy se spolu poprvé setkali v hudební komedii *Flying Down to Rio*, až do roku 1943.

Ale vraťme se zpět na dvaatřicátou ulici. Programovými díly této etapy jsou u nás vlastně téměř neznámé politické pohádky George Gershwina *Strike Up the Band* (1930), *Of the I Sing* (1931) a *Let 'Em Eat Cake* (1933) na libreto George S. Kaufmanna a Morrie Ryskinda a s texty Iry Gershwina. Vývoj spoluurčuje také dvojice Richard Rodgers a Larry Hart – však o nich bude ještě řeč – s díly *On Your Toes* (1936), *The Boys From Syracuse*<sup>11</sup> (1938), *I'd Rather Be Right* (1937) a také téměř hudební drama *Pal Joey* (1940). A svou troškou do mlýna přispějí i další umělci. Cole Porter přijde s muzikály *The Gay Divorcee*<sup>12</sup> (1932), *Anything Goes* (1934), *Du Barry Was A Lady* (1938) a také hudební komedie Irvinga Berlina *Face the Music* (1932), *As Thousands Cheer* (1933) a *Louisiana Purchase* (1940). Ale to už se v Evropě schylovalo k nejhorší kolektivní tragédii století. Vypukla totiž druhá světová válka. A tak například Čechoslováci navštěvovali promítání filmů s Fredem Astairem už v okupovaném území, které se stalo součástí Velkoněmecké říše. Takže zatímco Amerika nerušeně tančila v rytmu swingu, Evropa byla plná napětí, které se mělo zanedlouho změnit v krvavá jatka, trvající nekonečných šest let. A budou to právě američtí vojáci, kteří se svobodou přivezou do Evropy v té době už hudebně vyzrálou formu jazzu.

---

11 Mimochodem první muzikál, který použil jako syžet hru Williama Shakespeara. V tomto případě šlo o ranou *Komedii plnou omylů*. Autoři zachovali přesnou Shakespearovu fabuli, avšak z původního textu použili jen jediný verš. Shakespeara se bude Broadway učit využívat stále častěji, až se na samém vrcholu objeví legendární *West Side Story*.

12 Později také jako film, u nás uváděný pod názvem *Veselý rozvod* s již zmiňovanou dvojicí Fred Astaire a Ginger Rodgersová.

Nyní jsme však stále ještě v idylických letech třicátých. Ruský herec a pedagog Michail Čechov přivandruje do Spojených států s hereckou metodou Konstantina Sergejeviče Stanislavského a američtí herci tak dostávají do rukou nástroj, který postupně přetaví ve vynikající psychologicky realistické herectví. Specifický způsob výchovy herce ovlivní nejenom řadu vynikajících režisérských osobností, ale jeho ohlas silně zasáhne také hájemství hudebního divadla. Tedy formy, která se doposud jemností hereckého stylu příliš nezabývala. Na prvním místě byla v hudebním divadle prozatím hlavně schopnost zpívat zřetelně a nahlas. Když se k tomu připojoval ještě i talent komický, bylo to jedině vítáno. Nové trendy v herecké tvorbě však výrazně zasahují do procesu vývoje muzikálového divadla tím, že prohlubují práci interpretů na roli. Muzikálový zpěvák si tak začíná víc a více uvědomovat, jak je důležité vědět, **co zpívá**. Přes Čechova se metoda dostává k Eliu Kazanovi a Lee Strasbergovi<sup>13</sup>, kteří zakládají v New Yorku pověstné Actor's Studio, jímž za několik desítek let projdou snad všichni nejvýznamnější herci následujících dekád. Nový model uvažování o herecké práci ovlivní samozřejmě – jak jinak v zemi, kde se zrodil – i muzikál. A muzikálová forma bude od nynějška ovlivňovat nové způsoby pěvecké interpretace, a to jak sólové tak sborové. Zatímco do této doby byla v opeře na prvním místě vždy všemi adorovaná a pěstěná technika (nic proti ní, bez technicky dokonalého zpěvu by operní pěvci nebyli schopni přesáhnout velkoorchestrální zvuk wagnerovského fortissima), nyní se pomalu, ale o to jistěji, dostává do popředí obsah. Tedy lépe řečeno hledání vhodného způsobu přednesu tak, aby odpovídal komplikující se psychologii dramatických postav. Lidský hlas se tak obohacuje o další dimenze možného použití. A různí divadelní reformátoři s ním experimentují na rozličné způsoby.

---

13 **Lee Strasberg** (1901 – 1982), americký herec, divadelní režisér a pedagog. Narodil se v rakouském Haliči, v Budzanowu, což je dnešní ukrajinský Budanov. Roku 1909 emigroval s rodiči do USA. Po studiu herectví se stal jedním ze zakladatelů známého Group Theatre v New Yorku, v němž působil jako režisér. V roce 1948 se stal režisérem a uměleckým ředitelem slavného Actor's Studio, kde vychoval řadu vynikajících představitelů amerického hereckého umění. Mezi jeho žáky patřili například Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Steve McQueen, Dustin Hoffman, Robert de Niro nebo Jack Nicholson. Spolu s E. Kazanem rozpracoval metodu K. S. Stanislavského a psychoanalýzy do vlastní cesty, kterou dosáhl výjimečné autentičnosti hereckého projevu. V roce 1969 založil v New Yorku a Los Angeles The Lee Strasberg Institute of the Theatre.

Ve Francii (a patrně v nejrozvinutější formě) například Antonin Artaud<sup>14</sup> ve svém Krutém divadle. Artaud svými divadelními experimenty natolik předběhl svou dobu, že je dnes velmi obtížné zjistit, s čím vším a do jaké míry vlastně experimentoval. V každém případě jeho způsob vytváření divadla se stane pro širší publikum pochopitelným až se vznikem amerického Living Theatre, což ve své podstatě znamená, že Artaud předběhl dobu nejméně o třicet let. V Anglii pracoval na rozvoji nových divadelních metod Edward Gordon Graig<sup>15</sup>, v Německu Erwin Piscator nebo mladý Bertolt Brecht, který společně s talentovaným skladatelem Kurtem Weillem vytváří jakousi evropskou podobu muzikálu. Weill se však teprve v New Yorku bude učit jazzovým synkopám. Od Ameriky se budou učit swingovat také náš Jaroslav Ježek (aby se na smrtelné posteli dočkal uznání od samotného Bennyho Goodmana), R. A. Dvorský i E. F. Burian. A Amerika se bude na oplátku učit od našeho Antonína Dvořáka velké symfonické formě. Je to vzájemná, oboustranně výhodná kulturní výměna zkušeností. Všechno nově objevené a objevené stává se v okamžení majetkem všech. Takže když se ostatní skladatelé a producenti stali svědkem úspěšné premiéry *Show Boat*, budou se v budoucnu snažit o totéž. Ze započaté cesty už není možné odbočit jiným směrem. Starý dobrý vaudeville, burleska, revue, kabaret i music-hall budou postupně jako staré principy opouštěny. Rodící se nová

---

14 Plným jménem **Antoine Marie Joseph Artaud** (1896 – 1948), byl francouzský básník a divadelník; významný představitel francouzské meziválečné avantgardy, volně řazený do okruhu tzv. prokletých básníků. Jeho raná básnická tvorba byla silně ovlivněna surrealismem. Po roztržce se surrealistickou skupinou se zaměřil na divadelní tvorbu. Nejprve spolupracoval s představiteli francouzské divadelní avantgardy: v roce 1927 založil společně s R. Vitracem a R. Aronem Divadlo Alfréda Jarryho, kde uváděl například Strindbergovy a Claudelovy hry. Později založil vlastní divadelní scénu, kterou nazval Divadlo krutosti. Svoji představu, jak má vypadat moderní divadlo, popsal teoreticky ve spisu *Manifest divadla krutosti* (*Manifeste du théâtre de la cruauté*, 1932), a poté ji předvedl v představení divadelní adaptace Stendhalovy povídky Cenciové (*Les Cenci*, 1935). V polovině 30. let odjel do Mexika, kde se účastnil náboženských rituálů mexických Indiánů. Odtud si patrně přivezl řadu velmi originálních hereckých metod, které se týkaly expresivního výrazu jak fyzického pohybu, tak lidského hlasu. Tyto metody později rozvíjí polský divadelník Jerzy Grotowski. Po návratu do Francie u Artauda naplno propukla duševní nemoc, v letech 1937 – 1946 byl opakovaně internován do psychiatrické léčebny.

15 **Edward Gordon** (1872 – 1966), vlastním jménem Henry Edward Gordon Godwin Wardell, britský herec, režisér, scénograf a divadelní teoretik, reformátor divadla. Od roku 1904 žil zvláště v Itálii a Francii. Obrodu divadla viděl v návratu k jeho kořenům, zejména k pohybu a tanci. Zdůrazňoval úlohu režiséra, rozvinul teorii "nadroutky" jako náhrady nespolehlivého lidského elementu. Vedle A. Appii je Craig také zakladatelem moderní scénografie, která spoluvytváří divadelní hru modelováním prostoru. Z díla: *On the Art of the Theatre* (*O divadelním umění*), *Towards a New Theatre* (*Za novým divadlem*), *The Theatre Advancing* (*Divadelní pokrok*). Vydával divadelní časopisy (v letech 1908 – 1929 *The Mask* – *Maska*), v roce 1913 založil ve Florencii divadelní školu.

hudební komedie bude i nadále využívat prvků starších žánrů. Bude s nimi však pracovat způsobem, který se na dlouhou dobu stane nejcharakterističtějším prvkem muzikálu. A tento způsob je – a i v dalších dekadách vývoje má být – jedním slovem: integrace.

Fenoménu integrace se v míře vrchovaté dočkala právě *Oklahoma!*, dílo, které bývá označováno za mezník ve vývoji muzikálu. *Oklahoma!* je hra vycházející svojí stavbou v podstatě z jednoduchého singspielu či opery comique, jaká se pěstovala v 18. století. Na rozdíl od těchto žánrů je dílem, v němž jsou všechny složky komponovány do integrovaného tvaru. Vše zde bylo podřízeno hledisku celku, což byl požadavek, který do této doby neměl zatím žádné opodstatnění. Většina hudebních produkcí totiž chtěla (a potřebovala) zaujmout čímkoliv, proto doposud ten výrazný akcent na jakýkoliv efekt. Do značné míry stále převládala estetika starých minstrel show, tedy “*ukáž, co umíš – a je z toho představení*”, respektive “*vraž do hry cokoli, co se bude líbit divákovi*”. Ale protože rozmazlený divák vlastně už všechno viděl, byla nutnost hledání nových cest stále naléhavější. A *Oklahomě* se tento kousek podařil. Libretista a skladatel se prostě rozhodli popřít všechny inscenační tradice a praktiky, které by mohly být na překážku tomu nejdůležitějšímu, tedy pravdivému dramatickému zobrazení. Není jistě náhoda, že hra vznikla ve spolupráci s proslulým Theatre Guild, umělecky nejprogressivnější institucí newyorského divadla, v jejíž produkci vznikla – osm let předtím – i Gershwinova *Porgy a Bess*. Inscenaci *Oklahomy*, která byla na poměry Broadwaye až neobyčejně odvážná, prorokovali znalci krátký život a finanční katastrofu. Neměla nic z osvědčených atributů, hvězdami počínaje a komickými scénami s osvědčenými čísly girls konče. Vše se zdálo příliš náročné. Úspěch, tím méně rekord, nečekal vůbec nikdo.

Divadelní hra Lyanna Riggse *Green Grow the Lilacs* (Zeleně rostou šeříky) se při své činoherní premiéře dočkala v roce 1931 pouhých 64 repríz. Dalo by se o ní s úspěchem hovořit téměř jako o propadáku. Ale osud jí nabídne jiné pokračování. Stejně na tom byl i libretista Oscar Hammerstein II. (už o něm byla řeč). Byl sice uznávaným velikánem Broadwaye, který měl mimo jiné na svém kontě prakticky první muzikál vůbec (*Show Boat*), ale jeho poslední léta novými úspěchy příliš poznamenána nebyla. Pro Richarda



Rogerse<sup>16</sup> zase skončila jeho pětadvacetiletá spolupráce s Lorenzem Hartem, který umírá v listopadu 1943. A tak je *Oklahoma* pro Rogerse jeho prvním titulem s novým libretistou. Tato spolupráce se pro americké hudební divadlo ukáže víc než šťastnou. Jejich tvůrčí tým pošle na svět ještě řadu vynikajících děl, která se budou často skvět mezi těmi nejlepšími. Rodgers a Hammerstein otevrou americkému divadlu cestu k opeře a k lidovému hudebnímu dramatu. Dokáží se na této cestě vzdát všech zastaralých vnějších prostředků, které muzikálu zůstaly po jeho revuálních kořenech. Vytvoří spolu postupně díla jako *Carousel* (1945) a *Allegro* (1947), která experimentovala s chórem tragédie a s neiluzivním jevištěm minstrel show. Dále *South Pacific* (1949) – kde vzniklo dílo velké emocionální síly, s dramatickými scénami, citovými konflikty, vlastně bez happyendu a přece s pozitivní katarzí. Tento jejich muzikál téměř dosáhl úspěchu *Oklahomy*, když proběhlo 1925 repríz. K jejich posledním dílům pak patří *The King and I* (1951) a *The Sound of Music* (1959). Zde si, po zkušenostech z *Carouselu* a *Pacificu*, znovu odzkoušeli jiný bezpečný nástroj muzikálové emocionality, totiž děti. A aby hudební metafora byla dovršena, je jich přesně sedm, tedy tolik, kolik je tónů ve stupnici. Navíc je zde velmi originální hudební číslo s výmluvným názvem *Do-Re-Mi*, jehož prostřednictvím se sedm dětských hlásků učí pracovat se solmizačními slabikami:

DO – JE DOMEK STUPNICE  
RE – JE REK CO HLÍDÁ DŮM  
MI – JE MILÁ MILENCE  
FA – JE FÁBOR DO VLASŮ  
SOL – JE ZÁŘE SLUNEČNÍ  
LA – JE LÁSKA NEBESKÁ  
SI – DO VÝŠEK UHÁNÍ  
KDO SI S NÁMI ZAZPÍVÁ

---

16 **Richard Rogers** (1902 – 1979), americký skladatel muzikálů a populární hudby. Narodil se v New Yorku. V letech 1919 až 1921 studoval na Kolumbijské univerzitě a o rok později také v Institutu hudebních věd v New Yorku. Byl tedy neobyčejně dobře teoreticky vzdělán. Největším úspěchem byl jeho muzikál *Oklahoma*, na němž se podílel textař Hammerstein II. Tento muzikál získal prestižní Pulitzerovu cenu. Všechny jeho muzikály byly postupně s obrovským úspěchem zfilmovány, což se snad nepodařilo žádnému jinému skladateli.

Oktávu pak doplňuje hlavní ženská představitelka, najatá, stejně jako o pár let později Marry Poppins, jako chůva k dětem.

*“Význam Rodgerse a Hammersteina pro americké muzikálové divadlo vystihl snad nejlépe jejich kolega Cole Porter. Na dotaz novinářů, co považuje za nejzávažnější změnu, která se s muzikálem udála ve čtyřech desetiletích jeho vývoje, odpověděl Porter dvěma slovy: “Rodgers a Hammerstein”<sup>17</sup>*

Autoři na muzikálové adaptaci neúspěšné činohry pracovali šest měsíců. Recenze rozhodně nebyly nijak úžasné. A nelze se tomu divit. Až do této doby u muzikálů platilo nepsané pravidlo, že jeviště zaplnil sbor i sólisté, sotva se zvedla opona. Vzpomeňme jen kolik slavných operních děl, nejenom českých, takto začíná. V této hře však sedělo uprostřed jeviště farmářské děvče a tlouklo máslo. Hlavní hrdina při tom zpíval za kulisami. Ale všichni, kteří se obávali totálního “flopu”<sup>18</sup> museli být nakonec příjemně překvapeni. Premiéra 31. března 1943 zaznamenala takový úspěch, jaký Broadway do té doby ještě nezažila. Původní nastudování se dočkalo 2 212 repríz (!). za tři a čtvrt roku po své premiéře zlomil všechny dosavadní rekordy v počtu repríz a svoje prvenství si udržel až do roku 1961, kdy jej o něj připravila *My Fair Lady*.

Děj tohoto westernového muzikálu se odehrává na počátku 20. století a točí se především kolem mladého děvčete z farmy jménem Laureys (ano, je to ta dívka s máslem). Do ní je bezhlavě zamilován kovboj Curly. Protože však mezi nimi došlo k hádce, Laureys se od Curlyho odvrací a její pozornost poutají další muži objevující se v její blízkosti. Na dobročinný ples se nechá mladičká dívka doprovodit předákem Judem Fryem, což je však spíše provokativní gesto Laureys, protože ona ve skutečnosti Curlyho stále miluje. Po různých peripetích si nakonec dívka chce vzít svého kovboje za muže, jenže zneužitý Jud se nechce s její volbou smířit a nečekaně se objeví na jejich svatbě. Snaží se nevěstu i přes

---

17 Muzikál je když..., Ivo Osolsobě, Editio Supraphon, Praha 1967

18 **Flop**, neboli propadák. Takto se označuje inscenace, o kterou není potřebný divácký zájem. Ve většině případů se tím míní inscenace, která nedosáhla alespoň stovky repríz. V současné době vysoce nákladných muzikálů je hranicí “flopu” ta repríza, u níž došlo k navrácení vstupních investic. Čili, kdy se představení zaplatilo na vstupném. Teprve od této chvíle producent na muzikálu začíná vydělávat.

její nevoli políbit a v následné pravé kovbojské rvačce s Curlym se pak sám smrtelně zraní vlastním nožem. Curly je pak v rychlém procesu osvobozen a oba mladí manželé se těší na svatební cestu. Naděje na lepší živobytí v kraji, kde lišky dávají dobrou noc, pak vylepšuje skutečnost, že se toto indiánské teritorium stává 46. státem USA.

Upřímně řečeno, autoři nevycházeli z reálných historických faktů a vytvořili na scéně idylku s příměsí folkloru, sentimentu a mírnou dávkou patriotismu z dob pionýrských časů Ameriky. Do historie se pak *Oklahoma!* zapsala také tím, že byla jako první muzikál vůbec kompletně nahrána na gramofonové desky. Titulní melodie se navíc stala v roce 1953 oficiální hymnou státu Oklahoma.

### 3. 1 Počátky autentické interpretace

*Show Boat, Oklahoma a Porgy a Bess* jsou prvními díly, kde se dostává do popředí otázka autentické interpretace. Žádá si to jednak hudební žánr muzikálu sám, ale žádá si to současně také logika příběhů. Děvečka stloukající máslo, zpívající brilantní technikou italského belcanta, by působila poněkud nepatřičně, stejně jako chudý mrzák Porgy. V hudebních dílech jako *Show Boat a Porgy a Bess* ovlivňuje způsob interpretace zejména přítomnost černošských herců a zpěváků. Tak jako je odlišná jejich hudební a taneční kultura, stejně jinace působí jejich osobitý způsob vokálního přednesu. Na rozdíl od pěvců z oper a operet, vybavených pěveckou technikou s dlouholetou tradicí, černošští zpěváci zpívají metaforicky řečeno “jak jim zobák narost”. Vidíme tu v praxi koexistenci dvou odlišných přístupů. Na jedné straně sofistikovanými pěveckými technikami vybavené bělošské pěvce a na straně druhé bez jakékoliv znalosti techniky zpívající umělce tmavé pleti, jejichž způsob interpretace vychází – podobně jako například lidová tvorba u nás – z naprosté přirozenosti lidského hlasu. Když spustí během masopustu moravští šohajové některou ze svých písní, žasne člověk nad tím, jak přirozeně mají posazené hlasy a jak čistě a s naprostou jistotou intonují vícehlasé vokály. Je to jasný a přímý důkaz lidové interpretace. A teď si představme, že černošští umělci dělají úplně to samé. Zpívají způsobem jim nejpřirozenějším. Díky tomu se začíná objevovat nový přístup k pěveckému výrazu. Černošský zpěvák se nikdy neučil žádné technice. Při zpěvu na ni tedy ani nemusí

myslet. A myslí jen na to, co pro onu chvíli považuje za nejdůležitější – intenzivně se soustředí na to, co zpívá. Tedy: na obsah! Na rozdíl od některých muzikálových herců bílé pleti, kteří se při přednesu písně zabývají tím, jestli jim dobře rezonuje hlavový tón a zdali se jim správně propojují rejstříky, zpívající černošský interpret hluboce uvažuje o své lásce k řece a o těžké práci mužů, kteří se na ní plaví (*Ol' Man River*), nebo o lásce k ženě jako žebrák Porgy, který se vydává na vozičku hledat do dalekého New Yorku svoji milovanou Bess (*Where Is My Bess?*). Hudební číslo tak tvoří emocionálně velmi silný závěr jazzové opery. Zpěv v podání černošských umělců tedy překvapuje a uchvacuje svoje posluchače vysokou mírou autenticity. Když slavný Paul Robeson vyzpívává v Lodi komediantů svoje sny, plány a touhy, divák má pocit, že tento fakt v onen okamžik skutečně hluboce prožívá. Vstup umělců černé pleti (nejenom zpěváků, ale i muzikantů, skladatelů, herců i tanečníků) do hudebního divadla způsobuje významné změny v doposud tradičním pojetí interpretace a vnáší tak do této oblasti mnoho nových podnětů, nových způsobů řešení a svéráznou poetiku vycházející z africké a jihoamerické kultury. Narodil se nový typ interpretace, který bude silně ovlivňovat celé dvacáté století, na jehož vrcholu pak stanou tak světoznámí umělci jako budou Ray Charles, Steve Wonder, Michael Jackson nebo Bobby McFerrin.

Poměr vývozu a dovozu uměleckých inspirací, tvůrčích postupů a škol se začíná proměňovat. Zatímco devatenácté století žila Amerika ve znamení Evropy, žilo století dvacáté ve znamení Ameriky. Úlohy se obrátily. Předminulé století exportovalo z Evropy do Ameriky Vernea, Dickense, Dvořáka, Verdiho, operety a valčíky, dvacáté století dováží jako kompenzaci moderní tanec, westerny, pop art, happeningy, hollywoodské filmy, muzikál a jazz.

#### **4 Třetí období, hledání nové syntézy vrcholící nepřekonatelnou West Side Story**

Hledání nových cest nespočívalo jen ve formálních znacích. Právě ve čtyřicátých letech se na Broadwayi začínají stále častěji hrát hudební dramata, která zaujmají stanovisko ke společenským problémům své doby. Začíná to již sociální pohádkou

*Finnian's Rainbow* (1947), která se vyústěním svého příběhu zasazovala o rovnost lidí. Tohle dílo má zejména pro historii českého muzikálu zcela výjimečný význam. Neboť je, jak jsme předeslali před malou chvílí, importovali z Ameriky do Prahy dva slavní autoři. Byli to herci a klauni Jiří Voskovec a Jan Werich a vymysleli pro něj název ryze český, totiž *Divotvorný hrnec*, odkazující tak – mimo jiné – na jinou komediální tradici v českém divadle a sice k V. K. Klicperovi, který byl znám svou komedií *Divotvorný klobouk*. Ale k *Divotvornému hrnci* se ještě vrátíme. Na *Finnianovu duhu* navazoval Lernerův a Loewův *Brigadoon*, který ve stejném roce oživil téma o bytí a zániku. *Bloomer Girl* (1944) Harolda Arlena líčí pro změnu v polovině čtyřicátých let americkou občanskou válku. Rodgersův a Hammersteinův *South Pacific* v roce 1949 připomínal druhou světovou válku a rasový problém. Jde o dva milostné příběhy, které se odehrávají mezi americkým vojákem a domorodou dívkou a mezi zdravotní sestrou americké armády a francouzským plantážníkem, který se stará o své tři děti. To vše se odehrává na ostrově kdesi v Tichomoří na pozadí americko-japonské války. Jižní Pacifik byl dílem vsutku patriotickým a pro americké hudební divadlo začal prolamovat další tabu. Na scéně se objevila témata jako smrt, vražda, rasová diskriminace a další víceméně vážné stránky lidského života. K dalším nesporným úspěchům tohoto období patří také *Gentleman Prefer Blondes* (1949), hudba Jule Styne, *Guys and Dolls* (1950), libreto Jo Swerling a Abe Burrows, podle povídek Damona Runyona, texty a hudba Frank Loesser, sociálně silné *The Pajama Game* (1954), libreto George Abbot, texty a hudba Richard Adler a Jerry Ross, což byl jeden z prvních muzikálů, k němuž choreografii vytvořil mladý Bob Fosse, choreograf a režisér, který bude za pár let přepisovat dějiny amerického muzikálového divadla. Zatím to však jsou léta učednická. Stejně tak jako pro jiné významné tvůrce a sice Jeroma Robbinsa a Leonarda Bernsteina. Oba ve velmi úzké spolupráci postupně pracují na muzikálech *On the Town* (1944), *Wonderfull Town* (1953), a *Candide* (1956), aby už ve stejném roce uvedení *Candida* začali pracovat na zlomové *West Side Story*. Ale byla ještě další díla! *Bells Are Ringing* (1956), libreto Betty Comdenová a Adolph Green, hudba Jule Styne, ve stejném roce také *Music Man* Meredith Wilsona a *Most Happy Fella*, libreto a texty Frank Loesser podle hry Sidneye Howarda.

My se však ještě vrátíme k *Divotvornému hrnci*. Tento první americký muzikál uvedený v Československu a na evropském kontinentě vůbec (!) se stal na dlouhou dobu nejuváděnější hrou československého divadla, neboť dosáhl něco přes 300 repríz. To s sebou nese dva významné prvky, kterých by bylo dobré si povšimnout. Prvním z nich je téměř geniální prozíravost Voskovce a Wericha, kteří svou intuicí neomylně vycítili kudy se bude ubírat vývoj moderního hudebního divadla. Je to až neuvěřitelné, že právě český divák mohl být tím, kdo ve staré dobré Evropě poprvé uviděl pravý nefalšovaný americký muzikál, jehož autory byli Burton Lane<sup>19</sup> a textař E. Y. Harburg.<sup>20</sup> A za druhé, že byli natolik dobrými dramatiky, že tento americký import uměli přeložit do českého jazyka s výjimečnou bravurou. Jan Werich si pak svým vodníkem Čochtanem postavil téměř pomník klasické komediální role. Vždyť Čochtanovy slavné repliky si citovaly generace diváků ještě v době, kdy už psali své úspěšné hry Svěrák se Smoljakem. Onen vtip geniálního převodu z jedné mateřštiny do druhé spočíval v tom, že se Voskovec s Werichem rozhodli, že původní irsko-americký příběh převedou na české reálie. Velké štěstí bylo už to, že to tenkrát ještě šlo. Dnes by k takové proměně americké agentury zastupující muzikály v žádném případě nedaly svolení. A tak se z původního drobného

---

19 **Burton Lane** (1912 – 19), syn obchodníka s realitami. Jeho rodina, příliš reálně založená, si nepřála, aby studoval hudbu a tak jediné hudební vzdělání mu dal Simon Boucharoff, učitel klavíru a praxe v nakladatelství Remick, kde se setkal s několika autory písní. Zvláště cenných rad se mu dostalo od George Gershwinu. V době působení u Remicka zaujal svými melodiemi textaře H. Dietze natolik, že je otextoval a uplatnil na Broadwayi v revue *Three's A Crowd* (1930) a o rok později už větší část čísel pro revue *Earl Carroll Vanities*. Význam Burtona Lanea je v jeho muzikálech *Hold On Your Hats* (libreto Guy Bolton, Matt Brooks a Eddie Davis, texty E. Y. Harburg), *Laffing Room Only* (skeče Olson a Johnson, texty B. Lane). Nejvýznamnějším muzikálovým dílem je však *Finnian's Rainbow* (1947), libreto E. Y. Harburg a Fred Saidu, texty E. Y. Harburg). Kromě čistě divadelních produkcí tvoří důležitou součást jeho tvorby i dvanáct původních filmových muzikálů. Zvláštní místo mezi nimi zaujímají *Babes On Broadway*, *Dancing On A Dime*, *Dancing Lady* a *Royal Wedding*. Posledním muzikálem, napsaným tentokrát s někdejší libretistou *My Fair Lady* A. J. Lernerem, je muzikál o dívce se schopnostmi extrasenzorické percepce *On A Clear Day You Can See Forever* (1965), dílo, které však zklamalo diváky i investory a jehož jediným kladem byla hudba Burta Lanea

20 **E. Yip Harburg** (1898 – 1981), vlastním jménem Isidore Hochberg, textař, libretista. Pocházel z chudých poměrů, na gymnaziální studia si přivydělával jako kamelot a lampář. Se spolužákem Irou Gershwinem řídili literární rubriku školního časopisu. Později oba navštěvovali City College of New York. Po jejím absolvování působil jako novinář v Uruquayi, po návratu až do roku 1929 obchodoval s elektrickými spotřebiči. Jeho básně publikovaných v časopisech pod značkou “Yip” si všiml skladatel Jay Gorney a nabídl mu spolupráci. Tím se Harburg dostal mezi profesionální textaře. Z jeho rozsáhlé tvorby patří k nejvýznamnějším písně vzniklé ve spolupráci s Haroldem Arlenem. Například *Happiness Is A Thing Called Joe*, uvedená v černošském filmovém muzikálu *Cabin In The Sky* (1943) nebo *It's Only A Paper Moon* z filmu *Take A Chance*, ale především *Over The Rainbow* z filmového muzikálu *The Wizard Of Oz* (1939). Kromě společných prací pro film spolupracoval s Arlenem na broadwayských muzikálech, např. *Bloomer Girl* (1944), *Jamaica* (1957) a *Live Begins at 8:40* (1934). Ze spolupráce s Burtem Lanem je nejvýznamnější *Finnian's Rainbow* se známým poetickým valčíkem *Look To The Rainbow*, který zdomácněl i v českém prostředí jako známá píseň *Tam za tou duhou*. Zemřel při automobilové nehodě.

irského skřítky Ogga stal poněkud přerostlý vodník Čochtan ze Zlaté stoky, obec Třeboň. A z irského přistěhovance pana Finniana se stal jihočeský Josef Novák, který jde do Ameriky hledat štěstí se svojí dcerou Kateřinou.

Právě v tomto díle se poprvé objevují velmi nové nároky nejenom na sólové, ale i na sborové party. Hudební složka je totiž v tomto případě skutečně primárně jazzová. Hudební témata jsou plná synkop a různých rytmických akcentů, které jsou ještě podtrhovány skvělými slovními hříčkami Voskovce a Wericha. Tak například hned v úvodním čísle *This Time of the Year* se setkáváme s několika náročnými technickými i interpretačními požadavky, které musí být přesně uplatněny, jinak ztrácí na významu i efektivnosti. Pro názornost si dovoluji uvést toto muzikálové hudební číslo v plném textovém znění. Základní dramatická situace spočívá v tom, že lokalita zvaná Štědrá dolina má být vydražena. Domorodci obývající tuto část země ji však prodat nechťejí a vědí, že dražba je v podstatě nezákonná. Šerif se svým pomocníkem stojí na jedné straně konfliktu, obyvatelé doliny jsou v opozici. Jejich jedinou nadějí je předák Woody, který se má vrátit z New Yorku s kýženými penězi, aby mohl zaplatit patřičné poplatky. Sbor rytmicky skanduje “*Woody's comin*” (česky “*Woody se vrací*”), což je jazzově akcentovaný rytmus, který nejenomže vyjadřuje odpor vesničanů, ale je současně hudební metaforou vyjadřující rachot kol vlakové soupravy přivážející Woodyho. Zkuste si rychle za sebou jen tak zarecitovat “*Woody's comin*” a uslyšíte možná pražce po nichž uhání spěšný vlak. A tak musí zpěváci a herci ve sboru zvládnout hned několik úkolů najednou. Musí být emocionálně přesvědčiví – je to přece jenom vzpoura – ale současně musí provádět přesnou synkopaci slov tak, aby tento hudební prvek u diváků vzbudil dojem ujíždějícího vlaku. V této verzi je o poznání lepší anglický originál, který lépe ve slabikách charakterizuje jedoucí vlak. České “*Woody se vrací*” tak přesvědčivě nezní. Opačná situace však nastává v závěru hudební scény, kdy se vlak natolik přiblížil k vesnici, že už slyšíme jeho pískání. Pískot opět vytvářejí zpěváci ve sboru. Ale v této verzi vyznívá nyní o poznání lépe české řešení. Anglický originál má své “*Woody's here*”, zatímco české znění Voskovce a Wericha pracuje s formou “*Úž je tů...*”, což je verš, který dokonale imituje zvuk vlakové píšťaly.

Pro názornost a přehlednost níže uvádím celé znění písně, v anglické a české verzi.

### **Originální verze anglická**

*(Jazzová harmonika a černošský vokál.)*

Chorus        Woody's comin'  
                  Woody's comin'

Sheriff        Hear Ye!  
                  Hear Ye!

Chorus        We can't be bothered with a mortgage man  
                  This time of the year  
                  For Spring don't care about a mortgage man  
                  This time of the year  
                  The Dande lions in the dusky dell  
                  Don't give a hoot in hell

Solo (Man)    They' re gonna smell without collateral

Chorus        This time of the year

Solo (Man)    This time

Chorus        This time of the year

Girls         Sweet merrybuds, and Elderberrybuds

Boys         Don't give a good ding, ding, dang

Chorus        Corn's shootin'up, fruit trees are fruitin' up  
                  Go tell Rawkins to go hang, hang



*(Dance.)*

Chorus        Don't mess around here  
                  This time of the year  
                  You'll get it in the rear  
                  This time of the year

Boys and Girls

Magnolias are sentimental  
Parsimmons are queer  
Snap dragons won't pay no rental  
This time of the year  
Reg cabbage and sweet potatoes  
Don't easily skeer  
They'll sprout without real estaters  
This time of the year

*(Susan dance.)*

Boys            The choo choo's comin' and it's mighty clear  
                  Woo – woo – (*nebo dvakrát tlesknutí*) Woody's here  
                  He's up there ridin' with the engineer  
                  Yes, Woody's here!

Chorus        Just look at that choo choo puffin'  
                  Let's give it a mighty cheer  
                  Just look at that engine huffin'  
                  Dang blast it all, Woody's here  
                  Woody's here  
                  Woody's here

Boys	Git load of that whistle blowin' That whistle good to hear It's wantin' you to be knowin' Dang, blast it all Woody's here	Girls	Woody's here Woody's here Woody's here Woody's here
Boys	Git load of that whistle blowin' That whistle good to hear It's wantin' you to be knowin' Dang, blast it all Woody's here	Girls	Ú-Ú-Ú / Woody's here Girls Ú-Ú-Ú / Woody's here Girls Ú-Ú-Ú / Woody's here Girls Ú-Ú-Ú / Woody's here
Chorus	Woody's here Woody's here		

### Česká verze Voskovce a Wericha

Zástup	<i>(začíná skandovat)</i> „Woody se vrací!“
Šerif	Dra – žba! Dra – žba!
Sbor	A NA NÁS HYPOTÉKA NEPLATÍ TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ! Z KVĚTŮ DANĚ NIKDO NEPLATÍ TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ! DYŤ NÁM TU KVETOU KLÍČE DO RÁJE, VY JDĚTE DO HÁJE
Muž	A S NÁMA AŤ SI BANKA NEHRAJE
Sbor	TEĎ JE TU MÁJ!
Muž	JE MÁJ

Sbor           TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ!  
                POUPĚ PUČÍ, JEN BANKA NEPUČÍ  
                NÁM JE PŘECE HEJ, HEJ, HEJ!  
                PÁN NEPUČÍ, PUČÍ NÁM TULIPÁN  
                DEJ SE VYCPAT A DEJ, DEJ, DEJ!

*(Tanec.)*

TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ  
MÁME TU TEĎ RÁJ  
A PRO VÁS JE TU HÁJ,  
TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ!

BLIZNY KOUKAJ PO PESTÍCÍCH  
PEL KDY UŽ JIM DAJ  
RUMĚNEC MAJ RŮŽE V LÍCÍCH  
TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ!  
KONVALINKY A POMNĚNKY  
NÁM TU ROZKVÉTAJ  
BEZ ÚVĚRU, BEZ SMĚNKY  
TEĎ KDYŽ JE TU MÁJ!

Dívky       CO SE DĚJE?

Kluci       WOODY JEDE ZE SVĚTA DIVŮ

Sbor       UŽ JE TU !  
            A SÁM SI ŘÍDÍ LOKOMOTIVU  
            HEJ, UŽ JE TU!  
            NA PÍŠŤALU WOODY PÍSKÁ  
            KONDUKTÉR NA TRUMPETU  
            TRUMPETA SE V SLUNCI BLÝSKÁ

WOODY JEDE, UŽ JE TU /: UŽ JE TU:/  
UŽ JE SLYŠET BRZDY PÍSKAT  
UŽ JE SLYŠET TRUMPETU  
UŽ DOLINA MŮŽE VÝSKAT  
WOODY PŘIJEL, UŽ JE TU!

Sbor /: WOODY JE TU!:/

*(Všichni odtančí vlekouce šerifa a Buzze sebou.)*

Na výše uvedeném příkladu je možné si uvědomit, kolik důležitých detailů takové muzikálové číslo má ve své vokální interpretační formě. Začíná to technickým zvládnutím nelehkých slovních hříček. Jejich technické zpracování však ještě moc neznamena. Je to pouhé řemeslo. Nyní musí následovat pečlivý výběr obsahových akcentů, tak aby to odpovídalo jazykovému humoru v duchu Voskovce a Wericha. A to vše dohromady by mělo ještě výtečně jazzově frázovat. V českém divadelním prostředí je pak nutné pohlídat u těchto druhů textů, aby jejich frázování odpovídalo českému úzu a jednotlivá slova aby se neartikulovala s obrácenými akcenty nebo s akcenty přenesenými na nevhodné slabiky.

Ve třetím období se tedy začínají objevovat znaky důslednější a detailnější práce s interpretací, protože stejně jako se stávala komplikovanější témata her, komplikovaly se paralelně také všechny složky uměleckého výrazu. Tam, kde ve staré dobré revue stačilo přivést na jeviště zpěváka a nechat ho napospas jeho vlastnímu výrazu, se nyní uvažuje o psychologii postavy. Tam, kde jste ve follies mohli zasáhnout lačné oko diváka pestrobarevnými kostýmy a efektními choreografickými výstupy doplněnými o sborový zpěv líbivých melodií, se nyní dostává ke slovu pečlivý dramaturgický výběr ansámblových scén, které odjakživa patřily k těm nejoblíbenějším a divácky nejatraktivnějším. Právě takto obsahově bylo koncipováno hudební číslo, které jsme analyzovali o pár řádků výše. Nejedná se tu totiž o žádný bezejmenný sbor pěvců a tanečníků. Herecký ansámbl je tu složen z různých lidských individualit, které budou v pozdějším příběhu hrát více či méně důležité role. Kromě toho však sbor působí jako metafora protestu a má tedy vysoce dramatický význam. Sotva pár vteřin po otevření

opony a už tu máme silný dramatický konflikt, který je tím nejlepším způsobem, jak ihned v začátku inscenace přitáhnout divákovu pozornost.

Jako další příklad náročné interpretace nám bude sloužit legendární *West Side Story*. Za prvé již tím, že jde o dílo povýtce tragické, což nebývá zrovna nejtypičtějším znakem muzikálového divadla. Tragické muzikály sice existovaly už před ní (například Weillova *Street Scene* nebo *Lost In The Stars*), ale tragická katarze se ještě nestala běžným účinkem muzikálu. Ve *West Side Story* tedy muzikál nebývale zvažněl, nestal se však vysloveně tragédií, vzkřísil spíš postupy staré larmoyantní komedie, žánru, kterému se v anglické literatuře říká melodrama (neplést si, prosím, s pojmem melodram, neboť melodrama je obyčejně bez hudby).

Jerome Robbins spolu s Leonardem Bernsteinem<sup>21</sup> transponoval známou Shakespearovu hru *Romeo a Julie* do hudebního dramatu odehrávajícího se v západní čtvrti New Yorku. Na místa znesvářených šlechtických rodů Capuletů a Monteků ve středověké Veroně vystupují dnešní gangy mládeže Tryskáči (v originálu Jets – domácí) a Žraloci (v originálu Sharks – přivandrovalí Portorikánci), kteří bojují na ulicích periférie o své teritorium. Tony a Maria náleží podobně jako Julie s Romeem k znepráteným bandám.

---

<sup>21</sup> **Leonard Bernstein** (1918 – 1990), americký skladatel, dirigent a klavírista. Narodil se v Lawrence v Massachusetts, jeho rodiče byli židovští emigranti z Ukrajiny. Otec se vypracoval na úspěšného obchodníka. Leonarda přitahovala hudba od raného dětství, byl okouzlen synagogální hudbou. Již jako dvanáctiletý komponoval a začal studovat hru na klavír na Newenglské hudební konzervatoři. Později studoval dirigování, skladbu a klavírní hru na Harvardu a v Curtisově hudebním ústavu. Stal se asistentem dirigenta Kusevického, který se stal vedle Mitropoulose jeho velkým vzorem. Jako první rodilý Američan se stal roku 1958 hlavním dirigentem Newyorské filharmonie. V roce 1969 se tohoto místa vzdal a dále dirigoval pohostinsky. Např. v milánské La Scale, v Metropolitní opeře, ve Vídni, na salcburském festivalu a stal se jedním z nejuznávanějších dirigentů světa.

Bernsteinova skladatelská tvorba je velmi různorodá. Napsal světově mimořádně úspěšný muzikál *West Side Story* (1957), který byl také zfilmován a dostalo se mu vysokého ocenění 11 Oscarů. Jeho muzikál *Candide* (1956) měl ohlas v intelektuálních kruzích. Libreto napsala Lilian Hellmanová a nechala se inspirovat Voltairovým dílem. Muzikál reagoval na působení McCarthyho Výboru pro neamerickou činnost, ale komerčního úspěchu nedosáhl. Napsal také symfonie na židovské náměty, mezi nejznámější patří *Kadiš* (1963). Je to spíš oratorium a Bernstein byl také autorem textu, přičemž místy použil aramejštinu a hebrejštinu. Jeho první symfonie *Jeremiáš* (1942) měla za předlohu Knihu nářků. Složil také scénickou operu *Mass* (Mše, 1971), napsanou k otevření opery ve washingtonském Kennedyho centru. Formu si vypůjčil z katolických mší, ale v hudbě je patrný vliv Šostakoviče, Orffa, rockové a folkové hudby i blues. Bernstein často ve své tvorbě spojoval prvky jazzové a populární hudby s tradičními uměleckými formami. Leonard Bernstein patřil k největším hudebníkům 20. století. Mezinárodní ohlas jeho skladatelské, dirigentské a reprodukční tvorby byl obrovský a všeobecně významně ovlivnil hudební vývoj.

Shakespearova populární balkónová scéna se odehrává na zrezivělém požárním žebříku v odlehlém dvoře. Při střetnutích mezi bandami dochází k bitkám na nože i k nepřítčným vraždám. Následuje útek a policejní razie. Ještě jednou se Tony a Maria ujišťují svou láskou, pak jeden ze Žraloků Tonyho zastřelí. Umírající Tony se obviňuje: „*Nevěřil jsem dost v naši budoucnost*“, a Maria odpovídá: „*Stačí, když se milujeme...*“ Mrtvého Tonyho odnášejí společně členové obou band uvědomující si nesmyslnost předchozího jednání. Citlivým vyvážením lyricko-romantických a společensko-kritických scén s nekompromisní jazzovou instrumentací a strhujícími tanečními výstupy představuje *West Side Story* jedno z nejodvážnějších děl amerického hudebního divadla. Svou premiéru měla 26. září 1957 v Divadle Winter Garden v New Yorku a v prvním běhu odehrála nepřetržitě 734 repríz. Jejími autory jsou Leonard Bernstein, Stephen Sondheim a Arthur Laurents. Režii a choreografii vytvořil již zmíněný Jerome Robbins.

Nesmírně zajímavé je i zjištění, jak často hudební skladatelé různých epoch sahalí po této látce. Tragický příběh patrně nejslavnějšího dramatika Wiliama Shakespeara nejenže zůstává dodnes jedním z pilířů repertoáru činoherních divadel, ale dočkal se i bezpočtu filmových podob. Patnáctkrát (!) sloužil jako dramatická předloha autorům operní tvorby a minimálně dvakrát skladatelům tvorby baletní. Odborné prameny pak hovoří o mnoha známých muzikálových úpravách. Nejslavnější z nich se však zcela jistě stalo dílo amerických tvůrců v čele s Leonardem Bernsteinem. Málokdo jiný z muzikálových skladatelů tak silně smazával hranice mezi hudbou vážnou a populární, jako právě Bernstein. Jeho výrok o tom, že hudba se nedělí na vážnou a zábavnou, nýbrž jen na dobrou a špatnou, ve své době šokoval veřejnost a především konzervativní umělecké kruhy. Bernstein stál poprvé za dirigentským pultem Newyorské filharmonie už v roce 1943, tedy jako pětadvacetiletý. Tehdy šlo o rychlý záskok za nemocného Bruna Waltera při koncertu v Carnegie Hall, ale již tenkrát mladý dirigent poukázal na velikost svého výjimečného talentu.

Premiéra *West Side Story* znamenala výrazný zlom v muzikálové tvorbě, která se v té době hemžila především více či méně zdařilými konverzačkami se zpěvy a tanečními čísly. *West Side Story* použila hudbu a pohyb jako dějotvorný výrazový prostředek. Hudba, režie a choreografie tu v úzké spolupráci vytvářejí jednak pevnou dramatickou stavbu,

perfektně navozují atmosféru jednotlivých situací a nechávají vyhocovat základní konflikty. V každém případě zde hudební čísla posunují příběh vpřed. A zcela novou roli zde získává právě choreografie. Na jedné straně působí jako stylizace děje, na druhé straně se stává silně emotivním výrazovým prostředkem. Tanec a zpěv je tak s hudební složkou nedílně a kompaktně provázán. Z inscenace je mimořádně patrné, že to, co bychom mohli nazvat koncepcí hudebně-tanečního scénáře, vychází z jednoho myšlenkového zdroje, a sice od režiséra a choreografa Jeroma Robbinsa<sup>22</sup>.

Ponecháme-li nyní záměrně stranou legendární sólové písně jako *Maria* nebo možná ještě slavnější duety *Tonight*, *One Hand, One Heart* nebo dramatické *A Boy Like That*, pak si náhle uvědomíme, v čem tkví skutečná síla tohoto výjimečného muzikálu. Jeho hlavní dramatickou osu – i její komediální protipól – tvoří totiž převážně ansámblové scény. A to jak taneční, tak pěvecké. Pojďme si je nyní ve stručnosti připomenout. Celá inscenace začíná vstupním číslem *Prologue*, které i s navazující písní *Jet Song* má bezmála osm minut. Nejdříve jde o baletní ztvárnění vzájemných provokací dvou zneprátelených part, které se v jazzové taneční stylizaci prohánějí ulicemi West Side. Když na krátkou chvíli Tryskáči vyhrají svůj boj, následuje – jak už jsme uvedli – hudební číslo *Píseň Tryskáčů*, v níž šéf této party jménem Riff udílí svým hochům základní pokyny jak držet partu pohromadě a co parta znamená pro svého oddaného člena. Další sborovou scénou je taneční zábava v tělocvičně *Dance At the Gym*, která vrcholí expresivním tancem Portorikánců s charakteristickým názvem *Mambo*. Jedním z nejpůsobivějších čísel muzikálu, které se dokonce na nějaký čas stalo jakousi lidovou hymnou USA je píseň *America*, kde se dvě skupiny dívek hádají, jestli je Amerika lepší zemí, než bylo Portoriko.

---

22 **Jerome Robbins** (1918 – 1998), americký tanečník, baletní mistr, choreograf a režisér, proslavený spoluprací na muzikálech *West Side Story* a *Fiddler on the Roof*. Narodil se v New Yorku jako Jerome Wilson Rabinowitz. Jeho kariéra začala v roce 1940, kdy se stal členem Baletního divadla, zde debutoval roku 1942 v Stravinského baletu *Petruška*. Byl vynikajícím interpretem komických i dramatických rolí. Jeho první choreografie *Fancy Free* (1944) na hudbu L. Bernsteina byla tak velkým úspěchem, že byla okamžitě přepsána na muzikál *On the Town*. Pro baletní divadlo dělal např. choreografii *Interplay* (1945). Roku 1948 se připojil k Newyorskému městskému baletu George Balanchina a působil zde do roku 1961 jako umělecký ředitel. V roce 1983, po Balanchinově smrti, se stal uměleckým šéfem a stál v čele souboru až do roku 1990. Proslavil se také inscenacemi baletů na hudbu I. Stravinského, B. Brittena a L. Bernsteina. V letech 1958 – 1961 řídil vlastní baletní soubor Ballet U. S. a v roce 1966 založil Americkou divadelní laboratoř. Od roku 1944 spolupracoval s divadly na Broadwayi. Svou vynikající choreografií přispěl k obrovskému úspěchu muzikálu *West Side Story* (1957), který byl roku 1960 zfilmován a roku 1961 získal 10 Oscarů, z nichž Robbins dostal dva – za režii a choreografii. K dalším jeho úspěšným inscenacím patří *The King and I* (1951), *Peter Pan* (1954), za jehož televizní verzi dostal cenu Emmy a *Fiddler on the Roof* (1964).

Zatímco jedna z dívek vzpomíná na domov se slovy:

Puerto Rico,  
ostrove mládí,  
ostrove věčného léta!  
Na březích oranže kvetou,  
do vlasů holky si je pletou...

Druhá dívka Angela paroduje svoji sokyni ve sloce s úplně jiným obsahem:

Puerto Rico,  
ostrove hadí,  
smetiště celého světa!  
Pobřeží tajfuny metou,  
parchanti pod nohy se pletou  
Bída jednou větou  
Lidi v hadrech žijou  
A jen furt se bijou!  
Mám ráda ostrov Manhattan!  
Ten kdo je proti, je  
kretén...!

A následuje ansámblová pointa.

Nejlepší zem je Amerika!  
Dolary všem dá Amerika!  
Pro všechny dost má Amerika  
příležitost je tu veliká!  
Nadevšecko je Amerika  
I to děcko, které od mlíka  
si odvyká, ze sna vzlyká:  
Amerika je Amerika!



Zejména na poslední sloce refrénu je znát, že se na původním překladu podílel Jan Werich. Použití vtipných rýmů připomíná starou dobrou dvojici V + W. Vysloveně ironickým hudebním číslem s velkým komediálním potenciálem je píseň *Gee, Officer Krupke*, kde si bílí chlapi z New Yorku dělají legraci ze sociálního systému tehdejší doby. Velkolepé ansámblové první finále *Quintet* už jen fenomenálně završuje první část hry. V této slavné scéně se totiž postupně setkávají na jevišti téměř všechny dramatické postavy a každá z nich – nejdříve postupně, pak všechny dohromady – zpívají o tom, jak bude vypadat dnešní noc (*Tonight*), což byla jedna z písní, která zazněla jako milostný duet. Na simultánně-neutrální scéně se tak potkávají oba gangy Žraloci a Tryskáči a chystají se na střetnutí: "dnes večer". Maria se těší na setkání s Tonym: "dnes večer" a Tony se těší na setkání s Mariou: "dnes večer". Oba milence ještě doplňuje Anita, která pro změnu těší na svého Bernarda, jak jinak než: "dnes večer". Ale každý z nich tomuto tématu dává docela jiný význam. Každý myslí na něco jiného. A přece všichni – a v tom je ta tragická ironie – zpívají jednu píseň – píseň o dnešním večeru. Ani druhá půle hry neztrácí nic ze své dramatickosti. Začátek odstartuje baletním číslem *The Rumble*, ve které Tony v návalu vzteku zabíjí Bernarda, protože on chvíli před tím zabil Riffa. Dramatické napětí vrcholí. Shakespearova zápleтка zabírá neomylně i po více než čtyřech stech letech. Předposledním hudebním číslem je pak *Cool*, což je porada Tryskáčů, kteří přišli o svého šéfa a jeho post přebírá chlapec, kterému přezdírají právě Cool (v češtině tedy přibližně něco jako Klidák nebo Klídek, což nám však nepříjemně připomíná českou verzi repliky z filmu *Bony a klid*). Nový šéf party uklidňuje nervózní atmosféru v partě, což je scénicky řešeno brilantním sborovým zpěvem a jazzovým baletem. Závěr muzikálu má velmi originální vyústění. Zatímco ve většině muzikálových děl je finále téměř vždy zpívané, zde dochází k netypickému řešení. Za zvuků Bernsteinovy hudby odnáší obě party tělo mrtvého Tonyho společně na svých ramenou a jen smutně dojemné akordy oznamují tragický konec příběhu. Když spočítáme všechny důležité sborové výstupy, vyjde nám číslo 8. Při celkové délce všech těchto čísel, což dělá cca 45 minut, si musíme uvědomit, že tyto ansámblové scény tvoří skoro polovinu celého představení. To je nesmírně cenné zjištění, když víme, jak náročnou disciplínou je nacvičování jakýchkoliv sborových výstupů. *West Side Story* tedy rozhodně patří do zlatého fondu sborových scén, vokálních nevyjímaje a jejich nastudování by mělo být svěřováno těm nejzkušenějším sbormistrům, choreografům, dirigentům a režisérům.

## 5 Zlatá léta šedesátá aneb od velké klasiky k rockovému muzikálu

Šedesátá léta, jimiž muzikál vstoupil na Broadwayi<sup>23</sup> do své další významné vývojové etapy, znamenají počátek muzikálu jako univerzální – vlastně světové – formy, která rychle zdomácní v divadelní kultuře mnoha národů. Vznikají muzikály velkých humanistických aspirací a všelidsky srozumitelných témat, jako například *Fiddler on the Roof* (1964, libreto Joseph Stein podle Šoloma Alejchema, Shaldon Harnick a hudba Jerry Bock), *Man of La Mancha* (1965, libreto Dale Wasserman, texty Joe Darion, hudba Mitch Leigh), *Zorba* (1968, libreto Joseph Stein podle Nikose Kazantzakise, texty Fred Ebb, hudba John Kander) nebo muzikál *1776* (1969, libreto Peter Stone, hudba a texty Sherman Edwards). První tři z nich podrobíme ještě detailnějšímu zkoumání z hlediska sborových partů a jejich interpretace. Vedle tradičního muzikálu vzniká však také komorní a experimentální produkce tzv. Off-Broadwaye: nejreprízovanější muzikál vůbec *The Fantasticks* (1960, u nás hrán pod názvem *Snílci*, libreto podle Rostanda Tom Jones, hudba Harvey Schmidt), se hrál právě zde, to jest mimo hlavní proud komerčního muzikálu. K dalším off-broadwayským kouskům patří *You are a Good Man, Charlie Brown* (1967, podle seriálu Charlese M. Schulze *Peanuts*, hudba a text Clark Gessner). Experimentální linii muzikálů přenáší pak přímo na Broadway producent a režisér Harold Prince. Tyto inscenace jsou většinou komponované a textované Stephenem Sondheimem – oba se sešli již ve spolupráci na *West Side Story* a spolu s Jeromem Robbinsem na muzikálové verzi autobiografie striptérky Gypsy Rose Lee s názvem *Gypsy*<sup>24</sup> v roce 1959. K jejich společným muzikálům patří *Company* (1970) a *Little Night Music* (1973, podle

---

23 **Broadway**, tzv. “Bílá cesta”, která vede od jižního cípu Manhattanu na jeho severní konec a jako jediná se klikatí mezi přísně pravoúhlými bloky domů. Mezi 6. až 8. Avenue a 41. až 53. Street v bezprostřední blízkosti Time Square leží divadelní centrum (Theatre District) New Yorku a Spojených států amerických vůbec. Přímo na Broadwayi a především v jejích postranních uličkách najdeme desítky divadelních budov. Kořeny divadelního života Broadwaye sahají do poloviny 19. století, kdy se rodila varieté a poté operetní scény. Před krachem na burze koncem dvacátých let 20. století jich zde stálo přibližně devadesát, během dalších padesáti let jich však byla polovina zrušena – od té doby se říká, že je Broadway nejvítálnějším invalidou na světě. Stále skomírá a skomírá, ale neumře. Největší úpadek prožila 42. ulice, která bývala oním hlavním divadelním centrem. Stánky kultury totiž časem nahradily především pornoshopy a vůbec zábava tohoto druhu. Dnešní správa města se však ve spolupráci s předními divadelními produkcemi opět úspěšně snaží právě tomuto místu, kde se protínají 42. ulice, Time Square a Broadway, znovu vtisknout podobu a význam, jaké mělo kdysi.

24 Zajímavou aktualitou je jistě fakt, že tento klasický muzikál uvádí v současné době muzikálový soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni v režii Romana Meluzína.

Bergmanova filmu *Úsměvy letní noci*, kde autorem hudby, libreta i textů je Stephen Sondheim. Ale to už se dostáváme do počátků let sedmdesátých, což jsou zárodky další vývojové etapy. Když se vrátíme do centra let šedesátých, tak nám nečekaně obrovský úspěch *Hello, Dolly!* (1964, texty Michael Stewart, hudba Jerry Herman) ukáže potřebu tradičního populárního muzikálu a předznamenává velkou vlnu operetního revivalismu na Broadwayi na přelomu 60. a 70. let. V této době se kromě návratů k osvědčeným dílům minulosti, poznenáhlu začalo i s návraty k dílům, která v minulosti neuspěla (jako například Bernsteinův *Candide* obnovený v roce 1974 Haroldem Princem (my jsme o něm psali v souvislosti s muzikály 50. let). Tato skutečnost však jistě svědčila o vyzrávání amerického hudebního divadla i jeho diváků. Současně však docházelo ke stále většímu růstu nákladů i finančního rizika spojeného s uvedením novinky na Broadwayi.<sup>25</sup> Přesto tvrdá společenská kritika zůstává v muzikálové tvorbě dobrou tradicí, jak tomu svědčí například *Golden Boy* (1964, libretto Clifford Odets a William Gibson, texty Lee Adams, hudba Charles Strouse), známý a slavný *Cabaret* (1966, libretto Joe Materoff podle hry Johna van Drutena čerpající z povídek Christophera Isherwooda, texty Gred Ebb, hudba John Kander), *Promises, Promises* (1968, libretto Neil Simon podle filmu Billyho Wildera, texty Hal David, hudba Burt Bacharach), *Sweet Charity* (1966, libretto Neil Simon podle Federica Felliniho, texty Dorothy Fieldsová, hudba Cy Coleman) nebo *Hair* (1968, libretto Jerome Ragni, James rado, hudba Galt MacDermot), což je však už muzikál jiné hudební formy – totiž muzikál rockový – a k těm se teprve dostaneme.

Pokud začneme přemýšlet o analýze sborových partů děl, která v šedesátých letech patřila k nejprogresivnějším a umělecky nejambicióznějším, pak musíme konstatovat, že to bylo období interpretačně rozhodně jedno z nejnáročnějších. Pokusíme si vysvětlit proč. Mnoho předchozích muzikálů sice skýtal nejedno interpretační nebezpečí, ale hudební forma těchto čísel byla většinou swingová a tedy v podstatě veselá, maximálně ironická nebo parodická. Výjimku jistě tvořila námi již analyzovaná *West Side Story*. Ale i tady se dá říci, že výše uvedený rozbor písně *Amerika* ukazuje, že toto konkrétní hudební číslo je vlastně také z větší části ironické. Nyní však nastává nové období, které se bude pyšnit tím,

---

25 Ostatně tento trend se v podstatě táhne až do současnosti, kdy jsou náklady na mimořádnou inscenaci schopny dosáhnout astronomických částek. Jeden z posledních takových “flopů” zažilo londýnské uvedení muzikálu *Pán prstenů*, který přišel v přepočtu na naši měnu na neuvěřitelnou miliardu korun. U nás by se z takového rozpočtu postavilo nové divadlo.

že se tematickou kvalitou dostane na úroveň nejlepších činoher a literárních děl. Většina muzikálů této doby totiž vychází buďto z nejlepší literární tradice nebo přímo z textu divadelní hry. Pro tento důkaz jsem vytvořila vlastní malou srovnávací tabulku. V prvním sloupci je uveden název muzikálu, ve druhém je název původního díla, z něhož muzikál vychází a v posledním sloupci je uveden autor originální verze.

Název muzikálu	Původní název díla	Původní autor díla
Helo, Dolly	Si pořádně zařadit	Johann Nestroy
Zorba	Řek Zorba	Nikos Kazantzakis
Šumař na Střeše	Tovje vdává dcery	Alejchem Šolom
Muž z Kraje La Mancha	Důmyslný rytíř Don Quijote	Miguel de Cervantes
Your Own Thing	Večer Tříkrálový	William Shakespeare
Two Gentlemen of Verona	Dva kavalíři z Verony	William Shakespeare
The Fantasticks	Romantikové	Edmont Rostand
Sweet Charity	Cabriiny noci	Federico Fellini
Little Night Music	Úsměvy letní noci	Ingmar Bergman

Díky tomu, že se muzikály nové etapy rekrutují z nejlepších divadelních a filmových kvalit – interpretace muzikálových ansámblových scén získává mimořádnou náročnost. Ta se projevuje zejména obtížnými hereckými úkoly, jež jsou na všechny členy company kladeny. V *Šumaři na střeše* se stává sbor hereckým partnerem hlavních rolí, protože představuje jejich metaforický protipól. Šumař je hra o tradici a generacích předků, které tyto tradice vytvářely a ctily. Židovská mišpoche<sup>26</sup> je tu tedy zobrazena jako symbolická vesnice Anatěvka, kde každý z obyvatel má své pomyslné místo v řádu věcí. Nově přicházející různé ideologie a nové etické systémy postupně tento starý řád podvracejí až jej úplně rozvrátí. Celá hra pak končí symbolickým exodem židovského

26 “Mišpoche” je židovský výraz pro rodinu, a to včetně početného příbuzenstva; současně však tento výraz zahrnuje pojem jako “předkové” nebo “rod”. Snad nejbližším slovem je ale výraz “klan”. Rodiče, prarodiče, sourozenci, strýci, tety, bratřenci a sestřenice, ti všichni tvoří část širší rodiny, již říkají Židé “mišpoche”. Že “všichni Židé jsou mišpoche” znamená, že Izrael je jedna velká rodina. Silný pocit společného dědictví, povinností a hodnot dovedl stát Izrael k tomu, aby bez výjimek přijal židovské vystěhovalce i přes jejich obrovské kulturní rozdíly.

národa z Ruska do všech koutů světa hledat svoji zaslíbenou zem. Figury a figurky, které jsou tu členy sboru představovány, nejsou žádnou bezejmennou masou zpěváků nebo tanečníků, tak jak jsme tomu byli navyklí ve staré revue nebo v hudební komedii. Každá z postav, i ten nejposlednější žebrák, je tu nositelkou jasného a pevně vystavěného psychologického charakteru, který slouží významu celku. Nové na této interpretaci je tedy to, že člen sboru je tu současně individualitou. Jeho výkon nesplývá s masou, neztrácí se ve službě stejnosti, nýbrž naopak – každý člen sboru zpívá svůj part podle toho, jakou v tu chvíli hraje postavu. Ve výsledku tedy neslyšíme amorfní skupinu hlasů, ale měli bychom slyšet osobní témata různých individuálních osudů a psychologických typů (holič, krejčí, prodavač, obuvník, příštípkař, selka, holky od krav, pohůnci, kovář, řezniční učni, kamnář, rabíni atd. apod.). A to samozřejmě klade vysoké nároky také na sbormistry, kteří tyto party studují. V tuto chvíli se stávají blízkými spolupracovníky režiséra. On určuje jednotlivé psychologické typy, ale sbormistr by měl být tím, kdo bude se svými svěřenci na úkolu pracovat. Tady je práce poučeného, vzdělaného a maximálně připraveného sbormistra nezastupitelná. Dobrý sbormistr tak může pomoci dílu k vysoké kvalitě, pokud dokáže naplnit pokyny a vize režiséra. Špatný nebo průměrný sbormistr zase může způsobit úplný opak. Ansámblové party se pod jeho nekonkrétním vedením mohou zcela rozpadnout a zničit tak podstatnou část inscenace.

Stejně důležitá je existence sboru i v dalších dvou dramatických muzikálech a to jak v *Muži z kraje La Mancha*, tak i v *Zorbovi*. Muzikál *Man of La Mancha* měl premiéru 22. listopadu 1965 v ANTA Washington Square Theatre v New Yorku. Vlastním tématem této muzikálové varianty Cervantesova románu nejsou však příhody bláznivého rytíře, ale quijotismus sám. Právě tak ústředním hrdinou příběhu není ani tak Quijote, jako Aldonza, děvečka z venkovské krčmy. Aldonza, v níž Quijote vidí paní svého srdce, ušlechtilou Dulcineu. Celou svou existencí, celou silou své primitivní a pudové bytosti a ze vší své životní zkušenosti Aldonza Quijota nenávidí, popírá a vyvrací jeho idealismus – a přece právě jí se Quijotovo zmoudření dotkne nejvíc. Zmoudřelý Quijote procitne ze svého bláznovství jako z těžkého snu a o Dulcineji neví vůbec nic. Aldonzu tak zasahuje do hloubi duše – aniž si to sama přiznává, Quijotova vznešená představa se stala její životní nadějí. Hra ovšem nekončí Quijotovým zmoudřením, jak je tomu v Cervantesově románu. Naopak. Umírající se rozpomene na Dulcineu. Poznává, že jeho quijotovský boj nebyl

marný, poznává, že jeho bláznovství, odmítající svět takový, jaký je, bylo pravdivější a moudřejší, než pravda a skutečnost. Quijote se znovu vydává za svým posláním a umírá. Celý tento příběh Quijota a Aldonzy vypráví v muzikálu Cervantes svým spoluvězněm v inkvizičním vězení. Vlastně nejen vypráví, kolektivně jej s nimi improvizuje. Nedělá to pro zábavu. Quijotův příběh je Cervantesova obhajoba před divokým soudem spoluvězňů, kteří mu zabavili rukopis románu o Donu Quijotovi a hrozí jeho spálením. Svou při před tímto soudem Cervantes vyhraje. U svých spoluvězňů, u té nejnižší sociální vrstvy, sice vítězí, volá ho však už soud inkvizice.

*Muž z kraje La Mancha* je jeden z mála muzikálů srovnatelných s významem a formátem klasické *West Side Story*. Jde o typický off-broadwayský muzikál, všestranně náročný nejen pro herce, ale i pro diváka. Hraje se bez přestávky, s malým orchestrem, v němž převládají dechové nástroje, umístěným přímo na jevišti.

Ve své době jeden z nejmodernějších muzikálů je výjimečný také tím, jak velké nároky jsou zde kladeny na pěvecký sbor. Inscenace má totiž skoro až činoherní charakter. Miguel de Cervantes je vržen do vězeňského prostředí, které je – až na pár výjimek – tvořeno členy muzikálové company. Tento specifický sbor nejenomže nejprve hraje různé role a roličky vězňů, ale vzápětí prostřednictvím režie Cervantese, vytváří další role v příběhu Dona Quijota. Jde tedy o úkoly takové náročnosti, jež si vyžadují téměř dokonale připravené interprety. A těch je, zejména v podmínkách České republiky, málo. Buďto je to sborový zpěvák operní kategorie, nebo tanečník, který se naučil pohybovat se jako herec v muzikálové company a nebo jde o dobře zpívajícího činoherce, jehož talent není tak veliký, aby uhrál sólové party, a tak se stal sboristou. Výjimku pak tvoří případy, kdy se do sboru dostanou interpreti vyškolení na Janáčkově akademii múzických umění v oboru muzikálového herectví. Ti bývají již zpravidla vybaveni třemi profesemi současně. Jsou slušnými dramatickými herci, zpěváky i tanečníky. Ale sbormistr nemá takřka nikdy k dispozici ideální company. Tu si mohou dovolit produkce v New Yorku na Broadwayi nebo

v londýnském West Endu<sup>27</sup>. Český sbormistr má před sebou kolektiv sestávající z různých individualit, z nichž se musí pokusit vytvořit stmelný soubor kvalitních muzikálových herců a zpěváků. Ano, na první pohled je to úkol téměř nesplnitelný. A právě zde nastupuje zkušenost a pedagogická vyzrállost sbormistra, který realizuje koncepce hudebních čísel v duchu, v jakém je naaranžoval režisér inscenace. V *Muži z kraje La Mancha* je sbor nejdříve kolektivem středověkých vězňů. Je to smečka špinavých, negramotných, divokých a nebezpečných chudáků, kteří chtějí Cervantesovi spálit jeho celoživotní dílo, totiž román s neobvykle dlouhým názvem *Podivuhodná dobrodružství důmyslného rytíře Dona Quijota de la Mancha*. Miguel de Cervantes, aby zabránil zničení svého rukopisu, je nucen před touto sebrankou improvizovaně předvádět vybrané části knihy. Musí tím vězeňskou lůzu přesvědčit, že jeho román je vlastně velmi zábavný příběh. A protože sám nestačí hrát všechny postavy, zapojuje postupně do děje jednotlivé vězně jako amatérské herce. Ti jsou nejdříve touto aktivitou pobavení, ale jak se příběh dále vyvíjí, jsou Cervantesem stále víc a více pohlcováni, až nakonec kouzlu jeho vyprávění zcela podlehnou. Pro režiséra to tedy znamená, že musí neustále inscenovat vlastně dva dramatické plány. První realistický, v němž skutečná postava Miguela de Cervantese předvádí skutečným spoluvězňům své literární dílo. A druhý plán ryze divadelní, kde se vězňové stávají fiktivními dramatickými postavami románu. Je to tedy jakási rafinovaná hra ve hře. Dva dramatické plány, více jak dvě desítky postav a různě laděná hudební čísla. Zde se objevuje další důležitý prvek práce sbormistra a sice: intenzivní spolupráce s režisérem, choreografem a dramaturgem inscenace. Na této úrovni není už sbormistr jen podružným asistentem připravujícím pěvecký sbor pro ansámblové scény. Nyní se, vlastně poprvé v dějinách muzikálu, začíná

---

27 **West End** – nejvýstižněji jej lze definovat jako londýnskou Broadway. West Endem se nazývá centrum britské metropole v místech, kde sídlí její komerční divadla. Subvencované scény, například Royal Shakespeara Company, Globe Theatre a další se vesměs nacházejí mimo West End. Zatímco v New Yorku se divadelní centrum soustřeďuje přibližně na jednom čtverečním kilometru v bezprostřední blízkosti Broadwaye a Time Square, londýnské divadelní centrum je o poznání větší. Táhne se od křižovatky Picadilly Circus přes Soho až do Covent Garden. A i zde platí jako v New Yorku na Broadwayi, že to, co nespatří West End, v britském divadelním světě neexistuje. Samozřejmě najdeme i v Londýně řadu divadel alternativního či studiového typu. V New Yorku se jim říká Off-Broadway, respektive Off-Off-Broadway, v Anglii pak Non West End. Pravidla jsou však stejná – jakmile se v nich objeví show, která by mohla mít širší a zásadní dopad, westendští producenti ji rádi přinesou do epicentra dění. Takového štěstí potkalo v minulosti kupříkladu *Rocky Horror Show* v polovině 70. let či černošskou hudební revue *Five Guys Named Moe (Pět chlapíků jménem Moe)* z roku 1990. Mimo lokalitu West Endu se pak nacházejí i dvě velké divadelní scény Apollo Victoria a Victoria Palace Theatre, a to v bezprostřední blízkosti nádraží stejného jména nedaleko královského Buckinghamského paláce, která tematicky do West Endu patří. Celkem je ve West Endu v provozu okolo čtyřiceti divadel, která na principu stagiony (pronajímaných budov produkcím bez vlastního souboru) hrají zhruba stejný počet muzikálů a činoherních představení.

stávat nezastupitelným členem inscenačního týmu. K této proměně dochází především díky tomu, že se muzikálová díla tematicky i koncepčně značně komplikují a jejich příprava vyžaduje pečlivou týmovou práci.

To, že se začala měnit témata muzikálových děl právě na sklonku 60. let způsobují dvě zásadní skutečnosti. První z nich je fakt, že populární hudba se začíná vyvíjet zcela samostatným směrem, který je zvuku velkého swingového nebo symfonického orchestru čím dál více vzdálenější. Na hudební scéně se objevuje král rock' n' rollu Elvis Presley a v době, kdy na jevišti Broadwaye slaví svoje úspěchy klasické muzikály typu *Hello, Dolly!* nebo *Šumař na střeše*, britská skupina The Beatles vydává svoje vynikající album *Help*, ve kterém posouvá rock'n'rollovou estetiku směrem k big beatu. Rolling Stones ve stejné době pokládají základy nové větve pop music, které se dalších několik desetiletí bude říkat rocková hudba. Další vývoj ovlivnily také důsledky politických událostí, k nimž došlo ve Spojených státech v průběhu 60. let a které silně zapůsobily na psychiku tohoto národa. Byly jimi především atentáty na prezidenta J. F. Kennedyho, jeho bratra Roberta a na Martina Luthera Kinga. Dále válka ve Vietnamu a masové rasové nepokoje. Všechny tyto události silně ovlivnily i kulturní scénu, a tak rok 1968 znamenal kulminační i zlomový bod nejen pro muzikál, nýbrž i pro další oblasti kultury a umění. Symptomatický byl pro svoji dobu kultovní rockový muzikál *Hair (Vlasy)*. Toto dílo reflektovalo pacifistické nálady hnutí hippies a odpor proti válce ve Vietnamu. V poněkud chaotickém a nerozvinutém příběhu se stala nakonec hlavním vyjadřovacím prostředkem rocková hudba. Dá se říci, že právě základní a aktuální myšlenka a nápaditá a mimořádně současná hudba zajistily původní off-broadwayské premiéře v roce 1967 mimořádný úspěch. Ten pak na den přesně po půl roce otevřel muzikálu cestu na Broadway a do celého světa i přes absenci děje. Dramatickou stavbu a dějovou kostru získala až filmová verze Miloše Formana z roku 1979, která zároveň oslabil pacifistickou tendenci a naopak aristotelsky zformovala tragický osud hlavní postavy. Vzhledem k tomu, že film přišel až po skončení vietnamské války, ale na druhé straně relativně brzy na to, aby se stal historickou reflexí, nesklidil v Americe příliš velký úspěch.

V divadelní podobě byly *Vlasy* koláží obrazů a scén ze života newyorské kolonie hippies z East Village. Muzikálu chyběla pevně vystavěná dějová linka a dramatické



konflikty. Děj byl divákům předkládán spíše v jakémisi scénickém náčrtu. Vše se točilo kolem jedné ze skupinek hippies, v níž nalézáme dvě osobnosti tohoto hnutí, naprosto protikladných povah. Zatímco Claude je mytickým ztělesněním vodnáře, cosi mezi géniem a šílencem, snažícím se najít společného jmenovatele se svým okolím, jeho protihráč Berger charakterizuje ideály hnutí v čisté substanci a zcela postrádá pocit odpovědnosti k okolnímu světu. Odmítá veškeré občanské konvence. V jedné písni se dokonce přirovnává k Luciferovi, což je však míněno jako krajní poloha osobité ironie a smysl pro černý humor. Claude i Berger však trpí především strachem ze světa kolem, který vrcholí halucinací pod vlivem LSD, ukazující vizi plnou věčných válek a ničení. Silnou zámkou protestů proti tradiční občanské morálce a životnímu stylu se patrně stává obsílka pro Clauda, přesněji řečeno povolávací rozkaz do války ve Vietnamu. A jak se s ní parta hippies vypořádá? Nečekaně. Claude nakonec i přes svoje pacifistické a protiválečné přesvědčení poslušen příkazu nastoupí svoji vojenskou službu. Jako silný – divadelně i psychologicky symbolický akt – si Claude nechává ostříhat své dlouhé vlasy a dává je svému klanu jako znak obětování se. Proto onen název muzikálu. V původním nastudování začínalo a končilo představení skupinkou hippies shromážděnou kolem Clauda. Berger má v ruce nůžky a právě se chystá ustříhnout první pramen vlasů. To celé je kompozičně působivý obraz ve štronzu. Vzpomeňme si v této souvislosti na naše české konotace tohoto silného tématu. Ať už na Vladimíra Mišíka, který zpíval verše Josefa Kainara:

STŘÍHALI DOHOLA MALÉHO CHLAPEČKA  
KADEŘE PADALY K ZEMI A ZMÍRALY  
KADEŘE PADALY JAK RŮŽE DO HROBU  
ŽELEZNÁ ŽIDLE SE OTÁČELA

Nebo na jiného českého, dnes už bez výjimky uznávaného, zpívajícího básníka Jarka Nohavicu, který na podobné téma píše:

KDYŽ MĚ BRALI ZA VOJÁKA  
STŘÍHALI MĚ DOHOLA  
JÁ VYPADAL JSEM JAKO BLLL-BEC  
JAK TI VŠICHNI DOKOLA-LA-LA

## JAK TI VŠICHNI DOKOLA

Patrně stejně silná byla i působivost obrazu, který o sobě vytvořil muzikál *Hair*<sup>28</sup>. A čem tedy spočíval jejich tak výjimečný přínos?

*Hair* přinesly na muzikálové jeviště zcela nový fenomén, který se do této doby vyskytoval pouze v experimentálním divadle. Inscenace totiž úplně bořila hranice mezi jevištěm a hledištěm. Herci, či spíše zpěváci a tanečníci již před zahájením vlastního představení komunikovali s diváky. Nejvíce pak šokovali na jevišti sexuálními náznaky, od reality nerozeznatelnými extázemi pod vlivem drog a na tehdejší dobu provokativní nahotou hlavních představitelů v závěru prvního dílu. Po premiéře byly reakce diváků i kritiky naprosto rozporné. Co jedni zavrhovali jako vulgární a agresivní, to druzí považovali za zajímavé, novátorské a inspirativní. "*Milujte se a neválčete*" ("Make love, not war") – znělo druhé poselství tohoto muzikálu, které bylo doslova a do písmene manifestováno přímo na jevišti. Záměr se režisérovi nakonec vymknul z rukou a představení dostávalo od reprízy k repríze takové dimenze obscénnosti a vulgárnosti, že producentovi nezbylo nic jiného, než z něj odstranit samotné hrající autory, kteří se na nežádoucích excesech podíleli neaktivněji. Situace došla dokonce tak daleko, že oba nakonec dostali zákaz přístupu do divadla a jakékoliv změny v inscenaci musely být osobně schvalovány režisérem. Při zájezdu do Bostonu bylo představení soudně zakázáno s odůvodněním, že je urážkou dobrého vkusu. *Hair* byly zakázány také v Mexico City. Avšak – jak to v takových případech bývá téměř pravidlem – podobné zákazy jsou tou nejlepší reklamou. Zájem publika v New Yorku se po soudním výroku v Bostonu jen zvýšil. Celkem se *Hair* dočkaly na Broadwayi 1 750 repríz a tím se rozhodně zařadily mezi

---

28 Autory námětu, libreta a textů písní byli dva američtí herci, **James Rado** (vlastním jménem Radomski) a **Gerome Ragni**, jejichž umělecké aktivity byly bezprostředně svázány s hnutím hippies. V *Hair* na jeviště přivedli zcela nové výrazové prostředky: rituál a provokaci, mystiku, násilí v jeho čisté substanci a jako kontrast k tomu všemu volání po míru, svobodě a štěstí. Spolu se setkali oba autoři na Broadwayi. Ke spolupráci si z mnoha jiných nabídek vybrali skladatele, který byl schopen vyjít vstříc jejich požadavkům. Ba co více, **Galt MacDermot**, původním povoláním varhaník, odevzdal v rámci tohoto projektu 32 písní, v nichž prokázal mimořádnou skladatelskou invenci a cit pro autentičnost doby. Málokterý jiný muzikál šedesátých let i doby následující v sobě obsahoval tolik potencionálních i skutečných hitů, které úspěšně přežívají dodnes i mimo rámec vlastní inscenace. Komickým paradoxem je pak skutečnost, že ani skladatel Galt MacDermot, ani oba autoři Rado a Ragni nepřišli už nikdy s dalším tvůrčím počinem, který by stál za zmínku. Stali se tak vlastně autory jednoho jediného muzikálu.

do té doby nejhranější tituly, což platí i o pozdějších inscenacích v Londýně. I tam však záhy došly zprávy o silných protestech vlivné Armády spásy proti inscenaci z jinak velmi tolerantní Paříže. Kromě broadwayské inscenace nastudovalo *Hair* dalších devět produkcí v devíti městech USA, a tak se muzikál hrál paralelně v New Yorku, Los Angeles, San Franciscu, Chicagu, Detroitu a dalších městech.

Zdařilé bylo i nové nastudování po 25 letech v roce 1993. Avšak na původně velmi žhavých tématech jako drogy či volná láska zanechal čas svoje neúprosné stopy, a tak byla část textů přepsána. Během let byly *Hair* přeloženy do mnoha jazyků a hrány prakticky po celém světě pouze s výjimkou takových zemí jako je Čína, Vietnam nebo Kuba. V jednu dobu existovalo 35 jevištních verzí tohoto díla. V roce 2001 producent Butler uvedl, že muzikál vydělal celkem 800 miliónů dolarů. Jen v České republice došlo v posledních patnácti letech ke třem různým úspěšným uvedením muzikálu *Hair*.

Legendární *Vlasy* však rozhodně nebyly osamocené. V moderním hudebním soundu byl uveden také rockový muzikál *Your Own Thing* (1968, libreto Donald Driver, hudba a texty Hal Hester a Dany Apolinar). Jde o adaptaci Shakespearova Večera Tříkrálového a rozhodně patří k závatným komerčním úspěchům vlastně nekomerčně založené off-Broadwaye. Také další muzikálový pokus autorů *Hair – Two Gentlemen of Verona*, je adaptací Williama Shakespeara. Staříčkový autor tak dostal nové šaty ušité z té nejprogresivnější hudby své doby. Má to svoji logiku. Právě skrze moderní hudbu lze dílo klasika předložit mladému publiku, kterému se tak dostane cenné lekce z historie literatury. Chytré a účinné. Adaptace literární klasiky se dostanou do hledáčku dramaturgů také v České republice v letech 1995 až 2010. Postupně se setkáme s muzikály *Hamlet*, *Krysař*, *Dracula*, *Hrabě Monte Christo*, *Kleopatra*, *Tři mušketýři*, *Johanka z Arku*, *Excalibur*, *Pěna dní*, *Obraz Doriana Graye*, *Angelika*, *Baron Prášil*, *Golem* a dokonce se objeví takové originality jako muzikál o Boženě Němcové nebo přímo muzikalizace jejího nejslavnějšího díla *Babička*.

My se však nyní ještě pozastavíme u fenoménu, který je charakteristický právě pro rockový muzikál. *Vlasy* totiž přinesly ještě jedno podstatné prvenství. Jsou prvním historicky doloženým muzikálem, kde se poprvé na scéně objevuje zvuková technika. Až

do této doby si hudební divadlo vystačilo s přirozenou akustikou. Orchester umístěný (až na jednotlivé výjimky) většinou v orchestřišti hrál a muzikáloví zpěváci na jevišti zpívali bez jakýchkoliv technických pomůcek. To s sebou, pochopitelně, neslo celou řadu různých profesionálních návyků, zvyků a řemeslných principů. Muzikál až do této doby často používal stejné prvky ve scénickém aranžmá jako opera nebo opereta. Mezi tyto základní principy patří například skutečnost, že zpěvák se při zpěvu nemůže otočit zády k publiku, protože by se zcela změnila akustika jeho projevu. Patrně by nebyl vůbec a nebo jen velmi špatně slyšet. To samé se týkalo i sborových výstupů. Sborové formace byly aranžovány většinou frontálně a teprve až ve chvíli, kdy nastupovala taneční část, se sbor mohl začít otáčet libovolným směrem na kteroukoliv stranu hloubky jeviště. Po zpěvácích se automaticky vyžadoval velmi silný hlas a notná dávka technické vyspělosti. Bez dobré pěvecké techniky by zpěvák nedokázal spolupracovat s velkým divadelním orchestrem. Od chvíle, kdy hudební divadlo poprvé sáhlo po mikrofону a big beatovou kapelu začalo zvučit přes soustavy reproduktorů, odvíjí se zcela nová epocha nejen v muzikálovém divadle. Technicky přenášený, později také samozřejmě různě upravovaný a opravovaný zvuk, se ukáže natolik magický, že se už bez této pomoci nebude moci nikdy obejít. Od okamžiku, kdy mikrofon vstoupil na jeviště a stal se z něj jeden z hlavních představitelů, si zkrátka neumíme bez zvučení moderní muzikálové představení vůbec představit. A stane se z toho také neobyčejně výnosný obchod. Protože postupně každé divadlo této planety bude chtít své vlastní ozvučení. Protože muzikál se hraje nejenom v New Yorku, v Londýně, Paříži, Berlíně, Varšavě, Moskvě, ale také v Příbrami, Jihlavě, Uherském Hradišti nebo Českém Těšíně. První nazvučený muzikál však používal – stejně jako hudba té doby – ještě mikrofony šňůrové. A tomu se ze začátku musela také hodně přizpůsobovat choreografie. Mnohé výhody však převažovaly nad nevýhodami. V každém případě vstup zvukové techniky do divadelní mašinérie znamená jednu velmi důležitou věc. Od této chvíle už nebude podmínkou, aby zpěvák vlastnil výjimečně silný hlasový materiál. Namísto techniky se tak začne dostávat stále víc a více do popředí umění interpretace. Zpěvákův hlas nyní může být i slabší, moderní zvuková technika jej přes zesilovače patřičně zesílí. A to s sebou nese další doposud nevídaný fenomén – a sice – velký nárůst amatérských zpěváků, kteří se pokoušejí jak v pop music, tak i v hudebním divadle prorazit zejména svým interpretačním uměním. Ne, že by se síla hlasu stala zcela nežádoucí. Silný fond je i nadále velkou devizou. Historie nám však ukazuje, že prostřednictvím mikrofónu

se nyní může pokusit o kariéru řada umělců, kteří by bez mikrofonu neměli nejmenší šanci. A muzikál *Hair* tento prvek jako první katapultoval na jeviště hudebních divadel. Změna hudebního žánru s sebou také logicky nesla změnu interpretačního stylu. Doposud známé formy klasického, lidového a jazzového zpěvu se tak rozšiřují o nový žánr – rockový zpěv. Můžeme se tomuto stylu posmívat, můžeme jej hanět, můžeme stokrát opakovat mantru o jeho primitivismu, ale jisté je, že si na dlouhou dobu vyslouží přední místo v muzikálové hitparádě. Rocková opera *Jesus Christ Superstar* je totiž na tomto specifickém druhu zpěvu zcela postavená.

## 6 Londýn poráží Broadway

Další zásadní vývoj muzikálu v následujících dvaceti letech se pak začíná odehrávat především v Londýně. Přesněji řečeno, přinášejí jej londýnští tvůrci, kteří se postupně plně etablojí na Broadwayi. Mnoho amerických muzikálů ve své historii bylo tradičně uváděno i v britské metropoli, avšak prvním anglickým muzikálem uvedeným na Broadwayi byl teprve *Oliver!*<sup>29</sup> Po mimořádném úspěchu své londýnské premiéry na počátku léta 1960 byl v lednu 1963 uveden na Broadwayi. Celý svět pak měl možnost zhlédnout filmovou verzi z roku 1968. Tím, čím samozřejmě od prvopočátku tento muzikál oslňuje, je přítomnost dětí na jevišti. A to v takovém množství, že se tomu v budoucnu dokáže vyrovnat jen *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (autorem hudby je A. L. Webber, libreto napsal T. Rice). Ale o něm bude ještě řeč. V *Oliverovi* je hvězdou večera především představitel titulní role. Jeho velkým konkurentem, pokud jde o sympatie diváků, je však světem protřelejší a o málo starší Artful Dodger, zvaný Lišák. Avšak hned v

---

<sup>29</sup> Jestliže konec padesátých let přinesl na muzikálové jeviště sociální prvky a motivy Bernsteinovy *West Side Story*, britské činoherní jeviště během let šedesátých suverénně ovládá skupina “mladých rozhněvaných mužů”, tedy dramatiků, jakými byli John Osborne či Joe Orton. Do této nálady sociálně kritického pohledu na svět zapadl zcela samozřejmě i Bartův *Oliver!* **Lionel Bart** sám pocházel z rodiny krejčího v chudém londýnském East Endu, a tak není divu, že mu tento příběh z poloviny 19. století byl mentálně blízký. “*Jeviště nepovažuji za prostředek útěku před realitou. Jsem přesvědčen, že se i muzikál může zabývat aktuálními otázkami současnosti*”, napsal Bart. Při premiéře v roce 1960 nikdo nečekal, že *Oliver!* překoná všechny tehdejší rekordy. Nastudování se dočkalo 2 668 repríz a za sedm let se v titulní roli vystřídal celkem dvanáct představitelů. *Oliver!* byl Bartovým prvním a zároveň posledním skutečným divadelním úspěchem. Na konci šedesátých let se ještě neúspěšně pokusil o muzikálovou adaptaci Felliniho filmu *Silnice (La Strada)*, po jediném představení na Broadwayi však byla show stažena z repertoaru. V sedmdesátých letech bylo ještě tu a tam slyšet o jeho plánech, které se však nikdy nerealizovaly.

úvodu odehrávajícím se v ponurém sirotčinci, se dostává ke slovu více než dvanáctičlenná dětská company ve skladbě *Food, Glorious Food*, ve které se trvale hladovějící omladina marně olizuje nad pochoutkami, které jsou však připraveny pro jejich představené. Rovněž londýnská banda dětských zlodějíčků má dostatek šancí se předvést v celé paletě akcí a situací. S volbou hlavních dětských představitelů a company úspěch muzikálu Lionela Barta *Oliver!* stojí a padá. Je to nový prvek v muzikálové sborové dramatice a vyžaduje zcela specifický přístup k věci. Dětská zpívající company není totiž synonymem pro klasický dětský pěvecký sbor. Dětská pěvecká formace je obvykle postavena do úhledného půlkruhu a jejich soustředění je zaměřeno pouze na dirigenta. Na scéně však dětský ansámbl hraje, zpívá, povykuje a tančí. Práce s takovými představiteli vyžaduje maximální duševní nasazení sbormistra spojené nejlépe s pedagogickou praxí. Děti se totiž nechovají jako dospělí profesionálové. A krom toho, že je nutné tyto malé interprety dobře naučit jejich pěvecké party, musíte přitom dávat dobrý pozor, aby se vám některé z divočejších dětí nezřítilo do orchestřiště. Což se mimochodem skutečně stalo v Hudebním divadle Karlín při přípravě muzikálu *Za zvuků hudby*. Kromě problémů uměleckých vyplývají z takového incidentu i nesnáze v čistě právní rovině. Divadlo totiž za své dětské herce nese plnou odpovědnost.

## 6. 1 Andrew Lloyd Superstar

Velmi silný impuls k novému vývoji muzikálových děl tak dal až britský skladatel Andrew Lloyd Webber, který se v průběhu let stal nejúspěšnějším a nejvýraznějším skladatelem muzikálů na světě. Jeho prvotina s libretem Tima Rice, oratorium *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (*Josef a jeho úžasný pestrobarevný plášť*) na starozákonné motivy, měla nejprve podobu patnáctiminutové školní besídky a byla uvedena v roce 1968.<sup>30</sup> Základní princip inscenace spočívá v tom, že se přímo na jevišti vyskytuje početný dětský pěvecký sbor. Proto je velmi obtížné tento muzikál provozovat v divadle běžného typu. Když byl uváděn tento muzikál například v Městském divadle Brno, vypomohli si inscenátoři prostě playbackem. Převážení dětského sboru na zájezdová představení se ukázalo jako finančně nevýhodné. Vraťme se však k Josefovi a jeho plášti.

---

30 Možná, že oba autory inspiroval k tomuto pokusu právě úspěšný muzikál „Oliver!“

V průběhu let totiž získal muzikál celovečerní tvar. Zásadní zlom v tvorbě obou autorů i ve vývoji muzikálového divadla zaznamená teprve příběh posledních sedmi dní Ježíše Krista z pohledu Jidáše, *Jesus Christ Superstar*, původně označovaný za rockovou operu. Nejprve získal na přelomu šedesátých a sedmdesátých let ve Velké Británii podobu gramofonové nahrávky a po mimořádném úspěchu na americkém gramofonovém trhu byl uveden v roce 1971 na Broadwayi, v následujícím roce pak s podstatně větším úspěchem i v Londýně a dalších městech. Dlouho na sebe nenechala čekat ani filmová verze, které se *Jesus Christ Superstar* dočkal již v roce 1973. Přestože převážná většina muzikálů Andrewa Lloyd Webbera byla na Broadwayi rovněž inscenována, již nikdy se tak nestalo ve světové premiéře. Třetím společným dílem dvojice Webber – Rice byla *Evita*. V muzikálu, který měl premiéru v roce 1976, šlo nejen o příběh první dámy perónistické Argentiny, nýbrž také o obraz ctižádostivosti, boje o moc a zároveň bezmocnosti. Přes úspěch *Evity* však vzájemná spolupráce Andrewa Lloyd Webbera a Tima Rice skončila neslavně, a to především pro odlišnost jejich povah a osobních zájmů. K mírnému tání vztahů ochladlých snad až na bod mrazu došlo paradoxně teprve při přípravách filmové verze *Evity*, pro kterou společně složili jednu novou píseň *You Must Love Me*. Oba autoři se následně vydali svojí vlastní cestou. Zatímco jméno Tima Rice bylo napříště spojováno především s filmovou a divadelní dílnou Studia Walta Disneyho, Andrew Lloyd Webber získal v průběhu doby nepsaný titul krále hudebního divadla druhé poloviny dvacátého století a jednoznačně nejúspěšnějšího skladatele své doby.

Andrew Lloyd Webber se narodil 22. března 1948 v Londýně. Britský skladatel, jehož Broadway v plné míře objevila inscenací *Evity* v roce 1979 v režii Harolda Prince (poté následovaly *Cats*, *Fantom opery* a další díla). Pouze Rodgers a Hammerstein dosáhli takového úspěchu v tak krátkém čase. Webber je jako jeden z mála skladatelů svého typu precizně hudebně vzdělán. Je absolventem The Royal College of Music v Londýně – jejímž ředitelem byl jeho otec William Lloyd Webber – kde studoval harmonii, kontrapunkt, hudební teorii a orchestraci. Jeho bratr Julian Webber je známým violoncellistou. Matka byla učitelkou hry na klavír. Sám Webber hrál na klavír, lesní roh a housle. Webber přišel s divadelními náměty o velkých historických osobnostech, o romantické lásce, s pohádkovou fantazií, divadlem na divadle a hlavně s nosnou melodikou, psanou v jednom toku hudby a završenou vlastní orchestrací, založenou na

kombinaci symfonického a elektronického zvuku. Webber obohatil tradiční broadwayskou muzikálovou hudbu především o operní abecedu. Webberovy kompozice jsou většinou tonální a harmonické, přestože se občas vyžívá v disonancích a staví dramatičnost na mixáži obou poloh. Zejména spolupráce s Cameronem Mackintoshem vytvořila novou image skladatele a jeho děl, počínaje *Cats*. Vznikly spektakulární inscenace s nápadným scénickým designem a kostýmy, působící na smysly diváka. Řada kritiků je posuzovala jako kýčovitě. Ani herecké hvězdy nebyly takovým lákadlem, hlavní “star” byl sám skladatel. Zaměřuje se zejména na muzikálově operní formu a linii díla určuje sám svojí hudbou. K jeho nejznámějším dílům patří: *Joseph and the Amazing technicolor Dreamcoat* (1968), *Jesus Christ Superstar* (1971), *Evita* (1978), *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984), *The Phantom of The Opera*, *Aspects Of Love* (1989), *Sunset Boulevard* (1993).

Webber je především skladatel, jenž potřebuje být současně také hvězdou večera. Patří k melodikům, jakých se za století rodí jen několik. Na jeho melodiích snadno pocítíme lehkost a samozřejmost, s jakou byly napsány. Webber má dar doširoka rozevřených kantilén a vnějších emotivních nástrah, to jest v tónech a jejich uspořádání. Z velké části volí durové tóniny (hlavně D dur a F dur a konsonantní akordy), což zase dává dílům optimismus a zpěvnost. Pro zvýšení dramatičnosti si také libuje v disonancích, které pak nasazuje do kontrastu, vzpomeňme na typický příklad v prologu k *Jesus Christ Superstar*, kde disonance hraje elektrická rocková kytara. Zpěvností melodií se vyrovná Mozartovi a dokonce s obdobnou lehkostí jsou jeho opery také komponovány. I zmíněné kontrastní disonance a dramatické běhy jsou příkladem podobného přístupu k hudebně dramatickému vyjádření. V mnoha ohledech lze na Webberových dílech vystopovat rysy geniality. Jeho dramatičnost však zůstává ve valné většině hlavně prostředkem divadelním a týká se hlavně postav na jevišti, nežli bychom za ní cítili hluboký vnitřní prožitek skladatele (jak patrně právě z většiny jevištních děl Mozartových). Nicméně z hlediska posluchače je Webberova hudba velice snadno čitelná. Jeho melodické pasáže rozkvétají za podpory často mnohapočetného symfonického orchestru (nemají v sobě však tolik hravosti), jeho, bohužel, často statictější sbory nabývají na pompéznosti, dávajíce na oddiv lesk a brilanci.



Webber způsobil Americe stejný šok, jako to udělali v roce 1964 Beatles. Broadwayští producenti, vědomi si umělecké stagnace a možného ekonomického krachu, čekali na svého mesiáše ... a ten přišel nečekaně z Británie. Profesionálně ovládl muzikálovou formu, která do té doby byla výhradně záležitostí Američanů. To, co zahájily v hudební branži rockové skupiny – po Beatles následovaly Rolling Stones, Who, Kinks – Webber znovu oživil a dokonce do muzikálu použil zvuk rockové hudby a vedle rockové opery *Tommy* Peta Townsheda (která však byla v roce 1969 pouze natočena na albu) byl *Jesus Christ Superstar* vůbec první rockovou operou na Broadwayi uvedenou už v roce 1971. Nejenomže Webber využil rockového beatu, ale využil také moderních nástrojů a techniky, tedy mikrofonů, repro-systémů, později mikroportů, elektrifikovaných kláves a syntetizérů, jejichž plnou zvukovou kulisu znali posluchači z gramofonových nahrávek a z filmové hudby. Tentýž zvukový zážitek očekávali také na divadle. Ze známých amerických muzikálových komponistů použil stejný postup také Burt Bacharach v *Promises, Promises* (u nás překládáno jako *Sliby, chyby*) propojující klasický broadwayský zvuk s rockovým beatem a elektronikou pozdních 60. let. Webber užil jako první popularity rocku a jeho zvuku na jevišti, přestože spousta hudebních kritiků byla proti. Webber postupoval jako rozený producent a rocker, neboť jeho díla ještě před uvedením na jevišti znali posluchači z předem vydaných nahrávek a do divadla už šli na své hity. Počínal si velmi prozíravě a své tvůrčí ambice zcela jasnozřivě propojuje s potřebami publika. Společně s Cameronem Mackintoshem, který se podílel na uvedení několika jeho děl (*Cats, Fantom opery*), mají vrozený cit pro uvádění muzikálů na světová jeviště. Webber je především komerční skladatel, ovšem na rozdíl od celé řady umělecky sporných, leč divácky úspěšných muzikálových projektů poslední doby, například produkce z řady disneyovských muzikálů, lze s jistotou tvrdit, že mu to ani v nejmenším neubírá na vážnosti ve svém oboru. Naopak – být komerční – se pro A. L. Webbera stalo signifikantní součástí jeho skladatelské i lidské osobnosti. Je populární hvězdou hudebního divadla 20. století.

Jako komponistu bychom jej mohli považovat za následníka a pokračovatele velkých osobností zábavného hudebního divadla jako byli Richard Rodgers, Jule Styne či Jerry Herman. Z mistrů Broadwaye uctívá Webber především Richarda Rodgerse a jeho muzikál *South Pacific (Jižní Pacifik)*. K Webberovým idolům však patří především Giacomo Puccini a Sergej Prokofjev. Takže jeho dílo je jakousi syntézou Broadwaye a

klasické opery. Avšak tam, kde by americký skladatel použil jazz, využívá Webber hudbu rockovou. Také tato hudba, podobně jako jazzová, vyvolává při poslechu vzrušení a současně uvolnění, mimo jiné díky značnému podílu prvků hudby černých Američanů. Využít rock pro divadlo v tak velké míře bylo tedy skutečně prozřetelným tahem, který přilákal i diváky z jiných sociálních vrstev. Stal se jedním z charakteristických prvků jeho kompozičního stylu. Webber patří mezi skladatele, v jehož dílně vzniká dílo celé, tj. včetně orchestrace. Je tomu tak i v případech jejich obnovených nastudování. Symfonické plochy posouvají jeho tvorbu zpět k operní romantice, kdežto již zmíněné disharmonické vpády elektronických nástrojů nenechávají posluchače na pochybách, že žije v moderním čase.

To nic nemění na tom, že Webberovi už od počátku šlo vlastně formálně o operní útvary, o zpívané dialogy, monology a ansámblové scény. Webberovi se podařilo dovést k dokonalosti zpívanou konverzaci, jíž nahradil tradiční operní recitativy. Jako hudební podklad k nim užívá části melodické linky písní (zpívaných monologů) spolu s hudebními frázemi, které zaznívají v díle a opakuje je pak v různých variacích. Vzniká tak motivicky spřízněný, provázaný tok hudby. Tato technika, kterou Webber předvedl v nejvyspělejší podobě poprvé v *Evitě* a pak ve *Fantomovi*, je skutečně v moderní opeře nová, ovšem na straně druhé, patří k jednomu z důvodů, za něž je skladatel kritizován. Dosud jediný Webberův tzv. book musical<sup>31</sup> s názvem *Jeeves* zcela propadl. V jednom z posledních děl *Sunset Boulevard* zvolil skladatel další typ zpívané konverzace, jakési muzikálové parlando. Ale oproti zpívanému textu je rozsahem nepatrné, a opět zcela prostoupené potřebami hudby a jejího spádu. Z tohoto pohledu nevyhovují Webberovy produkce zcela požadavkům zábavného hudebního divadla.

Ve vlastní staroanglické usedlosti v Sydmontonu umělec každoročně pořádá festivaly, kde pro zvané hosty předvádí předpremiéry svých nových děl. Přes všechna obviňování a pošklebky kritiky se tedy z Webbera stal v průběhu 80. let skutečně onen "mesiáš", kterému se podařilo vyprodat Broadway. Je dosud nejhranějším a nejvíce prosperujícím muzikálovým autorem na světě. Jeho nejúspěšnějším dílem se staly *Cats* s 25 inscenacemi od Budapešti, přes Tokio, Sydney po Stockholm. Už v roce 1988 vydělaly

---

31 **Book musical** je muzikál s klasickou strukturou libreta a písňových textů, tedy se střídáním čistých činoherních pasáží a hudebních čísel.

425 milionů dolarů a na Broadwayi se hrály do nedávné doby. V době uvedení *Fantoma opery* v roce 1986 byl jediným skladatelem v historii, jehož tři díla byla součástí repertoáru divadel ve West Endu a na Broadwayi. Fantom opery vydělal více než *Les Misérables* a navíc popularita a úspěch konvenovala umělecké kvalitě. Webber vešel ve známost také tím, že nenechá náhodě žádnou ze svých inscenací, byť by se konala třeba na Čukotce. Nenechává si ujít rozhodování o scéně, kostýmech, obsazení, marketingu. V roce 1979 založil v Londýně *The Really Useful Group*, která střeží autorská práva na všechna jeho díla a jejich provedení ve všech metropolích světa, na vydávané noty, knihy, audio a video nahrávky, reklamy atd.

## 7 Zpátky na Broadway

Americké a britské zábavné divadlo uplynulých tří dekad se vyznačovalo především různorodostí. Pouze výjimečné novátorské postupy usilovaly o prohloubení a rozšíření děl v rámci již zaběhnutého vývoje. Broadway od počátků platí za konvenční svět a k největším atrakcím patří tradiční typy muzikálů. Komerční poptávka jen stěží může připustit experimentátorství. Laboratorní pokusy tu rozhodně nemají místo a mohou se svému sponzorovi nemilým způsobem vrátit. K zastáncům tradicionalismu samozřejmě patří také podstatná část kritiků. Vznikají tedy nové a nové muzikály, jejichž kostýmy, scéna, svícení atd. jsou vyhnány na maximální úroveň a vytvářejí jakési všeobecné zdání profesionalismu. Nejednou se stává, že profesionalismus a řemeslná dokonalost převýší zábavnost show. V některých z nich se nezpívá ani nemluví, jde o velkou grandiózní podívanou s tancem a hudbou.

V průběhu 70. let postupně začaly vznikat také jednorázové projekty typu workshopů, pokoušející se o obnovu klasického muzikálu originálními tvůrčími přístupy. *A Chorus Line* Michaela Bennetta z roku 1975 je velice vzdálený dřívějšímu modelu book musicalu, neboť vznikal postupně na základě autentických výpovědí muzikálových herců, zpěváků a tanečníků. Tvar inscenace nabyl definitivní psané podoby dokonce až po uvedení. *A Chorus Line* náleží k typu muzikálů, kde byl kladen značný důraz zejména na taneční pojetí inscenace a kde byl režisér současně choreograf. Tato linie navazuje zejména

na někdejšího klasika Broadwaye Jeroma Robbinsa (režiséra a choreografa *West Side Story* a *Šumaře na střeše*) a má další pokračování v tvorbě dnes již nežijícího Boba Fosseho (režiséra a choreografa muzikálů *Cabaret*, *Chicago* a *All That Jazz*). Formou workshopu byly vytvářeny další významné muzikálové projekty. K nim patří zejména *Grand Hotel* v režii Tommyho Tunea (1989), kde webberovskou celozpívanou formu nahradila forma celotančená.

Americký broadwayský muzikál se do nové kreativity posunul dál až osobností, která se do muzikálové historie už jednou nesmazatelně zapsala. Mít to štěstí a stát se jako textař spoluautorem takového zlomového díla, jakým byla *West Side Story*, by mnoho autorů uspokojilo na celý život. Ne však Stephena Sondheima.<sup>32</sup> Po dalších dvou letech v roli autora písňových textů se vydal zcela vlastní cestou i jako skladatel. Nejenže sám k řadě titulů složil vedle textů i hudbu, ale stal se představitelem celé svěbytné vývojové větve muzikálu. Řada teoretiků jej označuje za protipól britského komponisty Andrewa Lloyda Webbera. Sondheim je označován za zakladatele intelektuálního muzikálu pro náročného diváka či za významného tvůrce koncepčního muzikálu. Tuto cestu nastoupil skladatel v roce 1970, kdy přivedl na scénu *Company* (*Společnost*). Příběh muzikálu čerpá z toho, v jakém stavu se nacházela značně neurotická společnost v New Yorku. Hlavní hrdina příběhu, pětatřicetiletý Robert, je vystavován enormnímu tlaku svých pěti ženatých

---

<sup>32</sup> **Stephen Joshua Sondheim** se narodil a vyrůstal v New Yorku v roce 1930. Studoval v Pensylvánii, Massachusetts a v Princetonu. Zde se na univerzitě věnoval avantgardní skladbě. Velký vliv na něho měl jeho velký vzor, textař a libretista Oscar Hammerstein II. Ve třidvaceti letech se Sondheim stal spoluautorem televizního filmu *Topper* (1953). O tři roky později měla na Broadwayi premiéru *West Side Story*, ve které jako sedmadvacetiletý otextoval všechny zpívané melodie Leonarda Bernsteina. To z něj udělalo takřkajíc přes noc velkou osobnost amerického hudebního divadla. S libretistou *West Side Story* Arthurem Laurentsem a skladatelem Julem Styнем pak jako textař vytvořil muzikál *Gypsy* (*Cikánka*, 1959). Po smrti Oscara Hammersteina II. v roce 1960 spolupracoval dokonce krátce i s jeho skladatelem Richardem Rodgersem, avšak tato spolupráce nepřinesla žádné mimořádné ovoce. Poté se rozhodl vsadit na svůj vlastní názor o podobě hudebního divadla i na svoje skladatelské schopnosti. Získal na svoji stranu Harolda Prince, který byl spoluproducentem *West Side Story*. V roce 1962 tak vznikl muzikál *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (*Co bláznivého se stalo na cestě k Fóru*), což ve své době přeložil Jan Werich jako *V Římě na place stala se legrace*. Šlo o ryzí hudební komedii z antického Říma s motivy Plautovy komedie *Pseudolus*. K jeho nejvýznamnějším pracím patří muzikály *Company* (1970), *A Little Night Music* (1973), *Sweeney Todd* (1979), *Sunday In the Park With George* (1984) a *Into the Woods* (1987). V roce 1994 potkala Sondheima skutečná smůla. Jeho byt na newyorském Manhattanu lehl popelem. Vedle obnovitelného zařízení však vzaly za své nenahraditelné stohy notového a textového materiálu. Krom hotových partitur a textů zde měl totiž uloženy i skici a poznámky. V době požáru autor sám nebyl přítomen. V průběhu let získal Sondheim celou řadu ocenění. Nechybí mezi nimi především šest cen Tony, Pulitzerovou cenou byl vyznamenán za *Sunday In the Park With George*. V roce 2000 získal v Tokiu prestižní japonskou cenu Premium Imperial. V roce 1993 byl vyznamenán cenou Kennedy Center Honors a v roce 1997 mu prezident Bill Clinton předal cenu National Medal of Arts.

přátel z vyšší střední třídy. Ti se jej proti jeho vlastnímu názoru snaží přesvědčit, že optimální cestou životem je manželství. Robert tedy postupně jednotlivé rodiny navštívuje a odhaluje neurotičnost jejich zákulisí. Nakonec však dojde k závěru, že život ve dvou je menší zlo než žít sám. Prvotní rukopis však vycházel z poněkud větších pochybností o tom, která z obou cest je ta pravá. Původní závěr nekončil šťastně, jak bylo v klasickém muzikálu tradicí, ale hudebním číslem ironicky nazvaným *Happily ever After (Navěky šťastni)*. Tuto píseň autor označil jako “výkřik bolesti” vykreslující devastující portrét manželství jako dusivého pekla, v němž vás “...někdo zraňuje příliš hluboko a nudí k smrti”.<sup>33</sup> Teprve posléze ji změnil na *Being Alive? (Žít?)*, připouštějící jakousi naději a určitou míru víry v existenci vztahů. Libreto ke *Company* napsal George Furth na půdorysu vlastních pěti aktovek o manželství a dílo má řadu společných prvků s tvorbou a osobností Woodyho Allena. Hra je evidentní reakcí na to, co se dělo ve společnosti konce 60. let. Na dusivou atmosféru reagovali v *Hair* MacDermont, Ragni a Rado živelným emotivním výbuchem a otevřeným protestem. Sondheim vyjádřil své depresivní pocity stísněnosti sarkastickou kritikou a cynismem newyorského intelektuála. Nejen v hudbě a textech, ale také v celém uzavřeném pojetí díla – včetně scény v podobě chladného kovového skeletu – byl obsažen protest proti odlidšťující síle velkoměsta, proti zaměnitelnosti lidí, proti citové a mravní vyprahlosti. *Company* se stala jakýmsi intelektuálním doplňkem a protějškem *Hair* pro diváky z odlišných vrstev společnosti. Oproti rockovému zvuku pracovalo dílo s jiným hudebním i inscenačním stylem.

Koncepční muzikál (anglicky concept musical) je takový muzikál, v němž se vše – hudba, texty, tanec, režie, dialogy a výtvarná složka – podřizuje jedné hlavní myšlence. Vychází z ní a podporuje ji. Právě tento typ umělecké formy byl utkvělou představou Stephena Sondheima. Tato Sondheimova metoda je dána dvěma hlavními kompozičními předpoklady. První z nich je premisa, že všechny texty fungují v čase. Zatímco poezie může být opakovaně čtena a odložena stranou, divadelní píseň musí být dobře pochopena hned napoprvé. V opačném případě může být ohroženo pochopení celého díla. Textař tak vlastně sdílí stejná pravidla jako řečník hovořící ke svému auditoriu. Jde o druh efektivní komunikace, v níž žádná druhá šance již neexistuje. Druhou premisou je pak životnost

---

<sup>33</sup> Autentická slova Stephena Sondheima. Interview se skladatelem v New York Times 1994.

textu, která je spojena s hudbou. Stručnost a pádnost při slabikování slova “com – pa – ny” dosahuje adekvátnosti ve staccatu notového záznamu. Rytmičké staccato tak určuje charakter, vývoj a formu celého hudebního čísla *Company*. Hudba vstupuje do rovnocenného partnerství se slovy a zvuková symbolika podporuje základní komunikaci. Skladatel využívá krátkého frázování v závislosti na metru verše:

Love is company

Three is company

Good friends

Weird friends

Married friends

Phone rings

Bells buzz

No ties

Small lies

Company

Phone rings

Door chimes

In comes

Company!

No strings

Good times

Just chums

Company!

Late nights

Quick bites

Party games

Deep talks

Long walks

Telephone calls

Thoughts shared

Souls bared

Private names

All those

Photos

Up on the walls--

"With love"

We LOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOVE...

Company! Company!

Company!

Lots of

Company!

Years of

Company!

Love is

Company!

Company!

Company!

Postavy mluví svým osobitým jazykem a jejich divadelní život a důvěryhodnost závisí na přesnosti a srozumitelnosti sdělení autora. Hudba ke *Company* tvoří jednak přímou součást děje a jednak jí Sondheim využívá jako komentáře. Zvukově jsme mnohdy obklopeni velkoměstským ruchem, jehož atmosféra je vyjádřena specifickou orchestrací. Jednotlivé songy jsou dobře zapamatovatelné a velice výstižné. Sondheim je typem skladatele myslícího v nástrojích a nástroj často charakterizuje postavu. Této skutečnosti

využil režisér jedné z posledních newyorských verzí muzikálu John Doyle.<sup>34</sup> Každý z herců v této inscenaci totiž hraje na nějaký hudební nástroj, který je současně charakteristický pro jeho postavu. Hudební kulisa New Yorku v *Company* má obdobu v napětí a úzkosti, jež jsou charakteristické pro hudbu ke *Sweeneymu Toddovi*. Muzikál *Company* je ale především dobře mířená černá komedie ze současnosti. Tak ji vzhledem ke komerční realitě pojal režisér Harold Prince.<sup>35</sup> Na otázku, zda je dílo namířeno proti manželství, odpověděl Sondheim takto: “*Je především o vztazích v mechanizované společnosti. Company je proti manželství asi jako válečný film proti válce.*” Pro dějiny amerického hudebního divadla se *Company* stala mezníkem, který poukázal na nové možnosti reformy muzikálu.

Sondheimovy písně jen zřídka získávaly popularitu mimo divadelní kontext. Bylo to právě proto, že byly napsány pro specifickou situaci, vloženy do úst určité postavě a navíc urychlovaly dramatické odhalení. Sondheim při vytváření písně postupuje velmi chytře a přizpůsobuje rytmus, metrum, rým, melodii a harmonii přesnosti charakterizace. Píše chronologicky a v sekvencích založených na tonálním kontrastu. Senzitivitu povyšuje nad kontinuitu. Pro píseň hledá přesné místo, odpovídající jeho záměru. Odmítá předvídatelnost a cíleně se zaměřuje na moment překvapení. Žádný z velkých skladatelů se

---

<sup>34</sup> Uvedeno v The Ethel Barrymore Theatre, New York 2008.

<sup>35</sup> **Harold Prince**, režisér a producent, se narodil v roce 1928 v New Yorku. Řekneme-li, že Harold Prince je nekorunovaným králem Broadwaye, nejde jen o pouhou frázi. Za krále Broadwaye a za guru světového muzikálu jej totiž označil i sám britský princ Charles. Prince pochází z rodiny německých vysídlenců. Na Broadwayi začínal v roce 1950. Nejprve jako asistent inspicienta a v roce 1953 jako inspicient v muzikálu *Wonderful Town* s hudbou Leonarda Bernsteina. Rok nato však již debutoval jako producent. S choreografem Bobem Fosseem se podílel na uvedení komediálního muzikálu *The Pajama Game (Hra o pyžama)*, který pro oba umělce znamenal počátek úspěšné kariéry. Tato hra získala cenu Tony jako nejlepší muzikál roku. K jeho největšímu úspěchu bezesporu patří produkce muzikálu *West Side Story*. Šlo o milník nejen v dějinách hudebního divadla, ale především v Princově kariéře. Jmenovat všechny jeho režie a produkce za více než 60 let je prakticky nemožné. Zmiňme se proto jen o těch nejvýznamnějších a nejúspěšnějších. Patří sem *The Fiddler on the Roof (Šumař na střeše)*, *Cabaret*, *Zorba (Řek Zorba)*, *Kiss of the Spider Woman (Polibek pavoučí ženy)*, *Evita* a *The Phantom of the Opera (Fantom opery)*. Nejvíce prací však Prince připravil ve spolupráci se Stephenem Sondheimem. Od počátku 70. let přivedli na jeviště celkem osm muzikálů, které lze označit za muzikály intelektuální. Byla to díla, o nichž je řeč v hlavní části této práce, takže už jen stručně: *Company*, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, *Follies*, *A Little Night Music*, *Pacific Overtures*, *Sweeney Todd*, *The Demon Barber Of Fleet Street*, *Merilley We Roll Along* a *Bounce*. Poslední z nich z roku 2003 však neměla ani umělecký, ani komerční úspěch. Harold Prince však není jen režisérem muzikálů. Na svém kontě má řadu činoherních inscenací, kupříkladu dramata O’Neillů a Dürrenmattů. Cizí mu nebyly ani operní režie. Jako příklad uveďme *Dona Giovanniho* na scéně New York City Opery, *Fausta* nebo *Turandot*, kterou nastudoval ve Vídeňské státní opeře. V roce 2006 získal zvláštní cenu Tony za celoživotní zásluhy o divadlo. Zahrneme-li i ceny za produkci, má jich na svém kontě přes 20.



nezřídka reprízování, neboť to má právě velký podíl na popularitě písně. Sondheimova technika psaní je programově odmítá. Píseň je drama – a drama se musí vyvíjet. Opakování by tomuto vývoji zabraňovalo. Sondheim je znám jako skladatel píšící “na divadelní zkoušce”, což prakticky znamená, že jej nejvíce inspiruje přítomnost na jevišti s herci v akci, pro něž tvoří přímo na místě. Toto komponování za pochodu se mu stalo značnou stimulací. Tak vznikla například hudební čísla *Being Alive (Company)*, *I'm Still Here (Follies)* nebo *Send the Clowns (A Little Night Music)*.

Jeden z dosavadních vrcholů se Sondheimovi podařilo dosáhnout v díle *Sweeney Todd, The Demon Barber Of Fleet Street (Sweeney Todd, ďábelský holič z Fleet Street)*.<sup>36</sup> Muzikál měl premiéru v Uris Theatre v New Yorku v roce 1979. O skutečnosti, že pomocí hudebního jazyka lze vyjádřit obrovské spektrum pocitů a hlubokých emocionálních hnutí, svědčí právě tento originální autorský počín – hudební drama par excellence. Sám skladatel o něm v roce 1994 řekl: “*Sám jsem vlastně ani zpočátku nepoznal, co mě spojuje se Sweeney Toddem. Uvědomil jsem si to teprve, až jsem měl za sebou polovinu práce. Myslím, že je to chuť odplaty, posedlost po pomstě a po ospravedlnění všech křivd, které vám byly způsobeny. Sweeney je tragický hrdina. Jeho cíl a způsob, jakým se ospravedlňuje, je ale chybný. Nesmí dospět k vlastní katarzi tím, že zabíjí nevinné, i když je mezi nimi ten, co jeho tragédii způsobil. Takto to nefunguje.*”<sup>37</sup> *Sweeney Todd* se dá označit i jako muzikálový horor s rysy grotesky a parodie, v němž je možné se setkat se sóly, duety až sextety s typicky sondheimovsky mistrným prolínáním jednotlivých monologických pasáží, splývajících vždy v závěru v jednolitý celek. Sborové výstupy slouží k dokreslení existence okolní společnosti v přímém kontrastu k hrdinovi. Právě tyto sborové scény výrazně pomáhají při vrcholech a konečné gradaci příběhu.

Jde de facto o viktoriánské melodrama, známé už v roce 1846, o nespravedlivě odsouzeném holiči z londýnské Fleet Street. Původní verze Christopa Bonda nabízí jiné pojetí než Sondheim. Pro Bonda je *Sweeney Todd* obětí společnosti a jeho příběh pomsty má sociální podtext. Konkrétním strůjcem neštěstí je soudce Turpin, který jej pošle na

---

<sup>36</sup> Dílo bylo také zfilmováno režisérem **Timem Burtonem** a hlavní roli vytvořil známý americký herec **Johnny Depp**, který těžký pěvecký part i sám nazpíval. Filmová verze je z roku 2007.

<sup>37</sup> **Muzikál na prahu tisíciletí**, PhDr. Pavlína Hoggardová, Ph.D., vydavatelství Retypo, Brno 2000.

patnáct let do vězení a sám se zmocní jeho ženy a dcery. Sondheimovská verze je více psychologická a filozofická. Zkoumá tváře zla ze všech možných různých úhlů pohledu. A pokud se objevuje nějaká sociální konotace, pak je to spíše vpád industriálního věku a jeho vliv na duše a životy lidí, jak popsal koncepci díla režisér Harold Prince. Sondheimova téměř operní partitura patří k tomu nejlepšímu, co napsal. Je nanejvýš integrovaným dílem – novátorským při hudebním mapování stylů a mistrovským při přecházení z jednoho čísla do druhého. Od vtipně sarkastického *The Worst Pies In London* (*Kde časy jsou ještě tvrdší než pirohy*) k songu *Have A Little Priest...* (*Je libo kousek faráře? Ne, je odporně tučný*), přes osobní vyznání a tužby *Pretty Woman*, *By The Sea* až po křehké milostné balady *Johanna* a *Not While I'm Around*. Zejména prolínání tradiční písně do dramatických dialogů nabylo ve Sweeneym Toddovi vrcholu. Rozhovory nejsou již pouhými dialogy, ale jsou stylizovanými básněmi v próze, majícími své metrum a umělecky závažnější výpověď než běžný jazyk. Sondheim je vynikající básník s geniálním smyslem pro rým a jazykový humor. Prostřednictvím díla vstupujeme do brechtovsko-weillovského světa postav, spíše podsvětí, velice blízkého Berlínu 20. a 30. let. Satiricko-kritický pohled na pokoutné a špinavé podnikání neuvěřitelně příčinnivé paní Lovettové, která z těl podřezaných obětí připravuje masové pirohy, si mnoho nezadá s Peachumem z *Žebračké opery*. Brechtovu epickému divadlu je blízký i úvod a závěr, v němž se dozvídáme příběh hrdiny v čísle *The Ballad Of Sweeney Todd*. Sondheim se velice přesně dovede vcítit do prostředí. Atmosféru často dotvářejí i zvuky (lodní píšťala, aplausy, píšťalka či zvuk prapodivného holičského křesla). Po celé dílo pak zachovává zvolenou poetiku ponurého Londýna doby Mackieho Messera v muzice i konkrétním jazykovém vyjádření, včetně cockney u Žebračky nebo Lovettové. Jako skladatel a textař v jedné osobě je navýsost senzitivní, takže tu vůbec nepociťujeme odstup autora od díla. Právě zde je znát, jak odvážně posunul hranice tzv. “lyric writing”, tedy psaní textů, a vnesl do amerického hudebního dramatu naprosto moderní typ komunikace. Drama emocionálně rozvráceného hrdiny, které divák spolu s ním prožívá, je obdobou moderních činoher Albeeho, Pintera či Pirandella. Perzekuce a krutost společnosti vůči jedinci je jedním z preferovaných a vysoce osobních sondheimovských témat. Pro české auditorium by pro srovnání byl nejadekvátnějším hudebním a tematickým příkladem Leoš Janáček a jeho *Káťa Kabanová* nebo *Její pastorkyňa*. Jeho ženské hrdinky však nevolí odplatu, ale raději se obětují samy. Ovšem obojí volba, jak Toddova, tak jejich, má vlastně stejné vyústění v sebezáhubě.

Stephen Sondheim je skutečně představitelem intelektuálního hudebního divadla a jeho tituly jsou označovány za muzikál především proto, že byly uvedeny na Broadwayi. Zůstává ovšem otázkou, zda je Sondheim skladatel muzikálový, anebo už patří do jiného žánru. Američané si však v tomto ohledu nedělají problémy. Pokud jde o hudební divadlo, tak vše, co je uvedeno na Broadwayi, se nazývá muzikálem. Pokud by se tedy Sondheim na Broadwayi nehrál, existovala by celá řada důvodů označit jeho tvorbu spíše za moderní operu, a nikoliv za muzikál. A to už proto, že jeho tituly obsahují melodie žijící mimo vlastní inscenaci jen zcela výjimečně. Sondheim zkrátka nemá ambice masové zábavy – a muzikál masovou zábavou byl, je a dovolujeme si tvrdit, že bude i nadále. V odborných textech a kritikách se stále častěji ozývají hlasy o jeho a Princově koncepčním divadle jako o promyšlené a programové cestě. Že však jde pouze o zcela spekulativní, vymyšlenou a hudebními vědci podstrčenou definici, odhalil sám Harold Prince před několika lety na berlínském sympoziu německých teatrologů. *“Jednoduše chci každou hru inscenovat co nejlépe a do žádného šuplíku ji předem nezařazuji...,”*<sup>38</sup> uvedl po hodinové přednášce na téma “Harold Prince a koncepční divadlo”. Podle jeho slov je termín “koncepční divadlo” naprosto umělý.

## 8 Muzikálový žánr a jeho reflexe

Vývoj divadla provázela vždy jakási diferenciací. Žánr zábavného hudebního divadla byl často podrobován kritice a společnost jej řadila do tzv. nižší kultury. Již ve své bakalářské práci jsem zmínila názor prof. Iva Osolsoběho: *„Osudem muzikálu – stejně jako celého divadla, které mluví, zpívá a tančí – je, že vznikl jako žánr na periférii umění, žánr okrajový. Nejen to – je to zároveň žánr hraniční, mezní. Leží mnohonásobně na hranici – nejen na hranici mezi uměním a zábavou, ale i na dělicí čáře mezi hudbou a divadlem a na třístoličním předělu mezi činohrou, operou a baletem. Je územím nikoho, ač může být silný jenom tím, pokud se stane (nebo stal) společným územím všech. Je ovšem územím zcela autonomním, s vlastními specifickými zákonitostmi. Zaslouží tedy i vlastní kritéria, podle nichž by měl být posuzován. Bohužel území nikoho se přecho často stává doménou samozvaných soudců ze sousedních teritorií, ignorujících takové podružnosti, jako je*

<sup>38</sup> **Muzikál expres** (malý průvodce velkým muzikálem), Michael Prostějovský, nakladatelství Větrné mlýny, Brno 2008.

*autonomnost a specifičnost.*“<sup>39</sup>

Dodnes umí vnímat kulturu jako celek málokdo, odborníky často nevyjímaje. Od prvopočátku tu vždy byla kultura ulice a sálu (divadla, paláce, kostely). Jediné, co se v náhledu na ni mění, je například jedno z nejčerstvějších označení typu „artificiální – nonartificiální“. Zvláště s nárůstem historismu a vznikem umělecké kritiky v 19. století se rozdíl mezi tzv. vyšším a nižším uměním stále zvětšovaly. Teprve nedávno začaly francouzské filozoficko-sociologické a britské kulturní studie ovlivňovat vžitý model pojetí kultury pozitivním způsobem. Důležitým momentem, který navíc toto nediferencované vidění kultury obsahuje, je také předpoklad spolupráce specialistů různých oborů. Právě díky sociologům, kteří se odvážili vstoupit do hájemství muzikologů a zkoumat rockovou éru, vyšla najevo skutečnost, jak závažný podíl měla populární hudba na vývoj společnosti tohoto období. Teprve v posledních třiceti letech začaly vznikat mezinárodní programy zaměřené na výzkum populární hudby. Teoretická a kritická reflexe rock'n'rollu se postupně dostává z okraje zájmu na úroveň ostatních žánrů. Stává se součástí kulturní historie a paměti společnosti spolu s vývojem ostatních projevů a kreativních reflexí epochy. Současní muzikologové, kteří začínali publikovat už v 80. a 90. letech, se pokoušejí o nový pohled přijímající komplexnost kultury. Takové sjednocení poskytuje široký hodnotový a srovnávací vzorek tvorby v její celistvosti a umožňuje tak kritikům a historikům celostní pohled na uměleckou reflexi doby. Jednou z nejzajímavějších je v této souvislosti kniha Jeana Dubuffeta<sup>40</sup> s názvem *Dusivá kultura*.

---

<sup>39</sup> **Úloha sbormistra v muzikálovém žánru**, Jana Balašová Trčková, bakalářská práce, Karlova univerzita v Praze, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy.

<sup>40</sup> **Jean Philippe Arthur Dubuffet**, francouzský malíř a sochař, byl krátce spojován se surrealisty, se kterými začal spolupracovat v roce 1948, ovšem daleko více ho zaujal směr, jehož byl otcem – art brut, informel. Dubuffet věřil, že nejvíce pravdy je obsaženo v nezkaženém kreativním umění šilenců, amatérů a dětí v porovnání s uměním profesionálního umělce. Pro svůj osobní styl si zvolil označení Art Brut (syrové umění), které mělo vyjádřit jeho blízké spojení s tvorbou čistých duší. Ve svém učení Art Brut byl Dubuffet bezpochyby ovlivněn knihami doktora Hanse Prinzhorna, který psal o umění psychopatů a jiných duševně narušených osob ve vztahu k umění. Prinzhorn toto umění srovnával s naivními pracemi malých dětí, což byla uměleckými kruhy podceňovaná skupina, která tudíž Dubuffeta velmi zajímala. Dubuffet i Prinzhorn také tvrdili, že umění těchto dvou skupin není primitivní, ale naopak v duševní rovnováze s vesmírem a vnímáním světa. V této době také experimentoval s hudbou, když natočil několik nahrávek s dánským malířem Asgerem Jornem. Sám Dubuffet byl nadšeným hráčem na piano, akordeon a dudy. Zajímal se také o literaturu a často vyhledával raději společnost spisovatelů než malířů. Jeho dlouholetým přítelem byl básník Max Jacob. Dubuffetovy obrazy byly často zavrhovány laiky i kritiky. Dubuffet byl kvůli svému umění dokonce jednou fyzicky napaden, a to na výstavě v Paříži v roce 1946. K umění svých současníků se Dubuffet stavěl skepticky, věřil, že intelektuálové jsou nepřátelé umění, kteří se pouze snaží nějakým způsobem umění limitovat do různých škatulek.

Tato útlá knížečka je velmi podnětným zamyšlením o roli kultury ve společnosti jako celku. A i když se bezprostředně netýká žánru muzikálového divadla, je s ním tematicky velmi úzce spjata.

## 8. 1 Elita a komerce v moderním hudebním divadle

Zatímco rockové divadlo a tvorbu Webberovu bychom řadili do široké oblasti populární komerční kultury, Stephena Sondheima by většina badatelů viděla na postu nejvyšším, v oblasti kulturní elity. Ovšem z hlediska vnímání, tak jak jej prezentuje soudobá psychologie a antropologie, nelze toto přidělování, a tím i ohodnocování provádět mechanicky. Ze strany diváka nelze odhadnout, kam až sahají jeho zkušenosti a paměťové základy. Takže i kultura ulice může uspokojit člověka, u něhož bychom vzhledem k sociální skupině, z níž pochází, zaujetí neočekávali. Rockové divadlo – o kterém již byla řeč – navíc představuje jiné typy hrdinů, které bychom mohli společně považovat za psychický a sexuální proletariát.<sup>41</sup> Ale zůstává otázkou, zda takový divák do divadla vůbec přijde. Na divadle, byť moderním, není do značné míry nutná znalost autora, jako tomu je například u moderní vážné hudby. Poslouchat skladbu Pierra Bouleze či Karla-Heinze Stockhausena už vyžaduje značnou míru posluchačské zkušenosti. Což znamená vytříbenost vkusu a sluchu směrem k elitě. Toto vnímání je často vázáno na rodinné hudební prostředí, povolání, studia, anebo se může jednat pouze o snobismus.

Tím se dostáváme k úvahám o vnímání moderní muzikálové hudby a soudobého muzikálového divadla. Pravidla či obecné platnosti jsou sporné a každý jednotlivec si je určuje sám. Pravdou zůstává, že něco jiného si jdeme poslechnout na koncert nebo do divadla a něco jiného posloucháme doma, chceme-li si odpočinout. To je asi ten pravý příklad ke skutečnému posouzení vkusu, neboť nejsme nikým ovlivňováni a volíme to, po čem touží naše duše a co nás potěší. Málokdo si doma před spaním pustí Schönberga nebo

---

<sup>41</sup> Tento termín razil jeden ze zakladatelů psychodramatu – americký psychiatr rumunského původu **Jacob Levy Moreno**. Psychodrama je technika dramatického předvádění různých dilemat (podle přání klienta nebo terapeuta), která je užívána při skupinové psychoterapii. Používá se zde prvků divadelního umění, jako je monolog, dialog a záměna rolí. Vše je založeno na hraní rolí, při nichž dochází k odkrytí, uvědomění si a odreagování vnitřních konfliktů a afektů. Mohou se přehrávat různé životní situace, případně i vnitřní monolog.

Sondheima. Webber je na tom lépe. Však také každé jeho dílo je skutečnou posluchačskou lahůdkou: například *Memory* v *Cats*. Webber chce být poslouchán a prozpěvován. Chce být obdivován, chce prosadit sebe a svou melodii právě teď. Zatímco umělci, kteří razí novou epochu, nemohou podřizovat svou tvorbu líbivosti průměru. Nesplnili by své poslání. I Mozart byl pro svou dobu příliš složitý – to bývá parafrázováno nadbytkem not v jeho kompozicích, za něž byl současníky odsuzován. Tak jako Sondheim, který nejenom proboují celý život své koncepce, ale zůstává v opozici proti všeobecnému vkusu. Proto je právě Sondheim ve Spojených státech považován za žijícího klasika moderního hudebního divadla. Vzhledem k výrazné umělecké kvalitě a tematické nadčasovosti rockové opery *Rent* mohl být její autor Jonathan Larson považován za Sondheimova nástupce. Zemřel ale bohužel těsně před premiérou díla, ve svých 35 letech.

## 9 Muzikál současnosti

Zbývá se nyní zamyslet nad tím, jak vypadá muzikálová realita současnosti. Jestliže v historii bylo možné vystopovat vždy určitý žánrový profil, soudobý muzikál je typický svou polyžánrovostí. Zatímco v minulosti docházelo k neustálému vývoji téměř ve všech inscenačních složkách (nové hudební styly, instrumentace, dramaturgie, režie, choreografie), dnešní podoba hudebního divadla jako kdyby ustrnula na mrtvém bodě. Ne že by i nadále neexistovaly inscenace zaznamenávající velké divácké úspěchy. Je jich stále dost a to jak ve světě, tak i v České republice. Problém je ovšem v tom, že po formální stránce nepřinášejí nic nového. Stále jde jen o opakování již vynalezených a mnohokrát použitých forem. Velký úspěch má například ve Spojených státech vlna revivalových muzikálů typu *Young Frankenstein*, *Millie*, *Drowsy Chaperone*, *The Producers* nebo *The Addams Family*. Stále se drží na výsluní popové muzikály, které přinesl A. L. Webber, a veliké oblibě se těší i reprízy starých osvědčených kusů jako *West Side Story*, *Hello, Dolly* nebo *A Chorus Line*. Avšak jedna vývojová linie jako kdyby se pomalu začínala uzavírat. Muzikáloví autoři dvacátého století skutečně „vynalezli“ řadu postupů, které doposud hudební divadlo v této podobě neznalo. Většina diváků nebo posluchačů si jistě jen stěží dovede představit klasický muzikál bez jazzové hudby. Jazz prostupuje muzikál od prvopočátků a dal mu také největší díl ze své duše.

I když se řada nových autorů pokoušela muzikál převést do jiného formálního tvaru – např. do rockové opery –, nikdy toto úsilí nemělo dlouhého trvání a dřív nebo později se jazz znovu a znovu do muzikálových děl vrátil jako bumerang. Moderního jazzu využívá i nová vlna muzikálů, jejichž autorem je například David Yazbek. Ten stál u zrodu dvou hudebních děl, která se přece jen trochu vymykají muzikálovým klišé poslední doby. Jde o dva muzikály, které vycházejí z filmových námětů. První z nich je slavný britský film s názvem *The Full Monty* (v překladu *Donaha*) a druhým z nich je americká filmová komedie *Dirty Rotten Scoundrels* (v českém překladu *Prohnaní prohnilí lumpové*), kde hlavní role hráli Micheal Caine a Steve Martin. Zejména muzikál *Donaha* doslova obletěl celý svět, Českou republiku nevyjímaje. *Donaha* bylo uvedeno v pražském Divadle na Vinohradech, v Příbrami, v Mostě, Liberci, Českých Budějovicích, Jihlavě, Ostravě a Uherském Hradišti a v některých z těchto měst je dodnes na repertoáru.

David Yazbek jako moderní autor kombinuje rozličné hudební prvky a velmi vynalézavě je skládá do mozaiky současné muzikálové formy. Jednou z jeho nejsilnějších zbraní je fúze jazzu a rockové hudby, která v jeho podobě vykrytalizovala v originální jazz-rockový zvuk lišící se od doposud zavedených norem. Yazbek je tak zatím jedním z posledních, kdo se pokoušejí současnou muzikálovou produkci vyvést z četných klišé, do nichž muzikál poslední dekády upadá. Pokud bychom si chtěli uvést příklad tvůrčího postoje tohoto talentovaného autora ve sborových vokálních partech, pak bude na místě připomenout nelehkou hudební scénu muzikálu *Donaha* s názvem *Scrap*. Je to vlastně úvodní muzikálové číslo, kde se nejenom představují všechny hlavní postavy příběhu, ale současně dojde k výbuchu hněvu nezaměstnaných ocelářů. Skladatel řeší tuto situaci postupně se rozvíjícím motivem, který s každou další frází mírně graduje a jeho harmonie se postupně komplikuje. V poslední části zpívají proti sobě dvě ocelářské party, aby se nakonec spojily do působivého jazzového souzvuku.

David Yazbek, Terence McNally: Scrap (Šmejď)

MEN

'So what I want - that's easy  
I want to understand  
How I got to be a loser  
And I used to be a man  
And I don't know where I'm going  
I don't know why I'm here  
All I know is that the future  
Will include another beer

And that's important –

I just want some veal  
Or a steak on the table  
'S that too much to ask?  
I just want something real  
Something right, something stable  
'S that too much to ask?

I just want to feel like  
I know what my label is  
Just tell me what my label is

Just give me  
Anything but... I'm happy to be  
Anything but...  
I don't wanna be...  
Scrap  
Scrap  
Scra-aa-aa-aa-ap!



*(Česká verze)*

MUŽI

Co můžu chtít – tak schválně:  
nač mám se stále ptát,  
proč se cejtím jako nula,  
když jsem hergot celej chlap,  
nemám páru, kam se řítím,  
hrůzu mám z těch prázdných rán,  
jenom vím, že se tu příště  
v koutě ztřískám jako Dán.

Jenom se ztřískám  
Chci jen důstojnej  
život žít, nejsem špatnej,  
jen mít pro co žít.

Chci jen cíl jasnej mít,  
zase být něco platnej,  
jen mít pro co žít.  
Už sám dobře vím,  
co teď smím, co chci udělat,  
teď vím už, co chci udělat  
jen žádněj, žádněj, žádněj  
už nikdy nechci slyšet slovo:  
šmejd  
šmejd  
šme-je-je-je-je-je-je-je-je-je-jejd!  
šmééééjd...!

Velkou míru tvůrčí intuice a současně autorskou zkušenost předvádí Yazbek v závěrečné scéně v písni *Let It Go*. Ačkoliv by i zde mohl použít komplikovaných vícehlasů, on dává přednost emocionálně silnějšímu unisonu mužských hlasů. Jako poučený tvůrce dobře ví, že složitější harmonie by mohla posluchačsky odrazovat méně gramotné diváky. Finále muzikálu musí být zkrátka napsáno pro masové publikum. Právě určitá divácká adresa specifikuje formu daného díla. Muzikálový divák není vždy totožný například s divákem operním. Posluchač milující operu očekává od díla nadmíru bohaté (a komplikované) hudební zážitky.

Muzikál je uměním většinovým, lidovým, a právě tento požadavek musí mít neustále na mysli jeho autoři. Pokud své dílo příliš překomplikují, dostane se jim možná zasloužené pochvaly od odborné kritiky. Dílo však u diváků nezřídka propadne. Stává se menšinovým, a menšinový divák muzikál neužije. Proto se světovým skladatelům v muzikálové formě tak málo daří udržet vysoký umělecký standard. Mezi takové geniální tvůrce patřil bezesporu Leonard Bernstein. Jeho tvorba nepostrádala vysoké ambice, a přesto je plně srozumitelná většině posluchačů. V oboru filmové komedie se takto podařilo prosadit Charliemu Chaplinovi a v oboru tanečním se mezi mistry zařadil mezi první Fred Astaire.

## 10 Úloha dechu v přípravě interpreta na výkon

V této kapitole budeme věnovat nejvíce pozornosti dechu. Právě dech je jedním z nejdůležitějších faktorů, které mají vliv na interpretační ztvárnění skladby. Stále častěji se můžeme setkat s interprety, kteří před svým výkonem provádějí aktivující, anebo naopak uklidňující dechová cvičení. Tato cvičení velice ovlivňují nejen naše zdraví, ale i naši mysl. K dokonalému uměleckému výkonu tak může správné dýchání a volba správných cvičení velice přispět.

*“Dýchání je nejdůležitější silou ovlivňující běh našich životů, jinými slovy, dýchání je život sám. Těm, kteří nedbají na tajemství dechu, je tudíž bohužel odepřeno základní porozumění životu z vědeckého i duchovního hlediska. Buď má člověk kontrolu nad svým dechem, přičemž přitahuje na dosah ruky neznámý svět, nebo sebou nechává zmítat neovládanou mocí vlastního dechu!”*

*(súfijský mistr Hidayat Inayat Khan)*

Jedním z nejdůležitějších prvků hlasového školení je dech. Přestože je dýchání proces automatický, jednoduchý a pro většinu z nás nevědomý, je jedním z nejdůležitějších procesů probíhajících v lidském těle. Jedná se o činnost, jíž se provádí výměna plynů v plicích mezi vnějším vzduchem a krví. Je to jedna ze základních fyziologických funkcí, které nás udržují při životě. Důležitost dechu dokazuje i fakt, že nádech a výdech je pomyslným startem a cílem našeho života. První nadechnutí je spolu se smrtí nejvýznamnějším přechodem, jaký lidská duše, ale i naše tělo prožije. Naším prvním činem na tomto světě je právě nádech, posledním pak vydechnutí. Je tedy velice důležité, abychom si uvědomili zásadní důležitost dýchání. Současné metody výuky teprve objevují životní sílu dechu. Teprve v posledních letech bylo prokázáno, že dechová energie ovlivňuje i naši mysl. Dýchání není jen „pouhou“ výměnou plynů v plicích, jak již bylo zmiňováno. Je třeba chápat dech nejen jako sílu, která v našem organismu pohání všechny důležité životní funkce, ale zároveň i jako prostředek k probuzení emocí a práce s nimi. Díky správnému dechu můžeme aktivovat a udržet soustředěnost, zvýšit svůj fyzický

výkon. Vědomé dýchání a jeho ovládání není důležité jen pro naše tělesné zdraví, ale zároveň pro zdraví duševní a emocionální. Dýchání má velký vliv na všechny naše činnosti. Je tedy naším pomyslným motorem, kterého můžeme využít pouze v případě, že je o něj správně postaráno a správně se s ním zachází. Dýchání ovlivňuje celý náš život. Kvalitu dechu můžeme ovlivnit právě my sami.

Síla dechu je velice determinována dobou a vlivem prostředí, ve kterém se pohybujeme. Naše první nadechnutí je ničím nezatížené, je to reflexivní hluboký nádech, který je pak opakován mnohokrát za den. Dobrým příkladem nám mohou být právě malé děti a jejich hluboké dýchání do bránice. Vinou stárnutí a společenských tlaků se naše technika dechu neustále zhoršuje. Bojujeme se stresem, spěchem, znečištěným prostředím. Každý den se snažíme o co nejlepší výkony a máme strach, že neudržíme krok s těmi “nejlepšími“. Zanedbáváme svoje tělo a mysl a často vše začneme řešit až ve chvíli, kdy nám organismus “vypoví“ službu! Zápasíme s chřipkou, nachlazením, bolestmi hlavy, kloubů a páteře, máme problémy se spánkem. Ztrácíme soustředění a chuť pracovat. Nedostává se nám potřebné energie, kterou nám dodává právě dýchání. Přitom stačí jedno: vnímat svůj dech jako něco životně důležitého! Největší problém je v tom, že jsme zapomněli správně dýchat. Špatné dýchání může mít řadu příčin. O některých z nich jsme se již zmínili. Mezi další faktory, které mohou ovlivnit dýchání, patří špatné držení těla, málo pohybu, těsné oblečení a již výše zmíněné problémy. Tak se stává, že namísto hlubokého dýchání nadechujeme pouze mělce, do horní části hrudníku. Zapojením pletence ramenního jako pomocného nádechového svalu přetěžujeme krční páteř, v důsledku čehož dochází k zúžení dýchacích cest.

Tajemstvím dýchání se zabývali již staří Indové a Řekové. Staří Řekové svým průzkumem dechové činnosti zjistili, že dech velmi úzce souvisí s jejich sportovními výkony. Egypťané pěstovali dech ve spojení s kultovními obřady. Pracovali s jednoduchými rytmickými dechovými cviky. Hippokrates tvrdil, že se dá vědomě cvičit bezděčný životní rytmus (dech a tep srdce). Není třeba dokazovat, že dech je jednou z hlavních podmínek života a dobré funkce lidského organismu. Proto bychom mu ve zpěvu měli přikládat ústřední význam!

Sbormistr by měl zásadám správného dýchání a dechovým cvikům věnovat část své zkoušky. Muzikálový sbormistr se bez správného dýchání své company neobejde! Na rozdíl od koncertních sborů jsou na zpěváky ve sboru muzikálovém kladeny mnohem větší nároky dechové, jak jsme se zmiňovali už v první části této práce. Příkladem nám můžou být muzikály *West Side Story* nebo *Cats*, kde taneční a pěvecké výkony přímo vyžadují perfektní zvládnutí práce s dechem. Je samozřejmostí, že dýchání muzikálového interpreta během jeho výkonu se značně liší od dýchání zpěváka koncertního sboru. Muzikálový sbormistr tedy musí umět dokonale pracovat s umístěním nádechů a přídechů ve skladbě, neustále sledovat interprety při choreografických zkouškách a hlídat jejich správné dýchání během výkonu. Blízkým spolupracovníkem v této fázi nastudování díla je mu choreograf. Dobrý choreograf v práci s pohybem promýšlí i funkční dýchání. Vnímá pohyb jako součást hudební, tj. dechové fráze.

Spolehlivým a ideálním vůdcem interpreta jsou přímé pocity jeho svalů. Soustavným cvičením se totiž vytvoří tak dokonalá souhra všech složek dýchacího a pohybového svalstva, že zpěvákovi plně postačí vnímat vlastní pocity v oblasti hrudní a břišní stěny. Jedním z problémů hlasové pedagogiky je, že tyto pocity sleduje každý zpěvák sám na sobě a že jsou tedy značně subjektivní. To znamená těžko sdělitelné a přenositelné. Pocit naprostého uvolnění (pozor, neznamená povolení svalstva) si musí v sobě každý vypěstovat sám, pomocí návodů svého pedagoga – sbormistra. Praxe nám ukazuje, že zpěváci nejvíce pracují se svými vjemy. Je tedy vhodnější vést cestu uvolnění právě pomocí pocitů, nežli stavět pouze na vědeckých poznatcích fyziologů a teoretiků, kteří jsou sice schopni přesně popsat fyziologické procesy dechové funkce a tvorby hlasu, ale bez individuálního přístupu ke každému jednotlivci jsou tyto poznatky prakticky samoúčelné. Rozhodující je individualita zpěváka. Caruso říkal, že je tolik způsobů dechu, kolik je zpěváků. Přeceňování teoretických a vědeckých poznatků vede často ke strnulému a křečovitému vnímání tak přirozené činnosti, jakou je dýchání. Zpěvák v sobě vždy bude CÍTIT dechový sloupec, který si vědomě vytvoří, bude CÍTIT, že vzrušení a námaha mění rytmus jeho dechu. Právě proto je jedním z hlavních pilířů práce sbormistra rovnoměrné propojení teoretických a praktických poznatků a jejich aplikace na interprety.

Pochopit dýchání znamená umět plně využít tento zázrak ke svému prospěchu. Lidský organismus vydrží několik dní bez vody, několik týdnů bez jídla a spánku. Bez dechu však vydržíme pouze několik minut! Při nedostatku dechu se tělo chová jako při stresové situaci. Začne produkovat velké množství chemických látek, jako jsou adrenalin a kyselina mléčná. Věda prokázala, že špatné dýchání může v lidském organismu vyvolat chronickou úzkost, únavu, migrény, vysoký krevní tlak, alergie atd. Proto je důležité neustále zpěvákům zdůrazňovat podstatný význam vlivu dýchání na jejich výkon.

Dýchání je jakousi spojnicí mezi tělem a myslí. Každý nádech by měl napomoci k vnímání pocitů v celém organismu. Je velmi důležité naučit zpěváky, aby chápali dech jako propojení těla a mysli. Zpěv bez propojení těla a mysli nemůže fungovat. Bohužel v praxi se setkáváme velmi často s tím, že pedagogové se zaměřují ve své výuce hlavně na tělo. Přitom si neuvědomují, že pomocí určitých dechových technik lze podpořit nejen pěvecko-technickou část výkonu, ale i celkový výkon interpreta. Vnímání a správná technika vlastního dechu tak ovlivní nejen zdraví jedince, ale i jeho činorodost, emoce, kreativitu. Vědomé dýchání pomáhá lépe se soustředit na daný cíl. Zajišťuje vše podstatné, co výkonný umělec ke své práci potřebuje.

Správné dýchání nevychází z ramen, ale odspodu – z bránice. Proces dýchání řídí nádechové a výdechové svalstvo. Pro zpěváky je důležité vědět, že hlavním nádechovým svalem je bránice, která spolu s vnější vrstvou svalů mezižeberních a zádoových zajišťuje prohloubený nádech. Bránice odděluje dutinu hrudní od dutiny břišní. Díky jejímu kopulovitému tvaru se dá říci, že je jakousi pomyslnou střechou břišní dutiny. Staří Řekové považovali bránici za sídlo duše! O tom, že na bránici se setkává tělesné s duševním, není pochyb. Emocionální projevy, jako jsou pláč, smích, povzdech, úzkost, strach apod., se bezprostředně projevují ve fyziologickém nastavení bránice.

Rozlišujeme dva základní typy dýchání: hrudní a břišní – bránicový. Obě tyto formy se však navzájem částečně překrývají. Odborně se tento jev nazývá kostoabdominální dýchání.

Na různých dechových cvičeních lze pozorovat, jak nesmírnou znalost práce s dechem potřebují různé svalové a energické akce (např. tanec). Je-li tomu u některých jedinců jinak, je to způsobeno špatnými návyky při dýchání. Při každém dechu nastává mezi výdechem a nádechem chvilka absolutního klidu. Je třeba i tento okamžik chápat jako součást celého procesu dýchání a neuspěchat tuto klidovou část (tělo v této klidové fázi relaxuje a nabírá energii k výkonu!). Průběh dechu velmi úzce souvisí s držením těla. Jsou-li dechová funkce a posturální svaly v harmonii, pak nenastávají negativní svalové a energetické reakce (krátký dech, pocit nedostatku dechu při tanci...).

Počet výdechů a nádechů u dospělého člověka je 15–20 za minutu. Tento rytmus dechu je však ovlivňován mnoha aspekty. Zrychlený nebo zpomalený dech se dostaví při námaze, vzrušení, nervozitě, strachu, leknutí...; dokonce může nastat i chvilkové zastavení dechu. Pro zpěváky je důležité, aby o všech těchto nástrahách věděli a počítali s nimi. Ve své umělecké praxi se mohou s těmito situacemi setkat.

Shrme-li: Nejdůležitějším úkolem pro sbormistra je, naučit zpěváky uvědomovat si vlastní dýchání, pochopit vliv dechu na celý organismus včetně ducha. Naučit a ukázat cestu, jak svůj dech správně využít v rozhodujícím okamžiku svého uměleckého výkonu!

## **10. 1 Základní aspekty metodické práce s dechem**

Naučit se správně dýchat znamená nabýt dokonalých praktických obratností. Znamená to především nenarušovat nádechem či výdechem klid v hrdle, naučit se zpívat dlouhé pěvecké fráze s maximálním využitím dechu, umět se rychle a nepozorovaně nadechnout či přidechnout, dýchat klidně a plynule.

1. Ke správnému dýchání je třeba otevřeného dna hrdla. Napětí u dna hrdla způsobuje tření vzduchu, který se projevuje jako nádechový šelest. Klidné a otevřené držení hrdla je podporováno klidným držením hrudního koše a ramen. Zvláště v muzikálové praxi je důležité dbát na vyvážené držení těla. Při tanci se interpret může snadno nechat strhnout pohybem a správné postavení hrudníku a ramen

porušit. Je tedy třeba zachovat v horní části hrudníku klid a vše soustředit do spodních oblastí dechového aparátu.

2. Ideální cestou k uvolněnému dechu jsou mluvní cvičení. Na nich si nejlépe zpěvák uvědomí měkkou a nosnou sílu dechu. Během cvičení je nutno dbát na uvolněnost krčního svalstva. Ke zpěvu pak přejdeme protahováním mluvy podpořené dechem. Zvláště v muzikálovém projevu platí, že zpěvák si musí hlídat při zpěvu pocit volné mluvy.
3. Opravdové pochopení dechových souvislostí lze získat hlavně z tělesného pocitu. Nikoli z teoretických pouček a z intelektuálního pochopení. Není dobré vnucovat jiným naše pocity, jestliže se jedinec cítí dobře při zpěvu pomocí svých vlastních pocitů a představ. Představy jako “jíst vzduch” nebo “tón shora nasávat” nebo “pít dech” jsou v pěveckém světě dosti známé a bylo by nesmyslné je zesměšňovat.
4. “Dýchejte přirozeně!” Tato rada dopadne na živnou půdu pouze tehdy, je-li zpěvák obdařen nepřepjatým ústrojím, volným držením těla a správným způsobem dýchání! Takovému jedinci se samozřejmě nemusí o dýchání říkat vůbec nic. Zde stačí vhodná dechová a hlasová cvičení.
5. Je třeba si uvědomit, že čím je člověk starší, tím více může být jeho přirozená dechová funkce narušena. U těchto jedinců je vhodné na počátku školení zařadit cvičení s malým množstvím dechu, začínat spojením hlásek, vokálů, a touto cestou dospět k plné dechové kapacitě. Též při zkoušce sboru nelze motivovat dechovou rozcvičku pokynem: “Co nejvíce se nadechnem a vydechnem, nadechnem a vydechnem...” Docílíme tak jediného – nepřirozeně “přepumpovaných” plic.
6. K tomu, aby zpěvák mohl ovládat svůj dech, je nutné, aby nejdříve vnímal, jak dýchá. To je ta nejdůležitější věc, kterou je třeba začít. Je tedy vhodnější namísto nepřirozeného rozdýchávání a syčení sykavek začít vnímat svůj přirozený dech. Prostým uvědomováním si dechu začneme vnímat vlastní pocity uvolnění či napětí. Začneme vnímat reakce vlastního těla. Během těchto cvičení je třeba se naprosto



koncentrovat; tím zároveň sbor připravujeme na soustředěnou práci během zkoušky. Koncentrace na vlastní dýchání přináší i další důležitý aspekt pro zpěváka. Zůstáváme-li ve spojení s vlastním dechem, zaměřujeme se zároveň i na naši mysl. Soustředím-li se na dýchání, nemohu se zabývat rušivými myšlenkami, jakými jsou například emoční napětí před uměleckým výkonem, pozitivní či negativní představy atd. Emoce nás často ovládají natolik, že nejsme schopni se soustředit na výkon, který nás čeká. Soustředěním na vlastní dech lze tento problém odstranit. Vnímání dechu nás totiž přenesení do současnosti, do momentálního času nádechu a výdechu. Není tedy čas myslet na to, co bude za pár vteřin či minut.

### **Příklady dechových cvičení**

Není záměrem této práce uvádět druhy dechových cvičení a vysvětlovat práci s nimi. Uvedeme si pouze některá základní, bez kterých se sbormistr neobejde. Cílem této kapitoly je pochopit sílu dechu a naučit se ji využívat ke své potřebě.

- **Cvičení pro vnímání vlastního dechu**

Pohodlně se posaďte. Uvolněte se, nesmíte však své tělo povolit natolik, aby vypadalo jako odložená loutka. Je třeba jisté tenze, “pohotovostního napětí”, ne však silového napětí. Vydechněte a začněte se nadechovat, nechte pracovat tělo. Nesnažte se nadechovat silou a rychle. Tělo si samo vezme, co potřebuje. Představte si, že vzduch, který nadechujete, je voda a proudí do vás. Přes nosní dírky teče do vašeho hrdla, pozorujte, kam proudí dál. Pozorujte své tělo: zůstáváte uvolněni, či se dostáváte do napětí. Své pocity nehodnoťte, nesnažte se zatím zjistit, zda jde váš dech správnou cestou. Naučte se pouze vnímat a pozorovat celý proces. Toto pozorování a dokonalé poznání vlastního dechu vám poskytne důležité informace k správnému ovládnutí a napravení případných špatných návyků. Naučíme-li se vnímat své dýchání, získáme tak kontrolu nad svým uměleckým výkonem a samozřejmě nejen nad ním. Jakmile začneme ovládat svůj dech, zjistíme, že jsme schopni podávat mnohem lepší výkony. Ovládnutí vlastního dechu je jakousi jistotou, která nás nezradí.

V následujícím cvičení může zpěvák sledováním svých pocitů objevit nejlepší pozici těla, která mu umožní správně dýchat.

- **Cvičení pro vnímání vztahu kvality dechu a držení těla**

Posaďte se do pozice studenta v lavici, či zaujměte pozici, ve které sedíte doma u počítače. Většina zaujme pozici “skrčence”, “nahrblíka”. Ramena svěšená dolů, spodní čelist povolená až předsunutá. Pozorujte svůj dech. Kam proudí, je hluboký? Nyní opřete mírně předsunutá chodidla do podlahy (kolena od sebe). Následně s představou, že přitisknutá chodidla chcete po zemi přisunout směrem k sedadlu, sledujte proměny, které probíhají v držení vašeho těla (napřímení páteře). Vnímejte, jak se v závislosti na tom proměňuje způsob vašeho dechu. Stále sledujte své pocity. Uvědomujte si, jak rozdílně se cítíte. S napřímením páteře se prohloubilo žeberně-brániční dýchání. Toto je velice důležitý okamžik k dosažení skutečně vědomého dýchání. (A. Tichá, přednáška na PF UK Praha 2010)

- **Cvičení pro vnímání cesty dechu a pružnosti dechového aparátu**

Pohodlně se posaďte, srovnejte svá záda, položte ruce do klína. Kdo chce, může zavřít oči. Vydechneme a vzápětí se zhluboka nadechneme. Na 2 vteřiny dech zadržíme a poté vydechneme v krátkých přerušovaných intervalech (jako kdybychom chtěli sfoukávat svíčku). Pomalu a dlouze poté vyprázdníme zbytek plic. Je důležité být naprosto uvolněn. Toto zopakujeme třikrát. Pokračujeme opět hlubokým nádechem, s představou postupného naplňování plic od spodní části (bederní páteř) přes střední až do horní části. Dojde-li k naplnění, na chvíli zadržíme dech. Pomalu vydechujeme a vyprazdňujeme plíce odspoda vzhůru. Po vyprázdnění tři vteřiny vydržíme nehybně a poté opakujeme celý proces postupného naplňování plic. Toto cvičení provádíme po dobu tří minut.

Nápomocí k celému procesu je představa dechu jako živé vody, která vtéká do našeho těla. Z praxe mám vyzkoušeno, že zpěváci jsou schopni si vytvořit lépe představu tekoucí vody než představu proudícího vzduchu.

## Vědomé dýchání

Možná bychom měli vysvětlit termín vědomé dýchání. Často je tento termín zaměňován s vnímáním dechu. Není tomu tak. Vnímání dechu je opravdu “pouhé” pozorování či sledování vlastního dechu a jeho kvality. Vědomé dýchání je pak záměrně uvědomělé dýchání za konkrétním účelem. Jedná se o dýchání zaměřené k dosažení nějakého cíle. Příkladem nám může být například dýchání ve vodě. Kdybychom nebyli schopni ovládat svůj dech, bylo by pro nás asi velice obtížné se být jen krátce ponořit do vody. Tímto vědomým dýcháním nás obdařila příroda. Proč bychom tedy nemohli vědomě pracovat s dechem i při zpěvu? Mám na mysli ovládání nejen dlouhých nádechů a hospodaření s dechem během pěveckých frází. Díky vědomému dýchání lze ovládnout mnoho dalších faktorů, které ovlivňují náš výkon. Budeme tak moci formovat svůj výkon podle vlastních přání.

Naučit se vědomě pracovat s dechem nelze bez pravidelného denního cviku. Je třeba si nastolit zásady a ty striktně dodržovat.

### 1. Opakování

Je třeba cvičení provádět každý den (muzikálový sbormistr má možnost tato cvičení provádět v rámci svých každodenních zkoušek s company). Provádění pomalého, hlubokého dýchání každý den po dobu několika minut nám umožní si uvědomovat, jak přirozený je tento způsob dýchání a jak nám prospívá. Tato chvílka se může stát zároveň relaxačním cvičením a vhodnou metodou uklidnění zpěváků před zkouškou. Cvičit můžeme v každé poloze.

### 2. Pozorovat svůj dech

Je třeba si vybudovat návyk k pozorování vlastního dechu. Bez tohoto návyku nejsme schopni nalézt chyby či pocítit změnu v našem dýchání. Toto cvičení lze provádět i během dne. Stačí se na chvílku zastavit a začít sledovat, jak v danou chvíli dýchám. Díky tomuto vnímání si začneme zvykat na správný dech. Ideální je například přilepit si papírek s nápisem “JAK DÝCHÁŠ?” na okraj počítače nebo na místo, kde trávíte nejvíce času.

### 3. Posilovat nový návyk

Je třeba si neustále připomínat, za jakým účelem se snažíme zvládnout vědomé dýchání. Najít si důležitý cíl, který nás povede kupředu. Tento cíl si co nejčastěji připomínat a přemýšlet o něm.

### 4. Nevzdávat to

Je mnohem snazší vytvořit si nové návyky než se zbavit těch starých, chybných. Výsledek se samozřejmě nedostaví hned. Je třeba času a trpělivosti. Vytrváme-li, dosáhneme nově nabytých zkušeností a moci ovládnout nejen své výkony, ale celý svůj život. Dokážeme záměrně a vědomě využívat síly dechu.

Najdeme-li správný způsob a pozici, která nám umožňuje dýchat bez napětí a nepříjemných pocitů, můžeme přejít k známým dechovým cvičením.

## **Primární dechová cvičení**

Položíme obě ruce na břicho, těsně pod žebra. Nemusíme se nijak zvlášť hluboce nadechovat. Vydechneme všechn vzduch, který v sobě máme, energickým výdechem na souhlásku ssssssss, šššššššššš nebo ffffffff. Kontrolujeme si dlaněmi, jak se naše tělo v oblasti žaludku stahuje. Při nádechu pozorujeme, jak se hrudní koš ve své dolní části rozšiřuje do všech stran a bránice způsobuje vyklenutí břišní stěny. Je třeba vnímat pocit, jako by chtěl člověk rozlomit obruč, která obepíná spodní část hrudníku. Břišní svaly pak nesmí být násilně vytlačovány, ale jen měkce vystupují jako důsledek poklesu bránice. Během celého procesu je důležitá kontrola uvolněnosti ramen a paží.

Ve všech dechových cvičeních používáme rytmus celého dechového cyklu. Je součástí našeho života a pomůže nám tedy k přirozenému pěveckému výrazu. Klidný rytmus se bude řídit trváním nádechu.

Při dalším cvičení budeme pracovat se souhláskami *k* a *p*. Souhlásky budeme přerušovaně a rytmicky opakovat: *k-k-k-k-k...*, *p-p-p-p-p...* Souhlásky tvoříme staccatem a rytmicky přesně. Je třeba si uvědomovat aktivitu bránice. Zároveň se pozorováním vlastních pocitů snažíme vyhnout napětí svalů v oblastech důležitých pro zpěv.

Toto lze samozřejmě různě variovat: s-š-s-š-s-š... nebo k-p-k-p-k-p...

Cviky působí velice příznivě. Posilují totiž dech, brániční a mezižeberní svalstvo a uvolňujeme jimi zároveň jazyk a rty. Tím docílujeme kvalitní artikulace. Pozor ale pouze, je-li uvolněná čelist a pocit nazívnutí, tj. volný krk. Jinak jsou tato cvičení nebezpečná, zavírají krk!

Dýchání při zpěvu vždy bylo a je předmětem stálých sporů různých pěveckých škol a pedagogů. Již prvním základním problémem je výraz *appoggio* – opora. V němčině má toto slovo význam něčeho pevného (*Stütze*). V italštině se tohoto výrazu používá jako vyjádření něčeho pružného. Ze své praxe mohu potvrdit, že k vyjádření a pochopení *appoggia* je lépe vnímat tento termín opravdu jako něco pružného, elastického. Nikoli však povoleného. Při používání slova *opora* jsem se opravdu setkala s až atletickým stahováním břišních svalů a soustředěním se na opření tónu zespodu. *Appoggio* je italský výraz, je tedy logické ho spojit s italskou pěveckou školou. To znamená pružně opřený tón, vyzařující z hlavy. Pozor však na výrazy jako opřít tón do hlavy, do masky, na patro. To vede opět k soustředění na jedno určité místo a zpěvák tak často zapomíná na uvědomění si obrovských rezonančních možností celé hlavy. V těchto případech je lépe používat výraz *rezonance*, který navodí představu prostoru. Pojem *opora* je tedy vhodné používat ve spojení s bránicí a dechem.

Názory na vysvětlení *appoggia* se mohou u různých pedagogů lišit. Hlavní podstata dechové opory je však jasná a měla by zde panovat shoda. Jedná se o zpomalení a optimální přizpůsobení výdechu vzniku a rezonanci hlasu. Opět je ideální se spoléhat na své vlastní svalové a tělesné pocity. Ideální cesta *appoggia* je propojení hlavové a prsní rezonance. Zde je možno vytěžit vše z akustiky rezonančních prostor. Nejlepší představou je zhuštění sloupce vzduchu, který sestupuje seshora dolů, spolu s představou rezonančních prostor přes hrudník až k bránici. Již staří italští mistři nepoužívali pojem *appoggio* samostatně, ale ve spojení “*appoggiarsi in testa*” a “*appoggiarsi in petto*” (opírat se v hlavě a v hrudi). *Appoggio* není tedy jen výrazem pro dechovou oporu, ale nutno pod něj zahrnout i souvislosti rezonanční.

Prozatím jsme se zabývali základními způsoby použití a využití dechu v pěvecké praxi. Jak jsem již naznačila v předchozím textu, lze však využít dýchání k ovlivnění i dalších složek našeho uměleckého výkonu. V praxi se tímto problémem mnoho pedagogů a sbormistrů nezabývá. Nevyužit celého potenciálu dýchání je jako nevyužit plného výkonu silného a kvalitního motoru, který pohání naše tělo. Samozřejmě, kdo se někdy pokoušel změnit své zvyky, sám dobře ví, jak je to obtížné. Přistoupíme-li však na tuto cestu, dostane se nám neskutečné odměny a naše námaha se vyplatí. Naučíme-li se neustále vnímat svůj dech a naučíme-li se ho ovládat, zlepší to naše výkony a tím i celý náš život.

## **10. 2 DECH A ZDRAVÍ**

Vnímám dech, vnímám celé tělo. To je podstata této metody. Pro muzikálového zpěváka je vnímání vlastního těla tou nejdůležitější součástí senzitivní percepce jeho výkonu. Díky dechu mohu zkoumat, zda je mé tělo napjaté, či uvolněné, v kondici, či unavené. Věda prokázala, že lidé praktikující dechové meditace a ovládající svůj dech jsou mnohem zdravější než ostatní populace. Praxe mne poučila, že největším nepřítelem umělců jsou nemoci, které se přenáší právě v kolektivu sboru. Různá infekční onemocnění dýchacích cest “cestují” z jednoho na druhého. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že po praktikování dechových cvičení a práce s vlastním dechem zdárně těmto infekcím odolávám. A to jak na konzervatoři, kde jsem často nucena pobývat v jedné místnosti s jedinci, jejichž viry na mne útočí od rána do večera, tak i v divadle. Bohužel divadelní praxe často nedovolí umělcům zůstat v domácím léčení a týden odpočívat. Divadelní řemeslo je neúprosné a zrušit přestavení znamená pro vedení divadla obrovský problém.

Jak již bylo řečeno, vědomé dýchání je dýchání za účelem dosažení nějakého cíle. Jedná se o vědomou práci s dechem. Lze tedy dechem ovlivnit i vlastní zdraví? Samozřejmě. Někdy je zpěvák nucen vystoupit i v případě, že má zdravotní problémy v podobě bolesti. Může se jednat o bolest svalů, hlavy, zubů... Málokterý ze zpěváků však zariskuje a uleví si od bolesti požitím léku zmírňujícího bolest. Riskuje tím zpomalené reakce, výpadky paměti a též značně omezenou kontrolu nad svým výkonem.

V následující části si ukážeme několik cvičení, která jsou zaměřena na udržení našeho zdraví a odstranění případných zdravotních potíží. Vybrala jsem cvičení, která lze aplikovat na pěveckou praxi a která zpěváci mohou využít.

- **Cvičení**

Cvičení lze provádět vleže nebo vsedě. Pomalu a zhluboka se nadechujeme. Dýcháme takovou rychlostí, abychom se cítili dobře. Během každého nádechu postupně napínáme jednotlivé svaly a držíme je napjaté. Začneme od chodidel, k tomu nám napomůže představa, že kyslík “táhneme” ze země přes chodidla, lýtka, stehny, pánev, břicho, ruce, hrudník až po krk a zátylek. Všechny tyto svaly udržíme několik vteřin napjaté. S výdechem začneme všechny svaly uvolňovat v opačném pořadí. Začneme tedy od krku, přes ramena, hrudník atd. až k chodidlům. Toto cvičení opakujeme třikrát.

Pokračujeme dalším cvičením. Při každém nádechu si představuji, že se mé břicho plní čistou studenou vodou. Chvilí ji v sobě udržte a při výdechu ji nechte proudit k místu bolesti. Toto místo si představte jako oheň a voda ho s každým výdechem hasí a ochlazuje. Jedná se o jakési promývání organismu.

Celé cvičení ukončete představou nějakého nádherného a klidného místa. Intenzivně si představujte všechny detaily, které se na tomto místě nacházejí. Například při představě nějakého místa v lůně přírody si uvědomte slunce, modré nebe, vánek, který proudí kolem vašeho těla, vůni květin, lesa. Při nádechu se na všechny tyto vjemy soustředte. Na chvilku zadržte dech a lehce se pousmějte, vydechněte s blaženým “áách”. Uvolněte se a představujte si, jak vaše bolest odplouvá pryč. Vzdaluje se a ztrácí v nedohlednu.

Celé toto cvičení lze doplnit o dýchací sůtry. Vytvořte si vlastní větu, kterou budete pronášet při každém nádechu a výdechu. Jedná se o pozitivní věty a myšlenky, které vás uzdraví a dodají vám energii. Tyto věty pronášíme lehce, šeptem. Například – *S nádechem do mě vstupuje síla a zdraví. S výdechem odchází veškerá bolest a problémy.* Je třeba se na slova abnormálně soustředit a vymýtit z hlavy jiné myšlenky.

### 10. 3 Dech a pohyb

Jak je známo, muzikálový interpret musí ovládat tři složky svého výkonu: zpěv, pohyb a herectví. Součástí všech těchto složek je samozřejmě správný dech. Dýcháním při zpěvu jsme se již zabývali. Nyní se budeme věnovat potřebě správného dýchání při tanci. Není nic horšího na jevišti, nežli brunátný a zadýchaný interpret. Máte pocit, že přichází jeho poslední chvíle a že každou chvíli zkolabuje vinou nedostatku kyslíku. Vše je zapříčiněno nesprávným dýcháním. Ladnost pohybu muzikálových interpretů je z velké části ovlivněna dostatkem kyslíku během jejich výkonu. Proto je součástí výuky klasického tance správné dýchání. Díky vědomé práci s dechem pak interpreti ladně plují po jevišti, při jejich tanci máte pocit, jako by se vznášeli v prostoru, a z jejich zpěvu je cítit síla, jistota a energie. Slavný choreograf James Cenfild tvrdil: “Dýchání je součást pohybu!” Muzikáloví tanečníci prý dýchají celým tělem. Nesmí během pohybu přestat dýchat. Bohužel často k těmto chybám dochází především v náročných figurách, jakými jsou například “zvedačky” (zejména při pas de deux). Často se tak vyčerpají hned v prvních taktech choreografie a pak jim nezbyvá síla na zbytek výkonu. Dochází tak potom k dýchavičnému zpěvu, kterému není rozumět, k polykání konce frází a ke špatné intonaci. Dýchání při tanci lze přirovnat k dýchání v bojových umění. Bojovníci prý dokonce využívají několik způsobů dýchání. Jde o jedenáct typů dechu. Liší se především silou nádechů a výdechů a účinností na organismus. Bojovníci jsou vedeni svými mistry tak, aby nedošlo k různým škodlivým projevům v rámci různých tělesných orgánů.

### 10. 4 Dech a jeho vliv na tělesnou výkonnost

Jedním z nejdůležitějších faktorů, které ovlivňují lidskou tělesnou výkonnost, je dech. Ukazují nám to mnohé příklady z praxe: atleti, horolezci, tanečníci – a určitě bychom našli mnoho dalších profesí. Ti všichni by plně souhlasili s tím, jak správný dech ovlivňuje jejich výkony. Stejně je tomu i u muzikálových zpěváků. Stále náročnější choreografie a pěvecké party je nutí k vyšší výkonnosti. Většina muzikálových herců je nucena si udržovat dobrou tělesnou kondici. Bez ní by byli ztraceni. Není výjimkou, když se v představení objeví pětiminutové hudební číslo, které je třeba zatančit a zazpívat naplno.



Není ani chvilka na odpočinek. Dech může být v těchto chvílích zpěvákovi velkým pomocníkem.

Typickým příkladem vědomé práce s dechem – vědomého dýchání – je maratonský běh. Ovládá-li běžec svůj dech správně, dosahuje tím mnohem vyšších výkonů. Výkon maratonského běžce bychom mohli přirovnat k výkonu muzikálových herců. Stejně jako při maratonském běhu i při představení přichází v určité chvíli krize. Svaly začnou bolet, tuhnou, herec má pocit, že se mu nedostává dechu, má problém s uvolněným zpěvem. Lze těmto nepříjemným pocitům předejít? Ano! Takzvané účinné dýchání nám dopomůže k lepším výkonům a k překonání fyzické krize. Dýchá-li muzikálový zpěvák špatně, tělo má nedostatek kyslíku. Tehdy přicházejí na řadu zásoby cukru v krvi. Čím je výkon náročnější, tím se zdroje zásob vyprázdňují rychleji. Čím lépe zpěvák dýchá, tím méně využívá zásoby cukru a jeho výkon je vytrvalejší. Zpívá a tančí lépe a déle. Nejčastějším problémem muzikálových herců je udržet stejný temporytmus jejich výkonu. Přibližně v druhé třetině výstupu začne herec ztrácet tempo jak v pohybu, tak i ve zpěvu. V krvi začne důsledkem nedostatku kyslíku přibývat kyselina mléčná, která způsobuje již zmiňované tuhnutí a bolest svalů. Také během pocení ztrácí herci mnoho vody a to vede k houstnutí krve. Je tedy zároveň nutno dodržovat pitný režim, na což mnoho zpěváků zapomíná.

Prvním z příznaků krize je píchání v boku, které souvisí s bráničním svalem. Od bránice vede směrem k vnitřním orgánům vaz, který se začne napínat. Bránice je jedním z nejdůležitějších svalů potřebných k pěveckému výkonu. Během tohoto počátku krize se zpěvák nemůže opřít o bránici, začíná dýchat nepravidelně a mělce. Ztrácí nadvládu nad svým dechem a zároveň nad svým výkonem.

Zde se opět vracíme na začátek této kapitoly, kde jsme se zabývali pozorováním a poznáním vlastního dechu. Zná-li muzikálový zpěvák perfektně svůj dech, dokáže jej ovládnout podle svých potřeb. Každý jedinec je individualitou. Každý z nás má své vlastní pocity, kterými se řídí. Je tedy třeba najít si svůj vlastní rytmus dechu, který bude vyhovovat a sloužit. Vše souvisí s rytmem celého těla. Například u plavání souvisí s rytmem záběrů končetin plavce. Myslím, že u muzikálových herců zase s rytmem kroků. Je třeba sladit své dýchání s tanečním a pěveckým výkonem. Ve své praxi proto prosazují co

nejrychlejší spojení pohybu se zpěvem. Není dobré korepetovat skladby vsedě na zkušebně do naprosté dokonalosti a pak je začít propojovat s pohybem. Zásadním problémem tohoto nácviku je zcela jiné dýchání během zpěvu. Tělo má mnohem menší spotřebu kyslíku, a tak se i náročné fráze lehce zazpívají. Téměř vždy pak nastává situace, kdy herci nejsou schopni propojit složku taneční a pěveckou právě díky dechu. Nedostává se jim dostatečné zásoby kyslíku a tím se dostávají do stresu. Sbormistr pak musí celou skladbu přepracovat a najít vhodná místa pro nádechy. Není to zbytečná práce? Proč s tím nezačít hned od začátku? Vždy kladu na srdce choreografům, aby na svých zkouškách nutili herce alespoň recitovat texty písní. Propojit zpěv s choreografií v prvních zkouškách je ideální cesta k perfektnímu výkonu. Jediným předpokladem je základní znalost písně, tedy textu a melodie. Na ostatních složkách skladby se dá pracovat během dalších zkoušek. Činoherci mají velice často pocit, že neumí dobře zpívat, a to je dostává do napětí a křeče. Není dobré hned od začátku nastudování vytvářet u herců úplnou představu o skladbě. Praxe mne naučila, že mnohem účinnější je odstranit zábrany a vypěstovat v hercích představu naprostého uvolnění. K tomu je sbormistru nápomocen nejvíce dech. Ten pomáhá navodit pocit napětí i uvolnění. Při jeho nedostatku každý pociťuje napětí v určitých partiích těla.

Je tedy vhodné do korepetic muzikálové company či sboru zařadit pohybové aktivity. Probíhá-li nácvik skladby, která bude tanečně náročná, měl by se sbormistr snažit korepetovat píseň co nejdříve v pohybu. Pro začátek je vhodná chůze. Herci tak díky svým pocitům poznají, že s dechem budou muset hospodařit jinak než při nácviku vsedě. Během chůze se zároveň naučí vnímat zpěv jako něco přirozeného a odstraní se tak nešvar zadržovaného dechu během některých tanečních kreací. Chůze je pro každého z nás naprosto přirozenou věcí a zatím jsem se nesešla s problémem, že by někdo při chůzi nevhodně dýchal. Každý ze zpěváků si tak vytvoří svůj vlastní rytmus, s kterým pak během inscenace pracuje, ovládá ho, přizpůsobuje svému výkonu. Najít svůj temporytmus je velice důležitým okamžikem v nastudování muzikálu. Nemá-li herec svůj rytmus výkonu určen, snadno se pak stane, že vyčerpá hned na začátku inscenace celou svou zásobu fyzické síly a v druhé polovině působí unaveně a ztuhle. Je třeba si síly rozdělit a s lehkostí s nimi nakládat. Pravidelný rytmus dechu a fyzické práce vede k úspěchu. Právě zde, v muzikálové praxi, je načasování dechu na vteřiny přesné. Jakákoli nahodilost vede ke ztrátě výkonu.

- **Cvičení na vědomé dýchání během uměleckého výkonu**

Zpěváci chodí po zkušebně v kruhu. Na počátku určí sbormistr temporytmus chůze, nádechů a výdechů. Například na 4 doby nádech, na 4 zadržetí dechu, na 4 výdech. Postupně si každý může svůj rytmus nádechů a výdechů určit sám. Během chůze pokrčíme nohy v kolenou, pokračujeme v pružné houpavé chůzi (tzv. jazzový postoj), lehce podsadíme pánev. Při každém kroku se zhoupneme v kolenou. Během tohoto cvičení zvedneme paže do úrovně hrudníku, lehce je pokrčíme, lokty od těla (jako při španělském tanci) a do rytmu chůze si můžeme luskat prsty. Díky tomuto stylu chůze se zpěvákům prohloubí dech, zhoupnutím v kolenou při chůzi docílí přirozeného výdechu vzduchu, lehce zdvižené ruce uvolní hrudní svalstvo a vzduch tak lépe proudí k bránici. Zároveň toto držení paží uvede v činnost zádové svalstvo.

Poté přejdeme na recitaci textu písně, za stálé chůze. Později přejdeme ke zpěvu. Tak docílíme naprosto plynulé práce s dechem během uměleckého výkonu. Je třeba se soustředit na dech a pohyby z něho vyplynou samy. Pohyb musí být veden dechem. Tímto cvičením si zpěváci zároveň upevňují svou fyzickou kondici.

V zahraničí jsou nedílnou součástí vybavení muzikálových divadel běžící pásy, na kterých mohou herci zvyšovat nejen svou kondici, ale zároveň pracovat na svých hudebních číslech. Je tedy běžné, že si herec nastaví na pásu tempo, které vyhovuje jeho temporytmu, a při běhu zpívá svou píseň. Naučí se tak perfektně ovládat nejen svůj dech, ale i posazení zpěvu na bránici. Tón se pak neklepe, je rovný a pevný.

- **Cvičení na pohotovému a prohloubenému nádechu**

Stojíme s mírně rozkročenýma nohama. Ruce máme zdviženy a pokrčeny v loktech, předloktí svisle vzhůru, dlaně sepnuté v pěst proti očím. S rozpažením na úrovni ramen a se zachováním pokrčeného předloktí se rázně nadechneme nosem. Se zpětným pohybem paží před hrudník a obličej vydechneme. Během výdechu zafňukáme jako malé dítě. Můžeme si pomoci pokrčením nosu. Cvičení provádíme v energickém tempu. Cvičení

lze provádět i obráceně, tzn. při nádechu předloktí k sobě, při výdechu od sebe. Takto docílíme střídavého procvičování dechového svalstva předního nebo zadního.

Toto cvičení nám prohloubí nádech a aktivuje bránici. Posílí dechové svalstvo a pomůže tak zesílení tónu při zpěvu. Při výdechu s fňuknutím si zpěváci umístí zvuk ke kořeni nosu. Pohyb paží uvolňuje svalstvo a brání tak přepětí v oblasti ramen.

- **Cvičení na odstranění píchání v boku**

Chceme-li odstranit píchání v boku, je třeba se na chvíli zastavit. Pravou dlaň přiložit na pravou stranu břicha a zatlačit směrem nahoru. Tak si pozvedneme játra. Přitom je třeba se rovnoměrně nadechovat a vydechovat.

Tomuto nepříjemnému jevu lze předejít. Především nejíst před představením. Dostatečně doplnit příjem tekutin. Dehydratace dostává organismus do křeče. Během výkonu dýchat zhluboka. Při mělkém dýchání zůstává bránice mírně pozvednutá a neklesne tak, aby se vazy plně uvolnily. Napětí se tak postupně zvyšuje, až dojde ke křeči v podobě píchání v boku.

Soustředění na umělecký výkon je posledním a závěrečným krokem, který zpěvák učiní před vstupem na jeviště. V tento okamžik by měl být připraven po všech stránkách. Po dobu nastudování inscenace udělal vše pro to, aby výsledek jeho práce byl co nejdokonalejší. Poslední okamžiky před vypuknutím premiéry patří k těm nejvypjatějším. Hlavou probíhají tisíce myšlenek, které přeskakují z jedné na druhou. Kolem se odehrává obrovský předpremiérový “mumraj”. Jak se zaměřit pouze na vlastní výkon? Jak vytěsnit z mysli všechny zbytečné a rozptylující myšlenky? Podle psychologů je potřeba uvolnit si velký mozek. Jedině tak se můžeme soustředit na svůj výkon, mít jasnou mysl a směřovat k danému cíli v daný okamžik. Je nutno ovládnout své emoce, nenechat se rozptýlit negativními myšlenkami. Je třeba zbavit se vnitřního hlasu, který odvádí naši pozornost.

- **Cvičení na soustředění před uměleckým výkonem**

Ideální je najít si klidné místo. Začněte provádět hluboké dýchání v rytmu, který vám vyhovuje. Váš dech je klidný, lehký a široký jako tok mohutné řeky. Nenabírejte zbytečně mnoho dechu, nespěchejte. Ideální je rytmus pětivteřinového nádechu a pětivteřinového výdechu. Sledujte svůj dech a soustřeďte se pouze na něj. Vnímejte, jak zaplňuje celé vaše tělo. Při výdechu uvolněte všechny svaly v těle. S nádechem mějte pocit, že do vás vtéká živá voda, která vám dodává energii, kterou naplňujete své tělo. Jedná se o jakési energetické “dobíjení”. Soustřeďte se na svůj výkon. S každým nádechem vám hlavou proběhne, že jste dokonale připraveni, nemůžete tedy selhat – nemá to přece logiku! Vaše vystoupení je okamžik, na který jste se těšili a vše v poslední době k němu směřovali. Cítíte sílu svého talentu a jste dokonale připraveni na vystoupení. Přichází vaše chvíle, která vám přinese štěstí, radost a uznání. V poslední fázi cvičení si s každým nádechem opakujte: “Já to dokážu!”

Toto cvičení provádějte v posledních chvílích před vypuknutím svého výstupu. V plné síle pak vstupte na jeviště či pódium a užijte si ty nádherné chvíle!

Na závěr této kapitoly je důležité si uvědomit, že dech je velice důležitou součástí našich výkonů, ale zároveň je naší přirozeností. Je něčím, o čem v normálním životě nepřemýšlíme. Dalo by se říci, že funguje s lehkostí a samozřejmostí. Tak bychom ho měli chápat i ve zpěvu. Není třeba ke všem cvičením a úvahám o dechu přistupovat jako ke cvičení například v posilovně. Jedná se zde více o duchovní vnímání. Je třeba zapojit i mozek, a ne pouze svaly. Výrazy jako “stlačení dechu”, “tlak dechového sloupce”, “zadržení dechu” nesmí být chápány jako pouhá svalová záležitost.

Vše je nutné vnímat a provádět s lehkostí, s příjemnými pocity, hravě. Nejdůležitější je vnímat své pocity a jimi se řídit. Tělo samo nám poskytne informace, které musíme vnímat a respektovat je. Nesnažte se řídit svůj dech svaly, ale pocitem. Jedině tak se vyhnete chybám v podobě předimenzování plic velkým množstvím dechu, které vede k ochablosti bránice a k jejímu malému tonusu. Opak přináší bránici zploštělou, postavenou níže a s velkým tonusem. Tonusem je myšlen stav napětí svalu, který nese organismus.

Pozor tedy na snaživé, nadměrné nádechy! Přebytečný vzduch připravuje bránci o její pružnost.

Na správném dechu závisí síla a barva hlasu. Dech pomůže rozšířit hlasový rozsah a vytvořit uvolněný a pružný tón. Přinese harmonii celému tělu, klid, odsune napětí jak svalové, tak i emocionální.

Nezapomeňte na to, že dech musí být vaším dobrým sluhou!

## **11 Závěr**

V oblasti muzikálových sborů neexistuje žádná ucelená odborná literatura mapující jejich vývoj. Tato diplomová práce je prvním pokusem zaměřeným k analýze sborových partů z pohledu stylové interpretace, vycházející z kulturních a historických souvislostí.

Sbormistr v muzikálové inscenaci by měl být vzdělán ve svém oboru stejně odborně, jako se dostává vzdělání sbormistrům např. v oblasti duchovní hudby či opery. Cílem této práce tedy bylo upozornit na to, že muzikál si na scéně našich divadel našel svého diváka. Je tedy nutné, přistupovat k tomuto žánru se stejnou profesionalitou s jakou se přistupuje ke klasickým hudebně divadelním dílům. Věřím, že nejen tato práce, ale i mé vzdělání v oboru sbormistrovském, kterého se mi během mého studia dostalo, bude přínosem pro další mou praxi. Děkuji tedy všem profesorům, kteří mi na této cestě pomáhali.

Zvláště pak bych ráda poděkovala paní PhDr. Aleně Tiché Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady, připomínky, povzbuzení a podporu během jejího tvoření. Mgr. MgA. Marku Valáškovu Ph.D. a Mgr. Marku Štrynclovi za jejich profesionalitu v oboru dirigování.

## BIBLIOGRAFIE

ASPELUND D. L. *O pěveckém umění*. vyd. Praha : SNKLHU, 1955.

BAR J. *Pravý tón a pravé pěvecké umění 1.,2.* vyd. Praha : Supraphon, 1976.

BARRAQUÉ P. *Léčivá síla hlasu*. vyd. Bratislava : Giertli-Eugenika, Pbl 2002. ISBN 80-88913-76-4.

BEZ H., DEGENHARDT J., HOFMANN H. P. *Muzikál*. vyd. Bratislava : Opus, 1987. ISBN 62-001-87.

BLOOM K., VLASTNIK F. *Broadway musicals*. vyd. New York : Black Dog and Leventhal Publishers, 2004. ISBN 1-57912-390-2.

COBLENZER H., MUHAR F. *Atem und stimme*. vyd. Wien, 1992. (český překlad: *DECHA HLAS*. vyd. Praha : AMU, 2001).

ČEŠKOVÁ O. *Pěvecká výchova*. vyd. Praha : AMU, 2003 ISBN 80-7331-923-3.

FELDENKRAIS M. *Feldenkraisova metoda Pohybem k sebeuvědomování*. vyd. Praha : Pragma 1996.

HOGGARDOVÁ P. *Muzikál na prahu tisíciletí*. vyd. Brno : Retypo, 2000. ISBN 80-902925-0-X.

KUBÁTOVÁ H. *Herci zpívají*. vyd. Praha : Suprafon, 1989 ISBN 02-036-89.

LEE A., CAMPBEL D. *Žiju, jak dýchám*. vyd. Praha : Metafora, 2010. ISBN 978-80-7359-235-6.

MARTIENSSENOVÁ F. *Vědomé zpívání*. vyd. Praha : AMU, 1987 ISBN 17-296-87.

MISTR KAISEN. *Budodharma*. vyd. Frýdek – Místek : Alpress, 2006. ISBN 80-7362-176-2.

OSOLSOBĚ I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. vyd. Praha : Supraphon 1974. ISBN 02-199-74.

OSOLSOBĚ I. *Muzikál je, když*. vyd. Praha : Supraphon, 1967. ISBN 02-332-67.

PROSTĚJOVSKÝ M. *Muzikál expres*. vyd. Brno : Větrné mlýny, 2008. ISSN 978-80-86907-49-9.

ROSNER R. *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. vyd. Praha : Panton, 1962.

SCHMIDT- JOOS S. *Muzikál*. vyd. Praha : Supraphon, 1968. ISBM 02-222-68.

TICHÁ A. *Učíme děti zpívat*. vyd. Praha : Portál, 2009 ISBN 978-80-7367-562-2.

VÁLKOVÁ L. *Hlasové poruchy z hlediska pěvecké pedagogiky*. vyd. Praha : 1970.

VÁLKOVÁ L. *K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení*. vyd. Praha : SAD 1, 1993.

VRCHOTOVÁ J. *Didaktika zpěvu*. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita, 1997 ISBN 80-7082-381-X.



## **Příloha CD**

1. Show Boat (Lod' komediantů), píseň *O'l Man River*
2. Finian's Rainbow (Divotvorný hrnec), píseň *This Time of the Year*
3. West Side Story (Příběh západní čtvrti), píseň *Jet Song*
4. Fiddler on the Roof (Šumař na střeše), píseň *To Life*
5. Hair (Vlasy), píseň *The Flesh Failures (Let The Sunshine In)*
6. Company (Společnost), píseň *Company*
7. The Full Monty, (Donaha), píseň *Scrap*