

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Sborový zpěv v divadelním představení

Choral singing in theatre performance

Veronika Holcová

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

Studijní program: Učitelství sborového zpěvu (N0114A300121)

Studijní obor: Učitelství sborového zpěvu se sdruženým studiem Učitelství hudební výchovy pro 2. stupeň základní školy a střední škol

2024

Odevzdáním této diplomové práce na téma Sborový zpěv v divadelním představení potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 10. července 2024

Děkuji Anně Datiashvili, Elise Spevákové a Josefině Holcové za spolupráci při vedení umělecké skupiny Veselé chvíle. Děkuji Lukáši Holcovi, Karlovi Štréglovi a Petře Al-Farman za laskavé zodpovězení otázek a za poskytnutí materiálů o svých projektech. Dále bych chtěla poděkovat Doc. Mgr. MgA. Marku Valáškoví, Ph.D., za odborné vedení práce, konzultace a poskytování cenných rad.

ABSTRAKT

Práce si klade za cíl seznámit čtenáře s možnostmi využití sborového zpěvu při tvorbě divadelního představení. Centrálním objektem zájmu je forma inscenovaného koncertu, která se nachází na pomezí divadelního představení a koncertu a ve které je hlavním vyjadřovacím a uměleckým prostředkem sborový zpěv. Text je vypracován na základě historických a odborných knih a osobního archivu autorky. Důležitým zdrojem informací je také osobní výpověď osobností, které mají zkušenost s tvorbou na pomezí divadla a koncertu, a to jak s dětským a mládežnickým sborem, tak dospělým profesionálním tělesem. Práce je rozdělena na dvě části. V první části se čtenář seznámí s historickým vývojem uměleckých forem, ve kterých je propojováno divadlo, hudba a sborový zpěv. V části druhé se čtenář dočte o konkrétních scénických projektech a inscenovaných koncertech různých uměleckých uskupeních.

KLÍČOVÁ SLOVA

Sborový zpěv, inscenovaný koncert, hudba, divadlo

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to explore the possibilities of using choir singing in creating theatrical performances. It focuses on the form of staged concerts, which balance between theatre and concert performances, with choir singing as the primary means of expression and artistic medium. This text is based on historical and expert literature, as well as the author's personal archive. An important source of information is also the interview process with individuals experienced in blending choir and theatre, including both children's and youth choirs as well as professional adult ensembles. This thesis is structured in two parts. The first part presents the historical development of artistic forms that integrate theatre, music, and choir singing. The second part introduces specific scenic projects and staged concerts by various performers and performance groups.

KEYWORDS

Choral singing, scenic concert, music, theatre

Obsah

1	Úvod	7
2	Kořeny hudby a divadla	9
2.1	Počátky hudby	9
2.2	Počátky divadla	11
3	Propojení hudby, sborového zpěvu a divadla v historii	15
3.1	Od antiky k počátku baroka.....	15
3.2	Opera	17
3.3	Opereta	21
3.4	Muzikál.....	21
3.5	Hudební divadlo – Théâtre musical.....	25
3.6	Voiceband.....	27
4	Scénické sborové projekty	29
4.1	Scénické projekty s dětským a mládežnickým sborem	29
4.1.1	Projekt “Česká mytologie očima (a ušima) dětí“ českokrumlovského dětského sboru Medvíďata.....	29
4.1.2	Rychnovský dětský sbor Carmina.....	33
4.2	Scénické projekty dospělého smíšeného sboru Soharóza.....	38
5	Rozbor tří autorských inscenovaných koncertů umělecké skupiny Veselé chvíle ..	43
5.1	Veselé chvíle v životě lidu (českého).....	45
5.2	Beracha	53
5.3	Triomphez.....	62
6	Závěr	70
7	Seznam použitých informačních zdrojů	71
8	Seznam příloh	73
8.1	Příloha I.....	73
8.2	Příloha II.....	74
8.3	Příloha III.....	75
8.4	Příloha IV.	76
8.5	Příloha VI	77
8.6	Příloha VII.....	78
8.7	Příloha VIII.....	82

1 Úvod

Hudba a divadlo patří mezi odvěké projevy člověka, a to již od prvotního formování lidské společnosti. Obojí zprvu jako součást rituálu, později jako autonomní lidská činnost, postupně institucionalizovaná. Také sborový zpěv provází člověka od raných stadií jeho vývoje.

Právě sborový zpěv a divadlo a způsoby jejich propojování jsou ústředním tématem této práce. Výběr tématu se odvíjí od mého studijního a profesního zaměření. Jakožto studentka sbormistrovství a hudební výchovy, alternativního a loutkového divadla, a absolventka výchovné dramatiky se moje zájmy točí právě okolo hudby, sborového zpěvu a divadla. Tyto zájmy propojuji v rámci umělecké skupiny, která nese název Veselé chvíle. Naše projekty jsou založeny na sborovém zpěvu ve spojení s divadelními principy. Vzniká tak jevištní tvar na pomezí koncertu a divadelního představení, který nazýváme inscenovaný koncert.

Hlavním cílem této práce je seznámit čtenáře s možnostmi, jak lze na sborový zpěv nahlížet netradičním způsobem skrze jeho propojení s divadlem. Pro čtenáře může být přínosem a inspirací ke zrealizování vlastních projektů.

První část práce si klade za cíl zprostředkovat vhled do historie vývoje hudby a divadla a jejich propojování. Nejprve se podíváme na počátky vývoje hudby a divadla, a to od prvotních lidských projevů v těchto oblastech, po první podoby jejich institucionalizace. Poté se zaměříme na vývoj propojování hudby a divadla v průběhu historie. Budu psát o chóru v antickém dramatu, o sboru v opeře, a v neposlední řadě také o voicebandu, specifické formě propojující sborový zpěv, recitaci a divadlo.

Druhá část práce se bude věnovat scénickým projektům zrealizovaným v rámci různých sborových uskupení. Představím dva dětské a mládežnické sbory, Českokrumlovský dětský pěvecký sbor Medvíďata a sbor Carmina z Rychnova nad Kněžnou. Skrze rozhovor s jejich sbormistry, Lukášem Holcem a Karlem Štréglem, budu zjišťovat, proč se rozhodli zrealizovat se svým sborem scénický projekt, jakým způsobem k němu přistupovali a jak došli k výslednému tvaru. Dalším sborem, o kterém budu psát,

je Soharóza. Jedná se o maďarský ansámbl, který se věnuje inscenovaným koncertům na profesionální úrovni.

Třetí část pak bude pojednávat o umělecké skupině Veselé chvíle, ve které jsem součástí uměleckého vedení a ve které plním funkci sbormistryně. Popíšu způsob fungování skupiny, existující od roku 2019. Zásadní součástí této části bude rozbor tří inscenovaných koncertů, které jsme v rámci této skupiny zrealizovali. Jedná se o autorské projekty, ve kterých je využito sborového zpěvu jako hlavního sdělovacího a uměleckého prostředku. První projekt nese název *Veselé chvíle v životě lidu (českého)* a zabývá se lidovými zvyky v průběhu jara a léta. Druhým projektem, tentokrát s židovskou hudbou, je *Beracha*. V tomto projektu jsme se tematicky zaměřili na zklidnění, meditaci a modlitbu. Posledním inscenovaným koncertem, který budu rozebírat, je *Triomphez*. Jedná se o projekt inspirovaný barokní epochou, jehož ústředním tématem je touha jedince po pozornosti a obdivu.

O formě inscenovaného koncertu nebyla doposud sepsána žádná práce. Mnoho závěrečných prací se zabývá propojením hudby a divadla, jedná se však o tradiční formy, jako je například opera. Hlavními zdroji informací je literatura, která se zabývá hudbou a divadlem, a dále můj osobní archiv a archiv skupiny Veselé chvíle.

2 Kořeny hudby a divadla

V následujících dvou kapitolách nastíním původ dvou uměleckých oblastí, které budu v této práci zkoumat, tedy hudby a divadla. Nepůjde o podrobný historický přehled kompletního dosavadního vývoje, ale o stručný popis od teorií vzniku obou oblastí až po první formy jejich institucionalizace v období antiky.

2.1 Počátky hudby

Hudba patří mezi odvěké a trvalé potřeby člověka. Již od chvíle, kdy hovoříme o člověku jako o biologickém druhu „homo sapiens“, tedy přibližně od 80 000 let př. n. l., patří umělecké aktivity mezi jeho bezprostřední projevy. Nejstarší prokazatelné hudební aktivity spatřujeme v archeologických nálezech primitivních hudebních nástrojů. Mezi úplně první patří bicí nástroje – chřestítka, škrabky a bubínky. Díky nalezeným píšťalám s tónovými otvory, které pochází přibližně z let mezi 30 000 a 20 000 př. n. l., víme, že již v takto rané vývojové etapě existovalo rozlišování tónových výšek. Mezi další nejstarší hudební nástroje patří hudební luk, předchůdce strunných hudebních nástrojů. Zpěvní projevy člověka spojujeme s vývojem řeči a s potřebami vzájemného dorozumívání a signalizace. Člověk si vytvářel své náboženské představy. Součástí obětních obřadů a magických rituálů byl také zpěv a tanec. V mnoha kulturách se hudební dovednosti staly součástí výsadního postavení, jako například pozice kouzelníka či šamana.¹

Hudební vývoj se začal zrychlovat ve chvíli, kdy se začaly vytvářet společnosti organizované na třídním principu. Moc byla soustředěna do rukou panovníka a skupiny kněží a byla vytvořena struktura dělby práce. Došlo tak k vytvoření hudebnické profese a k soustředěnému pěstování hudebních schopností a dovedností u vybraných jedinců. S objevením možnosti zpracování kovů přibližně mezi lety 2500 a 650 př. n. l. se rozšiřuje mimo jiné i hudební instrumentář o nejrůznější typy rohů a trubek. K hudebnímu luku bylo připojeno pevné rezonanční těleso, čímž vznikají první harfy a lyry. Rozvoj

¹ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 31*

hudebních nástrojů povzbuzoval sluchové návyky člověka a vedl k dalšímu rozvoji hudebnosti.²

Nejstarší rozvinuté hudební kultury nalézáme na Předním východě na území Mezopotámie, kde existovaly vyspělé civilizace sumerských kmenů sdružených do městských států. 3000 př. Kr. Sumerové vynalezli písmo, s čímž jsou spojeny také první písemné záznamy o hudbě. Ta byla hojně zapojena do obřadů i do života na panovnickém dvoře, a to jak ve vokální, tak v instrumentální podobě. Hudebníci byli vychováváni ve specializovaných školách při chrámech. Z této civilizace se dochovalo jméno nejstaršího jménem známého hudebníka, kterým byl Pa-Bab-Bi-Gagir-Gal a dále pěvkyně Ur-Nanše. Oba žili okolo roku 2600 př. n. l.³

Ve stejné době kvetla také egyptská civilizace. O hudbě na jejím území víme z nástěnných maleb v hrobkách faraonů, kde jsou vyobrazeny nejrůznější hudební nástroje, z úředních záznamů, z textů vokální hudby a archeologických nálezů. Jedním z nejvýznamnějších byl nález třístrunné loutny v hrobě pěvce a loutnisty Harmosise, který zemřel přibližně 1500 let př. n. l. I přesto, že egyptské civilizaci připisujeme vynález papíru, což přispělo k rozvoji komunikace a věd, nevedlo to k zavedení notace či k jinému způsobu zápisu hudby.⁴

Na Předním východě se od roku 1500 př. n. l. usídlilo dvanáct izraelských kmenů. Pro židovskou víru je typický zpěv žalmů, které vznikly patrně díky profesionálním chrámovým pěvcům a básníkům. Mezi hudebními projevy židovského národa a mezi nejstaršími křesťanskými chorály lze spatřovat genetickou souvislost. Princip melodizované deklamace liturgických textů byl společný pro většinu zemí Předního východu a Evropa tento princip kantilace převzala a využila při budování podoby křesťanské liturgie.⁵

² SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební*. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 32

³ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební*. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 33-34

⁴ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební*. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 34-37

⁵ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební*. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 37-38

Antické Yecko položilo základy pro vývoj evropské společnosti a kultury. Také hudba zde prodělala velmi významný vývoj. Kromě praktického provozování se stala předmětem filosofického zkoumání. Byla budována její teorie, a to včetně grafického záznamu. Jako doklad významu hudby a umění v antickém Yecku nám může posloužit úryvek z Platónových *Zákonm*:

„První výchova se děje skrze Múzy a Apollona. Nevychovaný bude pro nás znamenat tolik co neznalý chórm a sborm. A sborové umění je celek, zahrnující v sobě tanec a zpěv dohromady.“⁶

Přímým dokladem řecké hudby jsou hrdinské eposy Homéra, ve kterých figurují hudební nástroje. Nejčastějšími byly různé druhy lyr, ze kterých se později vyvinula kithara, dále harfy a loutny. Z dechových nástrojů je nejčastěji zmiňován aulos, podobný dnešnímu hoboji, salpinx, druh trubky, a dále syrinx, neboli Panova flétna. Také vokální hudba byla hojně rozšířena, a to především k počtě bohů. Existovaly však také světské písně, jako svatební, či pracovní. Významnou hudební památkou z tohoto období, nalezenou na náhrobním kameni, je *Seikilova píseň*, která je považována za nejstarší známou píseň vůbec. Vývoj hudby po antické éře je vázán především na křesťanství, které se začalo šířit po celé Evropě a pro další staletí určovalo podobu oficiálně provozované hudby.⁷

2.2 Počátky divadla

O původu divadla existuje několik teorií. Ta nejrozšířenější hledá jeho zrod v mýtu a rituálu. Společnost v raném stadiu vývoje připisovala jak žádoucí, tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám. K získání jejich přízně hledala různé prostředky. Ve chvíli, kdy dochází k postřehnutí souvislosti mezi určitým jednáním a kýženým

⁶ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3.*, přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 41

⁷ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3.*, přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 38-44

výsledkem a poté k následnému opakování tohoto jednání, vzniká rituál. Ten se postupně tříbí, formalizuje a fixuje. Aktéři rituálu mohou na sobě nosit masky a kostýmy, které mají znázornit nadpřirozené síly a zobrazit mýtické postavy. V průběhu vývoje společnosti se představy o magických silách vyvíjí a mění, takže může docházet k modifikaci či až k opuštění některých rituálů. Mýty, které byly s rituály spojené, byly leckdy předávány skrze orální tradici. Dokonce mohly být předváděny bez rituálních zřetelů. Právě v nahrazení někdejší mystické a společenské hodnoty rituálu hodnotou zábavně estetickou, spatřujeme první krok k divadlu jako k autonomní činnosti.⁸

Další teorie se váže na vypravěčství. Tato teorie vychází z potěšení člověka vyprávět příběhy a naslouchat jim. Příběh, který hovoří o nějaké události, je oživen mimetickým⁹ projevem vypravěče. Posléze se každé role v příběhu chopí jiný člověk – herec. Příbuzná teorie vzniku divadla bývá spojována s obdivem k aktérovi, který ohromuje svými pantomimickými, rytmickými a dalšími dovednostmi. Činnosti s tímto spojené se posléze rozvinou do plného divadelního představení.¹⁰

Motivy člověka, které vedly ke vzniku divadla, se zabývá již Aristotelés. Ten vidí člověka jako tvora, kterého těší napodobovat jiné lidi, věci i události. Podle něho je každé umění mimetické. Pozdější směry přisuzují lidskou potřebu divadla daru fantazie, který je člověku od přírody dán. Tato fantazie je nástrojem, pomocí kterého lidé hledají vysvětlení pro různé otázky chodu světa, či naplňují své tužby, v reálném světě nesplnitelné.¹¹

Performativní prvky se vyskytovaly vždy v každé společnosti a byly důležitou součástí všech civilizací. Nalézáme je ve starém Egyptě i na Blízkém východě, což jsou civilizace, které měly díky politickým i kulturním stykům vliv na starověké Yecko. Ačkoli se jedná o civilizace dlouhotrvající a významné, nikdy nepokročili od

⁸ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 7-8

⁹ Vychází z řeckého slova *mimeisthai*, což znamená napodobovat. STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8., s. 165

¹⁰ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 13

¹¹ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 13-14

ritualizované performance k autonomnímu divadlu, jako se tomu stalo právě v antickém Yecku.¹²

Antické Yecko je kolébkou západní divadelní kultury. Zformovalo divadelní prostor, zrodilo žánry a vytvořilo dramatickou literaturu, ze které je dodnes hojně čerpáno. Prvními kulturami na tomto území byly krétská minojská kultura a heladská kultura v Mykénách a v Tróji. Přestože tyto rané civilizace se vznikem divadla nesouvisí přímo, jejich přínos je nezpochybnitelný. Jejich bohové a héróové poskytli materiál nejen pro Homérův epos *Illias a Odyssea*, ale také pro většinu řecké dramatiky a západní literatury.¹³

Mezi osmým a šestým stoletím př. n. l. se formovala řecká civilizace a s ní první velká divadelní éra. Politický i společenský život byl vázán na polis, neboli městské státy. Těmi nejvýznamnějšími byly Athény, Sparta, Korint, Théby, Megara a Argos a vládli v nich nejprve králové, později tyrani. Jedním z tyranů byl Peisistratos, který vládl v Athénách. Učinil z nich hospodářské i kulturní centrum a založil mnoho slavností, včetně Městských Dionýsií¹⁴, jež se staly hlavním domovem dramatu.¹⁵

První Městské Dionýsie se konaly roku 534 př. Kr. V rámci nich proběhla státem institucionalizovaná soutěž o nejlepší tragédii. Jejím prvním vítězem se stal Thespis, který bývá považován za vynálezce dramatu. Počátky tragédie však spadají do dřívějších dob. Aristoteles ve své *Poetice* píše, že tragédie vznikla z improvizace těch, kteří uváděli dithyramb, což je hymnus zpívaný a tančený na počest boha Dionýsa. Dithyramb obsahoval jednoduchý příběh, zpívaný vedoucím sboru, a refrén, zpívaný sborem. Význam slova tragédie je *kozlí píseň*. Kozel byl cenou pro sbor a často byl posléze obětován bohům.¹⁶

¹² BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 18-19

¹³ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 22

¹⁴ Slavnosti pořádané na počest Dionýsa, boha vína a veselí. STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8., s. 98-99

¹⁵ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 22-23

¹⁶ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 24-25

První významná díla v oblasti antické řecké tragédie nalzáme v pátém století, a to v dílech tří dramatiků: Aischylos, Sofokles a Euripides. Od těchto autorů se dochovalo celkem třicet jedna tragédií, z nichž většina má společnou strukturu. Obvykle začínají *prologem*, který uvede události, které se odehrály před započatím děje hry. Dále následuje *parodos*, který je přednášen sborem a který má uvést diváka do patřičné atmosféry. Po vstupu sboru přijde série epizod (*epeisodia*), jejichž počet se pohybuje v rozmezí od tří do šesti a které jsou odděleny sborovými písněmi (*stasima*). V epizodách se odehrává samotný děj hry. Závěrečná scéna se nazývá *Exodus*. Námětem tragédií jsou mýty a historie.¹⁷

Součástí soutěže v rámci Městských Dionýsií byla také kategorie komického žánru. Nejprve hovoříme o satyrském dramatu, jehož typickými rysy bylo zesměšňování bohů, zasazení děje do venkovského prostředí a neslušné řeči a gesta. Později se pozornost přesouvá k žánru komedie. O jejím vzniku hovoří Aristotelés v souvislosti s improvizací a zpěvem písní při falických rituálech. Součástí takových rituálů byl průvod, jehož aktéři nesli falické symboly (které znázorňovaly mužské pohlavní orgány) a zvířecí masky. Komedie byla plná slovních hříček a fraškovitých situací. Za prvního významného autora komedií považujeme Aristofana.¹⁸

¹⁷ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 27-28

¹⁸ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6., s. 31-32

3 Propojení hudby, sborového zpěvu a divadla v historii

V následujících kapitolách se budu zabývat tím, jakým způsobem byly hudba, sborový zpěv a divadlo propojovány v průběhu historie. Počátky propojení těchto uměleckých oblastí budeme hledat v období antiky a pokračovat budeme k vytvoření specifických forem, pro které je toto spojení zcela klíčové. Těmito formami jsou opera, opereta a muzikál. V neposlední řadě se budeme blíže zabývat fenoménem hudebního divadla, ve svém původním francouzském názvu Théâtre musical.

3.1 Od antiky k počátku baroka

Hudba tvořila nedílnou součást antického dramatu. Jeho počátky, jak již píšu výše, spojujeme s díthyrambem. Ten byl doprovázen hudebním nástrojem aulos, je tedy zřejmé, že divadlo bylo ve spojení s hudbou odedávna. První tragikové byli také dobrými hudebníky, kromě literární tvorby se dochovaly také jejich skladatelské počiny, jako například různé hymny. Hudba v tragédii prošla svým vývojem. Zprvu její doprovod tvořily lidové písně a skladby jimi inspirované. V řeckém dramatu klasické doby hudba doprovázela zpěv chóru, melodramatické pasáže byly zpívány herci. Sbor a sólisté se střídali ve zpěvu při provozování žalozpěvů. Poté, co byla oslabena role chóru v dramatu, se hudební složka změnila. Stala se z ní jakási výplň děje. Do tragédie byly dosazovány již hotové skladby. Ýmská tragédie byla hudebně chudší, ovšem pouze do prvního století př. n. l., kdy svůj rozmach zaznamenává neverbální divadlo, což vedlo také k posílení významu hudební stránky dramatu.¹⁹

Chór v antickém dramatu představoval anonymní kolektivní postavu zastupující občanskou společnost. Jelikož se chór vyvinul ze sborového zpěvu díthyrambu, předchůdce dramatu, jedná se o patrně o jeho nejstarší složku. Největší vstupy chóru jsou v uzlových místech děje. Chór zpíval dohromady či po dvou menších skupinách a také se střídal ve zpěvu s hercem. Tragický chór měl v dobách největšího rozkvětu 12 až 15 členů, komický chór až 24 členů. Součástí chóru byli jak muži, tak ženy. Bral na sebe nejen lidskou, ale také zvířecí podobu. Chór mohl také představovat abstraktní pojem,

¹⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8., s. 129-130

jako například oblaka. Hlavním úkolem chóru bylo rozšiřování časové a prostorové dimenze hry. Vypráví o událostech, které předcházely událostem na scéně, a připravuje diváky na to, co se stane v budoucnosti. Vztah k hlavnímu hrdinovi se v průběhu mění, chvíli je na jeho straně, chvíli proti němu.²⁰

Také ve středověku měla hudba v divadle velký význam. Často hrála ještě před příchodem herců. Scénická hudba duchovních her byla zajišťována sbory složenými z kůrových zpěváků, kteří symbolizovali andělský chór. Pauzy mezi scénami byly vyplněny hudbou, a to jak vokální, tak instrumentální. Hry obsahovaly písně, na jedné straně populární světské popěvky zpívané jednotlivými herci, na straně druhé náboženské hymny, prováděné sborem. Instrumentální složka byla provozována profesionálními hudebníky.²¹ Pokud se jednalo o duchovní hry, byly často prováděny v rámci liturgie. Dvěma nejvýznamnějšími náměty bylo ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista a jeho narození. Vznikaly tak hry velikonoční a hry vánoční, které obsahovaly části s chorálními melodiemi a chorálním zpěvem. Od konce 13. století se začaly rozvíjet také duchovní hry v národních jazycích, které zpracovávaly biblické příběhy, známé pod názvem „mysteria“. Byly prováděny mimo kostel a jejich aktéry byli studenti a potulní hudebníci. Obsahovaly dobové písně a instrumentální hudbu.²² Chór ve středověkém divadle působil jako epický spojovatel monologických a dialogických pasáží. Jeho úloha nebyla epická či dramatická, nijak výrazně se nepodílel na utváření děje.²³

Jedním z předchůdců opery je hudebně dramatický tvar madrigalové komedie. Tento termín ovšem pochází až z počátku dvacátého století. Madrigal se těšil velké oblibě ve vrcholné a pozdní renesanci. Jedná se o hudební formu, jejímž námětem byly texty s milostnou, pastorální, meditativní či příležitostnou (k svatbám a dalším slavnostem) tematikou. Skladatelé madrigalu vždy usilovali o to, aby hudebními prostředky vyjádřili

²⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8., s. 132-133

²¹ BROCKETT, Oscar G. a HILDY, Franklin J. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1., s. 148

²² SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 66-67

²³ STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8., s. 129-130

zhudebňovaný text a skrze citlivou deklamací textu zachytili náladu a výraz básně. V první fázi vývoje byly u madrigalu obvyklé tři až čtyři hlasy, později se jejich počet rozšířil na hlasů šest.²⁴ Spojením madrigalového zpěvu a dramatického obsahu vzniká hudebně scénický tvar složený z propojené řady madrigalů, jejichž pojátkem byl nějaký příběh. Zpěváci obvykle neměli jednu roli po celou dobu, ale střídali se v jednotlivých číslech. Nemáme však úplně přesné informace o podílu scénické složky a o přesném rozdělení úkolů mezi herci a zpěváky. Kromě žánru madrigalové komedie ke vzniku opery vedla také intermedia, neboli hudební čísla mezi činoherními akty.²⁵

3.2 Opera

V knize *Průvodce operní tvorbou* píše její autorka Anna Hostomská:

„Ve všech etapách a formách divadelního vývoje přistupoval k projevu mluvenému a k mimice i jevištnímu pohybu, které s ním souvisely, prvek hudební. Zpěv jedince nebo množství lidí, melodie a rytmus, dovedly nadnést a podtrhnout divadelní účín. Dlouho se však hudba pohybovala ve funkci divadelně služebné, její spoluúčast na divadle byla náhodná. Proto rostly divadelní útvary, dramata, tragédie i komedie v podstatě stále jako útvary básnické. Pro svou složku slovní byly přiřazovány k umění slovesnému. Teprve na konci století šestnáctého byl položen základ k opravdovému a dmslednému rozvoji divadla hudebního, které nazýváme operou.“²⁶

Kolébku opery je Itálie, kde před rokem 1600 probíhaly snahy o oživení antických námětů skrze spojení hudby a divadla. Novými tendencemi v hudbě byl odklon od mnohohlasého zpěvu a příklon k melodické linii zpěvu jednohlasého. Základem jeho doprovodu byla basová linka, nad kterou se stavěla harmonie. Tento doprovod se nazývá

²⁴ SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 151-153

²⁵ CHALOUPKA, David. Od madrigalu k opěře aneb Banchieriho Člun z Benátek do Padovy. Opera +. 2017, roč. 2017, s. 1-3. ISSN Opera +.

²⁶ HOSTOMSKÁ, Anna a DORUŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 12

basso continuo, neboli generálbas.²⁷ Tento nový fenomén doprovázené monodie se vyvíjel ve šlechtických vrstvách ve Florencii, kde vzniklo sdružení s názvem Florentská camerata. Skladatelé jako Jacopo Peri a Giulio Caccini usilovali o nový umělecký projev, který byl založen na srozumitelnosti zpívaného slova. Důraz byl kladen na obsahovou stránku uměleckého díla.²⁸

Členové Florentské cameraty neuznávali polyfonii, protože podle nich „trhá slova“, která jsou nositelem afektu a dramatickosti. Rané opery jsou proto ryze recitativní. První operou byla Dafné od Jacopa Periho, která se ovšem dochovala pouze ve fragmentech. První dochovanou operou je dílo Claudia Monteverdiho Orfeus.²⁹ Celková podoba byla podřízena rétorickému sdělení, hovoříme tedy o podřízenosti slova hudbě. Vysoké tóny znamenaly nebesa, tóny hluboké peklo. Utrpení a bolest byly zpodobňovány skrze chromatické půltóny a mollové tóniny, náhlé pauzy symbolizovaly smrt či mlčení. Oproti tomu radost byla vyjadřována konsonancí, durovou tóninou a rychlými tempy.³⁰

S tím přímo souvisí afektová teorie, která byla platná pro všechna operní díla rané barokní éry. Dle této teorie existuje šest základních afektů, neboli duševních pohnutek: úžas, láska, nenávisť, touha, radost a smutek. Jejich kombinacemi vzniká nespočet dalších afektů. Tyto afekty byly vyjadřovány ustálenými figurami, neboli krátkými hudebními motivy, které se řídily zákonitostmi, které popisují výše.³¹

Barokní jevištní umění mělo svůj specifický pohyb a gestiku. Pohyb herce či zpěváka na jevišti měl vyvolat pocit plynulosti a nepřetržitosti. Barokní herectví bylo spojené mnohem více s pohybem těla, než s mimikou a výrazem ve tváři. Bylo založeno na ustálených gestech, které vyjadřovaly konkrétní jev, předmět či skutečnost. Gesta společně s figurami tvořila afekt. Celkově však barokní opera byla, ve srovnání s pozdější

²⁷ SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 192

²⁸ HOSTOMSKÁ, Anna a DORUŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 15

²⁹ SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990., s. 203

³⁰ GROSSOVÁ, Dorota. Barokní gestika z hlediska sémiotiky. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2019., s. 19

³¹ GROSSOVÁ, Dorota. Barokní gestika z hlediska sémiotiky. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2019., s. 23

praxí, poměrně statická. Dobová estetika uznávala spíše střídmejší pohyby a klidnější jevištní projev.³²

Konec raně barokní éry znamenal přesun operního umění ze šlechtického prostředí také do prostředí lidového. Díky mnoha otevřeným veřejným divadlům se stalo také politickým agitačním nástrojem. Vrcholné baroko je pak érou, kdy vše, co se na jevišti odehrávalo, bylo podřízeno pěveckému efektu. Dramatická pravdivost byla nahrazena virtuozitou zpěvu, hovoříme v podstatě o koncertu v divadelním prostředí. Návrat k umělecké pravdivosti se poté odehrál dvěma cestami. Tou první byl zrod nového žánru, kterým je opera buffa. V mezihrách mezi jednáními vážné opery se odehrávaly krátké žertovné scénky, ze kterých se v první polovině 18. století vyvinula komická opera. Ta zaznamenala obrovský rozmach. Na operní jeviště tak pronikly prvky lidové kultury, neboť častým námětem komické opery byl život neurozených vrstev. Vývoj opery buffy šel ruku v ruce s divadelní comedií dell'arte, která byla založena na zobrazování lidských typů a vytvořila systém ustálených postav a charakterů. Druhou cestou k "nápravě" opery byla reforma Christopa Willibalda Glucka, jehož práce se nesla v duchu osvíceného racionalismu. Jeho postavy byly zbaveny konvenčního nánosu a byl naopak kladen důraz na jejich lidskou stránku. Opera měla zobrazovat pravdivost a realističnost situací, dějů a myšlenek postav.³³

V prvním století vývoje opery, tedy v 17. století, bylo operní umění záležitostí téměř výhradně jazyka italského. Kromě Anglie, kde na anglický text komponoval Henry Purcell, a Francie, jejíž specifický vývoj byl, kromě jiného, způsoben propojením s uměním tanečním a baletním. Vzniká zde specifický žánr zvaný Opéra-ballet, jehož hlavním představitelem byl Jean-Baptiste Lully.³⁴ Během 18. století však dochází k prvním pokusům o operu v národních jazycích. V duchu nastupujících romantických myšlenek a později díky idejím Velké francouzské revoluce dochází ke vzniku oper zpracovávajících národní náměty. V Německu se velké oblibě těšil singspiel, jehož

³² GROSSOVÁ, Dorota. Barokní gestika z hlediska sémiotiky. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2019., s. 30

³³ HOSTOMSKÁ, Anna a DORUŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 15-17

³⁴ HOSTOMSKÁ, Anna a DORUŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 173

čelním představitelem byl Wolfgang Amadeus Mozart. V singspielu, neboli zpěvohře, byly jednotlivé árie a ansámblová čísla propojeny mluveným slovem. Také v českém prostředí dochází k tvorbě prvních operních děl v národním jazyce. Tou první je opera *O pmvodu Jaroměřic* skladatele Františka Václava Míči.³⁵

V 19. století dochází k největšímu rozmachu národních škol. Předchůdcem a zdrojem inspirace pro pozdější autory byl Carl Maria von Weber. Do opery vnesl účinnost lidových prvků. Obecnou tendencí oper národních škol je zájem o vesnickou a přírodní tematiku, lidové prostředí a národní legendy, mýty a historii. Jedním z nejvýznamnějších skladatelů této doby a současně významným operním reformátorem byl německý skladatel Richard Wagner. Ten přinesl zcela převratný přístup k opernímu umění. Způsob jeho práce se nazývá Gesamtkunstwerk, neboli souborné umělecké dílo. Podstatou Gesamtkunstwerku je propojení a zahrnutí poezie, hudby, tance a výtvarného umění do jednoho jevištního tvaru. Pro provádění svých děl si nechal postavit vlastní divadlo v Bayreuthu. Jeho tvorba je silně prodchnuta německým nacionalismem, častým námětem jeho oper je německá mytologie a historie. V duchu národního uvědomění tvořila většina skladatelů vrcholného a pozdního romantismu. V českém prostředí tvoří své opery Bedřich Smetana a Antonín Dvořák.³⁶

Pozdější tendence v operním umění jdou ruku v ruce s obecnými tendencemi hudby přelomu 19. a 20. století a dalšího hudebního vývoje. 20. století je období plné celospolečenských změn, probíhají obě světové války a umění více než kdy jindy reaguje na současné události. Již nedominuje jeden směr či styl, v rámci kterého skladatelé tvoří svá díla. Vznikají například opery atonální, neoklasicistní i minimalistické. Nové obzory přináší také rozvoj elektronické hudby a nových technických možností. Tato tendence spolu s dalšími experimenty přetrvává dodnes.

Sborová složka opery bývá velmi důležitá. Gradace v závěru obrazu nebo jednání se stupňuje právě díky sboru, který umocní patos a dramatický účín scény svou masou a zvukem. Jsou však také díla, ve kterých je sbor aktivním dramatickým činitelem. Těmito

³⁵ HOSTOMSKÁ, Anna a DORŮŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 17-18

³⁶ HOSTOMSKÁ, Anna a DORŮŽKA, Lubomír. Opera: průvodce operní tvorbou. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 21

operami jsou například Braniboři v Čechách od Bedřicha Smetany či Lohengrin od Richarda Wagnera.³⁷

3.3 Opereta

Kolébku operety je Francie. Její podstatou je spojení zpěvu a řeči. Děj je zprostředkován skrze zpívané pasáže a mluvené dialogy. Za jejího otce je považován Jacques Offenbach, který v Paříži roku 1855 otevřel své divadlo, ve kterém začal provádět svá operetní díla. To první, které odstartovalo úspěch tohoto žánru, je dílo *Orfeus v podsvětí*. Tato nová divadelní forma se rychle rozšířila po celé Evropě. Zvláště ve Vídni dosáhla velké divácké obliby, a to především v díle Johanna Strausse. Také v českých zemích měla opereta své místo na jevištích. Dokonce i Bedřich Smetana původně zamýšlel svou operu *Prodaná nevěsta* jako operetu.³⁸

Operetní libreta byla většinou případů založena na banálních příbězích o lásce. Obvykle se jednalo o příběh chudé dívky, do které se zamiluje bohatý pán a naopak. Vedlejší postavy byly ve většině oper téměř identické. Společnými znaky děje a celkové podoby byla líbivost, nenáročná zábava a přehlížení problémů, které během děje vznikly a jejich rozplynutí se v závěrečném veselí při tančení kankánu.³⁹

3.4 Muzikál

Dvacátá léta 20. století znamenala obrovský společenský i kulturní rozmach. První světová válka narušila dosavadní chod a fungování světa. Společnost byla připravena na změny. Před vypuknutím světové hospodářské krize v roce 1929 byla Evropa fascinována americkým způsobem života založeným na úspěchu a pokroku. V Americe tou dobou

³⁷ HOSTOMSKÁ, Anna a DORŮŽKA, Lubomír. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., s. 30-31

³⁸ JANOTA, Dalibor. *Česká a světová opereta*. Praha: NS Svoboda, 2020. ISBN 978-80-205-0641-2., s. 7

³⁹ JANOTA, Dalibor. *Česká a světová opereta*. Praha: NS Svoboda, 2020. ISBN 978-80-205-0641-2., s. 8

populární hudební scéně vládl jazz, hudební styl, který zde vznikl na začátku 20. století a který rychle pronikl i do Evropy, kde se také těšil velké oblibě.⁴⁰

Kořeny muzikálu můžeme hledat již v období baroka, kdy na operu, čerpající své náměty z antické mytologie, vznikaly v Anglii parodie spadající do žánru zvaného ballad-opera. Tento žánr vznikl na protest proti italské opeře v anglických operních domech a vyznačoval se satirou, hrubou mluvou a zasazením děje do neurozených vrstev. Nejznámějším dílem je *Žebrácká opera* na námět Johna Gaye, kterou začátkem 18. století zhudebnil J. Ch. Pepusch a kterou ve 20. století znovu zpracoval německý dramatik Bertold Brecht. Jeho výsledné dílo můžeme zařadit k muzikálovým začátkům.⁴¹

Kolébkou muzikálu je níméně Amerika. V roce 1927 měla na Broadway premiéru *Lod' komediantm*, kterou považujeme za první muzikál vůbec. Autoři hledali nový druh divadla, divadla zábavného a populárního. Usilovali o co nejpevnější spojení dialogu, hudby, zpěvu, tance a hereckého projevu, k čemuž přizpůsobovali svá libreta, verše a melodie. Od tohoto roku tedy datujeme vznik specifického žánru na pomezí hudby a divadla.⁴²

I *Lodi komediantm* však předcházela proces vývoje. Muzikál vznikl mimo jiné díky ballad opeře, kterou do Ameriky dovezli angličtí kolonialisté. Uvedení anglických ballad oper a jejich amerických napodobenin podnítilo rozvoj hudebního divadla ve Spojených státech amerických. Postupně se do her vkládali domácí písně a scény. Dalším předchůdcem byl žánr minstrel show, který úzce souvisel s otrokářstvím a rasismem. Jednalo se o komediální vystoupení se zpěvy a tanci, ve kterém vždy šlo o zobrazení nadřazenosti bílého pána a podřízenosti černého otroka. Také jevištní tvar původem z Francie, zvaný Vaudeville, přispěl ke vzniku muzikálu. Původně se jednalo o krátké hry z výsměšnými písněmi z francouzské oblasti Normandie, v americkém prostředí našly svou domovskou scénu v saloonech, kde se staly „zábavou tvrdých mužm s drsnými

⁴⁰ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 14

⁴¹ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 16-17

⁴² BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 14-15

*mravy*⁴³. Typickými znaky bylo malé podium, kolem kterého byly rozestavěné stoly a židle a na kterém se odehrávaly krátké komické výstupy propojené písněmi, zpívanými spoře oděnými ženami. O něco výpravnější a velkolepější byly extravagance a revue, které disponovaly bohatou scénografií, kostýmy, a jevištní mašinerií. Extravagance a revue zaznamenaly první mimořádné úspěchy ulice Broadway, která se stala, a dodnes je, domovskou scénou muzikálu.⁴⁴

Lod' komediantm, premiérována 27. prosince 1927, byla jedinečným dílem pro svou odlišnost od předchozích žánrů, často oplzlého, obscénního a pouze zábavného charakteru. Autor hudby, Jerome Kern, se nechal inspirovat anglickými a americkými lidovými písněmi a zbavil ji operetního nánosu. Libretista Oscar Hammerstein nešel v dobových trendech banálních dějů a nebál se otevřít palčivá témata, jako například rasové problémy. Spojení velkolepé výpravy s vážným dramatickým dějem a mnohostranné propojení hry, tance a zpěvu zapříčinilo nadšené ohlasy kritiků i diváctva a vznik nového směru. Muzikál se ve Spojených státech rozvinul ve významný žánr.⁴⁵

Konec dvacátých let se v Americe nesl ve znamení špatné finanční situace, kterou zapříčinil krach na newyorské burze 24. 10. 1929. Kvůli světové hospodářské krizi, která ve své nejhorší podobě trvala čtyři roky a která způsobila velikou chudobu a nedostatek peněz ve všech oblastech, docházelo k zavírání divadel. Z původních 68 broadwayských divadel musela více než třetina přerušit svou činnost. Ve třicátých letech ovšem zároveň skládá své muzikály George Gershwin. Ve spolupráci se svým bratrem, libretistou Irou Gershwinem, vytvářeli muzikály se závažnými celospolečenskými tématy. Jejich tvorba otevřela hudebnímu divadlu nové cesty, odklonem od operetního schématu a příklonem k aktuální společenské kritice.⁴⁶

Evropa byla taktéž zasažena světovou hospodářskou krizí. Třicátá léta zde navíc znamenala nástup fašismu. Muzikál v Evropě neměl v této době nijak významné

⁴³ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 19

⁴⁴ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 16-22

⁴⁵ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 30

⁴⁶ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 36-37

postavení. V Německu pod nadvládou Adolfa Hitlera bylo nemožné realizovat jakékoli pokrokové myšlenky, hudební divadlo se točilo kolem laciné operety, která nikterak nereflektovala současné události. Jinak tomu ale bylo v Praze. Ve třicátých letech se stala duchovním i uměleckým centrem střední Evropy. Vzniklo zde Osvobozené divadlo, které, v čele s Janem Werichem a Jiřím Voskovcem, reagovalo na současnost prostřednictvím svých revue. Jednalo se o sled scén spojených zápletkou a improvizovanými výstupy a se satirickým dějem. Hudbu k těmto revue skládal Jaroslav Ježek. Výsledný tvar bychom mohli nazývat muzikálem, ovšem s tím rozdílem, že oproti muzikálu zde obě složky, tedy text a hudba, neprošly vzájemnou integrací, pouze k sobě byly přiřazeny.⁴⁷

Čtyřicátá léta znamenala pro americký muzikál zlatý věk. Na scénu vstupuje Leonard Bernstein, který sklízí úspěchy i v 50. letech a který představuje vrchol v dějinách muzikálu. Šedesátá léta jsou pak poznamenána válkou ve Vietnamu a čím dál větší potřebou boje proti rasismu. Všechna umělecká odvětví, včetně divadla a muzikálu, prostřednictvím svých uměleckých děl a produkcí na tato témata reagovala. Za všechna díla je třeba zmínit muzikál Hair skladatele Galta MacDarmota. Zasazení děje do prostředí hippie kultury a odporu vůči válce ve Vietnamu v kombinaci s rockovou hudbou zapříčinilo obrovský úspěch.⁴⁸

V evropských nesocialistických zemích se po pádu nacistického Německa otevřely nové perspektivy pro rozvoj zábavného hudebního divadla. Snahy o jeho obnovu vycházely z operety, hudební veselohry a revue. Často byly uváděny americké muzikály, které udávaly trend, vzniklo však obrovské množství muzikálů evropských autorů. Od šedesátých a sedmdesátých let až do současnosti můžeme hovořit o smazání rozdílu mezi vývojem amerického muzikálu a muzikálu západní Evropy. S technickým pokrokem se objevují nové možnosti, velký úspěch zažívají rockové muzikály, jako například dílo Andrewa Lloyd Webbera zaměřené na biblickou tematiku *Jesus Christ Superstar*.

⁴⁷ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 45-46

⁴⁸ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 48-64

Víceméně každá evropská země má svou muzikálovou scénu a muzikál tvoří nezpochybnitelnou součást kulturní scény.⁴⁹

3.5 Hudební divadlo – Théâtre musical

Théâtre musical je francouzský termín pro proud experimentálního divadla, které se zabývá novým přístupem ke kombinaci divadelních a hudebních principů. Český překlad *hudební divadlo* asociuje zcela odlišné žánry, jako je opera či muzikál, budeme tedy pracovat s pojmem francouzským.⁵⁰

Zásadními impulzy, které přispěly k formování théâtre musical, byly pokusy avantgardních skladatelů z doby před 2. světovou válkou. Arnold Schönberg, představitel Druhé vídeňské školy, napsal v roce 1912 cyklus písní s názvem *Pierrot lunaire*. V něm uplatnil tzv. Sprechgesang, což je specifický hlasový projev, který se nachází na pomezí mluvy a zpěvu. Také Igor Stravinskij, skladatel ruského původu a velmi mnohostranný tvůrce, měl pro budoucí théâtre musical velký význam, a to především díky jeho opeře-melodramu *Příběh vojáka* z roku 1917. Vliv na théâtre musical mělo také absurdní drama, které se formovalo v 50. letech 20. století. Jeho představitelé, jako například Eugene Ionesco či Samuel Beckett, rovněž pracují s jazykem novým způsobem a rozbíjí jeho původní dorozumívací funkci. V neposlední řadě musíme zmínit také elektronickou hudbu. Skladatelé jako Pierre Schaeffer nebo Karlheinz Stockhausen přináší zcela nový pohled na práci se zvukem. Pro svou tvorbu využívají reálných zvuků, které elektronicky zpracovávají či vytvářejí zvuky zcela umělé. Elektronická hudba také umožnila deformaci lidského hlasu přímo na scéně a nové využívání hudebních nástrojů a hluků.⁵¹

Jedná se o fenomén divadla, ve kterém je výsledným tvarem scénická kompozice strukturovaná podobně, jako hudební skladba, přesto však spadající do oblasti divadla. Tvůrci théâtre musical jsou zároveň hudební skladatelé a autoři textu. Partitura však není předem pevně daná, vyvíjí se v procesu zkoušení. Obě složky, jak hudba, tak divadlo,

⁴⁹ BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987., s. 72

⁵⁰ ADÁMEK, Jiří. Théâtre musical. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 21

⁵¹ ADÁMEK, Jiří. Théâtre musical. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 22-25

jsou postaveny zcela na roveň, dochází k jejich prolnutí. Jak píše Jiří Adámek ve své knize *Théâtre Musical, Divadlo poutané hudbou*, „jde o propojení hudební péče o výsledný zvuk či řemeslné virtuozity s divadelní komplexností – k inscenaci patří vše od svícení po kostým, od myšlenky, artikulované skrze text či akci hercem, po prostorové uspořádání - a v neposlední řadě s tělesností“.⁵²

Théâtre musical zkoumá a narušuje zavedené konvence v obou těchto uměleckých oblastech. Klade si otázky, zda musí divadlo obsahovat dialogy, či smysluplný text, nebo zda se ve skladbě musí zpívat či hrát na nástroje. Tento přístup naznačuje souvislost s přístupem ve výtvarném umění, který nazýváme konceptualismus. Ten je taktéž založen na provokativním aktu, který má diváka vyvést z komfortní zóny a narušit automatické přemýšlení o uměleckém díle. Jedním z nejvýznamnějších předchůdců konceptualismu byl Marcel Duchamp, jehož nejslavnějším dílem je *Fontána*, záchodová mušle vystavená v galerii. Duchamp se přátelil s Johnem Cagem, americkým skladatelem pracujícím s improvizací a principem náhody. Na rozvoj evropského experimentálního théâtre musical měl zásadní vliv.⁵³

Nejpodstatnějším rysem, společným pro konceptuální umění a théâtre musical, je, že umělec se nesnaží jednoznačně předurčit divácký či posluchačský zážitek. Východiskem, se kterým se počítá, je individuální způsob myšlení každého diváka a z toho plynoucí jedinečný zážitek každého z nich. Théâtre musical mívá formu fresky, která se skládá z jednotlivých hudebních, hereckých, literárních a dalších elementů a motivů. Obraz zpracovává více akusticky, než vizuálně, což nutí diváka ke zvýšené soustředěnosti.⁵⁴

Dalším typickým znakem tohoto divadelně hudebního směru je odklon od dramatu a ucelených textů s ucelenými hereckými postavami. Dochází k dekonstrukci jazyka a příběhu. Text je rozložen na slabiky, hlásky a pazvuky. Vedle sebe jsou postaveny zdánlivě nesourodé komponenty, jako například citace různých autorů z

⁵²ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 13

⁵³ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 14

⁵⁴ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 14

různých dob a myšlenkových směrů. Lineární příběh je nahrazen mikropříběhy či fragmenty příběhů.⁵⁵

3.6 Voiceband

Vrcholem posílení funkce sboru na divadelním jevišti je forma voicebandu. Voiceband je specificky rozvinutá forma sborové recitace. Autorem tohoto fenoménu je český režisér, herec a hudebník Emil František Burian. Navazoval na tehdy živou tradici veřejného přednesu i na aktuální vlivy evropské avantgardy. Byl u nás první osobností, která začala zkoumat možnosti propojení hudebních a divadelních principů, a to jak formou voicebandu, tak komplexních scénických kompozic. Jeho tvorba zahrnovala také progresivní opery a i filmové tituly.⁵⁶

Emil František Burian vystudoval skladbu na Pražské konzervatoři. Byl ovlivněn všemi novými směry domácí i zahraniční avantgardy a všemi možnými uměleckými směry. Své významné hudebně divadelní experimenty tvořil v meziválečném období a během Druhé světové války až do roku 1941, kdy byla nacisty ukončena jeho činnost a Burian byl spolu s několika svými kolegy zatčen. Ke své tvorbě se vrátil po skončení války.⁵⁷

Inspirací byl pro něj mimo jiné manifest italského představitele futurismu⁵⁸ Filippa Tommasa Marinettiho *Osvobozená slova*, ve kterém prosazuje zrušení syntaxe a omezení slovních druhů. V tomto duchu se nese Burianova básnická sbírka *Idioteon* z roku 1927. Dalším inspiračním zdrojem pro vznik voicebandu byl jazz, a to především jeho rytmická složka. V recitaci byly uplatněny synkopy, její doprovod byl tvořen bicími

⁵⁵ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 16

⁵⁶ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 113

⁵⁷ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 115, 120

⁵⁸ Avantgardní směr, jehož centrálním objektem zájmu byla technika, obdiv k pokroku a zrušení tradic. Futurismus. Online. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Futurismus>. [cit. 2024-07-05].

nástroji, a to vše pod vedením Emila Františka Buriana v roli jakéhosi jazzového kapelníka.⁵⁹

Hlavním znakem voicebandu je stylizovaná mluva, na které se podílí více hlasů najednou a ve které dominantní složku tvoří rytmus. Původní obsazení bylo šestičlenné, postupně se počet interpretů zvýšil na devět. V centru pozornosti stála soudobá poezie, tedy tvorba spisovatelů, jako byl Jaroslav Seifert, Guillaume Apollinaire či samotný Emil František Burian, ale také starší spisovatelé, jako například Karel Hynek Mácha, Karel Jaromír Erben či Jan Neruda. Se všemi literárními díly bylo pracováno právě skrze sborovou recitaci, hudební doprovod a práci se světlem. Důraz byl kladen na zvukově rozmanité využívání hlasů, práci s rytmem spočívající v porušování metra verše a náhlých změn tempa. Nacházel se zde také například hudebně propracovaný smích, křik, či zvířecí zvuky a další nehudební zvuky. Hlasové polohy jednotlivých recitátorů byly určeny, bylo tedy možné pracovat s harmonií. Často se také smazávala hranice mezi mluvou a zpěvem.⁶⁰

⁵⁹ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 114-122

⁶⁰ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9., s. 122-132

4 Scénické sborové projekty

4.1 Scénické projekty s dětským a mládežnickým sborem

Práce s dětským a mládežnickým sborem s sebou nese obrovské množství specifík. Není účelem této práce obsáhnout všechna tato specifika, cílem je nadnést možnost, jak lze s těmito věkovými kategoriemi pracovat jiným způsobem, ve spolupráci s jinými uměleckými disciplínami, při tvorbě mezioborových projektů. Budu psát o dvou dětských a mládežnických sborech, které do svých běžných aktivit dokázaly zařadit práci na inscenovaném sborovém koncertu.

4.1.1 Projekt <Česká mytologie očima (a ušima) dětí< českokrumlovského dětského sboru Medvíďata⁶¹

Českokrumlovský dětský sbor vznikl v roce 1995 při Základní umělecké škole v Českém Krumlově. Jeho zakladatelem i současným sbormistrem hlavního oddělení je Lukáš Holec. Přípravné oddělení vede sbormistryně Lenka Špilínková. Sbor je složen ze tří přípravných oddělení a ze dvou oddělení hlavních. Nejmladší přípravné oddělení pro děti ve věku tři až pět let se nazývá Diblíci, děti ve věku od šesti do osmi let navštěvují oddělení Lentilky a nejstarší přípravné oddělení pro děti od devíti do jedenácti let nese název Brumlíci. Hlavní oddělení jsou Medvíďata a Krumbrumchór, kde se potkávají děti a mládež od dvanácti do osmnácti let. Všechna oddělení vykazují pravidelnou koncertní činnost.

Nejstarší sborové oddělení se v průběhu let několikrát účastnilo projektů s mezioborovými přesahy. Jedním z nich byl v roce 2006 inscenovaný koncert ČMOUD, neboli *Česká mytologie očima (a ušima) dětí*. Jeho realizaci předcházel letní sborový tábor, jehož tématem byly staré české báje a pověsti. Zde projekt vznikl a byl poté

⁶¹ Informace z této kapitoly pochází z osobního rozhovoru se sbormistrem Lukášem Holec. Pokud to tak není, je uvedeno.

několikrát reprízován, mimo jiné v rámci mezinárodního divadelního festivalu Miraculum.

„Smyslem festivalu je oživení druhových a žánrových tradic, spojených s divadelní historií Českého Krumlova, a to i v inscenační a interpretační práci špičkových domácích i zahraničních divadelníků s využitím co nejautentičtějších prostorní.“⁶²

Pěvecký sbor Medvíďata prezentoval hudebně-divadelní pásmo složené z jednotlivých mýtických příběhů. Písň zpívané sborem tvořily pojítka děje, který začínal příchodem praotce Čecha na Yíp a pokračoval dalšími pověstmi. Projekt byl reprízován v lednu roku 2007 ještě třikrát, a to dvakrát pro školy a jednou pro veřejnost.

V příloze⁶³ přikládám fotografickou dokumentaci projektu. Více informací o projektu lze vyčíst z rozhovoru se sbormistrem Lukášem Holcem, který přikládám níže.

1. Jak vás napadlo zrealizovat scénický koncert s dětským sborem?

Scénickým koncertem jsme navázali na téma 9. letního sborového tábora Medvíďat ZUŠ Český Krumlov „Staré pověsti české“ aneb ČESKÁ MYTOLOGIE OČIMA DĚTÍ v Nové Peci na Šumavě 23. - 30. 7. 2006. Toto letní soustředění vyvrcholilo závěrečným představením pro táborníky z ostatních základen v Nové Peci a slavnostním ceremoniálem v duchu staročeské svatební hostiny. Po táboře nás napadlo, že by bylo hezké na to navázat a připravit hudebně scénickou mozaiku z písni nacvičených sborovými dětmi a vybraných scének dospělých. A tak se z toho vyklubal jevištní útvar, který jsme několikrát veřejně provedli na podzim 2006 a v zimě 2007.

2. Proč jste si vybrali právě tuto formu? V čem je podle vás přínosná pro dětský sbor?

Naše letní sborové tábory probíhají od roku 1996 jako 7 až 10denní soustředění, kde kromě každodenní hudebně pěvecké práce, pohybové relaxace v přírodě a koupání uskutečňujeme tvmrčí dílny, ve kterých zvolená témata realizují dospělí společně s dětmi formou hudební, dramatické a výtvarné výchovy. V roce 2006 jsme zpracovávali několik

⁶² Z festivalového propagačního materiálu, dostupné v archivu v Základní umělecké škole Český Krumlov

⁶³ Viz příloha IV.

starých českých bájí a pověstí (Praotec Čech, Krok a jeho dcery, Chrudoš a Šťáhlav, Libuše a Přemysl, Ctirad a Šárka, Divčí válka...). Také jsme se věnovali tematickým rukodělným činnostem (výroba rodových zástav a svíček i masek ze sádry pro rodové šamany, tkaní na vlastnoručně postaveném tkalcovském stavu...) a hojně jsme využili vlastní i pmjčené historické kostýmy i řadu rekvizit evokujících příslušnou dobu. Vycházeli jsme z literárních i hudebně historických pramenů (Z. Vácha: Svět slovanských bohů a démonů, A. Jirásek: Staré pověsti české, skupina Javory: Hora Říp - píseň P. Ulrycha), nacvičovali skladby různých historických období i české „lidovky“ a písně ze světa. Přínos vidíme v komplexnosti přístupu, ve větší emoční zainteresovanosti aktérů i hlubším prožitku právě díky propojení hudební, výtvarné a dramatické složky. Často se jedná také o jiný úhel pohledu na vybrané téma.

2. Kdo je autorem konceptu? Kolik lidí se na něm podílelo?

Koncept se rodil během letního tábora a poté byl dotvořen v průběhu září a října spoluprací všech 68 dětí a mládeže ve věku 10-15 let z dětského sboru Medvíďata a 8 dospělých (sbormistr Lukáš Holec, klavíristka Olga Reichlová, výtvarnice Jana Holcová, lektori dramatické výchovy Jiří Pokorný a Jakub Baran + vedoucí a spolupracovníci Martina a Ondřej Lachovi a Tereza Valachová)

4. Byly jasně vymezené role režiséra, dramaturga a scénografa projektu?

Nebyly, všichni dospělí dělali co mohli a tvořili nadšeně, společně a bez ohledu na čas! Děti se do nácviku představení ochotně zapojily v rámci běžných i mimořádných sborových zkoušek v ZUŠ.

5. Měly děti ze sboru nějaký podíl na celkové podobě? Měly možnost přinést nějaké nápady?

V rámci tábora ano, zejména starší v roli praktikantů. Nácvik, příprava a realizace scénického koncertu probíhala poté ve spolupráci se všemi 8 dospělými (šlo skutečně o kolektivní dílo a bylo nám u toho veselo!).

6. Jaký byl poměr sborového zpěvu a scénické akce? Co mělo větší prostor?

Domnívám se, že sborová složka nad scénickou akcí lehce převažovala (cca v poměru 60% ku 40%)

7. Vznikla dříve sborová linka, které se posléze přizpůsobila linka divadelní, nebo se sborové skladby vybíraly podle předem dané divadelní linky představení?

Sborové skladby se vybíraly dle divadelní logiky představení, nicméně často bylo potřeba použít křehký „oslí mmstek“ mezi vybranou skladbou a dějovým posunem.

8. Jak probíhal výběr písní?

Na každém z našich dosavadních 26 sborových táborech jsme „ochutnali“ repertoár na následující školní rok v počtu 30 až 40 skladeb / v představení ČESKÁ MYTOLOGIE OČIMA DĚTÍ 2006 se jich objevilo celkem 15 a vybírali jsme podle toho, jakou vazbu ke zvolenému dramatické lince tyto písně měly.

9. Pro koho byl výsledný tvar určen? V rámci jakých akcí jste představení hráli? Kolik bylo repríz?

Představení byla celkem čtyři - premiéra 21. 10. 2006 na nádvoří Prelatury Č. Krumlov pro veřejnost v rámci mezinárodního divadelního festivalu Miraculum / 3 reprízy v Městském divadle Č. Krumlov 31. 1. a 1. 2. 2007 (jednou pro veřejnost a dvakrát pro žáky II. stupně ZŠ)

10. Děláte takové projekty pravidelně, nebo se jednalo o ojedinělou záležitost? Plánujete nyní nějaký projekt s podobnou formou?

Neděláme, ale letos (2024) v rámci táborového tématu „ČESKOSLOVENSKO 1918 až 1993“ opět o nějakém hudebně dramatickém výstupu - představení - uvažujeme.

4.1.2 Rychnovský dětský sbor Carmina⁶⁴

Rychnovský dětský sbor byl založen v září roku 1992 ve městě Rychnov nad Kněžnou. Byl založen jeho uměleckým vedoucím Karlem Štréglem. Zpívají v něm děti ve věkovém rozpětí od čtyř přibližně do dvaceti let. Sbor se skládá z několika přípravných oddělení. Nejmladší, předškolní děti, navštěvují oddělení s názvem Cvrčci. Další oddělení, Rolnička, Sluníčko, Písnička, Zvoneček a Vamberata, působí v obcích okolo Rychnova nad Kněžnou a jsou určena pro děti, které nemohou dojíždět na zkoušky oddělení Vrabčáci a Kořata, která jsou určená pro žáky prvních tříd. Ptáčata se jmenuje přípravné oddělení pro děti od čtvrté do šesté třídy. Odtud postupují do hlavního koncertního oddělení Carmina, které v současné době vede Lucie Martinů. Absolventi Carminy mohou navštěvovat oddělení Carmina alta. V roli sbormistra či sbormistryně jednotlivých oddělení působí velký tým lidí.

Pěvecký sbor Carmina kromě běžné koncertní činnosti pravidelně realizuje projekty, které přesahují rámec sborového zpěvu. Tvoří projekty, inscenované koncerty, které v sobě kromě zpěvu obsahují také tanec a divadelní prvky. Vždy si vytyčí nějaké téma, kolem kterého inscenovaný koncert staví. Pro tyto účely má sbor vlastní kapelu, která jednotlivé projekty doprovází.

“Unikátní a novátorskou činností Rychnovského dětského sboru jsou komponované pořady, které připravuje hlavní sbor Carmina. Jedná se o komplexní vystoupení, která mají za cíl seznámit posluchače s určitým národem, historickou událostí, pohádkou, tradicí, oblastí, a tak podobně. Vystoupení je dramaticky zpracováno, doplněno kostýmy, aranžemi, hudebními nástroji, choreografiemi a tanci.“⁶⁵

To, jak práce na projektech vypadá, lze vyčíst z rozhovoru s uměleckým vedoucím pěveckého sboru Carmina, Karlem Štréglem, který přikládám níže.

⁶⁴ Všechny informace v této kapitole jsou dostupné na webových stránkách rychnovského dětského sboru Carmina: Online. Carmina Rychnov. Dostupné z: <http://www.carminarychnov.cz/>. [cit. 2024-07-04] Pokud je tomu jinak, je uvedeno.

⁶⁵ ŠTRÉGL, Karel. Rychnovský dětský sbor. Diplomová práce. Hradec Králové: Pedagogická fakulta, Hudební katedra, Univerzita Hradec Králové, 2023.

1. Jaké máte za sebou projekty, které se nachází na pomezí sborového zpěvu a divadla? Jak byste tuto formu charakterizoval?

Projekty pro celoroční použití:

Beatles a ti druzí

Afrika

Masopust

Balkánská svatba

Alibaba a 40 loupežníků

Svítání nad Keltii

Golem

Vánoční (Adventní) projekty:

Andělé v oblacích

Jesličkové hry – Pavel Jurkovič

Hra s jesličkami – text lidový

Cestou necestou do Betléma jdou - text Petr Hofmann

Cestou necestou tři králové jdou- - text Petr Hofmann

Betlém – text Jan Antonín Pitínský

Rychnovské soukenické jesličky – text lidový, upr. Petr Hofmann

Formou byla zpočátku jakási koláž s účelem vzdělávat a bavit, od Masopustu už můžeme mluvit o hře se zpěvy nebo muzikálu.

3. Jak vás napadlo zrealizovat scénický koncert s dětským sborem?

Jednak to byla potřeba zábavnou formou vzdělávat (každý z pořadů se zabývá určitým druhem hudby – černošská kmenová, gospel, spirituál, česká lidová, keltská – irský a skotský folk, balkánský folklór, židovská a klezmer ...). Odjezdili jsme desítky koncertů pro školy. Druhým důvodem byla snaha pobavit posluchače i sebe, ukázat veřejnosti, že sborový koncert nemusí pokaždé začínat Gregoriánským chorálem a končit popovými písněmi, ale že to může být i zábava, že stojí za to jej navštívit pro muziku a obsah, a nejen proto, že chci udělat radost svým dětem, které ve sboru zpívají.

3. Proč jste si vybrali právě tuto formu? V čem je podle vás přínosná pro dětský sbor?

Hlavně proto, že je to zábava a děti tenhle způsobem motivuje k tomu být členem sboru. Přínosm je několik: děti proniknou poměrně hluboko do tématu, kterému se projekt věnuje, učí se přirozenému i jevištnímu pohybu a držení těla (takové minizáklady herectví), učí se tomu, jak to na jevišti profesionálně funguje. Jak se postavit, jak artikulovat, jak nakládat s rekvizitami, učí se tančit – folklórní a folkové tance jsou v každém představení a tančí všichni. Tance se zkoušejí dlouho dopředu (6 – 10 měsícem), pracují s námi lektoři a choreografové z celé republiky, kteří se věnují speciálně danému tanci. Děti, které se učí hrát na nástroj, to prakticky uplatní ve sborové kapele.

4. Kdo bývá autorem konceptu? Kolik lidí se na něm podílí?

Autorem konceptu, nebo spíš námětu, jsem já, poté se scénáristou Petrem Hofmannem navrhne hrubé obrysy a nato on napíše scénář. Já vyberu muziku, udělám aranže. Potom přijde čas kostýmních návrhářů a výtvarníků, švadlen, lektorem tance, choreografem. Potom se to musí s dětmi nazkoušet, a to je opět moje práce, a také P. Hofmanna, který v poslední době všechna představení režíroval.

5. Mají děti ze sboru nějaký podíl na celkové podobě? Mají možnost přinést nějaké nápady?

Mají, a podílejí se v poslední době na všech projektech. Děvčata, která navštěvují taneční obor ZUŠ, dotahují nácvik pohybové složky a často ji i přizpůsobují vývoji představení a změnám ve scénáři. Instrumentalisté mají podle svých schopností poměrně velkou svobodu (mluvíme o etnické hudbě s množstvím regionálních hudebních nástrojů – djembe, dunun, trumšajt, fanfrnoch, bodhrán, irské dudy, whistle ...). Samostatná kapitola jsou představitelé hereckých rolí, tam je tvrčí svobody někdy až moc. Do konceptu, námětu a výběru hudby děti nezasahují.

6. Jaký bývá poměr sborového zpěvu a scénické akce? Co má větší prostor?

V každém pořadu je to trochu jiné, ale velmi hrubě zobecněno: 40 % scénické akce, 50 % zpěv a 20 % tanec - matematicky to nesedí, ale to je proto, že při tancování se často, dokonce většinou zpívá.

7. Vzniká dříve sborová linka, které se posléze přizpůsobila linka divadelní, nebo se sborové skladby vybírají podle předem dané divadelní linky představení?

Nejdřív je téma, potom námět, potom výběr písní (protože jejich obsah musí alespoň přibližně odpovídat ději a často vlastně děj posunují kupředu).

8. Jak probíhá výběr písní?

Když mám už danou oblast (Kelti, Balkán, klezmer ...), tak uvážím, čeho je sbor v danou dobu „výkonnostně“ schopen, jaké mám zrovna složení zpěváků (tedy jestli můžu použít jen SSA, SSAA nebo jestli mám dost kluků, a jak dobrých, potom je možné SAT či SATB, přičemž tenor vždy zpívají kontraalty). Potom projdu nejprve svůj archiv (etno a folklór mě baví celý život a za skoro 40 let shánění, vyměňování a nakupování, je můj archiv docela bohatý). Když to nestačí, prohledám internet, a když ani tam nenajdu, oslovím kolegy, o kterých vím, že se danou oblastí zabývají – zejména přátelé ze zahraničí (USA, Holandsko, Srbsko, Makedonie, Francie, Izrael ...). Oni tu muziku reálně žijí a jsou nejlepším zdrojem.

9. Jak probíhá nazkoušení projektu?

Jako první nazkoušíme hudební část, ideálně na letním soustředění – tam můžeme pozvat i lektory hry na etnické nástroje a tance. Soustředění je velmi praktické – děti se do muziky „dostanou“, často je tomu přizpůsobena i celotáborová hra, při níž proniknou hlouběji do reálií daného tématu. Zkoušení hudební složky trvá cca pml roku (kratší je u jesličkových her, kde se koledy dost opakují). Když je téměř hotovo, věnujeme se tancům, choreografii a hereckým akcím.

10. Pro koho bývá výsledný tvar určen? V rámci jakých akcí představení obvykle hrajete? Kolik bývá repríz?

Každé představení má dvě verze - výchovný koncert pro školy – tedy 45 minut představení a koncert pro veřejnost - cca 70 minut. Potom existuje bezpočet různých úprav pro konkrétní příležitosti (festivaly, plesy, firemní akce ...). Každé jsme odehráli tak 40 – 60 krát.

11. Plánujete nyní nějaký další projekt s podobnou formou?

Se sborem již nepracuji, takže ne, žádné plány.

4.2 Scénické projekty dospělého smíšeného sboru Soharóza⁶⁶

Soharóza je pěvecký sbor z Maďarska se sídlem v Budapešti. Založila ho v roce 2008 Dóra Halas, sbormistryně, pedagožka a skladatelka. Pro sbor je typická experimentální práce s lidským hlasem, zvuky lidského těla a okolního prostoru a vytváření jedinečných představení založených na sborovém zpěvu v propojení s divadelními principy. Členové sboru nejsou pouze interprety, ale spolutvůrci každého představení.

Dóra Halas vyvinula metodiku kolektivního sborového komponování. To spočívá v kolektivním brainstormingu, improvizaci a spontánní hudební konstrukci. Tyto metody uplatňuje také při práci s dětmi, které učí především svobodnému hlasovému i tělesnému projevu. Pořádá workshopy, které jsou založeny na otevřenosti, kreativitě, svobodě a hravosti.

Soharóza ve svých projektech pracuje s velmi pestrou škálou témat a námětů. Patří mezi ně například performance inspirovaná dezerty maďarské gastroblogerky Zsófi Mautner či spolupráce na výstavě Roberta Cappy o španělské občanské válce, na které sbor ztvárnil pochodující armádu. Poslední projekt sboru Soharóza nese název Catwalk Concert. Jedná se o fúzi divadla, sborového koncertu a módní přehlídky. Charakteristická je také práce s netradičními prostory. Soharóza své projekty prováděla v jeskyních, opuštěných továrních budovách, ve starých tureckých lázních či na dvorech panelových domů.

O způsobu fungování, průběhu zkoušení a celkovém koncepčním směřování souboru Soharóza, je možné vyčíst z rozhovoru s hlavní produkční Petrou Al-Farman, který přikládám níže. V příloze přikládám fotografickou dokumentaci projektu Catwalk Concert pocházející z webových stránek souboru Soharóza.⁶⁷

Originální verze rozhovoru, která je v anglickém jazyce, je přiložena v příloze.⁶⁸ Níže vypisuji český překlad.

⁶⁶ Informace z této kapitoly pochází z webových stránek pěveckého sboru Soharóza. Soharóza. Online. Dostupné z: <https://soharoza.hu/en/home/>. [cit. 2024-07-05].

⁶⁷ Viz příloha VI.

⁶⁸ Viz příloha VII.

1. Jak byste popsala způsob práce a fungování souboru Soharóza?

Dóra Halas, která byla let sbormistryní Soharózy, v současné době ustoupila z vedoucí pozice a je čestnou předsedkyní souboru. O jeho chod se stará pětičlenná skupina. Nejsme zatím ještě schopni plně zaplatit personál, což je ale zároveň součástí ducha Soharózy. Tato pětičlenná rada má jasně stanovené role (vedoucí komunikace, vedoucí výroby, vedoucí financí...)

2. Jakým způsobem tvoříte svoje projekty?

Skrze sborovou improvizaci.

3. Máte přesně rozdělené role? Je definované, kdo je sbormistr, režisér, dramaturg, scénograf? Má každý jasně vymezené a definované své pole působnosti?

Ano, role jsou definované. Pro naše větší produkce většinou najímám externí specialisty na výpravu, osvětlení, scénografii...

4. Kdo přichází s tématem či námětem? Přichází vždy od vedení souboru, nebo vzniká kolektivně?

Ve většině případů nápad pocházel od Dóry Halas, ale pokud měl někdo z členů sboru nějaký nápad, mohl se vyzkoušet. Velmi často pak o nápadu hlasoval celý sbor.

5. Jaký je podíl autorství sboristů?

Díky sborové improvizaci máme hodně společných brainstormingů, ke kterým dochází i již v rámci přípravy konkrétního projektu. Dokonce jsme hlasovali v excelové tabulce o tom, o čem bychom chtěli dělat představení.

6. Jakou roli má obvykle sbor ve vašich projektech?

Sbor je hlavní účinkující v našich představeních, vše je založeno na sboru, jen málokdy je v představení jiný herec, než sbor.

7. Je hudba ve vašich projektech autorská, nebo vybíráte z již existujících sborových skladeb?

Naše vystoupení jsou založena na sborové improvizaci, skrze kterou dokázala naše zakladatelka a bývalá sbormistryně zaranžovat ucelenou hudební strukturu. Pokud pracujeme s již existujícími skladbami, také využíváme improvizaci, abychom je upravily k obrazu svému.

8. Jak byste charakterizovala formu vašich projektů? Jedná se o inscenované koncerty, happeningy a performance s podílem sborové složky, nebo o hudební divadlo?

Nejvíce se jedná o scénické koncerty, někdy se ovšem pouštíme i do formy théatre musical.

9. Jaký je ve vašich projektech poměr sborového zpěvu a scénické akce?

Záleží na projektu, vždy je hlavní složkou hudba a sborový zpěv, ale všechny naše projekty mají performativní rámeček. Mají téma, či konkrétní místo nebo se jedná o spolupráci s jiným umělcem.

10. Je pro vaše projekty potřebná role dirigenta, nebo jste jako sbor zvyklí na scéně fungovat bez něj?

V našich více divadelních představeních zpíváme bez dirigenta a sbor pak drží pohromadě základ v podobě elektronické hudby. Ve více koncertních projektech dirigenta máme.

11. Účastní se všech projektů všichni členové sboru, nebo se pro jednotlivé projekty dělá výběr?

V našich velkých projektech je zapojen celý sbor, ale pro menší projekty sestavujeme skupiny na základě toho, co je pro projekt potřeba, tedy například konkrétní hlasové obsazení.

12. Jsou vaši členové školení zpěváci, či herci? Podle jakých kritérií přijímáte členy svého souboru?

Děláme konkurzy, ale profesionální pěvecké nebo herecké vzdělání není podmínkou. Většina členů sboru jsou poloamatéři. Mnozí z nich jsou ve sboru již 15 let, což tvoří úzkou komunitu, která je velkým přínosem i z hlediska výkonu. Neustále se snažíme zlepšovat naše vystupování a pěvecké schopnosti.

13. S jakou frekvencí tvoříte své projekty?

Každý rok máme větší vlastní projekt, každý pmlrok menší koncert. To často záleží na financování. V Maďarsku obecně je dost obtížné získat finance na nové projekty v oblasti scénického umění.

14. Jak dlouho a kolikrát obvykle reprízuje své projekty?

Náš projekt obvykle hrajeme dvakrát či třikrát v jednom bloku přibližně jednou za pml roku nebo za rok. Vše závisí na rozpočtu. Pokud získáme peníze, nebo jsme někým pozváni, můžeme v reprízování projektu pokračovat.

15. Máte nějakou cílovou skupinu diváků?

Za patnáct let existence si Soharóza vybudovala silné publikum. Většinou vstupenky vyprodáme během jednoho dne a divadelní scéna je s námi čím dál více obeznámena.

16. Spolupracujete i s jinými umělci?

Ano, velmi často. Spolupracujeme s dalšími divadelníky, choreografy, s tvůrci elektronické hudby, nebo i s jinými sbory (například sbor Boeuf Majeur z Amsterdamu).

17. Působíte pouze v Maďarsku, nebo i v zahraničí?

Projekty vytváříme v Maďarsku a případně s nimi jezdíme hostovat do zahraničí.

5 Rozbor tří autorských inscenovaných koncertů umělecké skupiny Veselé chvíle⁶⁹

Uměleckou skupinu Veselé chvíle založila v roce 2019 skupina studentů katedry alternativního a loutkového divadla při Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Původní myšlenkou bylo založení pěveckého sboru. Pro funkci sbormistryně jsem byla oslovena já. Tehdy jsem nastupovala do druhého ročníku studia sbormistrovství a hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a zároveň do prvního ročníku na katedře výchovné dramatiky na Divadelní fakultě Akademie múzických umění.

V prvních měsících jsme se scházeli pravidelně jednou týdně, s účastí přibližně dvanácti zpěvaček. Před Vánoci jsme uskutečnili náš první koncert, a to na terase ve vnitřním bloku budovy Divadelní akademie. Repertoár tvořily lidové a vánoční písně.

Spolu s Annou Datiashvili, jednou ze zakladatelek sboru, jsme v prvních měsících došly k názoru, že bychom s touto nově vznikající skupinou rády experimentovaly. Chtěly jsme využít jedinečnosti složení zpěváků. Každý ze členů byl studentem jiného oboru Divadelní fakulty. Sešli se zde studenti herectví, režie a dramaturgie, scénografie, výchovné dramatiky, přímo se tedy nabízelo zkoumat možnosti propojení sborového zpěvu a divadla. Tato filosofie přilákala další lidi, tentokrát i z prostředí mimo Divadelní fakulty. Začal vznikat smíšený sbor přibližně o pětadvaceti členech.

Na začátku roku 2020 jsme začali tvořit koncepci našeho prvního projektu, kterým se později stalo představení *Veselé chvíle v životě lidu (českého)*. Po pár zkouškách však přišla komplikace v podobě pandemie nemoci Covid-19⁷⁰ a následné karantény. Na předchozí činnost jsme navázali až o rok později, na jaře roku 2021, kdy jsme se vydali na první soustředění, kde jsme položili základy budoucího prvního projektu.

Postupem času jsme se vyprofilovali jako umělecká skupina, ve které působí třicet čtyři stálých členů. Kombinujeme sborový zpěv s divadelními principy a vytváříme

⁶⁹ Většina informací v této kapitole je dostupná v archivu skupiny Veselé chvíle. Pokud tomu tak není, je uvedeno jinak.

⁷⁰ Covid-19, 2020. Wikipedie. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Covid-19> (accessed June 18, 2024).

hudebně divadelní performance a inscenace v prostorách, které si zaslouží oživení. Máme za sebou tři autorské projekty, které budu rozebírat níže. Byli jsme zároveň přizváni k mnoha spolupracím, a to jak divadelně hudebním, tak i filmovým.

Skupina momentálně působí poloprofesionálně. Od roku 2022 má právní subjektivitu, jedná se o zapsaný spolek. O organizační chod sboru se stará manažerka Elisa Speváková a produkční Adéla Hromasová. Jejich starostí jsou grantové žádosti, propagace, komunikace a veškerá produkční práce. Uměleckou složku zajišťuji já, Anna Datishvili a Josefína Holcová. Já a Anna tvoříme celkovou koncepci a umělecké směřování, spolu s Josefínou Holcovou tvoříme režijně dramaturgické koncepce našich projektů. Větší část hudební složky je mou starostí, režijní práce je nejvíce záležitostí Anny a výtvarné pojetí, tedy scénografie a kostýmy, je práce především Josefíny. Skupina je však silně založena na týmové práci. Jelikož se téměř každý její člen zabývá uměním, a to jak divadelním, tak i hudebním, výtvarným, tanečním či filmovým, je zcela automatické, že každý projekt vzniká kolektivně.

Činnost Veselých chvil se realizuje na základě grantového systému a peněz vydělaných z repríz a zájezdů. Každoročně žádáme o nejrůznější typy grantů, ze kterých poté financujeme naše projekty. Jak píšu výše, skupina nyní působí poloprofesionálně. Od roku 2024 jsme zvýšili ceny vstupenek za představení, abychom byli schopni zaplatit každého člena skupiny. Do té doby vše fungovalo na dobrovolné bázi. Také cena za jednotlivá představení pro festivaly a jiné akce byla nastavena tak, aby každý mohl být adekvátně odměněn za svou uměleckou práci.

Do budoucna mají Veselé chvíle mnoho plánů. Chceme pokračovat v naší činnosti a neustále hledat a objevovat nové možnosti, jak skrze inscenovaný koncert nahlížet na současný svět, vztahovat se k němu a zpracovávat témata, která považujeme za důležitá.

V následujících kapitolách se budu zabývat třemi inscenovanými koncerty, které jsme zrealizovali v letech 2021-2023. Popíšu proces vzniku všech projektů, a to od volby tématu a repertoáru, přes organizační stránku a průběh zkoušení, až k výslednému tvaru. Součástí kapitol jsou také scénáře ke každému projektu ve své původní podobě. Také na nich je možné pozorovat vývoj a umělecký růst.

5.1 Veselé chvíle v životě lidu (českého)

Název projektu vychází ze stejnojmenné knihy Čeňka Zírta *Veselé chvíle v životě lidu českého*, která se zabývá českými lidovými zvyky a tradicemi na našem území v průběhu celého roku. Tematicky a námětově jsme se zaměřili na dvě roční období, a to jaro a léto. V rámci nich jsme vytyčili uzlové body, okolo kterých jsme se pohybovali a na základě kterých jsme stavěli repertoár a scénář.

Lidových zvyků a tradic na našem území existuje celá řada. Mnohdy se, s drobnými odlišnostmi, shodují napříč naším územím, mnohdy se jedná o zvyky zcela ojedinělé, vázané na jeden konkrétní region. Náš projekt není zaměřen na jednu konkrétní oblast, ze které by čerpal svou inspiraci. Vybrali jsme si pro naše účely zvyky, které se pojí ke společným svátkům a v různých obdobích se slavily, nebo slaví, po celém našem území.

Celý inscenovaný koncert je zahájen rituálem vázaným na pátou neděli postní. Doba postní navazuje na masopust, tedy na oslavy plné hostin a průvodů, začíná popeleční středou a na jejím konci jsou Velikonoce, kdy si křesťané připomínají ukřižování a vzkříšení Ježíše Krista. V tomto období se nekonají žádné hostiny a slavnosti, naopak je to doba určená ke ztišení. Neznamená to ovšem, že se nedodržují žádné zvyky a obyčeje.⁷¹

Kromě přípravy na Velikonoce lidé dodržovali mnoho tradic z předkřesťanské doby, které se prolínaly s těmi křesťanskými. Během prací na poli docházelo ke kropení země i zvířat svěcenou vodou, do půdy byly vkládány různé předměty, které měly zajistit úrodu, osivo se často prosívalo obručí či nějakým uzavřeným kruhem (souvislost se symbolem kruhu a jeho magických schopností). Svátek svatého Matěje byl také spojen s prosbami o dobrou úrodu. Lidé chodili třást plodnými stromy a poklepávat na jejich kmeny, doufajíc, že v nich tímto probudí růst.⁷²

Každá neděle, která v rámci doby postní proběhne, má nějaké označení a nese s sebou specifické zvyky a tradice. Pátá neděle postní se nazývá „Smrtná“ a provádí se

⁷¹ ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyd. 2. Ilustroval Jan HERINK. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 80-7021-624-7., s. 203-208

⁷² MELICHÁRKOVÁ, Alžběta. *Oslavy vítání jara a Velikonoc v české a moravské lidové hudbě*. Bakalářská práce. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2019., s. 10-11

během ní rituál zvaný „Vynášení smrti“. Tato tradice má mnoho verzí a podob, v jádru však jde vždy o to samé. Smrtí je myšlena slaměná figurína navlečená do nejrůznějších hadrů a případně také náhrdelníku z vyfouknutých vajec. Existuje pro ni mnoho označení, jako například smrtholka, Morena, Mařena. Tato figurína je symbolem zimy a smrti. Poté, co je průvodem vynesena za vesnici, je zapálena a vhozena do potoka. Cestou zpět je pak přineseno „líto“, což je mladá zelená větvíčka, symbolizující naopak jaro, nový začátek a nový život.⁷³

Dalším uzlovým bodem inscenace jsou zvyky odehrávající se kolem letnic. Letnice jsou křesťanský svátek Seslání Ducha Svatého, který se slaví padesát dnů po Velikonocích. V rámci lidového roku do tohoto období spadá mnoho tradic. Do inscenace jsme zařadili stavění máje, které se odehrává třicátého dubna v předvečer filipojakubské noci a prvního května. Máj, májka, neboli kmen stromu ověčený pentlemi a stuhami, je vztyčen na návsi a kolem něho se tančí a zpívá. Jedná se o symbol jara a nadcházejícího májového měsíce lásky. Kromě stavění máje se v tomto období také slaví královské slavnosti, kdy je z řad chlapců a děvčat vybrán jeden král a jedna královna a ti podstupují různé rituály, většinou spojené s jarem a přírodou. Tyto slavnosti se však v inscenaci projeví pouze skrze zpěv písně *Vyletěl sokol na zelený bor*, v jejímž obsahu je tento zvyk reflektován.⁷⁴

Následujícím bodem je svatojánská noc. Jedná se o svátek světce Jana Křtitele, dne dvacátého čtvrtého června. Navazuje na předkřesťanské oslavy letního slunovratu a je opředena mnoha rituály. Většina je spojená se zapalováním ohňů. Ohně byly obvykle v rámci oslav přeskakovány a lidé také házeli zapálenými poleny a větvemi. Důležitou součástí bylo sbírání bylin, jejichž léčivé a čarovné schopnosti měly mít o svatojánské noci největší sílu. Tento svátek je jakýmsi zahájením léta.⁷⁵

Letní období není v inscenaci zobrazeno skrze konkrétní svátky či tradice, tematicky se však točí okolo sklizně, žní a dožínek. Dojde k rituálu, který není spjat přímo

⁷³ ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyd. 2. Ilustroval Jan HERINK. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 80-7021-624-7., s. 203-208

⁷⁴ ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyd. 2. Ilustroval Jan HERINK. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 80-7021-624-7., s. 273

⁷⁵ ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyd. 2. Ilustroval Jan HERINK. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 80-7021-624-7., s. 289

s létem, byl ale důležitou součástí života lidí, především žen, napříč celým rokem. Jedná se o čepení. Základem tohoto obřadu byla proměna nevěsty skrze sejmutí zeleného věnce, který byl symbolem nevěstina panenství, a následného nasazení čepce, který označoval vdanou ženu. Obřadu se účastnily starší ženy.⁷⁶

Níže vypisuji písně a skladby, které v rámci projektu zazní.

Mařeno, zla ženo

Vyletěl sokol

Stálost'

Svatý Ján

V horném konci svítá

Chodila po roli

Věneček

Čepení

Skladby a písně lze rozdělit do tří kategorií. Tou první jsou lidové písně, převzaté z různých zpěvníků a sbírek. Do této skupiny patří hned úvodní, z Opavska pocházející píseň *Mařeno zla ženo*, zobrazující vynesení smrti. Dále sem spadají další dvě, a to *Vyletěl sokol* a *Stálost'*, obě ze sbírky Leoše Janáčka *Moravská lidová poezie v písních*. Leoš Janáček dokomponoval k písním v této sbírce pouze klavírní doprovod, který my jsme nevyužili, nejedná se tedy o jeho autorské úpravy. Poslední lidovou písní je *Narodil sa nám svatý Ján*, kterou jsme převzali z knihy *Český rok* od Karla Plicky a Františka Wolfa. Další kategorií jsou úpravy lidových písní, kam spadají písně dvě. Tou první je *V horném konci svítá*, původně lidová píseň ze Slovácka, kterou do čtyřhlasé smíšené podoby upravil Milan Uherek. Druhou písní je *Chodila po roli*, která je součástí cyklu *Moravské lidové písně*, jehož autorem je Otmar Mácha. Klavírní doprovod, který k těmto úpravám zkomponoval, jsme nevyužili. Do třetí kategorie spadají dvě skladby Zdeňka Lukáše, a to *Věneček* a *Čepení*. Jedná se o kategorii autorských skladeb s lidovými texty. Hudba je

⁷⁶ G. S. Slovácký deník. <https://slovacky.denik.cz/volny-cas/je-mozne-ze-se-tradice-cepeni-udrzi-byt-v-moderni-podobe-rika-etnografka-20190426.html> (accessed June 18, 2024).

tedy čistě originální, texty autor převzal z různých sbírek lidové slovesnosti a poezie. Věneček obsahuje čtyři kontrastní části. Každá se tematicky točí kolem motivu věnečku, vždy však v jiném kontextu. Nalezneme zde věnec obilí, který přináší ženci z pole domů a který symbolizuje úrodu, sklizeň a dožínky. Dále zde nalezneme smuteční věnec za zemřelou matku. Následují dva věnce, z nichž první symbolizuje panenství, a druhý, ve skladbě celkem čtvrtý, je již svatební. Skladba *Čepení*, završující celý koncert, pojednává o předsvatebním rituálu, který popisují výše.

Cílem projektu je zachytit esenci lidových oslav spojených s průběhem roku a předat divákům zážitek skrze všechny smysly. Hlavním komunikačním prostředkem je hudba, k ní se však váže scénická akce a neustálá interakce s divákem. Hudbu obstarává sbor a také skupina hudebníků. Ti jsou na scéně obvykle tři až čtyři ve složení kontrabas, akordeon, cimbál a housle. Jejich úkolem je poskytnout doprovod vybraným písním a nastolit a udržovat kýženou atmosféru. Také je skrze hudebníky zajištěna kontinuita a kompaktnost inscenovaného koncertu skrze mezihry a instrumentální plochy.

Celkové pojetí vychází z prostoru, který jsme pro projekt zvolili. Inscenace se odehrává na střeše divadla Disk v Divadelní akademii múzických umění v Praze v Karlově ulici. Divadlo Disk vzniklo na místě bývalého vnitřního dvora mezi čtyřmi budovami. Velkou výhodou tohoto prostoru je jeho členitost. Nachází se zde terasy a plošiny na různých úrovních. Scénicky bylo také možné využít oken budov, které jsou kolem celého prostoru. Diváci jsou umístěni po celé ploše střechy, na terasách a v oknech, čili jsou v přímém kontaktu s aktéry a jsou součástí scénické akce.

V inscenaci lze vysledovat dvě hlavní dramaturgické linky. Tou první jsou změny ročních období a s nimi související svátky, které jsem popsala výše. Tou druhou je linka milostná, ve které se zabýváme vztahovými konvencemi mezi mužem a ženou v kontextu lidových tradic. Nenajdeme zde konkrétní dvojici, či více postav, které by spolu rozehrávaly propracovaný milostný příběh, o psychologizaci postav zde nejde, motiv lásky je však přítomen po celou dobu. Poprvé se projeví při zpěvu písní *Vyletěl sokol* a *Stálost'*, kdy spolu muži a ženy zápolí o jedinou červenou pentli na věnci, který tvoří centrální scénografický prvek. Muži se jí chopí a běží s ní na terasu. Následuje svatojánská noc, během které se muži vrací na plochu střechy k ženám a dochází mezi nimi k interakcím, více či méně milostně laděným. K interakcím dochází skrze

improvizační plochu, a to jak zvukovou, tak pohybově scénickou. Následuje jakási chvíle odloučení, ke které dochází skrze zpěv písní *V horném konci svíťá* a *Chodila po roli*. Milostná linka dále pokračuje při zpěvu *Věnečku* a je završena zpěvem *Čepení*. Tato skladba se dělí na dvě části a v té první, pomalé a polyfonní, je proveden rituál čepení. Jedna z žen předstoupí před ostatní, ty ji uzavřou do kruhu a následně je jí nasazen čepec. V rychlé části se již ke zpěvu přidají muži a následuje konec milostné linky i celého představení.

Scénografie, kostýmy a celkové vizuální pojetí čerpá z folkloru a tradice, v žádném ohledu však vizuálně nekopíruje nějaký konkrétní krajový zvyk či konkrétní kroj. Tradičními kroji jsme se pouze inspirovali a esteticky z nich vycházeli. Základem jsou jednoduché světlé barvy a folklorní prvek či detail. Centrálním scénografickým objektem je veliký věnec z trávy ozdobený pentlemi symbolizující májku, který muži pomocí provazů, v rámci scénické akce, vyzvednou nad hlavy performerů. Další scénografický prvek se vyskytuje ve stylizovaně pojatém rituálu vynášení smrti. Jedná se o lavor, do kterého postupně každý performer vylije vodu ze sklenice, se kterou přichází na scénu. Výše jsem hovořila o tom, že inscenace působí na všechny divákovy smysly. Součástí scénografie jsou také panáky slivovice a vonné byliny a květiny, které se po provedení rituálu vynášení smrti rozdávají divákům.

Průběh zkoušení inscenovaného koncertu byl silně ovlivněn pandemií nemoci Covid-19. Původní plán byl uskutečnit premiéru na přelomu jara a léta 2020. První vlna zkoušení, čistě hudební sborové složky, proběhla od počátku roku 2020 do vyhlášení karantény v březnu 2020. Činnost sboru byla obnovena přibližně o rok později. Od dubna do června 2021 proběhlo nazkoušení hudební složky projektu a sepsání scénáře. Ten byl zprvu do jisté míry volný, spíše bodový, protože scénická akce byla tvořena až přímo na místě realizace projektu v týdnu před premiérou, kdy zkoušení nabylo na intenzitě.

Inscenovaný koncert s názvem *Veselé chvíle v životě lidu (českého)* měl premiéru 23. 6. 2021. Divácká kapacita představení byla stanovena na 100 lidí. Další čtyři reprízy proběhly na podzim téhož roku, dvě z nich v rámci festivalů Katedry produkce (Zlomvaz) a Katedry výchovné dramatiky (DVD – Děti-výchova-divadlo). V dalších letech o inscenovaný koncert projevila zájem řada festivalů a akcí. Výhodou tohoto představení je jeho flexibilita. Každou reprízu je víceméně možné přizpůsobit danému prostoru.

Veselé chvíle v životě lidu (českého) tak mohly doposud zaznít na vyhlášení cen divadelní kritiky za rok 2021 ve Švandově divadle 13. 3. 2022, na zahájení festivalu bratří Formanů Arena 21. 6. 2022 na náplavce v Praze, v rámci festivalu Habrovka 4. 6. 2022 v Praze v Krči, na plese Divadelní akademie múzických umění v divadle Disk 18. 3. 2023, na festivalu Horem Dolem v Provodově 5. 7. 2023, dále v komunitním centru Atrium na Žizkově 24. 3. 2024 a na festivalu Jařinec v Jaroměři 11. 5. 2024. Zatím poslední provedení proběhlo 25. 6. 2024 v rámci Environmentálního dne na Hudební akademii múzických umění v Praze. Z názvu představení vychází také název umělecké skupiny Veselé chvíle.

Níže přikládám ilustrační fotografii a scénář. Další fotografická dokumentace je přiložena v příloze.⁷⁷



⁷⁷ Viz příloha I.

Veselé chvíle v životě lidu (českého)

Scénář

1. Sraz diváků ve foyeru Disku, vybraní sboristé uvádí diváky a posílají je na střechu a do oken kolem střechy.
2. Na střeše již hrají hudebníci, ostatní sboristé jsou rozmístěni po prostoru – na střeše, v oknech, na terasách (jsou tam spolu s příchozími diváky). Na podlaze je položen věnec se stuhami.
3. Diváci jsou na místě – začátek: hudebníci drží dlouhý tón (d1).
4. Přichází sólistka s vědrem a zpívá první sloku písně *Mařeno, zla ženo*, od druhé sloky se přidá sbor.
5. Na třetí sloku ihned navazuje vokální improvizace, která vychází z právě zazpívané písně. Zprvu se drží dlouhé tóny, poté každý dle libosti využívá motivů písně, které se vrství přes sebe.
6. Během improvizace sboristé opouští svá výchozí místa a všichni se schází na střeše. Každý nese sklenici s vodou a stále za zpěvu její obsah vylije do vědra. Celá akce je velmi tajemná a rituální. Po vylití poslední sklenice vody zpěv pomalu utichá.
7. Po improvizaci následuje ihned změna atmosféry. Hudebníci začínají hrát lidové písně (pouze instrumentální, sbor nyní nezpívá) a každý sborista má nějaký úkol. Někdo rozdává bylinky, někdo chystá věnec a rovná stuhy, všichni muži běží na určená místa, odkud budou vytahovat věnec do vzduchu. Probíhá velmi živá interakce s diváky.
8. Muži stojí v oknech, kam do tří směrů vedou provazy od věnce. Společně tahají za provazy, až je věnec vyvěšen nad hlavy performerů. Ženy tleskají a výskají, atmosféra je velmi veselá a radostná.
9. Následuje opět změna atmosféry, hudebníci začínají hrát předeheru k písni *Vyletěl sokol*. Ženy se otočí směrem k věnci a rozestaví se po ploše „jeviště“. Zpívají první sloku, během které se muži dostanou zpátky z oken na střechu. Poté zpívají sami druhou sloku.
10. Při třetí sloce se všichni velmi pomalým pohybem blíží nahoru k věnci, na kterém visí jediná červená pentle. Všichni k ní vztahují ruce, každý se jí chce zmocnit.

11. Po skončení písně následuje ihned další, a to *Stálost'*, která opět promění náladu ve veselou a energickou. Pentli uchopí jeden z mužů a běží s ní nahoru na terasu. Všichni ostatní muži ho následují. Ženy zpívají první sloku, muži mezitím doběhnou a zpívají sloku druhou. Třetí zpívají opět všichni.
12. Ženy si sednou na zem a pozorují muže na terase. Ti zpívají píseň *Svatý Ján*.
13. Následuje dlouhá instrumentální plocha. Muži sejdou dolů zpět na střechu a všichni společně si polehají na zem. Hudebníci hrají poměrně kakofonicky, z nástrojů vyluzují i nehudební zvuky. Atmosféra je tajemná, je svatojánská noc! Sboristé leží, mohou ale i po střeše chodit, roztáčet věnec, komunikovat spolu.
14. Tuto scénu ukončí jedna sólistka, která začne zpívat píseň *V horném konci svítá*. Všichni vstávají a dostávají se z ospalosti. Ženy se přidávají ke zpěvu, muži na třetí sloku také.
15. Další skladbou je *Chodila po roli*, kdy většina sboristů sedí, kromě třech sólistek, které zpívají první sloku, po které si sednou k ostatním. Doprovod obstarávají housle.
16. Na toto navazuje *Věneček*. Sboristky stojí v půlkruhovém postavení, ve kterém zůstanou i na další skladbu.
17. Poslední skladbou celého večera je *Čepení*. Během první pomalé části je proveden rituál čepení. Ženy stojí ve kruhu, ve kterém uprostřed stojí jedna dívka. Té je nasazen čepec. Při rychlé části se ke zpěvu přidají i muži. Vše končí ve velkém veselí a radosti.

Konec

5.2 Beracha

Anotace projektu:

“In jewish tradition, melody itself is a form of prayer, even without words, it just lifts our spirit.”⁷⁸

Scénický koncert Beracha (modlitba za dobrý odpočinek) je večerem zastavení se. Večerem, kdy se zamyslíme nad svou přítomností, nad sebou, nad naším vztahem k času, věčnosti, k Bohu a k modlitbám. Proč se i v té nejtěžší chvíli v životě obracíme právě k Bohu, i když v něj třeba nevěříme?

Druhý projekt skupiny Veselé chvíle nese hebrejský název *Beracha*, což v českém jazyce znamená modlitba. Inspiraci pro tento inscenovaný koncert jsme našli v židovské tradici a bohoslužbě. Z toho důvodu jsme pro projekt vybrali prostor Libeňské synagogy. Prvotním impulsem k vytvoření inscenace s touto tematikou byla touha po zcela rozdílném typu hudby, než jakým jsme se zabývali v minulém, folklorně laděném, projektu a zároveň příslušnost několika členů sboru k pražské židovské komunitě.

Nejužší inscenační tým zahrnoval mě, Annu Datishvili a Josefínu Holcovou. Poté vznikl širší inscenační tým, ve kterém byli, kromě již zmíněných, také spolupracující hudebníci Tomáš Zahrádka, Pavel Kielberger a produkční Elisa Speváková.

Šabatová bohoslužba, ze které v inscenaci vycházíme, zahajuje svátek šabatu, který připadá na sedmý den v týdnu. Křesťané slaví jako den odpočinku neděli, kdy Kristus vstal z mrtvých, za to pro Židy je dnem odpočinku sobota. Toto slovo přímo vychází z hebrejského slova šabat. Ten trvá od západu slunce pátečního večera, až do západu slunce večera sobotního. Jedná se o nejvýznamnější židovský svátek. Význam slova šabat souvisí se slovesem šavat, což znamená ustat v činnosti, odpočinout. Židé tak imitují Boha, který v šesti dnech stvořil svět a sedmý den odpočíval. O Šabatu je zcela nepřípustné, aby byla vykonávána jakákoli práce, pouze v ohrožení života. Šabatová

⁷⁸ V židovské tradici je samotná melodie formou modlitby, dokonce i beze slov dokáže pozvednout našeho ducha.

bohoslužba počínala požehnáním nad chlebem a jeho následným jezením. Chléb byl umístěn na bílém ubruse. Dále byly rozsvěcovány svíčky, nad kterými se symbolicky kroužilo dlaněmi, které se pak přiložily na oči.⁷⁹

Hudební stránka projektu obsahuje tři složky. Je zde sbor, skupina hudebníků hrajících na akordeon, housle a klarinety a zvuky a hudba tvořená elektronicky.

Sborová složka je opět tou nejdominantnější pro celý inscenovaný koncert. V představení zazní výběr z hebrejských písní. Vybírali jsme z tradičních melodií a jejich úprav a aranží od různých autorů. Naprostá většina skladeb pochází od současného izraelsko-amerického skladatele Ofer Ben-Amotse. Konkrétně se jedná o tyto skladby.

The Shabbat Nigun

The Holy Nigun

The Simple Nigun

Al naharot bavel

Yesusum, Yesusum

První tři zmíněné, označené jako Nigun, jsou součástí cyklu *Five Hassidic Songs*. Jedná se o cyklus z roku 2001. Doslovný překlad slova Nigun z hebrejštiny je melodie. Základem všech těchto skladeb je tradiční hebrejský nápěv, který autor zaranžoval pro smíšený sbor. *The Shabbat Nigun*, zhudebňující melodii zpívanou na začátku každé šabatové bohoslužby, a *The Holy Nigun* zazní ve své originální a capella podobě. K písni *The Simple Nigun* jsme přidali doprovod houslí a dvou klarinetů. Skladba *Al Naharot Bavel* vychází z žalmu 137. Ofer Ben-Amots k původní melodii dokonponoval druhou část a obě dvě spojil do čtyřhlasého kánonu, který má evokovat karavanu putující pouští. V našem provedení je tato skladba podbarvena doprovodem houslí, basového klarinetu a elektronickými zvuky. Poslední ze skladeb tohoto autora je *Yesusum, Yesusum*. Tuto

⁷⁹ SLÁDEK, Pavel. Malá encyklopedie rabínského judaismu. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-379-4., s. 211-214

tradiční židovskou melodii upravil do ženského čtyřhlasu. Její tematikou je rozkvétající poušť.⁸⁰

Kromě skladeb Ofera Ben-Amotse zazní další tři písně.

Ose Shalom

Echad Mi Yodea

Open the gate (Pithu et hashaar)

Ose Shalom je skladba od izraelské autorky Nurit Hirsch, v našem podání s doprovodem akordeonu, houslí a klarinetu. Text písně tvoří jedna z nejznámějších židovských modliteb. *Echad Mi Yodea* je původně dětská píseň. Její charakter je repetitivní. Základ tvoří číselná řada od jedné do třinácti, přičemž každé číslo nese jeden princip židovské víry. Po každé se opakují všechna již řečená čísla a přidá se číslo následující. Píseň je po celou dobu podbarvena jak elektronickou hudbou, tak nástrojovým doprovodem. Velmi důležitá je zde gradace, která vyvrcholí do náhlého ticha. Právě tento moment v inscenaci symbolizuje ztišení, zastavení se. Poslední písní inscenace je *Open the gate*, která následuje po této chvíli ticha. Jejím autorem je Nahum Nardi.

Hlavním tématem inscenovaného koncertu je modlitba, meditace, zklidnění a zastavení se v okamžiku. Cílem je divákovi zprostředkovat zážitek duchovního charakteru. Jelikož všechny skladby, které zazní, se k duchovnímu životu nějakým způsobem vztahují, jsou hlavním prostředkem k naplnění tohoto cíle. Ten je dále umocněn úvodem. Po příchodu do prostoru synagogy má divák možnost projít celý její prostor, kde jsou přichystány čtyři zastavení. Všechna se vztahují k židovským tradicím, jak je popisují výše. U prvního zastavení si divák může omýt ruce. U druhého pak ochutnat chléb se solí. Třetí zastavení působí na čich. V miskách je připraven hřebíček,

⁸⁰DVORSKÁ, Kateřina. Ofery Ben-Amots a jeho dílo se zaměřením na sborovou a operní tvorbu. Bakalářská práce. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2021.

ke kterému si divák může přivonět. V rámci čtvrtého zastavení má divák možnost ponořit ruce do mísy plné písku, který se v inscenaci posléze objeví. Na dně misky je připojeno zařízení, které přenáší zvuk pohybu písku do reproduktorů, které se nacházejí po obvodu synagogy.

Libeňská synagoga je prostor se zcela ideálními podmínkami pro tento projekt. I přesto, že se nachází na velmi frekventované křižovatce pražské Palmovky, je místem klidu a ticha. Její neopravený vzhled umocňuje tajemnou, až záhadnou atmosféru, se kterou je v inscenaci pracováno. Jako každá synagoga je i tato rozdělena na dolní prostor a horní ohoz. Úvodní píseň sbor zpívá seshora, posléze sestoupí dolů. V průběhu inscenace se část sboru nahoru opět vrátí, takže hudba na posluchače působí z několika směrů.

Kostýmy a scénografie je založena na práci se dvěma základními materiály, kterými jsou látka a písek. Písek se objevuje jak v úvodní části, kdy se diváci mohou podílet na zvukovém obraze skrze pohyb rukou v latoru s pískem, tak později v rámci inscenace. Během skladby *Al naharot bavel*, pojednávající o karavaně putující pouští, prochází vybraní sboristé prostorem, do kterého kolem ostatních zpěváků sypou písek. Dalším momentem, kdy je s pískem pracováno a jsou zároveň zapojeni i diváci, je instrumentální část. Diváci si několikrát předají hrst plnou písku. Na závěr jejich rukama putuje květina, která symbolizuje naději. Nejvýraznějším scénografickým prvkem je velká látka, která je v jednom momentu inscenace přetažena přes hlavy sopránistek a altistek, které pod ní zpívají skladbu *Yesusum, Yesusum*. Jak píšou výše, tato píseň je o poušti, která rozkvétá. Zpěv písně tedy končí sejmutím látky a pohybovým ztvárněním vyrůstajícího stromu. Kostýmy sboristů vychází z šabatové tradice, pro kterou je typická modrá látka. Veškeré odění je tedy laděné do tmavě modré a černé barvy a obohacené o zlaté prvky. Každý performer má šaty lehce odlišného tvaru, které dohromady tvoří vizuálně sjednocený dojem.

Zkoušení projektu probíhalo od února do dubna 2022. Nejprve jsme se věnovali hudební části a v rámci inscenačního týmu jsme tvořili scénář. V prostoru synagogy jsme měli možnost zkoušet pět dní před premiérou. Scénář jsme přímo na místě upravovali na míru prostoru a aktuálním podmínkám.

Premiéra *Berachy* proběhla 9. 4. 2022. Po ní následovaly hned dvě reprízy. Do začátku léta poté proběhly ještě další dvě, na podzim téhož roku další tři reprízy. Diváckou kapacitu jsme v Libeňské synagoze nastavili na sto dvacet lidí. Také o představení *Beracha* projevilo zájem mnoho festivalů. 2. 9. 2022 jsme navštívili Jičín, kde jsme provedli *Berachu* v rámci festivalu pořádaném Valdštejnskou lodží World fest. Díky festivalu Malá inventura, kde jsme *Berachu* uvedli 22. 2. 2023, jsme získali další nabídky. Na tento festival, konaný v Praze, každoročně zavítají profesionálové z oblasti kultury z celé Evropy. Pozvání nás nasměrovala do jižních Čech. *Berachu* jsme zahráli 21. 5. v synagoze v Českém Krumlově a 9. 10. 2023 v kostele v Českých Budějovicích. Dále jsme projekt reprízovali opět v Praze v Libeňské synagoze a také 27. 10. 2023 v divadle Disk v rámci festivalu DVD Katedry výchovné dramatiky.⁸¹

Níže přikládám ilustrační fotografii a scénář. Další fotografická dokumentace je přiložena v příloze.⁸²



⁸¹ Všechny informace jsou dostupné v archivu spolku Veselé chvíle.

⁸² Viz příloha II.

Beracha

Scénář

Prolog

Přibližně 15 minut před začátkem koncertu

Diváci vstupují do prostoru synagogy, který je tlumeně osvětlen.

Dispozice hlediště a jeviště je taková, že židle jsou postaveny ze dvou stran podél sloupů a uprostřed vzniká koridor, kde se představení odehrává.

V přední části je místo pro instrumentalisty. Mají zde jak své nástroje, tak elektroniku.

Ze čtyř stran za diváky jsou rozmístěny reproduktory.

U vstupu dostanou diváci krátké zadání:

Vejdí do synagogy a prohlédni si ji od stropu až k podlaze. Uvnitř najdeš čtyři zastavení. Začni zprava. Zapomeň na to, co bylo, a zabydli se u nás. Vítej!

Každý divák si sám za sebe prohlíží synagogu a čtyři zastavení. Může si omýt ruce, ochutnat chléb, přivonět ke hřebíčku a ponořit ruce do písku.

Koncert

Obraz 1

Do prostoru vstupuje dívka. Zapaluje svíčky a zakrývá si oči. V tu chvíli se zhasnou světla a svítí pouze plamínky svíček. Zpívá úvodní melodii skladby *The Shabbat Nigun*.

Sbor je schovaný na ochozu, odkud dívce odpovídá a zpívá celou píseň. Dívka si po celou dobu, co skladba zní, zakrývá oči a poslouchá.

Obraz 2

Píseň dozní a z reproduktorů se ozve ambientní elektronický zvuk. Sbor schází z ochozu dolů a chystá se za bránou na vstup do prostoru. Stoupne si do pevně semknuté skupiny.

Když jsou všichni připraveni, člověk nejvíce vepředu otevírá bránu. V tu chvíli se rozsvítí světlo, které osvítí přicházející dav.

Obraz 3

Následuje interakce mezi sborem a dívkou. Stojí proti sobě s pocitem, že přišli k ní domů a ona je ráda vidí. Společně zkoumají prostor. Akci vždy začne dívka, sbor po ní pomalu opakuje.

Pohled doprava nahoru

Pohled doleva nahoru

Pohled rovně nahoru

Pohled na jednoho konkrétního diváka

Zakrytí očí

Odkrytí očí

Jeden krok dopředu.

Vše je velmi pomalé, rituální, nesmí to však spadnout do patosu, stále se snažíme udržovat pocit, že jsme přišli někam, kde jsme vítáni a kde se cítíme dobře. Atmosféra by měla být příjemně tajemná.

Obraz 4

Ve chvíli, kdy sbor udělá krok dopředu, začnou instrumentalisté hrát doprovod k písni *Al naharot bavel*. Sbor zpívá, nejprve brumendem, poté na slova a postupně se rozezní v kánonu. Sboristé se rozejdou po prostoru, kde každý zaujme místo.

Tři sboristky jdou ke kraji jeviště, kde si naberou do rukou písek. Chodí mezi sboristy a sypají písek na podlahu.

Obraz 5

Po doznění skladby se z reproduktorů ozve sedm ran. Sbor se opět semkne do pevné skupiny uprostřed jeviště. Na tuto skupinu je zaměřeno světlo. Chvíli se, jako jeden organismus, kýve ze strany na stranu. Poté začne zpívat skladbu *The Holy Nigun*.

Obraz 6

Následuje zpěv skladby *Yesusum, Yesusum*. Tu zpívají pouze ženy. Muži odejdou ze semknutého tvaru, vezmou velkou bílou látku a přehodí ji přes skupinu žen.

Ty látku nejprve zkoumají – dotýkají se jí a hýbou se pod ní pomalými pohyby. Naklání se společně spirálovitým pohybem na jednu stranu, poté na druhou. Postupně s látkou začnou „dýchat“, což vyústí ve zpěv. Během celé skladby pohyb pod látkou neustává.

Skladba končí tím, že látka je „vtažena“ doprostřed skupiny žen. Ty zůstávají v semknutém tvaru, čelem sobě a postupně „vykvétají“ rukama ven z kruhu. Tvoří tak strom. Společně se nadechnou, což tvoří předěl v atmosféře. Ten je umocněn dále tím, že po nádechu se rozsvítí celý prostor synagogy.

Obraz 7

Nyní je plocha určená instrumentalistům, kteří se přesunou doprostřed jeviště. Hrají klezmerovou píseň *L9Chaim Jó Testvérek*. Sboristé rozehrávají interakci s diváky. Posílají si vzájemně plnou hrst písku, která tak putuje po celém prostoru synagogy. Ke konci tohoto obrazu je rukama diváků poslána malá rostlina. Sboristé, kteří neposílají písek, jsou ve prostřed jeviště a interagují s diváky. Mohou se s nimi zdravít, vítat, prohodit pár slov.

Obraz 8

Poté, co rukama diváků doputuje i rostlina, následuje zpěv skladby *Ósé šalom*. Část sboristů se během předešlé instrumentální části přesune na ohoz, odkud tuto píseň zpívají. Při první, pomalé části všichni stojí na místě. Při části druhé, rychlé a energické, sboristé tančí kolem diváků. Nejedná se o choreografii, ani o přehnaný pohybový projev, sboristé by měli divákům předat bytostnou čistou radost skrze zpěv a situační a jevištní přítomnost.

Obraz 9

Další zpěv ještě pokračuje ve veselé, radostné atmosféře. Na konci předchozího obrazu se všichni performeři přeskupí do pozice, ve které byli na začátku. U brány do synagogy vytvoří pevně semknutý tvar, naproti kterému stojí jedna performerka. Jedná se o sbormistryni, která zprvu tvoří stejný pohyb, jako na začátku sólistka. Pomalu zvedá

ruce k očím, nezakryje si je však a místo toho začne dirigovat skladbu *The Simple Nigun*. Po jejím doznění se sbormistryně otočí zády ke sboristům. Všichni ostatní se rozejdou do prostoru, kde zaujmou postavení.

Obraz 10

Sboristé jsou rozmístěni rovnoměrně po celém koridoru a jsou otočeni směrem k přední části synagogy. Zepředu jsou osvětleni ostrým světlem, jinak je celý prostor zhasnutý. Následuje zpěv písně *Echad mi yodea*. Po celou dobu této písně všichni nehybně upínají zraky dopředu jedním směrem. Píseň vždy končí stejným zvoláním. Při poslední sloce je píseň stříhově ukončena před tímto zvoláním a následuje chvíle absolutního ticha.

Obraz 11

Během chvíle ticha zůstávají sboristé v napětí. Každý směřuje k jednomu kroku, kterým se toto ticho ukončí. Poté se pomalým krokem rozejde po prostoru, v němž se pomalu vyrovnává intenzita světla. Následuje píseň *Open the gate*. Úvodní kánon se zpívá za chůze, což jemným gestem ukončí sbormistryně. Každý se s tímto gestem zastaví tam, kde zrovna je, dozpívá kánon do konce a posléze se zpívá píseň do konce.

Obraz 12

Po skončení písně následuje finální část, kdy postupně každý performer přijde k jednomu ze dvou mikrofonů po stranách, kam zašeptá své osobní přání. Svou řeč zahájí slovy *Přeju si* a poté doplní, co mu leží na srdci. Poté odejde bránou ven ze synagogy. Věty se přenáší do reproduktorů, kde se přes sebe zvukově vrství. Divák zůstává v prostoru obklopen slábnoucím světlem a utichajícím zvukem.

Konec

5.3 Triomphez

Anotace projektu:

Já jsem a žádný jiný není!

Každý chce být Někým, každý chce být vidět, každý chce být králem a královnou svého vlastního života. V neustálém boji o pozornost všichni touží po moci. Kdo je jejím držitelem a jak svou moc uplatňuje?

Může svět pojmout 8 miliard králm, královen a hlavních postav? A kde má v tomto systému své místo láska, která je hybatelem všeho dění?

Zatím posledním projektem umělecké skupiny Veselé chvíle je inscenovaný koncert s názvem Triomphez. Hlavním inspiračním zdrojem byla barokní epocha, a to její hudba a celková estetika. Skrze závěrečné sbory z vybraných barokních oper, oratoria a kantáty je divák svědkem scénérie, ve které se odkrývá téma individualismu, sobectví, touhy po moci a pozornosti, ale i upřímné lásky. Barokní éra nás fascinuje svou velkolepostí, a zároveň intimitou, kontrastem strnulosti a dynamiky, emotivnosti a hluboké spirituality.

Při výběru hudby jsme zvažovali několik hledisek. První hledisko bylo, zda budeme pracovat s hudbou duchovní, či světskou a jestli se budeme věnovat jednomu většímu dílu, nebo učiníme výběr více skladeb, které spojíme dohromady. Rozhodli jsme se, že se zaměříme na hudbu světskou, a to konkrétně na hudbu operní. Po tomto rozhodnutí vyvstalo několik dalších otázek. Velmi zásadní bylo jazykové hledisko. Volili jsme mezi jazykovou rozmanitostí, nebo sjednoceností. Rozhodli jsme se pro rozmanitost. S tím souviselo také další kritérium, a to, zda se zaměřit na tvorbu jednoho autora, nebo hledat v operách více autorů. Také zde jsme zvolili variantu různorodosti. Finální rámec pro výběr repertoáru tedy byl: vybírat ze závěrečných sborů z oper, oratorií a kantát různých jazyků a různých autorů. Výjimku tvoří jedna sólová árie a jeden milostný duet, které byly zařazeny z dramaturgických důvodů.

V rámci představení zazní celkem devět skladeb. Z nich čtyři jsou v italském jazyce, dvě v jazyce francouzském a po jedné v anglickém, německém a latinském jazyce. Níže jsou vypsány všechny skladby a také operní tituly, ze kterých pocházejí, a to v pořadí, ve kterém v inscenaci zazní.

Georg Friedrich Händel: Vintoe sol della virtu (závěrečný sbor z opery Rinaldo)

Claudio Monteverdi: Pur ti miro (milostný duet z opery Korunovace Poppey)

Giulio Caccini: Biondo arcier (závěrečný sbor z opery Euridice)

Jean-Babtiste Lully: Triomphez (závěrečný sbor z opery Alceste)

Georg Friedrich Händel: O mio cor (árie z opery Alcina)

Johann Sebastian Bach: Die Katze läst das Mausem nicht (závěrečný tercet z Kávové kantáty)

Jean Phillipe Rameau: Forets paisibles (závěrečný sbor z prvního jednání opery Les Indes Galantes)

Henry Purcell: With drooping wings (závěrečný sbor z opery Dido a Aeneas)

Giacomo Carissimi: Plorate filii Israel (závěrečný sbor z oratoria Historia di Jephthe)

Pořadí skladeb je podřízeno divadelní dramaturgii představení. Žádná ze skladeb nenese svůj původní význam, nýbrž je ve službě dramaturgické linky a celkového tvaru. Aniž by jakkoli ztrácela na své důležitosti, hudba zde získává novou úlohu, stává se nástrojem, skrze který je sdělováno téma. Pro účely celku jsme využili čistě hudební stránky vybraných skladeb a zasadili jsme je do scén tak, aby tvořily atmosféru dané situace.

Součástí hudební složky představení je také osmičlenný orchestr. Základ tvoří cembalo, violoncello a kontrabas. Dále jsou součástí orchestru dvoje housle, dvě flétny, theorba a barokní kytara. Orchester byl dán dohromady přímo pro tento projekt, nejedná se tedy o pravidelně působící těleso pracující kontinuálně. Naším cílem nebylo a není provádět skladby v co nejvěrnější podobě poučené barokní intepretace. Většina

instrumentalistů nemá barokní nástroje, hrají na klasické novější. Tempa i dynamiku jsme opět přizpůsobovali scénickým potřebám.

Inscenovaný koncert *Triomphez* není představením s vystavěným příběhem a jasným dějem. Je zde opět pracováno s tématy skrze hudbu, atmosféru a obrazy. Jak již zmiňuji výše, hlavním tématem *Triomphez* je individualismus, sebestřednost, sobectví a především touha po moci a po pozornosti. Veškeré postavy na jevišti se tak ocitají ve vzájemném boji o tyto hodnoty. Každý chce být středem pozornosti, být hybatelem dění a soustředit moc do svých rukou. Již název inscenace poukazuje na triumf, vítězství a úspěch.

Centrálním předmětem a symbolem moci je paruka, která je záměrně stylizovaná a předimenzovaná. Pro všechny postavy představuje tato paruka všechno, co chtějí získat, čeho chtějí dosáhnout. Během inscenace se objeví celkem tři postavy, které se k ní dostanou blíž, pouze jedna z nich však dojde do bodu, kdy si ji nasadí na hlavu. První postava nerespektuje nastolená pravidla, pozornost diváků si pro sebe získá pouze tím, že předstoupí před ostatní a začne dirigovat orchestr. Následuje korunovace, při které má být korunována parukou. Než se však paruka dotkne hlavy této postavy, ozve se počáteční tón sólové árie a pozornost je přenesena na postavu další. Ta předstoupí před krále a zpívá árii. Během zpěvu se k ní však všechny ostatní postavy otočí zády. Paruku nikdy nezíská, její výstup končí ve tmě a v ponížení. Pozornost poté ihned přebírá postava třetí, a to skrze rozdávání koláčků a zdánlivě srdečné jednání. Sbor se stává jednolitým davem, kde každému jde jen o jedinou věc, a to je získání koláčku. Každý ho skutečně obdrží a postava využívá vzniklé situace k tomu, že si bere paruku, nasadí si ji na hlavu a usedne na židli. V tu chvíli se mění její charakter. Z bodré hlasité osoby se stává chladný krutovládce.

Tento svět boje o moc mezi vyhrocenými individualitami je pravidelně narušován milostnou dvojicí, která inscenací prochází. Celé představení začíná jejich interakcí, která je poté rozvedena do zpěvu milostného duetu. Také ve finále, kdy se zdá, že moc byla ukotvena v rukách postavy, která si nasadila paruku na hlavu, tato dvojice přichází a její moc ignoruje. Existuje pouze sama pro sebe, pro svůj upřímný cit. Je však přemožena masou, která slouží paruce a jejímu nositeli. Jedna postava z dvojice odchází, druhá se zařazuje do davu. Láska tedy nezvítězí, nicméně, ani hlavní uzurpátor moci se vítězem

nestává. Celé vyznění je smutné a zanechává všechny postavy v nejistých pochybách o vlastním konání.

Všechny postavy na jeviště mají stylizované pohybové vyjadřování. To vychází z původního operního jevištního pohybu a barokní gestiky, o čemž píšu v předchozích kapitolách. Nejedná se však o kopírování dobových pohybů či věrné zobrazování. Barokní gestiku jsme brali jako východisko. Nejprve jsme se zabývali originální podobou, od které si každý vytvořil svůj vlastní pohybový jazyk. Každá postava tak má svou specifickou chůzi, kterou se pohybuje po prostoru, a své gesto, které zaujímá při společných obrazech.

Důležitým prvkem inscenace je úryvek z Bible, který v rámci představení několikrát zazní. Jedná se o upravený úryvek ze Starého zákona, z knihy Izajáš, ve kterém Hospodin hovoří o tom, že je jediný a jiného kromě něj není. Pro účely inscenace jsme úryvek upravili do podoby, kterou příkládám níže. Tento text zazní během inscenace v rámci korunovace, kdy je předříkáván jako korunovační slib, a poté na konci inscenace po rozdělení milostného páru.

Já jsem a žádný jiný není. Kromě mě není žádný jiný. Já formuji světlo a tvořím tmu, pmsobím pokoj a tvořím pohromu. Já to všechno pmsobím. Já jsem to vytvořil. Na budoucnost se mě chcete vyptávat? Já jsem ten, kdo zemi ovládá a stvořil jsem na ní sebe. Já jsem ten, kdo svýma rukama roztahuje nebesa a celý jejich zástup ovládám. Nechápu ti, kdo dřevěné modly nosí, že se modlí k Bohu, který je nespasí. Já jsem a žádný jiný není.

Inscenovaný koncert Triomphez byl vytvořen na míru prostoru Císařského sálu v Trojském zámku. Jedná se o prostor s bohatou výmalbou, samotné zdi s freskami tak tvoří scénografii představení. Výraznou složkou jsou také kostýmy, jejichž autorkou je opět Josefína Holcová. Každá z postav má na sobě paruku ze stejného materiálu a podobného typu, jako je paruka centrální. Každá z těchto menších paruk je však nějakým způsobem nedokonalá, připomínající spíše torzo něčeho kdysi většího. Také kostýmy mají v divákovi vzbudit pocit, že to jsou pouhé zbytky róby, která kdysi byla mnohem velkolepější. Součástí každého kostýmu je prvek, který vychází z originálních

barokních obleků, tedy různá fiží, volány a límce. Všechny tyto prvky jsou vyrobeny z plastových materiálů. Barvy kostýmů jsou přizpůsobeny barvám fresek sálu. Výrazným kostýmním prvkem je dlouhý plášť z tenkého igelitu, kterou si obleče postava pro účely korunovace.

Zkoušení na tento projekt probíhalo již od začátku komplexněji, než tomu bylo u projektů předchozích. Zatímco při zkoušení *Veselých chvil v životě lidu českého* a *Berachy* byla první část zkoušení věnována především sborové složce, u *Triomphez* byla od začátku paralelně budována také složka divadelní. V první řadě bylo potřeba zautomatizovat barokní jevištní držení těla a gestiku. Dále stanovit princip pohybu po jevišti. Ten vycházel z touhy každé postavy být vidět a mít pozornost diváků. Motivací pro pohyb herců je tedy neustálá snaha být neustále v popředí a vnímat sám sebe jako hlavní postavu inscenace.

Premiéra *Triomphez* proběhla 7. května 2023. Ihned den poté byla první repríza. Další reprízy byly zrealizovány až na podzim 2023, a to dvě v září a dvě v říjnu. V jarních měsících 2024 se uskutečnilo šest repríz, od dubna do června vždy dvě za měsíc.⁸³

Níže přikládám ilustrační fotografii a scénář. Další fotografická dokumentace je přiložena v příloze.⁸⁴



⁸³ Všechny informace jsou dostupné v archivu spolku Veselé chvíle.

⁸⁴ Viz příloha III.

Následující text jsme já a Anna Datiashvili sepsaly pro sbor. Pro uvědomělé herecké motivace všech performerů bylo důležité, aby každý přesně věděl, o čem tento projekt je. I přesto, že na toto téma jsme se všemi zúčastněnými vedly diskusi velmi často, bylo potřeba všechny myšlenky, spolu se scénářem, sepsat do uceleného textu. Scénář vypadá zcela rozdílně, než u předchozích dvou projektů. U *Triomphez* jsme dávaly dohromady mnohem větší počet lidí. Je zde sbor, orchestr, osvětlovač a sólové role. Scénář má tedy podobu tabulky, ve které je pro každou složku představení vyhrazen sloupec, v němž je popsáno, co v daný moment dělá která skupina. Kvůli takto rozdílné podobě a většímu rozsahu jsem scénář umístila do příloh⁸⁵.

Triomphez

Kontext, dramaturgie, scénář

Když se řekne baroko, představíme si slovo “epocha”. Baroko jako tep a duch doby 17. a 18. století. Baroko jako doba uměleckých kontrastů (harmonie-disharmonie, vertikálnita-horizontalita, umírněnost-přehnanost, statická-dynamičnost atd.) a doba bizarností, válek, silné hierarchizace společnosti, silně náboženské a indoktrinované společnosti svázané konvencemi a ideály krásy, umění a lidskosti obecně. A všudypřítomná dualita těla a duše – tělo jako něco pomíjivého, špinavého, co vězní ušlechtilou a čistou duši, která se touží setkat s bohem. Doba, ve které se muži líčili a nosili střevíce, ale neztratili svou “mužnost”. Žena byla objektem krásy, vášně a pokušení. A láska podléhala přísným pravidlům dobové konvence.

Zemím a lidu vládli králové a královny z tzv. vůle boží, králům a královnám vládl Bůh skrze církve, a církve byla ovládána vírou, že to, co je psáno v Bibli, je neoddiskutovatelná pravda.

I o dnešní době se mluví jako o epoše. Antropocén je poměrně nový termín pro dobu, ve které člověk svým vlivem mění nejen klima, ale i geologické vzorce hornin a půdy. V podstatě není věc, na kterou by člověk neměl i ten nejmenší vliv. I dnes žijeme v době bizarností, válek, silné hierarchizace společnosti, silně náboženské/konspiracemi ovládané a indoktrinované společnosti svázané konvencemi a ideály krásy, umění a

⁸⁵ Viz příloha VIII.

lidskosti obecně. Jen nám vládnou prezidenti z vůle lidu a “osobnosti”, které na to všechno “přišli”. Boháči a miliardáři, popoví zpěváci, celebrity a influenceři, profesoři a každý druhý, kdo umí nějak zformulovat názor, který zní chytře. Když se dnes muži nalíčí a vezmou střevíce, jsou velmi často automaticky queer. A žena je pořád objektem krásy, vášně a pokušení.

Barokní vzhlížení nahoru mělo odkazovat a připomínat to, že na světě je pořád něco, co nás přesahuje, tj. Bůh. Dnes, když koukáme nahoru, vidíme hvězdy a vesmír (pokud vůbec), kterému nerozumíme, nikoli Boha. A když vzhlížíme k lidem, vidíme lidi, kterými bychom chtěli být, nebo kterými naopak pohrdáme. A nad tím vším je ono JÁ, moje vlastní individualita. Já, které je všemohoucí, které vládne všemu a ničemu zároveň.

Společnost se na povrchu leskne jako odraz systému, který je “to nejlepší, co jsme tu kdy měli”, ale zevnitř hnije a uhnívá pod nánosem traumat, stresu, znečištění, diskriminace, rasismu a strachu o to, co bude zítra.

Každý chce být někdo, každý chce být vidět, každý chce být králem svého vlastního života. Žijeme v neustálém boji o pozornost. Neustálý boj o pozornost jednotlivce ve světě, ve kterém bychom měli spolupracovat.

Kde je v této antropocentrické společnosti místo pro lásku, která je a vždycky bude hybatelem všeho dění? A kde mají emoce své místo ve společnosti, která je tak cynická? Může svět pojmout 7 miliard králů a hlavních postav?

Obsazení hlavních rolí

Milostná dvojice: Sara Mařarová/Karolína Růžičková, Aicha Roubíčková/Barbora Váchová

Král: David Bolech

Sólistka: Markéta Labusová

Krutovládyně: Alžběta Nováková

Obsazení vedlejších rolí a menších skupin

Pohybová skupina: Alžběta Holcová, Kateřina Pithartová-Kozinová, Sara Mařarová, Tereza Mátlová, Ema Šmídová, Gagik Čilingaryan, Nicolas Ferenc

Ceremoniáři: Václav Wortner, Marta Hermannová

Služebníci: Josefina Holcová, Lucie Šroglová

Trio (kávová kantáta): Josefina Holcová, Veronika Holcová, Gagik Čilingaryan

Text >Já jsem<

Já jsem a žádný jiný není, kromě mě není žádný jiný. Já formuji světlo a tvořím tmou, působím pokoj a tvořím pohromu. Já to všechno působím. Já jsem to vytvořil. Na budoucnost se mě chcete vyptávat? Já jsem ten, kdo zemi ovládá a stvořil jsem na ní sebe. Já jsem ten, kdo svými rukama roztahuje nebesa a celý jejich zástup ovládám. Nechápu ti, kdo dřevěné modly nosí, že se modlí k bohu, který je nespasí. Já jsem a žádný jiný není.

6 Závěr

Cílem této diplomové práce bylo seznámení čtenáře s možnostmi využití sborového zpěvu při tvorbě divadelního představení. Celá práce byla rozčleněna na dvě základní části, které se pak dále dělí. V první části se čtenář seznámil s vývojem hudby a divadla a také s formami, ve kterých dochází k jejich propojení. Zvláštní pozornost byla věnována sborovému zpěvu jako součásti jevištního tvaru. V druhé části se pak čtenář dozvěděl o konkrétních scénických projektech, které využívají sborového zpěvu jako hlavního sdělovacího a uměleckého prostředku.

Jak jsem během psaní této práce zjistila, scénické projekty nejsou záležitostí pouze dospělých sborových těles, nebo profesionálních souborů. Díky rozhovorům se dvěma sbormistry, kteří pracují s dětským a mládežnickým sborem, jsem zaznamenala, že inscenované koncerty jsou lákavým ozvláštňením práce s touto věkovou kategorií. Pro lidi, kteří pracují s dětskými a mládežnickými pěveckými sbory, může tato část práce být obohacujícím zdrojem inspirace.

Součástí diplomové práce je také rozbor tří autorských inscenovaných koncertů, které jsem měla možnost zrealizovat v rámci umělecké skupiny Veselé chvíle. Zabývala jsem se jak vznikem skupiny, tak jejím dramaturgickým směřováním a celkovou koncepcí. Blíže jsem pak čtenáři představila hudební, divadelní, vizuální a produkční stránku každého inscenovaného koncertu. Přiložila jsem také scénáře a fotografie, aby čtenář získal přesnější představu o celkové podobě jednotlivých projektů.

Sborový zpěv přináší obrovské množství možností. Možnostmi myslím jak společenské příležitosti, kdy se díky zpěvu setkává skupina lidí, tak možnosti umělecké. Sborový zpěv rozhodně umí obstát sám o sobě, je možné však nad ním uvažovat také v širším kontextu umění obecně. Hledat styčné plochy s jinými uměleckými disciplínami, ať už divadelními, výtvarnými, pohybovými a dalšími a tyto styčné plochy pak rozvíjet a hledat nová východiska. Pro čtenáře může být tato práce inspirací pro uvažování nad sborovým zpěvem právě tímto způsobem.

7 Seznam použitých informačních zdrojů

Literatura

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical*. 2010. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

BEZ, Helmut; HOFMANN, H. P. a DEGENHARDT, Jürgen. *Muzikál*. Bratislava: Opus, 1987.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6.

DVORSKÁ, Kateřina. *Ofér Ben-Amots a jeho dílo se zaměřením na sborovou a operní tvorbu*. Bakalářská práce. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2021.

GROSSOVÁ, Dorota. *Barokní gestika z hlediska sémiotiky*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2019.

HOSTOMSKÁ, Anna a DORUŽKA, Lubomír. *Opera: prvmvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

JANOTA, Dalibor. *Česká a světová opereta*. Praha: NS Svoboda, 2020. ISBN 978-80-205-0641-2.

MELICHÁRKOVÁ, Alžběta. *Oslavy vítání jara a Velikonoc v české a moravské lidové hudbě*. Bakalářská práce. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2019.

SLÁDEK, Pavel. *Malá encyklopedie rabínského judaismu*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-379-4., s. 211-214

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace: určeno pro posl. fak. hudební*. 3., přeprac. vyd. Praha: SPN, 1990.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyd. 2. Ilustroval Jan HERINK. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN 80-7021-624-7.

Webové zdroje

CHALOUPKA, David. Od madrigalu k operě aneb Banchieriho Člun z Benátek do Padovy. Opera +. 2017, roč. 2017, s. 1-3. ISSN Opera +. Online. Dostupné z: <https://operaplus.cz/od-madrigalu-k-opere-aneb-banchieriho-clun-benatek-padovy/>

Soharóza. Online. Dostupné z: <https://soharoza.hu/en/home/>.

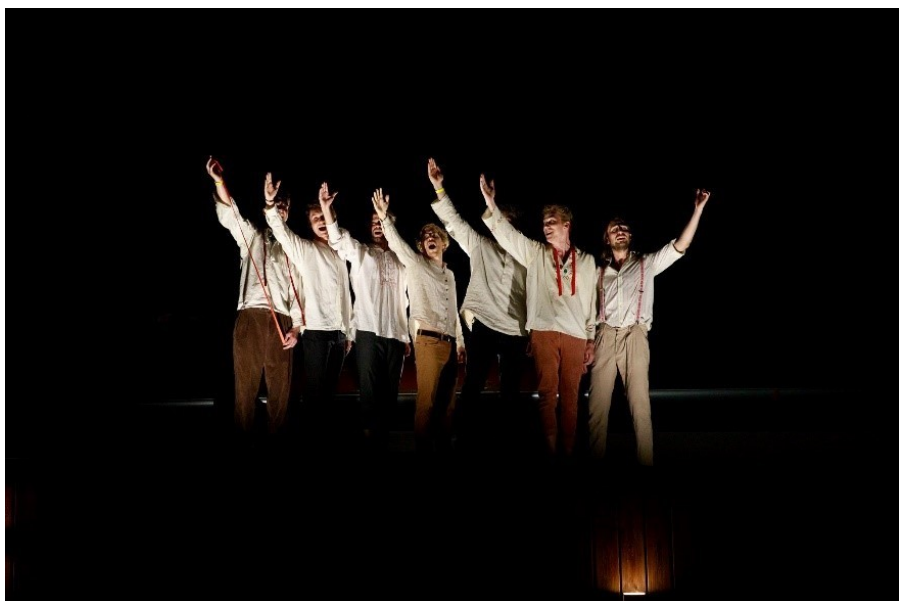
Covid-19, 2020. Wikipedie. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Covid-19>

G. S. Slovácký deník. <https://slovacky.denik.cz/volny-cas/je-mozne-ze-se-tradice-cepeni-udrzi-byt-v-moderni-podobe-rika-etnografka-20190426.html>

Futurismus. Online. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Futurismus>. [cit. 2024-07-05].

8 Seznam příloh

8.1 Příloha I.



8.2 Příloha II.



8.3 Příloha III.



8.4 Příloha IV.



8.5 Příloha VI.



8.6 Příloha VII.

1. How would you describe the method of working and the organisation of the art group Soharoza?

Now Dóra Halas, who was the choirmaster of Soharóza for 15 years, has stepped back a bit as honorary president, and a 5-member board of trustees of choir members is leading Soharóza in social work (we don't have a strong organizational background yet to pay staff, and this is more in line with the spirituality of Soharóza. But the 5-member board of trustees also has clearly defined roles (head of communication, head of production, head of finance...))

2. How do you create your projects?

Choral improvisation technique.

3. Do you have clearly defined roles? Is it determined, who is the choir master, the director, the dramaturg or the stage designer?

Yes, there are defined roles, for our larger productions, we usually hire external specialists to set design, lighting, stage manager...

4. Who brings the subject or the theme of your projects? Does it come from the choir master or the director or is it devised from the collective?

In most cases the idea came from Dora Halas, but if a choir member had an idea, they could try it out. And more often than not, it was voted on by the choir as a whole.

5. What is the percentage of original, authorial input from the choir singers?

Because of the choral improvisation technique, there is a lot of joint brainstorming, and even in the preparation of projects, there is usually a joint brainstorming. In fact, we have even voted together in an excel on what topic we would like to do a performance on.

6. What is the role of the choir in your projects?

The choir is the main performer in the performances, everything is based on the choir, there is rarely another actor besides the choir.

7. Is the music in your projects original, or do you choose from existing choral works?

Our performances are basically based on choral improvisation, which so far has been mainly done by Dóra Halas, our former conductor and founder of Soharóza, who has arranged the improvisations of the choir into a coherent musical structure. If we work from existing songs, we also use improvisation techniques to shape them a little in our own image.

8. How would you describe the form of your projects? Is it a scenic concert, a happening and performance with choral singing, or is it a théâtre musical?

It's more like scenic concert, but some projects were théâtre musical.

9. What is the ratio of the choral singing and scenic action in your pieces?

It's very project-dependent, the focus is basically on the music, but almost all of our projects have a framework that makes them performative - either the initial theme, a particular found location, or a collaboration with another artist.

10. Do you need a conductor, or are you used to being without the conductor on the stage?

In our more theatrical performances, we sing without a conductor, then usually an electronic base helps to keep the choir together, but in the more concert-like projects we have a conductor.

11. Are all of the members of the choir involved in every project? Or do you cast some smaller group for every project?

In our big annual projects, the whole choir is involved, but for the other projects small groups are selected on the basis of availability, voice proportion and other criterias.

12. Are your members professionals singers or actors? What is the criterion for being a member in your choir?

We hold periodic auditions, but professional singing or acting training is not a prerequisite, most of the choir members are semi-amateurs, but many have been in the choir for 15 years and this close-knit community is a great asset from a performance point of view - we are constantly trying to improve our performance and singing skills.

13. How frequently do you create new projects?

Bigger own projects every year, smaller concerts every six months - this also often depends on public funding, in Hungary in general it is quite difficult to now to get funding to new projects in the performing arts sector.

14. For which period of time and how frequently do you reprise your projects?

Usually when we present our own project, we play it two or three times in one bloc, and then every six months or yearly, usually because of budget - we can repeat it if we are invited and get funding to continue.

15. Do you have a target audience group?

Over the past 15 years, soharosa has built up quite a strong audience, we usually sell out in 1 day, and the theatre scene is becoming more and more familiar with us.

16. Do you collaborate with other artists?

Yes, very often. We often collaborated with theatre people, choreographers, electronic musicians, or even other choirs (e.g. Boeuf Majeur choir from Amsterdam).

17. Do you work only in Hungary, or also abroad?

We are creating projects in Hungary and possibly taking them abroad for guest performances.

8.7 Příloha VIII.

SCÉNA	ATMOSFÉRA	ORCHESTR	SVĚTLA	OBSAZENÍ
<p>Příchod diváků do sálu po schodišti ze zahrady.</p> <p>Na scéně je prázdná židle a prázdný podstavec, na který bude posléze přinesena paruka. Sboristé jsou rozděleni do menších skupin a mimo scénu čekají, až se diváci usadí.</p>	<p>Slavnostní, tajemná, divák by měl vstupovat s pocitem, že jde na mimořádnou událost.</p>	<p>Sedí již na místě, ladí nástroje.</p>	<p>Tlumené osvětlení sálu.</p>	
<p>Herečky z milostné dvojice vstupují do prostoru.</p>	<p>Slavnostní, tajemná, dvě herečky by měly vzbudit v divákovi zvědavost, co se bude dít.</p>	<p>Začíná hrát - improvizace na doprovod k <i>Pur ti miro</i></p>	<p>Ztlumení světel v sále, koncentrace světa na scénu (ale stále tlumené)</p>	<p>Milostný pár</p>
<p>Herečky na sebe zprvu pouze se zaujetím hledí. Je zřejmé, že je mezi nimi nějaký specifický vztah. Začnou</p>	<p>Intimní, něžná, niterná, milostná, dvojice je v kontrastu se sborovými „křečovitými“ scénami.</p>	<p>Doprovod k <i>Pur ti miro</i></p>	<p>Tlumená světla</p>	<p>Milostný pár</p>

<p>se k sobě přibližovat a rozehrávat spolu situaci sblížení. Jejich akci naruší příchod sboristů.</p>				
<p>Sboristé přicházejí z různých stran (2x dveře vpředu, dveře vzadu, dveře ze zahrady) na scénu a staví se kolem páru do společného obrazu. Každý jde s pocitem, že jde na svou vlastní oslavu, korunovací. Každý jde trochu jinak, stylizovaně, jiným tempem. Milostná dvojice, polekaná příchodem, jde od sebe.</p>	<p>Velkolepá a pompézní</p>	<p>a Cembalista ukončí <i>Pur ti miro</i> a zahájí doprovod k <i>Forets paisibles</i>.</p>	<p>S nastupujícím sborem se zvyšuje intenzita světla.</p>	<p>Sbor</p>
<p>Sbor tvoří společný obraz, který se poté v inscenaci objeví znovu. Je to taková předzvěst toho, co se později stane.</p>	<p>Velkolepá a pompézní, díky stylizovanosti sboristů trochu komická.</p>	<p>Konec doprovodu <i>Forets paisibles</i></p>	<p>Stejně jako předchozí obraz.</p>	<p>Sbor</p>

<p>Všichni drží barokní pózu a hledí dopředu. Židle, která tvoří centrum obrazu, je prázdná. Je evidentní, že se jedná o trůn, na který by chtěl usednout každý.</p>				
<p>Obraz je vytvořen, následuje dlouhé ticho a pak dojde ke společnému nádechu. Sbor chce začít zpívat, nic se však neozve, orchestr nehraje. Rychlý pohled na orchestr, proběhne krátká interakce. Poté se zezadu ze sálu ozvou kroky. Dva ceremoniáři přinášejí paruku. Zásadní moment pro sbor – je přinesen centrální objekt jejich zájmu, na paruku se</p>	<p>Napjatá, sbor nechápe, proč orchestr nehraje, poté napětí plyne z přítomnosti paruky na scéně.</p>	<p>Orchestr reaguje na pohled sboru tím, že ukáže na prázdný podstavec.</p>	<p>Světla jsou stejně jako doposud, při příchodu ceremoniářů se světla zaměří na ně a především na paruku.</p>	<p>Sbor Ceremoniáři</p>

upínají všechny zraky.				
Ve chvíli, kdy je paruka posazena na podstavec, orchestr začíná hrát předehtu. Sbor spustí oči z paruky, zadívá se na diváky a zpívá. Během poslední části skladby sbor postupně odchází ze scény do předních dveří po pravé straně.	Prýštivá, jiskřivá, radostná, nabubřelá	Hraje se <i>Vintoe sol della vertu</i>	Osvětlený je sbor a paruka na podstavci.	Sbor
Na jevišti zbyde jen milostný pár. Tyto postavy, jako jediné, paruka nezajímá, nechápou, co se děje, jsou tu jen pro sebe a nic jiného nevnímají. Další fáze jejich vztahu – větší přiblížení. Pár začíná zpívat první část skladby. Po dozpívání opouští jeviště.	Niterná, něžná, láskyplná, intimní, autentická	Hraje se <i>Pur ti miro</i>	Světla se soustředí na milostný pár	Milostný pár

<p>Vrací se celý sbor a staví se do tří řad vzadu na jevišti. Pohybová skupina rozehrává svou akci. Postupně po jednom přicházejí a „předvádí se“ před parukou a před diváky. Kdo je nejlepší? Kdo má předpoklady ji získat? Vzájemně se zakrývají, každý se snaží upoutat pozornost. Začíná se v zadním plánu a postupně se jde dopředu.</p> <p>Největší pozornost na sebe upoutá postava budoucího krále, který se rozhodne “porušit” pravidla. Zcivilní, stoupne si před pohybovou skupinu a celá</p>	<p>Soutěživá, komická, nabubřelá</p>	<p>Hraje se <i>Biondo Arcier</i>, dvakrát celé jako předehra, poté jsou dvě sloky zpívané sborem, poté se to hraje celé několikrát za sebou (do pohybu herců), na závěr poslední sloka i se zpěvem.</p>	<p>Světla se soustředí na pohybovou skupinu</p>	<p>Sbor Pohybová skupina Král</p>

scenérie se upíná na něj.				
<p>Král stojí, hledí na diváky. Je chvíli ticho. Poté zvedne ruce nahoru, jakoby k pokynutí, a dá pokyn orchestru, který začne hrát. Jde dozadu do sálu, kde se připravuje na svou korunovaci. Služebníci mu oblékají plášť. Poté se vydá pomalým krokem prostředkem sálu dopředu, kde čekají ceremoniáři. Ve chvíli, kdy král dojde dopředu, nastane ticho, jeden z ceremoniářů zvedne ruku a začne předříkávat text „Já jsem“, který po něm král opakuje.</p>	<p>Slavnostní, velkolepá, rituální, trochu vážnější</p>	<p>Čeká na pokyn krále, poté se hraje <i>Triomphez</i>, celkově dvakrát, poprvé bez sboru, podruhé se zpěvem.</p>	<p>Ve chvíli, kdy král pokyne orchestru, světla namířená na jeviště zhasnou a rozsvítí se zadní část sálu, kde se král chystá ke korunovaci.</p>	<p>Sbor Služebníci Ceremoniáři Král</p>

<p>Ve chvíli, kdy král dořekne text, oba ceremoniáři přistoupí k podstavci, odkud vezmou paruku. Jdou ke králi, chtějí mu jí nasadit na hlavu. Těsně předtím, než se paruka dotkne jeho hlavy, ozve se dlouhý tón. Sólistka vyjde ze sboru, který stojí v zadní části jeviště a stoupne si před krále. Začne zpívat svou árii, čímž zcela zastíní krále a veškerou pozornost získá pro sebe. Král po chvíli uraženě odchází do dveří po pravé straně vepředu. Sbor se postupně točí k sólistce zády.</p>	<p>Napjatá, lehce komická, později v průběhu árie spíše smutná</p>	<p>Hraje se <i>O mio cor</i></p>	<p>Světla, zprvu zaměřená na sólistku, postupně zhasínají. Árie končí ve tmě.</p>	<p>Sólistka Sbor</p>
<p>Po chvíli naprosté tmy rozsvítí krutovládkyň světlo na straně. Začne svůj monolog. Okamžitě si</p>	<p>Zdánlivě srdečná, boдрá, ale ve finále chladná a krutá.</p>	<p>Čeká na pokyn od Krutovládkyň, poté hraje <i>Die katze läst das Mausen nicht</i></p>	<p>Poté, co se rozsvítí jedno světlo na straně, se postupně rozsvítí celé jeviště.</p>	<p>Krutovládkyň Sbor</p>

<p>získává sympatie všech – nabízí koláčky a je zábavná. Vybízí ke zpěvu a komunikuje jak s diváky, tak se sborem. Sbor se k ní pomalu blíží s cílem získat koláček, což se podaří.</p> <p>Když jsou všichni zaměstnání jídlem, Krutovládkyně se vydá pro paruku, nasadí si ji na hlavu a usedne na trůn.</p>				
<p>Krutovládkyně sedí na trůně, sboristé sedí, nebo leží kolem ní a jí koláčky.</p> <p>Ve chvíli, kdy udělá mocenské gesto (paže nahore), se k ní všichni seběhnou a dotvoří kolem ní obraz, který je stejný jako na začátku. Opět následuje společný nádech, ale</p>	<p>Napjatá, plná strachu</p>		<p>Osvětlená je skrumáž kolem trůnu</p>	<p>Krutovládkyně Milostný pár Sbor</p>

očekávaný zpěv je narušen milostným párem.				
Milostný pár vstupuje na jeviště před sbor a trůn. Zpívá svůj duet a veřejně tím tak demonstruje svou lásku.	Něžná, láskyplná (interakce páru) a zároveň nenávistná (Krutovládkyňě)	Hraje se <i>Pur ti miro</i>	Světla jsou zaměřená na pár	Milostný pár Krutovládkyňě Sbor
Milostný pár stojí v objetí před masou sboru a krutovládkyňí. Ozvou se rány na buben a sbor začíná zpívat. Pár je po celou dobu ve stejné nehybné pozici.	Nenávistná, nepříjemná, zlá, bojovná	Hraje se <i>Forets paisibles</i>	Osvětlená je celá scénérie – sbor, Krutovládkyňě a pár	Milostný pár Krutovládkyňě Sbor
Po skončení zpěvu jedna postava z páru odchází dozadu. Druhá postava zůstává na scéně a hledí na nenávistnou masu lidí. Rozhoduje se, zda zůstat, nebo odejít. Nakonec	Křečovitá, zlá, nenávistná, pochybovačná, nešťastná, zklamaná		Osvětlená je celá scénérie	Milostný pár Krutovládkyňě Sbor

<p>zaujme svou pózu a přidá se do obrazu. Všichni se křečovitě usmívají. Následuje dlouhé ticho. Obraz se pomalu mění, sbor se od Krutovládce začíná jemně oddalovat. Ze stylizovaných barokních póz jde do civilního postoje.</p>				
<p>Sbor začíná zpívat. Během skladby se celý obraz pomalu rozpadá. Každý se čím dále více vzdaluje od trůnu. Také Krutovládkyně z něj sesedne a sundá si paruku z hlavy. Při repetici se ve skladbě začne ozývat text „Já jsem“. Postupně se skladba rozpadne a každý přes sebe říká tento text.</p>	<p>Zklamáná, frustrující, rozkladná</p>	<p>Hraje se <i>With drooping wings</i>, postupně orchestr přestává hrát</p>	<p>Světla jsou tlumenější</p>	<p>Krutovládkyně (postupně začleněná do sboru) zpěv Sbor</p>

Všichni stojí v prostoru, text „Já jsem“ zazní jednou v unisonu. Na každé slovo JÁ se dá důraz.	Zklamaná, frustrující, smutná, nešťastná		Světla se ve vlnách rozsvěcují a zhasínají – po tvářích sboristů plyne volně světlo	Všichni (kromě jedné postavy z milostného páru, která odešla)
Všichni stojí v prostoru a zazní závěrečná skladba.	Zklamaná, frustrující, smutná, nešťastná	Hraje se <i>Plorate filii Israel</i> , poprvé je vše v pianu, při repetici ve forte.	Světla postupně zhasínají.	Všichni (kromě jedné postavy z milostného páru, která odešla)