

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

**Proces tvorby scénické hudby Miloše Štědroně v Divadle Husa
na provázku**

Process of Creation of Miloš Štědroň's Scenic Music at the Goose on a String
Theatre

(Bakalářská diplomová práce)

Karolína Hejlová

(Uměnovědná studia)

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Lenka Křupková, PhD.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci vypracovala zcela samostatně a uvedla jsem v ní veškerou literaturu, prameny a další zdroje, ze kterých jsem čerpala.

V Olomouci dne 17. 11. 2013

Ráda bych na tomto místě poděkovala skladateli Miloši Štědroňovi, za vřele poskytnutý rozhovor a obětavý přístup k mým dalším dotazům a konzultacím.

Dále patří mé poděkování Doc. PhDr. Lence Křupkové, PhD. za věnovaný čas, cenné rady a odborné vedení.

Obsah

1. Úvod	5
2. Stav bádání	7
3. Charakteristika pojmu „scénická hudba“	10
4. Historie scénické hudby	12
4.1 Historie scénické hudby od počátků do roku 1400.....	12
4.2 Renesance v Itálii.....	15
4.3 Počátky opery	16
4.4 Scénická hudba 16., 17. a 18. století ve Španělsku, Anglii a Francii	17
4.5 Vývoj scénické hudby od klasicismu k romantismu	20
4.6 Scénická hudba 20. století	23
5. Historie Divadla Husa na provázku	26
6. Životopis Miloše Štědrone	28
7. Tvorba scénické hudby Miloše Štědrone v Divadle Husa na provázku	32
7.1 Spolupráce s režisérkou Evou Tálskou.....	32
7.2 Spolupráce s režisérem Peterem Scherhauserem	33
7.3 Spolupráce s režisérem Zdeňkem Pospíšilem	35
8. Analýzy vybraných inscenací.....	37
Závěr	47
Shrnutí.....	I
Summary	II
ANOTACE	III
Prameny a literatura	IV
Přílohy	VIII

1. Úvod

K tématu bakalářské diplomové práce mě přivedl zájem o umění 20. století obecně, která svým fúzujícím charakterem dle mého názoru vystihují můj studijní obor. Dále mě pak navedla obliba divadla a hudby, jejichž spojením se můžeme dostat právě k pojmu scénická hudba. Fascinace americkou avantgardou mě už jen paralelně spojila s českými experimentálními divadly, z nichž mě svou neobvyklostí zaujalo Divadlo Husa na provázku, ke kterému neodmyslitelně patří zajímavá skladatelská osobnost Miloše Štědrone.

Setkání se skladatelem pro mne bylo velkým zážitkem. Velmi rád mi poskytl rozhovor, ve kterém jsem poznala jeho hlubokou vzdělanost a vypravěčské schopnosti. Tak jsem získala nejen velmi cenné informace k mé práci, ale také jsem se pocitově přenesla do dob, kdy Miloš Štědroň psal svou scénickou hudbu pro Divadlo Husa na provázku.

Součástí mé práce je uvést čtenáře do tematiky týkající se scénické hudby. Práce tedy obsahuje základní terminologii a výklad historického vývoje tohoto fenoménu od antiky po druhou polovinu 20. století. Cílem mé práce je pak odvodit z analýz jednotlivých inscenací specifika procesu vzniku scénické hudby Miloše Štědrone ve spolupráci s režiséry Divadla Husa na provázku, konkrétně s Evou Tálskou a Peterem Scherhaufem.

Na následujících stranách se nejdříve zabývám obecnou charakteristikou pojmu „*scénická hudba*“. Zde se zaměřuji na tuzemské i zahraniční výrazy a jejich jemné odchylky ve významu. Poté se zabývám pojmy, kterých je užíváno v souvislosti se scénickou hudbou, jež se mi staly instrumentem v analytických kapitolách. Dále následují obsáhlejší kapitoly o historii scénické hudby, která je úzce spojena s historií divadla, kde chronologicky sleduji její vývoj od antiky až po současnost. Této části dávám v práci velký prostor v přesvědčení, že znalost vývoje scénické hudby je nezbytná pro následné čtenářovo pochopení a vsazení tvorby scénické hudby skladatele Miloše Štědrone do historického kontextu. Čtenáři předkládám také stručnější kapitolu o historii Divadla Husa na provázku. V kapitolách o skladateli Miloši Štědroňovi se nejprve stručně zabývám jeho životem a dílem. Jeho tvorbu dělím na skladatelské počiny mimo Divadlo Husa na provázku a na skladatelskou činnost ve zmíněném divadle, která je hlavním cílem mé práce. Zde jednotlivě popisují spolupráci

skladatele s režiséry Zdeňkem Pospíšilem, Peterem Scherhauserem a Evou Tálskou. V těchto kapitolách se snažím vystihnout specifika jejich režijní koncepce. V poslední části práce se zaměřuji na analýzy vybraných inscenací jednotlivých režisérů, které se uskutečnily ve spolupráci s Milošem Štědrněm. Jelikož jsem v odborné literatuře metodologickou oporu speciálně k analýzám scénické hudby nenalezla, rozhodla jsem se přistoupit k divadelní inscenaci jako k celku. V analýzách není mým cílem teoretický rozbor hudby, ale komplexní rozbor inscenace, v němž si kladu otázku, jaké místo v synkretickém divadelním celku zaujímá hudba. Součástí přílohy mé práce je rozhovor s Milošem Štědrněm, ve kterém se zaměřuji na otázky, které se týkají scénické hudby obecně, ale také jeho působení v Divadle Husa na provázku. Hlavním tématem rozhovoru je pak skladatelův pohled na tvorbu scénické hudby v uvedeném divadle a jeho spolupráci s jednotlivými režiséry. Tato rozmluva čtenáři odkrývá autorský vhled na danou problematiku.

V prvé fázi vzniku práce jsem pracovala na základě heuristických metod, jež spočívají ve vyhledávání dostupných pramenů a literatury. Kromě odborné literatury, zabývající se hudbou a její funkcí v divadle, jsem čerpala i z pramenů dostupných v archivu Divadla Husa na provázku, včetně autentických videozáznamů, které jsem použila pro analýzy vybraných inscenací. K rozboru divadelních inscenací jsem použila metodu analýzy, se zaměřením na jednotlivé složky, jejich funkce a jejich vzájemnou podmíněnost vůči scénické hudbě. Vzhledem k tomu, že se tato analytická metoda vztahuje ke dvěma vybraným inscenacím, využívám následně metody komparace s důrazem na shody a odlišnosti použití scénické hudby Miloše Štědrně pod vedením jednotlivých režisérů. Dále jsem použila metody rozhovoru, které jsem využila při příležitosti setkání se se skladatelem. Výsledné interview se pro mne stalo dalším informačním zdrojem.

2. Stav bádání

První cestou k seznámení se s pojmem *scénická hudba* pro mne byly hudební encyklopedie. Konkrétně jsem našla toto heslo v *Malé encyklopedii hudby*¹ od Jaroslava Smolky, kde je termín popsán velmi stručně. V dalších lexikách, kterými jsou oxfordský hudební slovník *GROVE*² a *Slovník české hudební kultury*³ editorů Jiřího Fukače a Jiřího Vyslouzila, můžeme najít již podrobnější informace o problematice scénické hudby, přičemž v prvním zmíněném slovníku můžeme nalézt rozčlenění historie scénické hudby, zatímco v druhém lze dohledat cizojazyčné názvy pro daný pojem a jejich významy v porovnání s českou terminologií. Užitečné poznámky k tématu můžeme také najít v knize *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*⁴ od Otakara Zicha, který se zde zabývá podstatou dramatického umění a rozepisuje se o podsložkách divadla, kam bezpochyby patří i scénická hudba. Nelze opomenout práci *Nejen o hudbě*⁵ autora Emila Františka Buriana, který však k otázce scénické hudby zaujímá značně subjektivní stanovisko, a proto jsem z této knihy ve své práci nečerpala. V knize *Co je divadlo*⁶ se Jan Bernard zabývá terminologií, která je v rámci scénické hudby používána. V českém prostředí je termín scénická hudba využíván také pro hudbu filmovou. V knize *Dějiny filmové hudby*⁷ Mervyna Cooka, tak můžeme najít charakteristiku, terminologii a analýzy filmové hudby.

Hlavním zdrojem k historii scénické hudby byl pro mne hudební měsíčník *Tempo*⁸, konkrétně svazek z roků 1947/1948, jelikož se jedná o jediný soustavný příspěvek k dějinám divadelní hudby, který můžeme v českém prostředí nalézt. Jan F. Fischer se v příspěvcích zabývá tím, co si všechno pod tímto termínem můžeme představit a dále se rozepisuje o historii scénické hudby od antiky po devatenácté století. Autor ve svých příspěvcích odkazuje na německy psanou knihu *Hudba v divadelní hře*⁹ Adolfa Abera, kterou považuje za nejcelistvější příspěvek k problematice historie scénické hudby a sám z ní ve svých

¹ SMOLKA, Jaroslav: *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983, s. 567.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 nd ed. Oxford: Oxford University Press, c 2001, 12 sv., s. 138-146.

³ FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 817-818.

⁴ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 14-19, s. 217-271.

⁵ BURIAN, Emil František: *Nejen o hudbě*. Praha: Supraphon, 1981, s. 95-100, s. 106-109.

⁶ BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 248.

⁷ COOKE, Mervyn: *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 25-27.

⁸ FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba.*, In: *Tempo*, roč. XX, 1947/1948, č. 1-10.

⁹ ABER, Adolf: *Die Musik im Schauspiel*. Leipzig: M. Beck, 1926.

příspěvcích čerpá. V knize *Dějiny divadla*¹⁰ Oscara Brocketta pak můžeme najít kratší doplňující kapitoly, které charakterizují hudbu té které epochy divadelních dějin. Ve studijním textu *Dějiny světového divadla 3*¹¹ od Heleny Spurné můžeme najít dílčí informace k divadelnímu dění první poloviny dvacátého století, kde se autorka věnuje i hudební složce divadla a popisuje její proměny.

Dále lze vyhledat dílčí informace o scénické hudbě v knihách, které jsou konkrétně zaměřeny na obecný přehled dějin hudby či divadla nebo konkrétních uměleckých žánrů, resp. umělecké osobnosti. Tím se otvírá celkem velké pole možností pro výběr publikací. Využila jsem tak *Encyklopedického atlasu hudby*¹² Ulricha Michelse, knihy *A History of Western Music*¹³ Donalda Grouta, publikace *Medieval and Renaissance Music: A Performer's Guide*¹⁴ od Timothyho McGee, *Dějiny hudby*¹⁵ Jaroslava Smolky, *Dějiny opery*¹⁶ Jana Trojana, knihy *Claudio Monteverdi: Génius opery*¹⁷ Miloše Štědróně, publikace Richarda Taruskina *The Oxford History of Western Music*¹⁸, kniha *Hamburská dramaturgie*¹⁹ od Gottholda Ephraima Lessinga, který zde mapuje a kritizuje divadelní dění 18. století v Německu. Dále jsem čerpala z knihy Stefana Kostky *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music*²⁰, z publikace *William Shakespeare v hudbě a na našem jevišti*²¹ od Josefa Bachtíka a z *Amerického avantgardního divadla*²² Arnolda Aronsona.

V záležitosti Divadla Husa na provázku jsem směřovala k základním informacím a historii této divadelní instituce. Prvním údajovým zdrojem pro mne byla kniha Jana Dvořáka *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*.²³ Podrobnější informace jsem pak vyhledala v publikaci *Proměny malých scén: Rozmluvy o vývoji a současné podobě čes. aut. div. malých*

¹⁰ BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

¹¹ SPURNÁ, Helena: *Dějiny světového divadla 3: První divadelní reforma*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

¹² MICHELS, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000.

¹³ GROUT, Donald Jay: *A History of Western Music*. New York: Edition Continental, 1960.

¹⁴ MCGEE, Timothy James: *Medieval and Renaissance Music: A Performer's Guide*. Aldershot: Scolar Press, 1985

¹⁵ SMOLKA, Jaroslav: *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001.

¹⁶ TROJAN, Jan: *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001.

¹⁷ ŠTĚDRŮŇ, Miloš: *Claudio Monteverdi: Génius opery*. Praha: Supraphon, 1985.

¹⁸ TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

¹⁹ LESSING, Gotthold Ephraim a Jiří STROMŠÍK (ed.): *Hamburská dramaturgie, Laokón, Stati*. Praha: Odeon, 1980.

²⁰ BACHTÍK, Josef: *William Shakespeare v hudbě a na našem jevišti*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1964.

²¹ KOSTKA, Stefan: *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 1993.

²² ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

²³ DVOŘÁK, Jan: *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000.

*jevištních forem*²⁴, kde autor Vladimír Just věnuje Divadlu Husa na provázku přibližně stránkový příspěvek, ve kterém výstižně charakterizuje zmíněné divadlo. Další podrobnější informace jsou obsáhnuty v knize *Divadlo Husa na provázku: 1968(7) – 1998*²⁵ od Petra Oslzlého, která podrobně mapuje dění okolo divadla a dramaturgické počínání v rozmezí let 1968 až 1998. Součástí publikace jsou i obrazové ukázky plakátů a výtvarná řešení programů k inscenacím. Vedlejší informace se dají dohledat v jednotlivých katalogích divadla, kdy jsem konkrétně čerpala z *Divadla v pohybu*²⁶ z roku 1993.

Ke kapitolám o Miloši Štědroňovi jsem jako hlavní zdroj použila internetový *Český hudební slovník*,²⁷ který dle mého názoru obsahuje patřičné základní informace o životě skladatele s ohledem na rozsah kapitoly. Informace, které se týkají spolupráce s režiséry Divadla Husa na Provázku, jsem vyhledala v publikaci Bořivoje Srby s názvem *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!*²⁸. Dalšími zdroji pro mne byla autobiografie Miloše Štědroň²⁹ a rozhovor se samotným skladatelem.

²⁴ JUST, Vladimír: *Proměny malých scén: Rozmluvy o vývoji a současné podobě čes. aut. div. malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984.

²⁵ OSZLÝ, Petr: *Divadlo Husa na provázku: 1968(7) – 1998*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999.

²⁶ *Divadlo v pohybu (IV) – Brno 93 = Theatre in movement (IV) – Brno 93*: Centrum experimentálního divadla, Divadlo husa na provázku: 5. – 25. 9. 1993. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1993. Nestr.

²⁷ STEINMETZ, Karel: Miloš Štědroň. [online]. 2006 [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2665.

²⁸ SRBA, Bořivoj: *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010.

²⁹ ŠTĚDRŇ, Miloš: *Přijdu za poledne, Miloš*. Brno: Barrister & Principal, [Tišnov]: Sursum, 2012.

3. Charakteristika pojmu „scénická hudba“

Pojmenování hudby v divadle bývalo dlouhá léta nesjednoceno. Slovní spojení *musica scenica* nalézáme již u Giovanniho B. Doniho, který takto označoval hudbu doprovázející divadelní produkci na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století. V českém prostředí je ustálené označení scénická hudba, jemuž svým obsahem odpovídá v italském prostředí termín *musica di scena*, ve francouzském prostředí *musique de scène* a v anglickém prostředí slovní spojení *incidental music*. Ruské označení *театралнаја музика* zahrnuje hudbu produkovanou nejen v mluveném, ale i v hudebním divadle. V německém prostředí nacházíme označení *Inzidenzmusik*, kterým je vyznačována komponovaná či sestavovaná hudba, jež slouží k hudebnímu i zvukovému zkonkretizování obecných a schematických poznámek v dramatické předloze. Dalším užívaným termínem je *Bühnenmusik*, znamenající autorsky tvořenou hudbu, která je začleňována více či méně funkčně do dramatického díla. Tyto dva termíny jsou pak řazeny pod zastřešující pojem *Schauspielmusik*.³⁰

Scénickou hudbou je označována převážně instrumentální hudba hraná při činoherních představeních.³¹ Lze tak nazývat veškeré hudební projevy, které slouží k zinscenování dramatických textů. Ve výsledku je tak funkce scénické hudby spíše heterogenního charakteru.³² Neměli bychom však zapomínat na názory, které nám říkají, že je slovní spojení dramatická produkce, nebo jinak řečeno dramatické umění, řazeno pod drama mluvené. To by znamenalo, že jej vykládáme jako čistě básnické umění, avšak žitá skutečnost nám ukazuje, že se jedná o umění syntetické, takže bychom toto pojetí mohli považovat za zcela nedostačující. Dramatické dílo se tak skládá z více složek, které se společně podílí na utváření celkového dojmu.³³ „*Představme si, že bychom si při představení činoherním nebo operním zacpali uši, abychom pranic neslyšeli, jen viděli, nebo že bychom naopak zamhouřili oči, abychom nic neviděli a jen slyšeli. Tím, že odpadla jedna složka, nepoškodil se jen celek, nýbrž i zbylá složka sama.*“³⁴

Divadelnímu dílu jsou tedy bytostně vlastní některé hudební prvky. Každá inscenace má svůj rytmus, který určuje jevištní mluva a scénické zvuky. V činohře je pak hudba dělena na transcendentní a imanentní. Za transcendentní je označována ta hudba, jejíž funkcí je

³⁰ FUKAČ, 1997, s. 817

³¹ SMOLKA, 1983, s. 567

³² FUKAČ, 1997, s. 817

³³ ZICH, 1931, s. 15

³⁴ Tamtéž.

navodit atmosféru nebo „podkreslovat“ situaci. Zahrnuje i hudbu, která zastupuje úlohu znaku, který je použit za účelem zveličení (např. let včely, vichřice). Imanentní hudbou je pak chápána hudba, která zní přímo z jeviště a bezprostředně se váže k dramatické situaci.³⁵

Přemýšlet nad rozdělením scénické hudby můžeme i z pohledu míry účasti při vytváření dramatu. Tento úhel pohledu celkově volněji pojímá problematiku rozdělování, avšak zahrnuje veškerou hudbu, která vychází z dramatu a v různém rozsahu stále zastupuje funkci pomocné složky. Máme tak možnost rozčlenit scénickou hudbu na více oblastí. Zde se nám nabízí dělení za prvé na hudbu meziaktní a rámcovou, která s dramatem většinou nějak úzce nesouvisí. Jedná se např. o meziakty, mezihry nebo o hudbu vyplňující přestávky. Za druhé na hudbu, která zdůrazňuje dramatickou akci bez přímého opodstatnění v ději. Za třetí na hudbu vyplývající z dramatické situace, kde je přímo součástí dramatické akce. Do tohoto okruhu můžeme řadit taky zvukové efekty. Za čtvrté na hudbu, kde je přítomen zpěv, avšak bez dalšího odůvodnění v ději. Do této charakteristiky spadají např. stará řecká tragédie nebo opereta. Za páté na hudbu, která je celou hrou důsledně prokomponována, ale vládnoucím elementem je stále slovo a ne zpěv. V tomto případě se jedná o melodram.³⁶

„Je opera, je činohra, je muzikál.“³⁷ Právě díky vývoji divadelních útvarů jako jsou opera či melodram, ve kterých zastává hudba více emancipovaný element, se skladatelovo postavení stává zvláštní v tom, že je mu umožněno vytvořit hudebně ucelenější útvar. Stále však zůstává v podobném postavení jako autor dramatického textu a ve větší či menší míře setrvává v područí režiséra.³⁸ Pozor si však musíme dávat právě v oblasti opery, kde se z hudby postupným vývojem stává hlavní výrazový prostředek. Potom bychom ji už neměli nazývat hudbou scénickou, ale spíše ji označit za svébytné hudební dílo.³⁹

Se zrodem filmu se postupem času dostala na stříbrné plátno i hudba, kterou nazýváme taktéž hudbou scénickou. Filmoví vědci ji dělí na dva základní typy, které se svou charakteristikou podobají dělení divadelní scénické hudby. Členěna je na hudbu diegetickou, která zní přímo v narativu filmu, takže divák ví, že ji slyší i postavy v příběhu, a na hudbu nediegetickou, která slouží jako hudební doprovod.⁴⁰

³⁵ BERNARD, 1983, s. 248

³⁶ FISCHER, 1947a, s. 20

³⁷ Z rozhovoru s Milošem Štědrněm.

³⁸ BERNARD, 1983, s. 248

³⁹ FISCHER, 1947a, s. 20

⁴⁰ COOKE, 2001, s. 25

4. Historie scénické hudby

„Kdyby někdo chtěl psát dějiny scénické hudby, musel by psát dějiny divadla, popřípadě herectví.“⁴¹

4.1 Historie scénické hudby od počátků do roku 1400

„Divadlo je už ve svém nejprimitivnějším stavu těsně spojeno s hudbou.“⁴² Přesné datování vzniku scénické hudby lze určovat jen těžce. Můžeme se však opírat o teorie vzniku dnes již svébytného umění, kterého je scénická hudba součástí, a tím uměním je divadlo. Teorie, která hledá počátky divadla v mýtech a rituálech pochází z konce devatenáctého a počátku dvacátého století. Součástí těchto rituálů bylo pravděpodobně i udávání rytmu tleskáním a dupáním, vydávání různých zvuků a později používání jednoduchých nástrojů, jako jsou např. chřestítka, bubny, flétničky.⁴³ Jedním z nejstarších důkazů produkce hudby jsou právě nálezy prostých nástrojů ze starší doby kamenné.⁴⁴ Hudba měla dále své neopomenutelné místo v různých divadelních projevech nejstarších orientálních kultur, které se objevují už 2000 let př. Kr. Hudební doprovod měl tak své místo v nejstarších formách japonského divadla, které je osobitě užíváním sólových bicích nástrojů, na čínské divadelní scéně, jež se díky vysokému konzervatismu téměř vůbec neproměnila. Z dalších kultur, které taktéž využívaly hudby v divadle, můžeme uvést kulturu indickou a kulturu Blízkého Východu.⁴⁵

Vývoj scénické hudby, jejíž formu bychom už mohli charakterizovat současnými definicemi, začal až o několik století později, a to v antickém Řecku, jehož civilizace se utvářela mezi osmým a šestým stoletím př. n. l. Právě od těchto dob dochází k formování divadla, ve kterém měla své významné postavení i hudba. Plnila doprovodnou funkci a byla neodlučitelnou součástí sborových ód.⁴⁶ V řecké tragedii se dramatický projev rozvíjel z oslavných písní k příležitosti Dionýsových slavností. Počátky dramatu bychom tak mohli označit jako dějiny chóru, jehož funkce se v dramatické akci stále zužovala. Postupně se

⁴¹ BACHTÍK, 1964, s. 52

⁴² FISCHER, 1947a, s. 20

⁴³ BROCKETT, 1999, s. 7-8

⁴⁴ MICHELS, 2000, s. 159

⁴⁵ FISCHER, 1947b, s. 42

⁴⁶ BROCKETT, 1999, s. 22

ze samotných sborů stávaly polosbory. První, kdo přišel s nápadem postavit herce jako rovnocenného partnera sboru, je uváděn Thespis z Ikary. Dalším inovátorem byl Aischylos, který přidal druhého sólistu, a tak vytvořil nový prostor pro dialogy sólistů. Sofokles pak přidal ještě třetího herce. Tím se funkce sboru čím dál tím víc dostávala do pozadí. Vývoj pokračuje u Euripida. S jeho tvorbou vrcholí klasická řecká tragedie, která se skládala z instrumentálních, zpívaných, melodramatických a mluvených částí. Řekové se vzdali harmonie a polyfonie a soustředili se spíš na kvalitu barvy, melodie a tónového systému. Sbory se vyvíjely hlavně ve vztahu k ději dramatu. Z počátku byly hybatelem děje. S přidáváním jednotlivých herců se funkce sboru upozadovala až do fáze, kdy sbor plnil úlohu lyrické vložky a vytvářel určité nálady a emoce. Schematicky pak můžeme účast sboru v řeckém dramatu rozdělit na *Parodos* (počáteční ouvertura), *Stasimon* (lyrická vložka) a *Exodos* (finále sboru). Bohužel se z těchto dob nedochoval téměř žádný notový materiál. Jednou z mála dochovaných památek je zlomek *stasima*, které se objevuje v Euripidově díle *Orestes* z roku 408 př. Kr.⁴⁷ Z přeživších materiálů a z toho, co bylo o řecké hudbě tohoto typu napsáno, bychom mohli odvozovat, že se jednalo o hudbu monofonní. Hrála se pouze melodie bez harmonie, avšak nástroje, které doprovázely sbory nebo sólisty ve zpěvu, komplexně vytvářely heterofonii.⁴⁸

Hlavní hudební podklad se hrál na dechový nástroj aulos a další nástroje jako lyra, bicí nástroje nebo trubka sloužily k vytváření zvukových efektů. Autorství hudby pak nejspíš náleželo dramatikovi nebo hráči na flétnu. Řekové vážali určité druhy emocí a idejí s různými druhy hudby, jelikož věřili, že má hudba etické vlastnosti. Používali mody, které se od sebe lišily základním tónem a sekvencí intervalů. Mody byly kvalitativně spojovány s rozličnými oblastmi citu, takže se některé používaly výhradně pro tragedii, a některé se zase více hodily ke komediím.⁴⁹

Schéma užívání hudby v řeckých komediích probíhalo vesměs podobným způsobem jako v tragediích. *Parodos* komedie odpovídal *parodu* tragickému. *Agon* byla část, která svým umístěním v dramatu odpovídala *stasimu* v tragedii, avšak svým charakterem se lišila většími zásahy do děje. *Parabase* pak korespondovala s tragickým *exodem*. Hudba byla v komediích plná lidových prvků, které dokázaly lépe vyjadřovat komiku a satiru. Postupným vývojem sbor z komedie, mimo jiné i kvůli své nákladnosti, vymizel, a ta ztratila spojitost s hudbou.

⁴⁷ FISCHER, 1947b, s. 42-44

⁴⁸ GROUT, 1960, s. 4

⁴⁹ BROCKETT, 1999, s. 40-41

Tato tradice *nové komedie* se objevuje dále v době alexandrinské, ve které se poprvé objevuje hudba meziaktová.⁵⁰

Římské divadlo navazovalo a přebíralo poetiku divadla řeckého. Jelikož se však tento národ soustředil spíše na vojenství, nikdy nedosáhli takové úrovně jako Řekové. Divadlo u Římanů bylo součástí slavností a o zájem diváků soupeřilo s tělocvičnými hrami a zápasy gladiátorů. Mnohem větší úspěch měla u Římanů komedie, která navazovala hlavně na tradici řecké nové komedie. Na tomto poli si rozvíjeli svůj vlastní individuální styl. Nejznámějšími autory komedií byli Terentius, kterému skládal hudbu Flaccus, a Plautus, jehož komedie měly lidovější charakter a byly více prokomponovány hudbou, takže bychom je mohli srovnávat s dnešní operetou. Celkově bylo římské divadlo bezprostřednější a lidovějšího charakteru. Vedle převzatého divadla řeckého měli Římané v oblibě frašky, veselohry a satirické nebo hrubé tance.⁵¹ Zajímavostí je, že byla jména divadelních hudebníků uváděna hned pod jménem hlavního herce, i když Římané hudbu celkově moc neuznávali.⁵² Úpadek divadla signalizuje i úpadek celého Říma a s nástupem křesťanství pak dochází i k zániku divadla.⁵³

Po úpadku Říma a příchodu křesťanství se tedy dlouho neobjevovalo nic, co bychom mohli nazývat divadlem. Církevní zákazy a pronásledování zapříčinily úpadek divadla do takové míry, že v evropském prostředí zbyli jen potulní kejklíři, potomci římských mimů, kteří však udrželi tradici až k trubadúrům a minnesängřům. V této době však také dochází k formování nového, liturgického divadla, které se stejně jako v případě řecké tragedie vyvíjí z hudby.⁵⁴ Liturgické drama tak nabízí široké spektrum dramatické produkce. Vznikaly tak hry, provedené čtyřmi sólisty, jejichž délka dosahovala jen patnácti minut, anebo také větší dramatická provedení, která se skládala z několika scén, využívala sborů, více sólistů a hudebníků. Délka těchto inscenací se pak pohybovala okolo hodiny.⁵⁵ Ze zpívaných bohoslužeb se tak vytvořily krátké dramatické scény, které se postupným vývojem obohacovaly o další postavy. Do gregoriánského chorálu pronikaly lidové a světské prvky a z prostředí chrámu se dění přesouvalo na prostranství před ním.⁵⁶ Vznikala tak dramatická představení, která čerpala z biblických námětů. Velikonoční hry, které vrcholily ve třináctém století, tak například divadelním způsobem přibližovaly námět Kristova zmrtvýchvstání.

⁵⁰FISCHER, 1947c, s. 87

⁵¹FISCHER, 1947c, s. 87-89

⁵²BROCKETT, 1999, s. 89

⁵³FISCHER, 1947c, s. 87-89

⁵⁴FISCHER, 1948c, s. 89-92

⁵⁵MCGEE, 1985, s. 140

⁵⁶FISCHER, 1948c, s. 89-92

Po tomto vzoru vznikaly další hry s jinými náboženskými náměty, např. hra vánoční, Hra o Danielovi, Pláč P. Marie, atd. Poslední jmenované hry jsou svou datací mladší, takže u nich pozorujeme vlivy soudobé světské hudby nebo prolínání básnických textů s prózou. Koncem třináctého století se tyto duchovní hry začaly rozvíjet hlavně v národních jazycích. Nazývaly se *mystéria*, v italském prostředí *rappresentazioni sacre* a ve španělském prostředí *aulos*.⁵⁷ Od liturgických dramát se diferencují národnostní odlišností a způsobem, kterým byly provozovány. Hudba byla v *mystériích* použita ve větší míře než v liturgickém dramatu. Nejčastěji obsahovala gregoriánský zpěv, který se postupně vyvíjel v polyfonní výstupy. Nástroje již utvářely uspořádaný dechový a smyčcový orchestr.⁵⁸

I přes obrovský vliv křesťanství se v tomto období objevují hry světského charakteru, jejichž výskyt je datován od dvanáctého století.⁵⁹ Jako doklad o existenci světského proudu pro nás může být nejstarší světská hra *Le jeu de Robin et de Marion* od trubadúra Adama de la Halle.⁶⁰ V patnáctém století také dochází k rozvoji školských představení, která byla produkována hlavně ve školách jezuitských a na univerzitách. Tato představení byla prokládána písněmi a polyfonickými vokálními skladbami, které sloužily spíše jako hudební vložky a s hrou většinou moc nesouvisely. Hudební složka měla větší váhu v představení jezuitských.⁶¹

4.2 Renesance v Itálii

Ke konci středověku se svou vospělostí dostala do popředí Itálie. Samozřejmě i zde nacházíme paralelu her náboženských. Hry *Le sacre Rappresentazioni* a májové hry *I Maggi* však byly prováděny s velkými náklady a nakonec vnější efektivnost a krása překonaly duchovní podstatu a nábožné hry tak byly vytlačeny do pozadí. V obou typech divadla zastávala hudba velký význam. Před každou hrou většinou zaznívala předehra a do samotné hry byly většinou vkládány mezihry, zvané také intermezza, které s dějem nesouvisely. Z nich se postupem času stala velmi důležitá složka. Za nejslavnější kus tohoto druhu je uváděno dílo *Pastor Fido* od Giovanni B. Guariniho, k němuž složil hudbu Luzzasca Luzzaschi. Toto období je typické svým zájmem o scénický prostor a jevištní stroje, o kterých bylo napsáno

⁵⁷ SMOLKA, 2001, s. 66-67

⁵⁸ TROJAN, 2001, s. 10

⁵⁹ BROCKETT, 1999, s. 130

⁶⁰ FISCHER, 1947c, s. 89-92

⁶¹ FISCHER, 1948d, s. 130

spousta spisů. Na své si v tomto případě přišla i scénická hudba, o kterou se zajímal např. divadelní teoretik Angelo Ingegneri nebo architekt Sebastiano Serlio.⁶²

Na konci šestnáctého století se postupně dostáváme ke jménům, které jsou nám známy z počátků opery. Ještě před vytvořením tohoto útvaru však byly proslaveny pastýřské hry, které jsou charakterizovány spojením básnictví a hudby. Např. *Aminta* od Torquata Tassa. V tomto období bylo taktéž snahou vymanit slovo z polyfonně vedených hlasů, o což se nejvíce zajímal profesor na florentské univerzitě Giovanni Battista Doni, který ve svém spise *Della musica scenica* rozebírá hudební drama.⁶³

Neopomenutelnou částí divadelního a zároveň hudebního světa byla *commedia dell'arte*, která je charakteristická hereckou improvizací, typologizací postav a zábavnou funkcí. I když se v tomto případě nejednalo o původní komponovanou hudbu, hudebník neztrácel svou samozřejmost bytí na jevišti, což nám dokládají dochované kresby, na nichž můžeme vidět hudebníky, kteří vyhrávají své písně přímo mezi herci.⁶⁴

4.3 Počátky opery

Historie scénické hudby směřuje i k počátkům opery, která se utvářela v prostředí italské Florencie. U jejího zrodu stála skupina umělců, přezdívaná *florentská camerata*. V domě šlechtického patrona Giovanniho Bardiho se scházeli umělci Jacopo Peri, Giulio Caccini a Ottavio Rinuccini, kteří svými diskuzemi nad obnovou řeckého dramatu začali utvářet epochu nové, dnes již svébytné hudební formy, která souvisí s hudebními a divadelními dějinami až do současnosti. Členové florentské cameraty tak usilovali o nový scénický útvar, v němž byl důraz kladen na prvořadé postavení dokonale srozumitelného, afekt vyjadřujícího slova a ve kterém se snažili o obnovu antické monodie. Vincenzo Galilei zformoval na toto téma teoretický spis *Dialogo della musica antica e moderna*, ve které odsuzuje tehdejší polyfonní a nástrojovou hudbu. Tato forma se nejprve nazývala *dramma*, *favoia pastorale* nebo *dramma per musica* a až později se jí dostalo názvu opera. První známá opera z tohoto období nese název *Dafné*, která byla provedena roku 1598 v paláci hraběte Jacopa Corsiho. Autorem textu byl již zmiňovaný básník O. Rinuccini, který se stal taky velmi významným

⁶² FISCHER, 1948d, s. 131-132

⁶³ FISCHER, 1948d, s. 132

⁶⁴ FISCHER, 1948d, s. 132

libretistou raných oper. Za tvůrce hudby je považován J. Peri, z jehož práce se zachovaly pouze fragmenty. První dochovanou operou je *Euridice*, jejímiž autory je tvůrčí tandem Rinuccini a Peri. Byla provedena při příležitosti zasnub francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou v roce 1660 ve Florencii. Nejstarší podoba opery se hrála jen se sólisty, sborem, malým nástrojovým souborem a bez přede hry. Periho rival Caccini se více soustřeďuje na pěveckou složku a poprvé zavádí termín *arie*. Na cameratu svou tvorbou navazuje také dvorní kapelník Marco de Gagliano, jehož první operou byla *Dafné*. V předmluvě skladatel charakterizuje své dílo jako soubor hudebních a scénických složek, kde hudba slouží dramatické akci. Dále popisuje, jak by se měl zpěvák chovat na jevišti a vnímat dění okolo sebe.⁶⁵ Obecně toto úsilí o rekonstrukci a obnovení antického dramatu pocházelo z humanistického pojetí antiky jako ideálního stavu, ke kterému je potřeba vývoj opět přiblížit.⁶⁶

Velkým mistrem rané opery byl skladatel Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Napsal celkem dvacet scénických prací, z nichž se dochovalo pouze šest děl.⁶⁷ Skladatel přispěl k vývoji opery především svým hudebním horizontalismem a polymelodickým viděním, čímž dokázal odmítnout přežilé prvky polymelodičnosti a zároveň jeho hudba nepodlehla jednostrannosti.⁶⁸ První operou, kterou napsal, byla *La Favola d'Orfeo*. Jeho druhé dílo *L'incoronazione di Poppea* bylo označováno jako *dramma musicale* nebo *opera reggia*.⁶⁹

V dobách kdy se v Itálii rozvíjela opera, byla střední Evropa téměř vyřazena z provozu, jelikož se vzpamatovávala z obrovského šoku po třicetileté válce. Tak se na výsluní dostaly tři divadelní kultury, které se nacházely ve Španělsku, Francii a Anglii.⁷⁰

4.4 Scénická hudba 16., 17. a 18. století ve Španělsku, Anglii a Francii

Ve Španělsku se rozvíjelo jak divadlo klasicizující, tak scéna náboženských her a během šestnáctého století se vyvíjí nový typ lidového divadla, které bylo dramaticky a hudebně dotvořeno Lope de Vegou. V počátcích byla doprovodná hudba pro hru záležitostí okrajovou,

⁶⁵ TROJAN, 2001, s. 15-17

⁶⁶ ŠTĚDROŇ, 1985, s. 25

⁶⁷ TROJAN, 2001, s. 18

⁶⁸ ŠTĚDROŇ, 1985, s. 26

⁶⁹ TARUSKIN, 2005, s. 1

⁷⁰ FISCHER, 1948e, s. 188

jak tomu bylo například u dramatika Gila Vicenteho. V polovině šestnáctého století pak Lope de Rudea vkládá do svých pasos základy pro pozdější vytvoření meziher. Druhou polovinu šestnáctého století až po konec sedmnáctého století můžeme označit jako období komedie Zlatého věku. Tato etapa byla protnuta hrami, které psali např. dramatici Lope de Vega, Celderón de la Barca nebo Tirso de Molina. Hry většinou začínaly různými tvary písní a byly hrány na kytaru. Mezi jednotlivé akty, jež byly v případě komedií povětšinou tři, byly vkládány krátké vložky fraškovitého charakteru, jež neměly se samotnou hrou nic moc společného. Bohužel se přímých zápisů hudby mnoho nedochovalo, avšak díky tomu že měly písně z her častěji lidový charakter, můžeme tak z různých zpráv a z lidové tradice vytušit, jaké oblíbenosti písně z komedie došly. Za Calderónova života měla hudba větší pole působení a díky tomu se zrodily nové hudebně dramatické útvary jako *zarzuela*, což byla krátká hudební hra, kde se střídal zpěv s mluveným slovem, nebo *comedia armonica*, kde se jednalo o jakousi zhudebněnou komedii. První zcela zhudebněnou španělskou hrou byla *Selva de amor* od Lope de Vegy. Další zhudebňování probíhalo u her Calderónových, ke kterým psal hudbu hlavně Juan Hidalgo.⁷¹

Ve Španělsku se k doprovodu divadla využívalo hlavně strunných nástrojů. Na své si tak přišla kytara, basa, viola nebo harfa. Občas byl orchestr rozšířen o složku bicích a dechových nástrojů. Činohra si v těchto dobách vytvořila svébytnou píseň zvanou *tonadilla*, která byla prováděna scénicky s tanečním doprovodem. Náboženské divadlo si v sedmnáctém století dotvořilo svébytně španělský tvar, nazývaný *auto sacramental*. V podstatě šlo o pokračování v tradici moralit a mystérií. Tyto hry byly původně provozovány na vozech a až za věků Calderónových se z nich stala záležitost velkolepé jevištní podívané. Za významné skladatele hudby k hrám náboženským či světským můžeme jmenovat Juana Blas de Castro, Juana de Palomares nebo Alvara a Petra Gonzáles.⁷²

V anglickém prostředí se největšího rozmachu hudby v divadle dostalo za dob Shakespeara. Před nástupem alžbětinského divadla se na scéně udržovaly převážně mystérie s církevní hudbou. Využití scénické hudby nacházíme např. už u básníků Johna Fletchera nebo Francise Beaumonta, v jejichž případě hudba poněkud zakrývala skromné užívání kulis. Tím se odlišovala scénická hudba v tomto prostředí, kde hudba vytvářela slovu atmosféru, od italského chápání, kde hudba sloužila k zvýšení efektivity. Dalším specifickým jsou stálá divadla, ve kterých měli hudebníci své trvalé místo. Předchůdci Williama Shakespeara ještě

⁷¹ FISCHER, 1948e, s. 190

⁷² FISCHER, 1948f, s. 225

nevyužívali hudbu příliš invenčně. V určité situaci se tak používal daný nástroj nebo nástrojová skupina, takže ke každé situaci nebo postavě náležela určitá nástrojová typologie (např. královské žestě, zbožná flétna). Shakespeare samozřejmě tuto zvyklost neproměnil rázem, avšak jeho tvůrčí užívání hudby v dramatu je znatelné. Hudba tak z dramatu vychází a dotváří jej. Samozřejmě zde ponechává podobné hudební scény např. při slavnostech nebo lovech, ale dále z hudby tvoří dějovou složku, která je zapojena do dramatu, takže hudba není používána jen jako kulisa. Hudba tak pro Shakespeara nese význam dramatické složky, která je v jeho dílech nepostradatelná.⁷³ Na počátku si hudbu do svých her dosazoval sám dramatik. Postupně byl hudbou více zaujat a dával jí ve svých dílech větší prostor. Tak začal kooperovat s hudebníky.⁷⁴ Autentické zápisy hudby k Shakespearově dramatům bohužel nejsou dochované, avšak jeho dramata byla v průběhu staletí mnohokrát opatřena hudbou. Tak je nám známa hudba z období asi půl století po Shakespearově smrti, která je většinou komponovaná pro *Bouři* a *Sen noci svatojánské* např. od skladatelů Johna Banistera nebo Mathew Locka. Obecně byla shakespearovská tematika velmi oblíbeným tématem, ke kterému se navraceli umělci v průběhu následujících staletí jako k věčnému zdroji inspirace.⁷⁵

Silnou tradici náboženských her můžeme taktéž nalézt ve Francii. Ve Francii na rozdíl od Itálie, která právě formovala nový útvar zvaný opera, kladli hudbě na divadle dlouho odpor. Různé herecké společnosti sice zpívaly písně, avšak to bylo vše, co svým hráčům hudebně dopřáli. Ani snaha Julese Mazarina přivést do Francie operu Francouze nějak moc nezaujala. Co však Francouze zajímalo, byly jevištní mašinerie a přístroje, které obhacovaly hry různými triky a dodávali jim velkolepost. Prvním krokem k opeře se stala až *Androméde* Pierra Corneille z roku 1650, kterou mimo jiné zhudebnil i Marc-Antoine Charpentier. Hudba se zde však stále objevuje ve formě předeher a meziher. K tomuto vývoji asi nejvíce přispěl známý dramatik Moliér, vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin. Prvním dílem vývoje můžeme označit jeho hru *Les Faucheux*. Následně se objevila dlouhá spolupráce Moliéra s Jean-Baptistou Lullym např. v dílech *Princesse d'Élide*, *Amants magnifiques* nebo *Bourgeois gentilhomme*. To, že se hudba stává stále větší součástí her, poznáme také z počtu hráčů v orchestru, jichž stále přibývá, a s tím roste i síla orchestru. Poslední zastávkou před tím, než se ve Francii vytvořila forma, kterou lze nazývat opera, byla hra *Psýché*, která byla vytvořena Moliérem, Quinaultem a Corneliem s hudbou od Lullyho. Po této hře se Lullyho

⁷³ FISCHER, 1948f, s. 227-228

⁷⁴ BACHTÍK, 1964, s. 51

⁷⁵ FISCHER, 1948f, s. 227-228

a Moliérový cestou bohužel ve zlém rozcházejí. Lully si založil své vlastní operní divadlo a tím se od slavného dramatika odvrátil.⁷⁶

4.5 Vývoj scénické hudby od klasicismu k romantismu

Po vzniku opery a jejího ustálení jako čistě hudební formy si hudebníci pozvolna začínají vytvářet další formy samostatné instrumentální hudby. Hudebníci se tak postupně emancipují a odvracejí od divadla, které je do jisté míry svazovalo. Nově vzniklé hudebně jevištní formy jako např. německý Singspiel nebo rousseauovský melodram pak jen podpořily tento odklon od činohry. Následkem toho se úroveň činoherní hudby zhoršila. Pro mezihry se tak používala hudba, která s dramatem vůbec nesouvisela a často se ani nedbalo na to, jestli se hodí více ke komedii nebo k tragédii. Úpadek scénické hudby se šířil po celé Evropě, ale asi nejhorší situace se vyskytla v Německu.⁷⁷

Jan F. Fischer ve svých příspěvcích uvádí, že v první polovině osmnáctého století se začínají objevovat kritiky takto používané hudby. To, že by se mělo na hudbu nahlížet jako na složku, která jde ruku v ruce s dramatem, se objevuje např. v německé kritice *Kritische Dichtkunst* od Gottscheda nebo ve spise *Kritischer Muzikus* od dánského dvorního kapelníka Johanna Adolfa Scheibeho. Po Evropě bylo možno takovýchto reformátorů nalézt mnoho, avšak jednou z nejvýraznějších osobností se v tomto směru stal Gotthold Ephraim Lessing, který ve své *Hamburské dramaturgii* napsal pojednání o hudbě v činohře. Vycházel ze Schiebeho textů a v podstatě se snažil o to samé, co ostatní. To znamená, aby se hudba svým duchem nějak více nerozcházel s dramatem. Lessing říká: „*Pan Scheibe je z hudebníků první, kdo zde zpozoroval zcela nové pole umění. Uznal, že každá hra vyžaduje svůj vlastní hudební doprovod, nemá-li být divákovo pohnutí nepříjemně oslabeno a přerušeno, a nejenže se pokusil už roku 1738 o symfonie k Polyeuktovi a Mithridatovi, které byly provedeny společností Neuberové zde v Hamburku, v Lipsku a jinde, ale pojednal také obšírně ve zvláštním čísle svého Kritického hudebníka o tom, čeho má dbát skladatel, chce-li úspěšně pracovat v tomto novém oboru.*“⁷⁸ Dále také nesouhlasil s tím, že by měla mezihra vyjadřovat dva opačné, protikladné city a spojovat tak dva rozdílné akty. Toto tvrzení se však ve skutečnosti vývojem obrátilo opačným směrem, jelikož postupem času se stalo zvykem

⁷⁶ FISCHER, 1948g, s. 270-272

⁷⁷ FISCHER, 1948g, s. 272-273

⁷⁸ LESSING, 1980, s. 94

psát i mezihry, které spojují předešlý a nadcházející akt. Sám Lessing však jako racionalista hudbě ve svých dramatech mnoho prostoru nedával. Tak přispěl spíše svou velkou teorií než praxí. Těmito teoriemi se ale inspirovala Karolina Neuber, německá dramatička, která se přes nepřející podmínky snažila očistit hudební složku v divadle.⁷⁹

Španělsko si v tomto období prošlo jak mocenským, tak kulturním úpadkem. Přesto si jejich činoherní hudba udržela národních prvků více, než jiné umělecké oblasti. V druhé polovině osmnáctého století si Španělé vytvořili menší dramatickou formu, což byly jednoaktové, fraškovité hry, zvané *sainetes*, které ukazovaly obrazy ze současného života. V těchto hrách se hojně využívalo hudby a tance. Nejčastěji se užívalo hudby lidové a pouliční, což nám dokazují i režijní poznámky. Nejplodnějším ve vytváření těchto dramatických útvarů byl Ramón de la Cruz.⁸⁰

V roce 1762 vytvořil Jean Jacques Rousseau v *Pygmalionu* jistou formu scénického melodramu, kde byla hudbou prokomponována celá hra. Hudba tak měla v dramatu přímou účast, ale zároveň se přizpůsobovala herci a herecké akci. Tato forma se dočkala velkého ohlasu, a tak se objevovaly další melodramy, např. *Ariadna na Naxu* a *Medea* Jiřího Antonína Bendy. Tento počín přispěl i na poli hudby činoherní. Hudebníci tak sledovali, jak se hudba snaží podřídit dramatu či jej podpořit v celé jeho délce. Od konce osmnáctého století po druhou třetinu století devatenáctého se hudby v činohře užívalo hojně. Ohledně kvality se však mnohé nezměnilo. Skladatelé se stále více obraceli k čistě hudebním formám, jelikož nechtěli být v područí režiséra a dramatu vůbec, a tak se stávalo, že pro činoherní představení zbývali jen začátečníci nebo náhradníci. Nejspíš ani samotní hráči neměli zájem o tento druh hudby. Na druhou stranu neuměli divadelníci s hudbou zacházet. Bezmyšlenkovitě se hrávaly věty např. ze symfonií Ludwiga van Beethovena, které se přerušovaly, nebo se opakovaly někdy i třikrát za sebou. To se samozřejmě nelíbilo hudebníkům, což vyvrcholilo článkem *Keine Zwischenaktmusik mehr!* v berlínském hudebním časopise *Echo*, který napsal Franz Liszt. Zde se skladatel staví jak na stranu hudby, tak na stranu dramatu. Odmítá zde takovéto zacházení s hudbou, která nezní v prospěch samotné hudby, ale hlavně vůbec nepodporuje drama samotné. Tato stať, ať zněla jakkoli naléhavě, byla po dvaceti pěti letech opakovaně vydána. To jen poukazuje na pomalý vývoj činoherní hudby v tomto období.⁸¹

⁷⁹ FISCHER, 1948g, s. 273

⁸⁰ FISCHER, 1948g, s. 274

⁸¹ FISCHER, 1948g, s. 274-275

Obecně vzato se v tomto období pohlíželo na hudbu jako na nepostradatelnou součást dramatu. Významné místo si tak získala např. u Friedricha Schillera, který nahlížel na hudbu velmi pocitově. Hudba tak plní důležitou funkci v jeho dílech *Vilém Tell* nebo *Panna Orleánská*, i když se z období jeho působení žádná významnější skladba nedochovala. Johann Wolfgang von Goethe zas chápal hudbu více rozumově, avšak jeho hry jí byly značně prostoupeny. Známa je tak např. hra *Egmont* z roku 1810, ke které složil hudbu Ludwig van Beethoven. Goetheho nejznámější dílo *Faust* se dočkalo zhudebnění hned několikrát, o což se např. za jeho života zasloužil Anthony Henry Radziwill. Nejvíce skladeb však vzniklo až po jeho smrti a můžeme s klidem tvrdit, že je i dnes toto dílo stále živým organismem.⁸²

Francouzští romantikové měli chladnější vztah k hudbě na divadle než Němci. Často ji užívali jako charakterizaci typových postav. Tak například hudba sladká a hladivá znamenala povětšinou nešťastnou milenkou apod. Scénickou hudbu většinou komponovali kapelníci a moc často se nestávalo, že by po tomto druhu hudby sáhnul skladatel většího formátu. Tak nalézáme hudbu ve hrách Viktora Huga a v menší míře i u Alfreda de Musseta.⁸³

Z období klasicismu jsou nám známé scénické hudby od Wolfganga Amadea Mozarta, který složil doprovod k dílu *Thamos, král egyptský* (1773) Tobiaše Philipp, od Ludwiga van Beethovena ke *Zříceninám athénským* a *Králi Štěpánovi* Augusta von Kotzebue. Carl Maria von Weber skládal hudbu k *Preziose* od Piuse Alexandra Wolffa, Robert Schumann zkomponoval hudbu k *Manfredovi* od dramatika George Gordona Byrona. Dále pak známe hudbu ke *Snu noci svatojanské* Felixe Mendelssohn-Bartholdyho. Složil hudbu také k *Athalii* Jeana Racina a často se zabýval hrami Sofoklovými. Francouzský skladatel Georges Bizet zase složil hudbu k *Arelatce* od Alphonse Daudeta, jejíž některé části přešly do *Carmen*. Ruští skladatelé také neostávali pozadu, takže můžeme jmenovat např. hudbu Mivhaila Ivanoviče Glinky ke hře *Kníže Cholmskij* od Nestora Kukulnikova, nebo scénický doprovod ke *Králi Learovi* od Milije Alexejeviče Balakireva. Neměli bychom taky zapomínat na české země, ve kterých kvůli privilegovanosti divadla německého panovalo nepříznivé ovzduší pro česky hrané divadlo. I přes to stojí za to zmínit skladby Františka Škroupa, který zkomponoval hudbu k *Fidlovačce* (1834) a *Čestmírovi* (1835) Josefa Kajetána Tyla.⁸⁴

⁸² FISCHER, 1948g, s. 275-276

⁸³ FISCHER, 1948g, s. 276

⁸⁴ Tamtéž.

4.6 Scénická hudba 20. století

K výraznější změně v chápání hudby v rámci činoherního představení došlo přibližně v osmdesátých letech devatenáctého století. Postupně se tak začal hudební orchestr ztenčovat nebo se hudba nepoužívala vůbec. Ti, kdo se vzdali hudby úplně, byli umělci hlásící se k naturalismu. Začaly se vytrácet mezihry a hudba se postupně dramatu podřídila, přizpůsobila a začala jej smysluplně dotvářet. Hudebníci se díky impresionismu a programní hudbě naučili zacházet s témbrem, což scénickou hudbu osvěžilo. K utváření nového pojetí hudby na divadle přispěl taky pojem *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera. Jako reakce na opery wagnerovského typu vznikala naturalistická dramata čistě bez hudební složky, ale na druhou stranu se zároveň nahlíželo na hudbu jako na důležitý element v divadle, což dodalo větší vážnosti i hudebníkům samotným. Samozřejmě se tento přerod neuskutečnil ze dne na den. Hlavní úlohu zde hrála Francie, jež byla kolébkou impresionistů, kteří se téměř všichni z části věnovali i scénické hudbě. (Claude Debussy, Vincent d'Indy, Jules Massenet).⁸⁵

V době naturalistických dramát se objevuje nové divadlo symbolistické.⁸⁶ Symbolisté si obecně kladli za cíl vycházet z asociativních znaků a verbálních symbolů a tak mělo např. básnické umění ve čtenářích probouzet hudební dojmy.⁸⁷ Zajímavostí je, že se samotní zastánci naturalismu obraceli k symbolismu, jako tomu bylo např. u Johana Augusta Strindberga nebo Gerharta Hauptmanna. Další, kdo hojně využíval hudební složky, byl Henrik Ibsen. Hudbu zúročil ve svých hrách *Divoká kachna*, *Heda Gablerová* a samozřejmě i v jeho nejslavnějším díle *Peer Gynt*. Nejznámější doprovodem k tomuto dílu pochází z pera Edvarda Griega. Dramatik Maurice Maeterlinck lákal hudebníky svými snovými hrami *Sedm princezen* nebo *Modrý pták*. Nejpopulárnější zhudebnění jeho díla je však Debussyho opera *Pelléas a Mélisande*. Ani české prostředí nezůstávalo pozadu. Můžeme tak jmenovat např. Jaroslava Kvapila a jeho pohádkové díla *Princezna Pampeliška* a *Sirotek*, jejichž děj je hudbou funkčně podporován.⁸⁸ Na praktiky devatenáctého století, které se používaly při vytváření hudby ke klasickým textům, tak navazují i dramatici z prvních dekád dvacátého

⁸⁵ FISCHER, 1948g, s. 227-228

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ SPURNÁ, 2013, s. 12

⁸⁸ FISCHER, 1948g, s. 277-278

století, jako např. Max Reinhard, který spolupracoval třeba se skladatelem Engelbertem Humperdinckem, nebo Vsevolod Meyerhold.⁸⁹

Dvacáté století bylo plné nových uměleckých směrů, které mezi sebou fúzovaly a navzájem se ovlivňovaly. Reakce na realismus a naturalismus vyvolaly dění, které dnes nazýváme první divadelní reforma, ze které po druhé světové válce vycházela druhá divadelní reforma. V těchto dobách se lidé jako Adolphe Appia začali zabývat divadlem jako svébytným uměním. Zabývali se novým chápáním divadelního prostoru a herectví.⁹⁰ Neměli bychom taktéž zapomenout na silně rostoucí roli divadelního režiséra, která se začíná utvářet za činnosti německého divadelního spolku Meiningenských. Na poli hudebním se taktéž odehrávají velké změny, které přicházejí s experimenty a vynálezy v oblasti elektronické hudby.⁹¹ V tomto směru patří mezi experimentátory např. Pierre Schaeffer nebo Edgar Varés.⁹² Díky tomu dostává scénická hudba nových rozměrů a technologie jako přehrávače nebo syntetizátory tak vytvářejí pro divadlo nové zvukové efekty, které zní na jevišti reprodukovatě.⁹³

V druhé polovině dvacátého století se utvořily formy divadla, které bychom mohli rozdělit do tří širokých kategorií. Za prvé to bylo divadlo lidové/kabaretní, kde se kladl důraz na herecký talent a komediální invenci. Za druhé měšťanské divadlo (bulvární, westernové), které bylo hlavním proudem narativního divadla a utvářelo společenské postoje a obecný vkus. Za třetí to bylo divadlo elitní (masky), jehož mimořádná představení byla pro omezenou skupinu, jelikož bylo pro pochopení tohoto typu divadla nutné mít jisté zkušenosti a znalosti. Obecně pak můžeme říct, že lidového divadla se ujala televize, měšťanským divadlem se stala Broadway, off-Broadway a jistým způsobem i film a elitním divadlem byla právě americká avantgarda.⁹⁴

Avantgarda se vymezovala proti mainstreamové kultuře a obsahovala prvky, které sloužily k šokování a dráždění, což však také znamenalo nepochopení u diváků. Můžeme zde jmenovat některé spolky a osobnosti, které tuto avantgardu tvořili. Např. Living Theatre, Performance Group, Wooster Group. Z osobností pak skladatel John Cage, který utvořil

⁸⁹ GROVE, 2001, s. 144

⁹⁰ SPURNÁ, 2013, s. 11-14

⁹¹ BROCKETT, 1999 s. 255

⁹² KOSTKA, 1993, s. 523-524

⁹³ GROVE, 2001, s. 144

⁹⁴ ARONSON, 2011, s. 7-8

divadelní odnož, kterou nazýváme performance, zpěvačka Meredith Monk nebo divadelní režisér Robert Wilson.⁹⁵

I přes nepříznivost okolností v tuzemském prostředí se také u nás zformovala divadla, kterým můžeme říkat experimentální. Patří mezi ně Divadlo na zábradlí, Studio Ypsilon nebo Divadlo Husa na provázku.⁹⁶

⁹⁵ ARONSON, 2011, s. 7-8

⁹⁶ JUST, 1984, s. 5

5. Historie Divadla Husa na provázku

„Vzal člověk husu a uvázal ji na provaz. Vykročila husa a vzala člověka na procházku. Pojd!“⁹⁷ Divadlo Husa na provázku, které můžeme v jeho začátcích charakterizovat jako amatérské studio profesionálů, vzniklo v letech 1967/68. Skupina, která utvářela toto experimentální divadlo, se skládala převážně ze studentů brněnské JAMU, ale také z mladých literátů, filosofů, skladatelů a hudebníků. Hlavní iniciativu k založení divadla převzal spolu s Evženem Sokolovským a Petrem Oslzlým, Bořivoj Srba.⁹⁸ Uměleckým východiskem se pro skupinu stala předmluva ke knize šesti libret Jiřího Mahena, po které se soubor také pojmenoval, a tím se také přihlásil k tuzemské levicové avantgardě.⁹⁹

Divadlo získalo v roce 1968 záštitu brněnského Domu umění, kde začíná skupina působit v prostorách nazývaných také Procházková síň. V nadcházejícím roce byl spolek přísným cenzurním zásahem nuceně přejmenován na Divadlo na provázku. Počátkem roku 1972 se divadlo profesionalizovalo, a tak se stalo oficiálním divadelním oddělením Domu umění. K divadlu neodmyslitelně patří amatérské Dětské studio, které bylo založeno v roce 1975. V průběhu let se objevovaly snahy uskutečnit projekt, který by umožnil pro soubor vytvořit nové prostory pro působení. Jako první zvítězil se svým návrhem architekt Miroslav Masák, z jehož realizace však kvůli komunistické administrativě sešlo. Dalším pokusem byly studie architekta Václava Králíčka, který nový divadelní komplex umístil na Zelený trh do Petrské ulice. Toto úsilí se nakonec stalo úspěšným a v roce 1986 byl postaven symbolický základní kámen budoucích prostorů pro divadlo. Ve spolupráci s HaDivadlem začal v roce 1988 Provázek vydávat scénický časopis Rozrazil k příležitosti sedmdesátého výročí vzniku svobodného státu. Hned po měsíci byla tato činnost divadelníkům zakázána, avšak po roce se opět podařilo vydávání Rozrazilu vydobýt. V roce 1990 se divadlo opět vrací k dříve zakázanému názvu Divadlo Husa na provázku a společně s HaDivadlem začíná realizovat plán Centra experimentálního divadla. Rok 1993 se stává pro divadlo posledním rokem působení v Procházkově síni Domu umění. V květnu zde akcí Posledních 24 hodin končí svoji činnost a červnovým Husím pochodem se symbolicky přesouvá do nových divadelních prostorů na Zeleném trhu. Svou činnost zde zahajuje 5. 9. 1993 akcí Anděl a komediant

⁹⁷ OSZLÝ A KOLEKTIV, 1999, Nestr.

⁹⁸ DVOŘÁK, 2000, s. 97

⁹⁹ JUST, 1984, s. 284

a představením *Labyrint světa a lusthauz srdce*. Tento den byl také započat mezinárodní festival Divadlo v pohybu.¹⁰⁰

Hned v počátcích své existence stavělo divadlo na režisérském trojlístku Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Peter Scherhauser, který byl později doplněn klaunskou poetikou Bolka Polívky. Celá tvorba se pak nesla dle myšlenek Bořivoje Srby v duchu „otevřeného“ autorského divadla a nepravidelné dramaturgie. V devadesátých letech se k režisérství v divadle dostává mladý Vladimír Morávek.¹⁰¹ V průběhu let v divadle působila a doposud působí řada známých umělců, jako např. Miroslav Donutil, Iva Bittová, Jiří Pecha, Mojmir Maděrič, Dagmar Bláhová nebo skladatel Miloš Štědroň.¹⁰²

¹⁰⁰ OSLZLÝ, 1993, Nestr.

¹⁰¹ DVOŘÁK, 2000, s. 97

¹⁰² JUST, 1984, s. 284

6. Životopis Miloše Štědrone

Skladatel Miloš Štědroň se narodil 9. 2. 1942 v Brně. V prostředí, ve kterém vyrůstal, byla hudba rodinnou tradicí, což dokazuje hudební činnost dědečka Františka Štědrone a strýců Vladimíra, Bohumíra a Jana. Stejně tak i jeho matka se pohybovala v hudební sféře jako učitelka hudby na Lidové škole umění v Králově Poli a přechodně také na konzervatoři. Jeho otec se věnoval hře na housle a na violu, ale nikdy se z něj nestal profesionální hudebník.¹⁰³

Po maturitě na Jedenáctileté střední škole v Brně studoval Miloš Štědroň od roku 1959 obory bohemistika a hudební věda, ten u profesorů Bohumíra Štědrone a Jana Racka na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity. Na poli literatury a jazyka na něj měli největší vliv např. profesor Jeřábek nebo docent Čejka. V hudební vědě ho nejvíce ovlivňoval Jan Racek, který jej uchvátil svou všestranností a literární vzdělaností.¹⁰⁴ Jeden rok také studoval kompozici na konzervatoři u Zdeňka Blažka, avšak po zrušení této třídy navázal na studium hudební teorie a skladby na JAMU, kde se vzdělával např. u Ctirada Kohoutka nebo Aloise Piňose. Zde také pokračoval v postgraduálním studiu elektronické a technické hudby. V průběhu studia posledního ročníku na Masarykově Univerzitě nastoupil do Moravského muzea v Brně, kde se v letech 1963–1972 ujal vedení Malého divadla hudby. V sedmdesátých letech se začal uplatňovat jako pedagog na pedagogické a filosofické fakultě brněnské univerzity a také na JAMU. V roce 1988 získal docenturu a o šest let později byl jmenován univerzitním profesorem v oboru muzikologie.¹⁰⁵

Velkou skladatelovou láskou je osobnost Leoše Janáčka. „*Při vzpomínání si stále více uvědomuji, že Janáček je jakousi červenou nití mého života, která se jím táhne již od útlého dětského věku a mládí.*“¹⁰⁶ Zájem o tuto tematiku vyvrcholil monografií s názvem *Leoš Janáček a hudba 20. století*, která byla Miloši Štědroňovi vydána v Brně v roce 1998. Mimo to napsal také okolo šedesáti statí a studií s janáčkovskou tematikou. Ve spolupráci se skladatelem a hudebním teoretikem Leošem Faltusem pak společně zrekonstruovali

¹⁰³ ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 6-8

¹⁰⁴ ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 73-74

¹⁰⁵ STEINMETZ, Karel: Miloš Štědroň. [online]. 2006 [cit. 2015-03-23]. Dostupné

z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2665

¹⁰⁶ ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 13

a připravili k vydání několik Janáčkových nedokončených skladeb (např. symfonie *Dunaj*, fragment opery *Živá mrtvola*).¹⁰⁷

Miloš Štědroň zasahuje svou činností a tvorbou do více sfér. V současné době je známý jako význačný hudební teoretik a znalec soudobé hudby, o které napsal mnoho statí a článků. Jeho další oblastí zájmu je hudba 16. – 18. století, ve které se zaměřuje na období renesance, baroka a manýrismu. K jeho významným dílům patří např. skripta *Formování hudby*, monografie *Josef Berg – skladatel mezi hudbou divadlem a literaturou* (Brno 1992), nebo *Claudio Monteverdi – génius opery* (Praha 1985). Za zmínku také určitě stojí přepis sborníku studentských písní s názvem *Písně rozmanité – Cantilenaе diversae* (Brno 1992–1993). Jeho další aktivitou je psaní recenzí a kritik. Tuto činnost rozvíjel hlavně v šedesátých až osmdesátých letech, kdy v průběhu těchto let přispíval svými glosami např. do Univerzitních novin Masarykovy univerzity.¹⁰⁸

K výraznému a neopomenutelnému znaku skladatelovy osobnosti tak patří širší zájmu, kterou vyvíjí na poli vědeckém, uměleckém, kritickém, organizačním nebo hudebně publicistickém. Do jeho aktivit se tak řadí i členství v oborových, vědeckých a uměleckých radách. Dále působí jako posuzovatel projektů pro grantové agentury a bývá oponentem při habilitačních a profesorských jmenovacích řízení. Je členem Leoš Janáček Gesellschaft Zürich a v letech 1998–2000 působil na postu proděkana pro vědu a výzkum na Filozofické fakultě MU.¹⁰⁹

Skladatelská činnost mimo prostředí Divadla Husa na provázku

Miloš Štědroň se ve své skladatelské činnosti věnuje hudbě komorní, orchestrální, vokální, elektronické a počítačové. V jeho koncertní hudbě je poznat inspirace folklorem a hudbou starých období (gotika, renesance). Dále je znát jeho velmi dobrá znalost technik Nové hudby šedesátých let 20. století nebo jazzu. Z jeho díla na poli hudby orchestrální bychom mohli zmínit např. symfonii *Kolo* (1973), *Smíchy a smutky*, které skladatel zkomponoval pro komorní orchestr, nebo dílo *ROCK 1618* pro smyčcový orchestr a čtyři

¹⁰⁷ STEINMETZ, Karel: Miloš Štědroň. [online]. 2006 [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2665

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž.

hráče na bicí. V oblasti vokální hudby bychom mohli uvést dílo pro mezzosoprán a violoncello *Missa sine ritu*, jež Miloš Štědroň složil na slova Jana Skácela nebo *Lupi Cantata 3* (2001).

Pro skladatele se stala významnou také spolupráce s komorním souborem Due Boemi de Praga, které sestává z basklarinetisty Josefa Horáka a z pianistky Emmy Kovárnové. Pro toto seskupení napsal Miloš Štědroň společně se skladatelem Arnoštem Parschem např. skladbu *Pláč Růženy Danielové nad manželem v Osvětimi* (1975). Skladba je inspirována příběhem ženy, která přežila Osvětim, ale válka ji připravila o celou rodinu. Inspirací pro tento kus byl romským nápěv, kde se spojuje nová hudba s písňovou variační formou. Dále následovaly skladby jako *Staré a nové tance renesance* (1981) nebo *Hajducké tance* (1984).¹¹⁰ „*Střídání staré a nové hudby mně velice vyhovovalo a právě tento soubor je pro mě takovým ansámblem, který byl ochoten přistoupit na tuto hru.*“¹¹¹

Za zmínku také stojí spolupráce skladatele s orchestrem Gustava Broma, s kterým začal spolupracovat v šedesátých letech, a další kooperace s Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů, se kterým spolupracoval hlavně v letech osmdesátých.¹¹²

Pro širší publikum se stal známějším nejspíš díky své tvorbě scénické hudby, do které spadá tvorba činoherní hudby, muzikálů, filmové hudby. Spolupracoval tak s předními českými a slovenskými divadelními scénami, přičemž jeho hlavním útočištěm se stalo avantgardní Divadlo Husa na provázku. Na poli filmu je známá např. skladatelova hudba k filmu *Balada pro banditu* (1978) režiséra Vladimíra Síse, k *Dvojroli Jaromila Jireše* nebo k filmu *Hořký podzim s vůní manga* (1983) pod režii Jiřího Sequense st. a Basu Bhattacharya.¹¹³

Skladatel Miloš Štědroň získal za svou skladatelskou činnost mnohá ocenění. V roce 1975 získal společně s Arnoštem Parschem 1. cenu Prix musical de Radio Brno za skladbu *Pláč Růženy Danielové nad manželem v Osvětimi*. Další 1. cenu Prix musical de Radio Brno

¹¹⁰ ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 55 - 59

¹¹¹ ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 59

¹¹² ŠTĚDRŮŇ, 2012, s. 61, 67

¹¹³ BARTOŠ, Petr. Miloš Štědroň. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/80140-milos-stedron/>

získal společně se Zdeňkem Cupákem v roce 1980 za pásmo o soudobé brněnské tvorbě.¹¹⁴
V roce 2014 pak získal Cenu ministerstva kultury za celoživotní přínos v oblasti hudby.¹¹⁵

¹¹⁴ KUČERA, Tomáš. Miloš Štědroň. *Malé divadlo hudby* [online]. [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://web.kjm.cz/divadlo/stedron.html>

¹¹⁵ ŠULC, Marek. Miloš Štědroň. *Classic Praha* [online]. 2014 [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://www.classicpraha.cz/aktualne/zpravy/milos-stedron-ziska-cenu-ministerstva-kultury/>

7. Tvorba scénické hudby Miloše Štědrone v Divadle Husa na provázku

Skladatel se k tomuto divadlu dostal již za svých studentských let na JAMU, kde ho ke spolupráci na tomto divadle přivedla Eva Tálská. Skladatel popisuje skladatelskou činnost na tomto divadle jako činnost vesměs podřízenou režisérovi. Díky experimentálnímu charakteru divadla však režiséři s hudbou více počítali a dávali jí v inscenacích větší prostor. Divadlo Husa na provázku tak lze charakterizovat některými typickými prvky, které zde byly pro utváření hudby charakteristické. Za prvé to byl nezáměr o podkresovou a zejména reprodukovanou hudbu, dále snaha o spojení hlasového projevu s hudebními polohami, tedy něco jako přechody od Sprechgesangu k řeči. Potom snaha využít herce také jako hudebníky a zpěváky, nakonec pak muzikálová tvorba, kde je hudební element více emancipovaný.¹¹⁶

Skladatel zde v dřívějších dobách spolupracoval s režiséry Evou Tálskou, Zdeňkem Pospíšilem a Peterem Scherhauserem. V současnosti pak např. spolupracuje s režisérem Vladimírem Morávkem na rekonstrukci inscenace *Balada pro banditu*.¹¹⁷

7.1 Spolupráce s režisérkou Evou Tálskou¹¹⁸

Miloš Štědroň znal režisérku Evu Tálskou již od poloviny šedesátých let jako studentku prvního ročníku JAMU, kde studovala v společně se Zdeňkem Pospíšilem a Peterem Scherhauserem pod vedením Evžena Sokolovského. Jejich spolupráce začala v roce 1968 už v prostředí Divadla Husa na provázku, do kterého jej přivedla a přiměla ho, aby se stal jeho

¹¹⁶ SRBA, 2010, s. 623-625

¹¹⁷ ŠTĚDRONĚ, s. 60

¹¹⁸ Eva Tálská (*19. 4. 1944, Brno) vystudovala divadelní režii v roce 1968 na brněnské JAMU a je jednou z hlavních postav Divadla Husa na provázku. Ve své divadelní tvorbě se zaměřuje hlavně na práci s dětmi a mladým publikem. Společně s prof. Milošem Štědrone založila v r. 1992 divadelní školu pro děti s názvem Studio Dům. V roce 2003 byla Evě Tálské udělena cena Českého střediska ASSITEJ za celoživotní systematický rozvoj divadla pro děti a mládež. Dnes se práci v Divadle Husa na provázku věnuje jen příležitostně. (2003 - Eva Tálská. *ASSITEJ* [online]. 2008 [cit. 2015-08-17]. Dostupné z: <http://assitej.idu.cz/en/2003-eva-talska-2>).

zakládajícím členem. Společně pracovali např. na inscenacích *Máj*, *Markéta Lazarová*, *Na dávném prosu* nebo *Božská komedie*.¹¹⁹

Režisérskou osobnost Evy Tálské vystihuje její inklinace k lyričnosti. Předlohami k jejím inscenacím jí často byly poetické texty nebo básnické sbírky. Svým lyrickým cítěním tak dávala ve své tvorbě prostor především herečkám, které obsazovala do rolí ženských hrdinek, na rozdíl od Pospíšila a Scherhaufera, kteří chápali ženu spíše jako krásný předmět, který na jeviště patří jako krásná dekorace.¹²⁰ Ke své práci byla velmi kritická, což se projevovalo např. několikanásobnými změnami v hudbě jedné inscenace.¹²¹ Také neměla ráda reprodukovanou hudbu a chtěla, aby byla veškerá produkce hudby hrána živě při představení. „*Rád bych alespoň krátce připomněl ten pevný nerv lyriky, který se táhne celou tvorbou Evy Tálské. Přitom Eva není žádná něžná bytost či nějaká křehká květinka. Je to žena velice energická, sice tichá, řekl bych až tvrdohlavá, která jde za svým cílem a přesně vidí, jakou cestou musí kráčet, aby docílila toho, co potřebuje, až se požadovaný tvar opravdu na jevišti objeví.*“¹²²

7.2 Spolupráce s režisérem Peterem Scherhauferem¹²³

„*Scherhaufer byl divadlem tažený. Pořád tam seděl, vymýšlel a nutil herce.*“¹²⁴ Režisér Peter Scherhaufer byl Slovák aklimatizovaný v Brně, se kterým se Miloš Štědroň poprvé setkal již za studií na gymnáziu. Později se potkávali za studentského období na JAMU. V Divadle Husa na provázku spolu začali skladatel a režisér spolupracovat po roce 1970. První jejich společnou inscenací byla *Commedie dell' arte*, ve které se ukázal velký talent herce Boleslava Polívky. Další významnou společnou prací byla inscenace *Velký vandr*,

¹¹⁹ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 47-51

¹²⁰ Z rozhovoru s Milošem Štědroněm.

¹²¹ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 47-52

¹²² ŠTĚDROŇ, 2012, s. 52

¹²³ Peter Scherhaufer (31.7 1942, Bratislava – 26. 6. 1999, Brno) byl jedním z hlavních osobností Divadla Husa na provázku. Po gymnáziu se rozhodl jít na Vojenskou akademii v Brně, kde vydržel dva roky. Poté začal studovat činoherní režii na JAMU v Brně pod vedením Evžena Sokolovského a v roce 1968 absolvoval obor s červeným diplomem. Mimo Divadlo Husa na provázku působil také v Mahenově činohře, malostranském divadle Lucerna v Praze a na dalších tuzemských a slovenských scénách. Realizoval se také jako pedagog. Učil na brněnské konzervatoři a po roce 1989 byl přiveden Josefem Kovalčukem na JAMU, kde se postupně stal docentem, profesorem, prorektorem. Vedle divadelní režie a pedagogiky se také věnoval překladům, zpracovávání světové divadelní režie a organizaci divadelního dění. (Osobnosti: Scherhaufer, Peter. *Databáze českého amatérského divadla* [online]. [cit. 2015-08-17]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost>).

¹²⁴ Z rozhovoru s Milošem Štědroněm.

ve které režisér vymyslel princip pochodového divadla a kde herecky zazářil Jiří Pecha. V dalších inscenacích, které režisér vymýšlel, se snažil přijít vždy s nějakým novým principem, takže např. v inscenaci *Svit', svit' má hvězdo* převedl materiál z filmového plátna na divadelní prkna. *Obchod s chlebem* byl fragmentem Bertolda Brechta, ve kterém Miloš Štědroň pojal hudbu jako něco mezi voicebandem a rockovým melodramem. Dalším významným dílem, které spolu skladatel a režisér vytvořili, byla inscenace *Chameleon*, kterou Scherhauser nazýval operou, avšak Miloš Štědroň ji popisuje spíše jako epické divadlo s pronikajícím principem opery. Z mnohých společných inscenací můžeme dále vyjmenovat *Balet Makábr* nebo *Omyly slečny smrti*.¹²⁵

Spolupráce s Petrem Scherhauserem nebyla stejně jako u Zdeňka Pospíšila jednoduchá. Byl velmi podezřívavý, nedůvěřivý a původním povoláním voják, který studoval vojenskou leteckou školu. Vojenská nátura v něm zůstala a promítala se do jeho práce s divadelníky. Scherhauserova idea scénické hudby byla velmi prostá. Požadoval, aby si herci zahráli vše sami, a tak je nutil hrát na kytaru, na bicí nebo na flétnu přímo na scéně. Chtěl, aby šla hudba spontánně z nich samotných. V oblibě moc neměl hudbu nahranou, kterou sice občas používal, ale většinou se snažil naplnit ideál živé hudby v divadle.¹²⁶

*„Tak alespoň jedno, Peter byl posedlý prací, lektománií, studiem, sebetýráním. Týral samozřejmě i druhé, ale začínal vždycky u sebe. Chtěl dosáhnout co nejlepšího výsledku. Inscenace mu byla vším, divadlo mu bylo naprosto vším. Nikdy na něho nezapomenu, byl to pro mě příklad totálního režiséra.*¹²⁷

¹²⁵ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 37-44

¹²⁶ Z rozhovoru s Milošem Štědroněm.

¹²⁷ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 44

7.3 Spolupráce s režisérem Zdeňkem Pospíšilem¹²⁸

„Musím podotknout, že Zdeněk byl pro mě od samých začátků naší spolupráce do jisté míry záhadou.“¹²⁹ Se Zdeňkem Pospíšilem se Miloš Štědroň setkal poprvé v letech 1965–1971, kdy oba dva studovali na JAMU. Jejich první velkou společnou prací se stala inscenace *Balada pro banditu*, jejíž premiéra se uskutečnila v březnu roku 1975. Tato hra se dočkala i filmového zpracování, jehož hlavním iniciátorem byl režisér Vladimír Sís. Druhou a poslední inscenací, kterou společně nastudovali, byla *Pohádka Máje*, která měla premiéru v dubnu roku 1976. K oběma inscenacím psal texty Milan Uhde, který byl kvůli zákazům z let 1968/69 v ilegalitě a vydával texty tajně a pod jinými jmény. Společenská atmosféra se koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let stále zhoršovala, což vedlo k nejrůznějším konfliktům, které vyústily k režisérovi emigraci do zahraničí. Po návratu Zdeňka Pospíšila z emigrace se s ním Miloš Štědroň opět shledal při příležitosti provedení *Pohádky Máje* v Karlíně. Po tomto setkání už však žádná další spolupráce neproběhla.¹³⁰

Osobnost Zdeňka Pospíšila byla velmi složitá, což se projevovalo i v jeho režisérské činnosti, kterou významně ovlivnil jeho učitel Evžen Sokolovský. Byl velmi rychlý v myšlení a nutil všechny okolo sebe, aby jeho proud myšlenek sledovali. Nejlépe by se dal charakterizovat velkou expresivitou projevu, což dával najevo svou zuřivostí, nervozitou a hektickým jednáním. Svou zběsilost tak přenášel na herce, skladatele i výtvarníky jak v podobě pozitivních připomínek, tak v podobě nadávek.¹³¹ Svou tvorbou inklinoval hlavně k muzikálu, kde preferoval spíše smyčcové nástroje v podobě menšího orchestru. „*Les smyčců, to byla jeho posedlost.*“¹³²

¹²⁸ Zdeněk Pospíšil (18. 8. 1942 – 31. 7. 1993) byl spoluzakladatelem Divadla Husa na Provázku. Po střední škole začal pracovat jako technik v brněnském Satirickém divadle Večerním Brno, kde si ho všimnul tehdejší umělecký ředitel divadla Evžen Sokolovský. Díky němu se Zdeněk Pospíšil přihlásil na činoherní režii na brněnské JAMU a v roce 1968 obor úspěšně absolvoval. V letech 1980-1989 emigroval do Švýcarska a působil zde jako divadelník. Po návratu se stal v roce 1990 ředitelem Hudebního divadla v Karlíně a k Divadlu Husa na provázku se nevracel. V roce 1993 spáchal sebevraždu. (NAVRÁTILOVÁ, Marie: *Ohlédnutí za režisérem Zdeňkem Pospíšilem a jeho spoluprací s Divadlem Husa na provázku*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. s. 8-16)

¹²⁹ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 23

¹³⁰ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 22-32

¹³¹ ŠTĚDROŇ, 2012, s. 24

¹³² Z rozhovoru s Milošem Štědroněm

„Výstřel, kterým ukončil Zdeněk svůj život, nás všechny zaskočil a byla to pro nás těžká rána. Vzpomínám na něho rád a v dobrém, byl to veliký člověk obrovské fantazie, obrovského rytmu, kterým strhával neustále všechny ke spolupráci.“¹³³

¹³³ ŠTĚDRŮ, 2012, s. 33

8. Analýzy vybraných inscenací

K analýzám scénické hudby jsem si vybrala vždy jednu inscenaci od jednotlivých režisérů, se kterými skladatel Miloš Štědroň v Divadle Husa na provázku spolupracoval. Můj výběr byl omezen dostupností, existencí a kvalitou záznamů, které bohužel chybí u inscenací, které skladatel realizoval s režisérem Zdeňkem Pospíšilem. Proto se na následujících stránkách objeví pouze analýza inscenace *Chameleon aneb Josef Fouché* (1984) režiséra Petera Scherhaufera, jejíž záznam pochází z roku 1986 a bohužel není příliš dobré kvality, a analýza hudby z inscenace *Alenka v říši divů za zrcadlem* (1973) od režisérky Evy Tálské, zaznamenané v roce 1983. Tyto dvě divadelní hry tvoří dle mého názoru protikladnou dvojici a ukazují, jakými různými způsoby lze s hudbou v divadle pracovat a do jaké míry může dát režisér skladateli volné pole působnosti.

Analýza inscenace Chameleon aneb Josef Fouché (1984)

Inscenace Chameleon aneb Josef Fouché

- Libreto: Ludvík Kundera, Petr Oslzlý, Peter Scherhauser, Miloš Štědroň
- Autorská hra čerpající tematiku z literatury: S. Zweig: Josef Fouché. Praha 1973., S. K. Neumann: Francouzská revoluce. Praha 1930., S. Zweig: Mária Antoinetta. Bratislava 1970., J. Polišenský: Pochybný vítěz nad Robespierrem a Napoleonem: Josef Fouché. Doslov k S. Zweig: Josef Fouché. Praha 1973., J. V. Tarle: Talleyrand. Praha 1956., J. V. Tarle: Napoleon. Praha 1950., A. Z. Manfred: Tři podobizny. Praha 1978., A. Z. Manfred: Napoleon Bonaparte. Praha 1983.
- Režie: Peter Scherhauser
- Hudba: Miloš Štědroň
- Scéna: Ján Zavarský
- Kostýmy: Jana Zbořilová
- Hudební nastudování: Aleš Podařil, Jaroslav Pokorný
- Choreografie: Petr Boria
- Dramaturgie: Petr Oslzlý
- Program a plakát: Joska Skalník

- V zaznamenané inscenaci hrají: Jaromír Dulava, Karel Hegner, Mojmír Maděrič, Pavel Zatloukal, Martin Havelka, Petr Maláč, Iva Bittová, Lenka Loubalová, Irena Visnarová, Monika Ottová, Ivana Kaslová, Václav Baur, Václav Pecha, Miroslav Donutil

„Scherhauser tvrdil, že je to opera, ale já samozřejmě věděl, že to opera není, že jsou to v nejlepším případě operní, baletní a muzikálové scény.“¹³⁴

Inscenace *Chameleon aneb Josef Fouché* režiséra Petera Scherhausera vznikla v roce 1984, libreto k ní napsal Ludvík Kundera společně s Milošem Štědroňem, Petrem Oslzlým a Peterem Scherhauserem. V *Chameleonovi* je vyprávěn příběh o mocném politikovi Josefu Fouchém a jsou v něm postupně odkrývány jeho politické intriky a nečestné praktiky k získávání moci.¹³⁵

Dramaturgickorežijní koncept

V této inscenaci autoři utvořili zvláštní tvar, který sám režisér nazýval „nová opera“, kde spojují operu, balet a činohru. Tématem se stala historická postava Josepha Fouchého, kdy se pro tvůrce stala hlavní předlohou kniha Stefana Zweiga. Společně s dalšími doplňkovými zdroji o francouzské revoluci, Napoleonovi Bonaparte a Ludvíku XIV. rozvíjejí příběh inscenace na historickém pozadí. Celé dění na scéně pojali autoři s řádnou dávkou humoru, kde nechybí však i dramatické vrcholné scény, které diváka ponoukají k zamyšlení. Je důležité vyzdvihnout komplexní charakter inscenace, kde je znát neuvěřitelná propracovanost celku, což se projevuje na prokomponovanosti celé inscenace hudbou a na divákovi přiznaných přestavbách scény, jež však díky sebranosti herců neruší.

Inscenace je členěna do šestnácti obrazů s názvy *Ve Francii se zvedá sociální vichřice, Instrukce, Lyonské počítadlo, Teď jsi na řadě ty aneb Thermidor, Služebník našel svého pána, pán svého služebníka, Jedno operní finále, Nežádoucí podkoní, Ať si nemyslí, že se mnou bude tropit, co se mu zamane!, Fouché v Čechách a na Moravě 1813, Místo pro vévodu z Otranta!*,

¹³⁴ Z rozhovoru s Milošem Štědroňem.

¹³⁵ Program k inscenaci *Chameleon aneb Josef Fouché*, archiv DHNP, Brno.

*Do tří měsíců bude s tímto zběsilcem konec, Proč nepoužít této obnošené rukavice, Erýnie pomsty na královském dvoře, Diskuze a Praha je prostě nesnesitelná.*¹³⁶

Herectví

Inscenace nepochybně stojí na velkých hereckých osobnostech, kterými jsou například Miroslav Donutil, Jiří Pecha, Mojmír Maděrič, Iva Bittová a další, kde je znatelná osobitost každého z nich. Jelikož se jedná o útvar, který spojuje více oblastí umění, můžeme vidět všestrannost herců, kteří hrají na nástroje, zpívají a tančí. Režisérova náročnost v ohledu na herce a vůbec všechny spolupracovníky se v této inscenaci velmi projevuje.

Scénografie

V inscenaci je scéna postavena před diváka, kdy je uprostřed prostoru postaveno vyvýšené podium, které je v průběhu představení často přestavováno. Hraje se na něm, ale i před ním a po stranách. Změny prostředí jsou evokovány cedulemi nebo přestavbou prostoru. Důležitou roli zde hraje červené svícení, které je používáno vždy ve vrcholných situacích a většinou umocňuje něčí smrt. Kostýmy od Jany Zbořilové jsou řešeny dobovým způsobem, do té které doby jsou stylizovaní i hráči orchestru.

Scénická hudba

Toto dílo je hudbou celé prokomponováno a můžeme říct, že zastává hlavní prvek v udávání rytmu celé inscenaci. Sám skladatel dílo popisuje jako fúzi mezi operou, baletem a činohrou, přičemž upozorňuje na balet a operu, jejichž hlavním elementem je právě hudba. V průběhu inscenace tak zní hudba téměř nepřetržitě.

Objevuje se zde jak hudba reprodukováná z magnetofonového pásu, která využívá různých podob syntetizátoru a není jí zde dáván větší prostor, tak hudba živě hraná hudebníky při představení, která v inscenaci zastává hlavní funkci. Skladatel složil ansámbl ze specifického instrumentáře, který obsahuje dvoje housle, violoncello, fagot, klavír, bicí

¹³⁶ Scénář k inscenaci *Chameleon aneb Josef Fouché*, archiv DHNP, Brno.

nástroje a kytaru. Celý hudební soubor je do inscenace vkomponován dobovými kostýmy, které mají hráči na sobě, což podporuje celistvost scény. Díky specifické práci s prostorem, kdy se dění odehrává na menším vyvýšeném jevišti ale i všude kolem něj, se zde velmi zajímavě pracuje i se samotnými hráči, kteří se v jedné chvíli přesouvají na jeviště, a tak se stávají aktivní součástí dramatického dění.

Součástí inscenace jsou jak jednotliví zpěváci, tak sbory, kdy na sebe tyto dvě strany většinou reagují. Zajímavostí je zvolávání otázek režisérem Peterem Scherhauserem nebo Petrem Oslzlým, kteří se nacházejí přímo mezi diváky.

Celkově bychom mohli hudbu v Chameleonovi nazvat hudbou imanentní, což znamená, že je přímou součástí dramatického děje, který posouvá dál. Objevuje se zde několik specifických prvků, kterými můžeme tuto myšlenku podpořit. Jedním z nich je postava Josefa Fouchého, v podání Miroslava Donutila, která je hlavním hybatelem děje. Její vlastní svébytné vyjadřování bychom s dávkou odvahy mohli nazvat „singspiel“, kdy mluvená řeč přechází ve zpěv a naopak. U ostatních postav je využito jiných hlasových situací, jakými jsou například operní a zpěvoherní typ zpěvu a folkové, kramářské projevy. Další neopomenutelnou funkci zde sehrává sbor, který většinou doplňuje postavu Josefa Fouchého. V inscenaci je dáván speciální prostor v podobě hry na nástroj Ivě Bittové, Mojmiru Maděřiči a Vladimíru Hauserovi. Každý se tak jednou objeví na jevišti mezi herci s nástrojem v rukách. Zajímavým prvkem, který se zde objevuje pouze jednou, avšak stojí za to jej vyzdvihnout, je ve filmové terminologii nazýván mickey mousing. Tento pojem označuje doslovný hudební podkres hercových pohybů, čímž jsou vyzdviženy a zdůrazněny. Můžeme říct, že divák pohyb jak vidí, tak slyší. V tomto případě je takto vystavěn okamžik pranice, v níž hudební skladatel ke zdůraznění hercových pohybů využil bicí nástroje.

Analýza inscenace Alenka v říši divů za zrcadlem (1973)

Inscenace Alenka v říši divů za zrcadlem

- Režie a scénář: Eva Tálská
- Autorská hra na motivy knihy Lewise Carrola *Alenka v říši divů a za zrcadlem*
- Výprava: Boris Mysliveček, Jana Zbořilová (Dušan Zlámal)
- Hudba: Miloš Štědroň
- Překlad: Jan Císař
- Účinkující při obnovné premiéře 1983: Pavla Havlíková/Stanislava Havelková, Ivana Houšková, Václav Svoboda, Vladimír Javorský/Pavel Zatloukal, Jiří Pecha, Petr Hadam, Vladimír Hauser, Dita Kaplanová, Bolek Studzinski, Irena Žáčková, Eduard Uličný, Eva Vidlařová, Jan Luprich, Karel Heřman

Inscenace *Alenka v říši divů za zrcadlem* Evy Tálské vznikla v roce 1973 a vypráví téměř všem bytostně známý příběh, který napsal britský spisovatel Carroll Lewis. V průběhu hry se tak divák seznamuje s malou Alenkou a jejím fantastickým dobrodružstvím. Záznam obnovené inscenace, podle kterého jsem postupovala, pochází z roku 1983.¹³⁷

Dramaturgickorežijní koncepce

Knih známého spisovatele Carrola Lewise *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, pochází z roku 1940. Je členěna na dvě části, a to na první část s názvem *Alenka v kraji divů* a druhou část pojmenovanou *Za zrcadlem, a s čím se tam Alenka setkala*. Režisérka Eva Tálská si pro svou inscenaci vybrala méně známou a také nepříliš často zpracovávanou druhou část příběhu. Anglický originál režisérka svébytně uchopila a nesnažila se například dětské říkanky známé v anglickém prostředí následovat, nýbrž zasadila celý děj do českého prostředí. To se projevuje v názvech jednotlivých scén, ale hlavně ve jménech postav, které v příběhu Evy Tálské vystupují. Jednotlivé výjevy však přesně nekopírují anglickou předlohu a často dochází ke spojování různých situací, které se v knize dějí odděleně a některé autorské zásahy jsou tak velké, že lze jen těžko rozeznat, o kterou část v porovnání s předlohou

¹³⁷ Program k inscenaci *Alena v říši divů za zrcadlem*, archiv DHNP Brno.

se jedná. Můžeme zde tak objevit i několik postav, které v předloze odpovídají charakterům, které se vyskytují v první části příběhu.

Dějově vypráví inscenace příběh Alenky v krajině za zrcadlem, která se na svém zvláštním putování nejprve potká s Bílou královnou. Celé putování se jakoby odehrává na šachovnicové ploše a královna ji hned ze začátku sdělí, co jí čeká na různých políčkách, přičemž na konci své cesty Alence slibuje, že se stane královnou. Na dalším políčku se Alenka setkává s Kokešem, který jí vypráví příběh o Karlu Heřmanovi, který velice rád jedl, a ze všeho nejvíc měl rád ústřice. Po vyprávění se objeví hlava spícího Černého krále a Kokeš Alence tvrdí, že všechno, co se právě teď děje a i ona sama je pouhým snem Černého krále. To se Alence nelíbí, a tak postupuje na další políčko, kde potkává Bílou královnou, která se po chvíli mění v ovci, jež hladové Alence prodá jeden koláč. K velkému údivu Alenky se začíná vytahovat. Ze své nové velikosti je nesvá, ale nakonec se objeví Černá královna s nápojem, který Alenka vypije a zmenší se zase do své původní velikosti. Na dalším políčku se Alenka setkává s Bílým králem, který loví hmyz a vypráví jí příběh o strašlivém Žvahlavovi. Král ji následně posílá za Švecem a Starou Blažkovou, kterým se, jak potom zjistí, zastavil čas, jelikož se s ním Švec nepohodl, a proto pořád pijí čaj a svačí. Alenka se přesouvá na další políčko, kde se setká s Bílým jezdcem. Chvíli si povídají o jeho neuvěřitelných vynálezech a on ji na rozloučenou vypráví příběh o Starci na plotě. Po tomto setkání se Alenka konečně dostává na políčko, kde se má stát královnou. Bílý zajíc jí přinese korunku, žezlo a trůn. Za Alenkou pak přicházejí obě dvě královny, které ji zvou na večeři. Po nezdařilém jídle, kdy si Alenka přála náky, následuje soud, kdy jsou obviněni z prohřešku čtveráci. Alence královny řeknou, ať celý problém vyřeší, jenže té se najednou všechno zdá nesmyslné. Nakonec se Alenka probudí se svým Mourkem v ruce a zjistí, že se jí celé dobrodružství jen zdálo.

Prolog a epilog patří postavě Alenky, která tak rámcově začíná a ukončuje inscenaci. První scéna s názvem *V prvním tahu* koresponduje s kapitolou v předloze s názvem *Zahrada živých květin*. V další scéně s názvem *Setkání s Kokešem* odkazuje na knižní kapitolu *Tydliták a Tydlitek*, kdy je právě postava Kokeše spojením těchto dvou charakterů. Třetí scéna pojmenována *Za šálou* divákovi zprostředkovává setkání Alenky s Bílou královnou, kdy dění v inscenaci s jistými obměnami koresponduje s předlohou. Následující scéna *Večer před svatým Janem* odpovídá jednomu z četných příběhů, který je Alence postavami vyprávěn. Další scéna nazvaná *S bílým králem* koresponduje s děním v knize, kdy Alenka potkává Bílého krále a je jí vyprávěno o Tlachapoudovi, v inscenaci pojmenovaného Žvahlav.

Nadcházející dvě vložené scény s vlastním číslováním jedna a dva následují s názvy *Čas k fotbalu* a *Čaj o páté*, se shodují s knižním děním první části, kdy je Alenka uvedena k Zajíci Břežňákovi a Kloboučníkovi. Šestou scénou je výjev s názvem *Jak vynalézat*, kde se stejně jako v knize Alenka setkává s postavou Bílého jezdce, který jí vypráví příběh. Poslední scéna je rozčleněna na tři části s jednotlivými názvy *Alenka královnou – zkouška*, *Při hostině* a *Na soudu* korespondují s úplným koncem knižní druhé části, kdy se Alenka stává královnou a následně se probouzí ze svého snu.

Scény jsou spojeny jednotným předělem, který má stejný charakter mezi každou scénou. Při každém předělu se tedy na scéně objevuje malá hračka v podobě mašinky, kterou hlavní protagonistka natáhne a ta se volně pohybuje po prostoru, doprovázena reprodukováným zvukem jedoucího a houkajícího vlaku. Celá scéna je pak modře nasvícena.

Postavy v inscenaci jsou často proměňované a s předlohou se shodují pouze charaktery Alenky, Bílé a Černé královny, Bílého a Černého krále, Bílého jezdce a postava Ševce, která odpovídá knižnímu Kloboučníkovi, který je však v českém překladu z roku 1970 znám právě jako postava Ševce. Ostatní jména postav jsou převedena do jiných, českých jmen, které však postavám v knize odpovídají, nebo spojují více z nich. Vystupuje zde postava Kokeše, která spojuje předlohové charaktery Tydlitáka a Tydlitka. Dále potom postava Karla Heřmana, která je zde vsazena za účelem zjevného interního vtipu. Zvláštní postavou je zde Stará Blažková, která odpovídá postavě Zajíce Břežňáka.

Celou inscenaci provází osobitý humor, který odkazuje na českou lidovou kulturu a brněnské prostředí. Tak se zde objevuje hlavně hra s českým jazykem, kde režisérka využívá specifické brněnské mluvy.

Herectví

Herectví snových postav je oproti herectví postavy Alenky stylizované. Tím je jasně oddělená sféra reality a snu. K ztvárnění Alenky režisérka vybrala věkem odpovídající herečku, čímž věrně kopíruje předlohu. V průběhu inscenace se zde objevují jisté zcizovací efekty, kdy herci mluví k divákům, avšak ke komunikaci herec – divák úplně nedochází. Inscenace je pak složena hlavně z dialogů hlavní protagonistky s ostatními postavami. Zajímavostí je, že se na scéně objevuje i opravdová kočka, která ztvárňuje Mourka.

Scénografie

V této inscenaci výpravu obstaral Boris Mysliveček, který celou scénu řešil velmi jednoduchým, strohým způsobem. Prolog a scéna *Čas k fotbalu* se odehrávají v předsáli, kde se herci pohybují volně mezi diváky, ale také hrají na vyvýšených praktikáblech. Scéna je řešena formou arény, kdy herci hrají přímo na „zemi“ a na delších stranách obklopují hrací prostor postupně se vyvyšující sedačky pro diváky. Hrací plocha je pokryta černobíle kostičkovaným linem, které v divákovi evokuje myšlenku šachovnice. Herci hrají téměř bez rekvizit, a tak se může zdát prostor velmi vyprázdněný. Tato absence zaplněného prostoru je však nahrazena velmi výrazným herectvím.

Osvětlení podporuje dění na scéně, kdy je při dialozích, a tedy po většinu inscenace, nasvětlena celá plocha bílým světlem. Dále je osvětlením podporován iluzivní pohyb, který je vyjádřen blikajícím světlem.

Scénická hudba

V této inscenaci jednoznačně převažuje mluvené slovo nad hudební složkou. Je zde využito reprodukováných zvuků v podobě jedoucího a houkajícího vlaku, kterých je použito v předělech. Živá hudba, hraná přímo při představení, v inscenaci převažuje. Hlavní nástrojovou složkou je klavír, jenž je doprovodem pro všechny písně, které se zde vyskytují, což je většinou vždy, když je Alence vyprávěn nějaký příběh. Dále se zde objevují drobné nástroje jako zvonkohra, činelky, bubínky, píšťalka nebo hrkačka, na které většinou hrají samotní herci, nebo slouží k vytváření ruchů. Hudba je přítomna téměř v každé scéně, kdy je využíváno jak jednotlivých zpěváků, tak menšího sboru.

Stejně jako jsou do dramatického textu zasazena různá témata dětských říkanek, i v hudební složce této inscenace je používáno motivů českých lidových písniček. Například se zde vtipně objevuje píseň *Komáři se ženili* ve scéně, kdy Bílý král chytá hmyz, nebo píseň *Ovčáci čtveráci* znějící ve scéně soudu.

V této inscenaci se objevuje hudba, kterou můžeme nazvat jak transcendentní, v případech, kdy se jedná pouze o ruchy, tak imanentní, kdy takto můžeme označit všechny

zpívané písničky, jelikož jsou součástí dramatického dění a divák se tak díky ní dozvídá nové informace.

Porovnání

V obou dvou inscenacích je použito transcendentní i imanentní hudby a také je v obou použito principu hudby reprodukované a živě hrané, takže by se na první pohled mohlo zdát, že jsou si v závěru velmi podobné. Rozdílnost však tkví v prostoru, který je hudební složce poskytnut. Zatímco v inscenaci *Alenka v říši divů za zrcadlem* můžeme říct, že se jedná o činohru, ve které má hudba jen doplňkovou funkci, v inscenaci *Chameleon aneb Jose Fouché* je hudba hlavním principem, který se zde objevuje téměř nepřetržitě od začátku do konce. V případě Divadla Husa na provázku je jasné, že zde měli v ohledech na všechny složky divadla první a poslední slovo režiséři.

Inscenace Petera Scherhaufera *Chameleon aneb Josef Fouché* je kompozičně sestavena jako hudební hra. I proto zde měl skladatel volnější pole působnosti. Miloš Štědroň zde využívá různých hudebně stylových rovin. V instrumentálních plochách vychází rovněž z kompozičních technik 2. pol. 20. stol., pracuje seriální metodou a využívá rovněž postupů témbrové hudby. Vytváří koláže z persifláží banálního a parodovaného operního zpěvu konce 18. Století a současných folkových písní. Hlavní instanční páteří je pak citace Marseillaisy.¹³⁸ Miloš Štědroň tedy volně balancuje mezi žánry umělecké a populární hudby, oba elementy se v inscenaci prolínají a vzájemně doplňují. Charakter inscenace je vesměs humorný, což skladatel podpořil hlavně parodií operního zpěvu a poté taky využitím hudby populární. Na druhou stranu se zde objevují scény s důležitým, vážným poselstvím pro diváka, k nimž pak komponuje hudbu spíše inklinující k uměleckým komplikovanějším kompozičním technikám. Z výskytu této hudby bychom také mohli odvodit, že dal režisér Peter Scherhauser skladateli větší prostor pro experiment a k volnějšímu autorskému vyjádření.

U inscenace Evy Tálkové *Alenka v říši divů za zrcadlem* již Miloš Štědroň tuto svobodu uměleckého vyjádření evidentně neměl. Zde je inscenace kompozičně stavěna jako činohra. To nám napovídá, že zde má hudba doplňující, oživující funkci. Miloš Štědroň zde pracuje pouze s prvky populární hudby, jelikož se v průběhu inscenace setkáváme pouze s písněmi a krátkými podkresovými pasážemi. Celkově je charakter inscenace humorný, což je

¹³⁸ Program k inscenaci *Chameleon aneb Josef Fouché*, archiv DHNP, Brno.

podpořeno hudebním vtípem, kterého Miloš Štědroň dosáhl citacemi různých lidových melodii.

Příčinu, proč Miloš Štědroň skládal hudbu ve spolupráci s Peterem Scherhaufem komplikovanější a dalo by se říci i umělecky hodnotnější než ve spolupráci s Evou Tálskou, je jednoznačně nutno hledat v rozdílnosti žánrů jednotlivých inscenací. Další možností je také fakt, že se režisérka ve své tvorbě zaměřuje spíše na diváka dětského, pro kterého je složitější hudební kompozice nežádoucí. Oproti tomu se mohl skladatel v inscenaci *Chameleon aneb Josef Fouché* více tvořivě projevit a dokonce i experimentovat, jelikož byla tato inscenace zaměřena na diváka zkušenějšího.

Závěr

Dějiny scénické hudby jsou neodlučitelně spjaty s historií divadla samotného, její funkce se však v různých dějinných érách proměňovaly. Tak poznáváme, že v dobách antického divadla zastupovala hudba důležitou funkci v podobě sboru. Postupem času se velikost sboru zužovala, ale hudba měla stále své místo v dramatické produkci. Nástupem křesťanství a následným zákazem divadla mělo nastat pro umění obecně černé období. I přes nepřízeň podmínek si divadlo a hudba našli cestu v podobě liturgických her a světské *commedie dell'arte*. Okolo roku 1600 se v Italské Florencii formuje skupina, která se nazývá florentská *camerata*, která utváří novou hudební formu opery. Po jejím ustálení se postupně objevují další svébytné formy instrumentální hudby a skladatelé se začínají od divadla odvracet. V těchto dobách je scénická hudba používána nahodile a až v 18. století se objevují kritiky divadelní hudby, kdy umělci začínají chápat scénickou hudbu jako podpůrný prvek divadla. V osmdesátých letech 19. století se začali naturalističtí autoři od hudby odvracet. Tímto reagovali na operu wagnerovského typu. V tomto období se také zformoval nový směr symbolismus, jehož zastánci se scénickou hudbou v divadle začali opět ústrojně pracovat. Autor dramatu v průběhu historie přestal být strůjcem všech součástí divadla, každá složka synkretického komplexu divadla měla jednotlivého tvůrce. Současně s tímto procesem emancipace jde ruku v ruce nutnost vzájemné spolupráce umělců podílejících se na výsledném tvaru inscenace, autor scénické hudby se tak stává jedním z činitelů dramatického celku. Ve 20. století nastaly spolu s nástupem nových stylů moderního dramatu velké změny a scénické hudbě se otevřel prostor k experimentu.

Brněnské experimentální Divadlo Husa na provázku se formovalo v období, kdy Československem zmítala normalizace. Od začátků bylo divadlo koncipováno jako autorské a generační. Pod vedením Evžena Sokolovského a Bořivoje Srby se zde sešli mladí umělci, povětšinou z brněnské JAMU a jedním z nich byl Miloš Štědroň. Ze spolupráce s režiséry Peterem Scherhaufem, Zdeňkem Pospíšilem a režisérkou Evou Tálskou vznikla řada osobitých a úspěšných inscenací, na nichž se Miloš Štědroň podílel jako autor scénické hudby. V této spolupráci byl skladatel vždy podřízen jejich režijní koncepci. Na dvou analýzách bylo dokumentováno, do jaké míry režisér dává skladateli volné pole k uměleckému vyjádření.

Proces tvorby scénické hudby Miloše Štědrně ve zmiňovaném divadle je ovlivněn režisérskou osobností a žánrovým zařazením inscenace. V případě inscenace *Chameleon aneb Josef Fouché* je celek koncipován jako hudební hra, tudíž byla dána skladateli větší míra svobody při komponování. Miloš Štědroň zde spojuje hudbu artifiální s populární, využívá jak kompozičních technik 2. pol. 20. století, metody koláže, citací, tak hudebních persifláží či útvarů písňového typu dnešní folkové hudby. Ve druhé inscenaci *Alenka v říši divů za zrcadlem* už skladatel takovým prostorem nedisponuje, komponuje jednoduché melodické formy a pracuje s citací dětských říkadel a lidových písní. V obou inscenacích se projevil smysl pro humor skladatele, který dokáže trefně a výstižně přenést i do své tvorby.

Inscenace realizované v divadle Husa na Provázku ukazují Miloše Štědrně jako skladatele scénické hudby, který umí přizpůsobit svou tvorbu režisérovi a dokonale vnímat potřeby divadla a konkrétní inscenace. Současně zůstává být mimořádnou skladatelskou osobností a komponuje hudbu, jež i ve spojení s činoherním divadlem může být umělecky svébytno

Shrnutí

Práce pojednává o tématu *Proces tvorby scénické hudby Miloše Štědrone v Divadle Husa na provázku*. Čtenáři jsou nejprve seznámeni se samotným pojmem scénická hudba, se kterým úzce souvisí terminologie, která je v dané problematice používána. Dále je práce zaměřena na historii scénické hudby v rozmezí od antiky do 2. pol. 20. stol.

V další části práce je text zaměřen na skladatelskou osobnost Miloše Štědrone a jeho působení v Divadle Husa na provázku. Následují divadelní analýzy inscenací Evy Tálské a Petera Scherhaufera, které poukazují na skladatelovu podřízenost vůči režisérovi, který však může té či které složce v inscenaci dávat většího prostoru.

Součástí práce je rozhovor se skladatelem Milošem Štědrone, který posloužil jako informační zdroj.

Summary

My thesis deals with the topic of Process of creation of Miloš Štědroň's scenic music at the Goose on a String Theatre. At first, readers are acquainted with the term of scenic music itself being closely connected with the terminology which is used in the given issue. Further, the thesis focuses on the history of scenic music from the ancient times to the second half of the twentieth century.

The next part of the thesis deals with the personality of the composer Miloš Štědroň and his work activities at the Goose on a String Theatre. This is followed by theatre analyses of stage plays written by Eva Tálská and Peter Scherhauser, which point out the composer's subordination to the director who can give a bigger scope to this part or that one in the stage play.

The thesis also includes an interview with the composer Miloš Štědroň which can be considered an information source.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora: Karolína Hejlová

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, FF UP v Olomouci

Název bakalářské diplomové práce: Proces tvorby scénické hudby Miloše Štědrone v Divadle Husa na provázku.

Vedoucí bakalářské diplomové práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, PhD.

Počet znaků: 83 978

Počet stran: 48

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 27

Klíčová slova: scénická hudba, Miloš Štědroň, skladatel, Divadlo Husa na provázku, divadlo, divadelní analýza

Charakteristika práce: Práce pojednává o tématu *Proces tvorby scénické hudby Miloše Štědrone v Divadle Husa na provázku*. Čtenáři jsou nejprve seznámeni se samotným pojmem scénická hudba, se kterým úzce souvisí terminologie, která je v dané problematice používána. Dále je práce zaměřena na historii scénické hudby v rozmezí od antiky do 2. pol. 20. stol.

V další části práce je text zaměřen na skladatelskou osobnost Miloše Štědrone a jeho působení v Divadle Husa na provázku. Následují divadelní analýzy inscenací Evy Tálské a Petera Scherhaufera, které poukazují na skladatelovu podřízenost vůči režisérovi, který však může té či které složce v inscenaci dávat většího prostoru.

Součástí práce je rozhovor se skladatelem Milošem Štědrone, který posloužil jako informační zdroj.

Prameny a literatura

Knižní publikace

ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

BACHTÍK, Josef: *William Shakespeare v hudbě a na našem jevišti*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1964.

BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

BROCKETT, Oscar Gross: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999.

COOKE, Mervyn: *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, Nakladatelství AMU, 2011.

DVOŘÁK, Jan: *Alt. Divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000.

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, red.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997.

GROUT, Donald Jay: *A History Of Western Music*. New York, 1960.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 nd ed., Oxford: Oxford University Press, c 2001, 12 sv.

JUST, Vladimír: *Proměny malých scén: Rozmluvy o vývoji a současné podobě čes. aut. div. malých jevištních forem*. Praha, 1984.

KOSTKA, Stefan: *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 1993.

LESSING, Gotthold Ephraim a Jiří STROMŠÍK (ed.). *Hamburská dramaturgie, Laokón, Stati*. Praha: Odeon, 1980.

LEWIS, Carroll: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Albatros, 1970.

MCGEE, Timothy James: *Medieval and Renaissance Music: a Performer's Guide*. Aldershot: Scolar press, 1985.

MICHELS, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000.

OSLZLÝ, Petr: *Divadlo Husa na provázku: 1968(7) – 1998*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999.

SMOLKA, Jaroslav: *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001.

SMOLKA, Jaroslav a kol.: *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.

SPURNÁ, Helena: *Dějiny světového divadla 3: První divadelní reforma*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

SRBA, Bořivoj: *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010.

ŠTĚDRŮŇ, Miloš: *Claudio Monteverdi: Génius opery*. Praha, 1985.

ŠTĚDRŮŇ, Miloš: *Přijdu za poledne, Miloš*. Brno: Barrister & Principal, [Tišnov]: Sursum, 2012.

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

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

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

ZWEIG, Stefan: *Joseph Fouché*. Praha: Český klub, 2001.

Archiválie

Divadlo v pohybu (IV) – Brno 93 = Theatre in movement (IV) – Brno 93: Centrum experimentálního divadla, Divadlo husa na provázku: 5. – 25. 9. 1993. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1993. Nestr.

Program k inscenaci *Alenka v říši divů za zrcadlem*, archiv DHNP, Brno

Program k inscenaci *Chameleon aneb Joseph Fouché*, archiv DHNP, Brno.

Scénář k inscenaci *Chameleon aneb Joseph Fouché*, archiv DHNP, Brno.

Bakalářské práce

NAVRÁTILOVÁ, Marie: *Ohlédnutí za režisérem Zdeňkem Pospíšilem a jeho spoluprací s Divadlem Husa na provázku*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita.

Články v periodicky zaměřených tiskovinách

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1947a, č. 1, s. 19-20.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1947b, č. 2, s. 42-44.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1947c, č. 3-4, s. 57-58, s. 86-92.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1948d, č. 5, s. 129-132.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1948e, č. 6-7, s. 188-190.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1948f, č. 8, s. 225-228.

FISCHER, Jan F.: *Scénická hudba*, In: *Tempo*, roč. XX, 1948g, č. 9-10, s. 270-279.

Internetové zdroje

2003 - Eva Tálská. *ASSITEJ* [online]. 2008 [cit. 2015-08-17]. Dostupné z: <http://assitej.idu.cz/en/2003-eva-talska-2>

BARTOŠ, Petr. Miloš Štědroň. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/80140-milos-stedron/>

KUČERA, Tomáš. Miloš Štědroň. *Malé divadlo hudby* [online]. [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://web.kjm.cz/divadlo/stedron.html>

Osobnosti: Scherhauser, Peter. *Databáze českého amatérského divadla* [online]. [cit. 2015-08-17]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost>

STEINMETZ, Karel. [online]. 2006 [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2665

ŠULC, Marek. Miloš Štědroň. *Classic Praha* [online]. 2014 [cit. 2015-08-16]. Dostupné z: <http://www.classicpraha.cz/aktualne/zpravy/milos-stedron-ziska-cenu-ministerstva-kultury/>

Interview

ŠTĚDRŮŇ, Miloš, skladatel, (rozhovor konaný s autorkou práce dne 20. ledna 2015)

Přílohy

Rozhovor s Milošem Štědroněm

Rozhovor se skladatelem Milošem Štědroněm o jeho skladatelské činnosti v Divadle Husa na provázku a o lidech, kteří jeho tvorbu doplňovali a ovlivňovali.

K. H.: Myslíte si, že je scénická hudba v českém prostředí dobře zpracované téma?

Miloš Štědroně: Filmová a divadelní hudba v českém terénu není moc zpracované téma. O divadelní hudbě asi nejsystematičtěji uvažoval Otakar Zich ve svém dneska už klasickém spise Estetika dramatického umění, ale to je samozřejmě skoro sto let, takže se musí jít někam dál. Potom se tím hodně zabýval Jiří Pilka, který byl spíš popularizátor, takže tam chybí nějaká metodologická hlubší rovina, aby to bylo nějak systémově vyřešeno. Jinak si myslím, že dobrým základem jsou hesla ze slovníků. To znamená Slovník české hudební kultury, který je vydán na konci roku 1997 od Fukače, Vysloužila a Macka. Tam je scénická hudba, filmová hudba a celkově je to spolehlivé a dobře udělané. Pak v poslední době jsou studie, které vydal Miloš Zapletal, což je doktorand Masarykovy Univerzity. Ten psal do monografií Národního filmového archivu. Co já vím, tak vyšly zatím Markéta Lazarová, Ostře sledované vlaky a potom Hoří, má panenko. Tam je něco jako pokus o metodologii, jak se s tím vyrovnat a jak se na to dívat. Je to zatím jedna z nejdůslednějších prací se zaměřením na typologii a funkčnost této hudby.

K. H.: Co by se stalo, kdyby nevzniklo Divadlo Husa na provázku? Věnoval byste se vůbec scénické hudbě?

Miloš Štědroně: Takhle, já jsem byl od dětství divadelní dítě. Ne, že by byli rodiče divadelníci, to ne, ale můj strýc, který byl profesor muzikologie, byl současně i kritik a brávil mě od nějakých mých čtyř let do divadla. Takže jsem viděl Prodanou nevěstu, Rusalku a tak dál a stal jsem se jakousi rekvizitou, která chodila do divadla. To se pak stalo příjemným zvykem a ze zvyku se často stane vášeň i láska, to je známá věc. Napřed jsem tam chodil a už nevím, jak se mně to jevílo. Potom jsem si na to zvyknul a postupně se mi to začalo strašně líbit. Takže kdyby nebyl Provázek, já bych k divadlu určitě přišel. Ale on byl a byl právě takový, jak mě to přitahovalo a uchvacovalo.

K. H.: Jak byste popsal/charakterizoval Divadlo Husa na provázku?

Miloš Štědroň: Samozřejmě měl Provázek určité rysy, které jsou neopakovatelné, a v jiných divadlech bychom je nenašli. Bylo na něm zvláštní například to, že to bylo generační divadlo. Ale to je dnes celkem méně abnormální. Známe případy, kdy celý ročník zůstane v jednom divadle a stane se tak generačním divadlem. Má to obrovské výhody, má to obrovské nevýhody. Obrovská nevýhoda je, že ti lidé stejně stárnou a jsou nějak stejně esteticky a poeticky naladěni. Což je výhoda, nevýhoda. Obojí současně a často s velkými následky.

Co je důležité, že Provázek bylo na začátku amatérské divadlo budoucích profesionálů. Takto to bylo vlastně sestrojeno. Co je ale nejdůležitější, a tím se Provázek lišil od všech divadel, byla idea nepravidelné dramaturgie, kterou vymyslel Bořivoj Srba jako teoretik divadla. To znamená, že od začátku je dramaturgie Provázku založena tak, že by se neměla hrát pravidelná hra, tedy regulérní hra psaná pro kamenné divadlo, ale próza, fragment, jiné literární útvary než hra psaná pro divadlo.

K. H.: Kdo byl iniciátorem myšlenky vzniku Divadla Husa na provázku?

Miloš Štědroň: Na to se dá odpovědět úplně jednoduše. To byl výmysl učitelů starší generace, čili to byli B. Srba, L. Kundera, M. Hynšt, E. Sokolovský a prizmatem toho všeho byl B. Brecht. To znamená, že tady tihle lidé vychovali celou generaci jako Pospíšil, Tálská, Scherhauser, což byli jejich nejlepší žáci.

K. H.: Jak byste charakterizoval Petera Scherhausera, Zdeňka Pospíšila a Evu Tálskou jako režisérské osobnosti?

Miloš Štědroň: Scherhauser, já ho představím takhle. On byl stejně starý jako já a byl nedůvěřivý, vysoký, potom tlustý, strašně podezíravý, původně voják, který studoval na letce. Potom skončil a potkal Sokolovského, Srbu a Kunderu, kteří ho vtáhli na JAMU. A to vojenské v něm samozřejmě trochu zůstalo. Byl šíleně nedůvěřivý, ale nedůvěřivý i sám k sobě. Četl stohy literatury a byl vždycky úžasně připravený. Nikdy neodmítal další podněty, nápady, literaturu – vše rychle zapojil do svého tvaru.

Na rozdíl od Pospíšila, který to nepotřeboval. Pospíšil byl podobně zuřivý divadelník, snad ještě zběsilejší. Oba dva měli společné to, že neměli tak hluboce propracovaný vztah k ženám. Ne, že by neměli vztah k ženám, ale uměli režimovat muže lépe než ženy. Jakoby si mysleli, že žena je krásný předmět, který patří na jeviště jako fantastická dekorace, která se

svlékne, ukáže se jak je nádherná a tím to končí. Až Tálská, která když začala dělat svoje inscenace, objevila Bittovou, Bláhovou, Maláčovou, Kaplanovou. Objevila tu lyričnost. Nádherné inscenace s ženskými hrdinkami. To nám chybělo. To Scherhauser s Pospíšilem neuměli nebo tuto linii opomíjeli.

Scherhauser byl divadlem doslova tažený. Pořád tam seděl, vymýšlel a nutil herce. Pospíšil takový nebyl. On vždycky intenzivně pracoval a něco báječného vymyslel, ale divadlo ho bavilo čím dál tím méně. Bylo to ovšem způsobeno i emigrací, nostalgií a snad i duševní nemocí.

K. H.: A proč myslíte, že tolik nevyzdvíhovali ženské charaktery jako Eva Tálská?

Miloš Štědroň: Ne nevyzdvíhovali ženské charaktery. Já jim ovšem nechci ubírat jejich velikost. Oni spíš nechápali to, čemu se dnes říká gender studies. Nechápali, že je jiné vidění ženy a jiné vidění muže. Že jsou dva principy a ty principy jsou jin a jang. Pořád spolu nějakým způsobem bojují, ale zároveň souvisejí. Toto oni nevěděli nebo to nechtěli respektovat. Tálská to filosoficky také nevěděla, ale cítila to.

K. H.: Jak Vás při tvorbě scénické hudby ovlivňovala spolupráce s jednotlivými režiséry? Kdo vám například dával větší svobodu při tvorbě?

Miloš Štědroň: Na to odpovím asi tak. Je opera, je činohra, je muzikál. To jsou ta tři nejhrubší dělení. V poslední době se prostupují, čili opera je už dávno syntetický útvar, do kterého může vstoupit film a všechno možné. Činohra je už dávno taky vším možným a muzikál je prostě něco, co nevíme, co je. Já si osobně myslím, že to je jakási pomsta opeře. Něco jako opera pro chudé nebo méně vzdělané a nevzdělané, kteří to konzumují a mají tu velkou výhodu, že nemají historickou zkušenost a nemají to s čím srovnat. Pak berou to, co dostanou, jiným způsobem než operní často i snobské publikum, které je vyselektované a zná více nebo méně z Verdiho, Wagnera a operního repertoáru.

Jinak obecně platí asi to, že režisér je naprostý pán a to se za dvacáté století úplně usoustavnilo a uzákonilo. Režisér je bůh, který rozhoduje, co bude v inscenaci a tedy rozhoduje i jaká bude hudba. Samozřejmě v dramatické inscenaci si může režisér nakomandovat, co chce. Například Scherhauser chtěl, aby šlo všechno z lidí a neměl moc rád nahranou hudbu. Tu sice používal, ale spíš chtěl, aby si to herci zahráli sami, aby to šlo spontánně z nich. Proto chtěl, aby žonglovali, aby hráli na kytaru, na bicí nebo na flétnu a tak

dál. To byla jeho idea. Pospíšil inklinoval k muzikálu. Les smyčců, to byla jeho posedlost, zaujatost a také touha. Tálská, ta byla podobná Scherhauferovi, ta taky neměla ráda nahranou hudbu. Všechno chtěla přímo, z herců.

A samozřejmě v muzikálu je skladatel už větší osobnost. Vlastně by měl být hlavní osobnost. Teď je otázka, kdo je víc, jestli libretista nebo skladatel. Oni mezi sebou můžou zápasit, ale obvykle se domluví. Například provázskovští režiséři to nechtěli nikdy pustit, takže boj třeba v Baladě byl veliký. Stejně tak Chameleon, který byl asi nejmúzičtější inscenací. Scherhaufer tvrdil, že je to opera, ale já samozřejmě věděl, že to opera není, že jsou to v nejlepším případě operní, baletní a muzikálové scény. Na provázku režiséři nikdy neztratili svou pozici.

Dá se na to odpovědět taky tak, že člověk je velký služebník, když dělá inscenaci a mnohem menší služebník, když dělá muzikál. Je tam ta velká výhoda, že to vzniká za pochodu, takže skoro každý den písnička. Ale je to neustále konfliktní vztah, pořád jste ve střehu, musíte reagovat, přizpůsobit se, prosadit své.

K. H.: Je známo, že jste literárně řečeno, z herců vytrískal jejich hudební výkony a objevil jste u spousty z nich jejich hudební nadání. Jak probíhala Vaše práce s herci?

Miloš Štědroň: Herci byli samozřejmě dobří zpěváci, proto si mohl třeba Scherhaufer dovolit udělat tu takzvanou operu Chameleon. Samozřejmě to taky znamenalo, že někteří neuměli noty, ale v podstatě se to vždy vykorepetovalo. Byli tam výborní korepetitoři, jako třeba Jaroslav Pokorný, Ida Kellarová nebo Karel Albrecht.

Dobrý příklad práce s hercem je Donutil, který vždycky inklinoval ke zpěvu. To byl vysloveně herec, který se mohl stát muzikálovým hercem. Potom samozřejmě Iva Bittová. Ta byla zvláštní v tom, že inklinovala k houslím. Přišla do divadla v roce 1974 a potom si prošla pro ni rozhodujícími inscenacemi, kterými byly Balada pro banditu a Pohádka máje. Iva byla výborná zpěvačka, která začala hrát na housle okolo roku 1976. Potom za mnou přišla a chtěla, abych jí obstaral někoho, kdo by ji systematicky dostal na úroveň, na které je dneska. Tak jsem jí obstaral primária Moravského kvarteta profesora Rudolfa Šťastného, který z ní skutečně udělal houslistku. Ona se čím dál tím víc odkláněla od divadla a hudba se pro ni stala dominantní. Já si myslím, to je moje soukromá interpretace, že pochopitelně nejlépe se snášela s Tálskou, která jí dávala ty obrovské herecké příležitosti. Scherhaufer jí vadil v tom, že byl hrubý. Byl bezohledný tak jako Sokolovský, jako režiséři vesměs bývají bezohlední.

Každý na to nemá nervy. Mně to nevadilo, já jsem na to byl zvyklý od Sokolovského. Ten čím víc řval, tím to bylo benignější. Když mluvil potichu, tak to byla skutečná zloba a vzteklost.

K. H.: A psal jste hercům později hudbu/písně vyložené na tělo?

Miloš Štědroň: Ano, já jsem přesně věděl, kdo co umí. Věděl jsem, že Donutil je lyrický tenor a může tak po F, v mládí po A. Dále jsem věděl, že dobrý zpěvák je Zatloukal, Derfler nebo Hauser, který byl multiinstrumentalista. Taky jsem si často hudebníky přiváděl. Třeba na Baladu jsem si kapelu postavil sám.

K. H.: Jak Vaši tvorbu ovlivňovalo divadlo po technické stránce?

Miloš Štědroň: Problémy byly ty, že mě divadlo neustále potřebovalo. Například mi volali, ať přijdu okamžitě do divadla. Já jim odpověděl, že nemůžu, že učím na fakultě do jedné. „*Tak ať přijde v jednu a na místě mi napíše ještě jednu písničku.*“ A toto se všechno naučíte. Takže já jsem psal třeba i na záchodě, kde byla taková rovná deska u okna a dobře se tam psalo. To mně vyhovovalo a od té doby jsem schopný psát kdekoli a baví mě to. Můžu psát klidně v hospodě, ve vlaku, všude. Ten hluk a šramot působí inspirativně.

K. H.: Jak jste postupoval v psaní scénické hudby po zadání tématu?

Miloš Štědroň: Obvykle jsem přinesl tvar, písničku. Takže jsem to naskicoval, jak by to asi mělo být a následně do toho zasahoval režisér. Začala diskuze, rychlá reakce na herecké akce.

K. H.: Jak byste se popsal jako skladatel v Divadle Husa na provázku?

Miloš Štědroň: Jaký jsem byl skladatel? Byl jsem skladatelem na telefonu. Neustále mě volali, že musím jít nakorepetitovat píseň. Samozřejmě jsem si vesměs všechny věci hrál sám a řekl bych, že mně to v té době hrozně pomáhalo, protože jsem byl v takové neperspektivní pozici na fakultě. Nevědělo se, jestli se tam všichni udržíme. Já jsem si připadal, a to neustále opakuji, jako Celestin a Floridor v Mam'zelle Nitouche. To znamená, že jsem byl Celestin na fakultě, kde jsem tvrdě sloužil a musel jsem učit. Odtamtud jsem lítal na divadlo, kde jsem se cítil absolutně svobodný, protože jsem přišel do komuny, kde už na mě všichni čekali. Psal jsem pro ně rád. Na Provázku se čekalo, že písničku píšu někomu na tělo. Víím, pro koho to píšu a on se to naučí. Velká většina lidí má pak pocit sounáležitosti.

Člověk cítí, že to co tam dal, se mu vrací. Nebyli tam lidé, kteří by Vám primárně dokazovali, že něco nejde.

K. H.: Měl jste možnost ve své tvorbě v divadle více či méně experimentovat?

Miloš Štědroň: Já jsem samozřejmě mohl experimentovat. Ten problém je asi v tom, že jsem prošel Janáčkovou Akademií, kde jsem studoval skladbu u lidí, kteří byli vyloženě modernisticky orientovaní. To byli lidé, kteří opustili socialistický realismus, byli v tom namočení jen krátce a já jsem v tom už nikdy namočen nebyl. Měl jsem to štěstí, že jsem prošel JAMU, které bylo úplnou oázou v tom smyslu, že tady tito lidé byli úžasně tolerantní a báječně učili, jakkoli nevěřím, že se umění dá naučit. Cítil jsem, že divadlo je jakýsi korektiv. Doma píšu modernu nebo komorní, orchestrální hudbu a pro divadlo nemůžu psát song dodekafonicky. Sice by to šlo, ale je to strašně těžké a nikdo si to nezapamatuje. Ano, na některých místech můžu použít toho, co umím z moderny, ale to se týká spíše improvizace nebo zvukovosti. Na druhou stranu mi divadlo a folklór přinášely materiál tradiční. Takže stejně tak, jak jsem byl Celestin a Floridor na fakultě a v divadle, tak jsem byl Celestin a Floridor ve skladbě.

K. H.: Děkuji Vám mnohokrát za rozhovor.