

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

ZPĚV

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

GENEZE OPERNÍ INSCENACE

Jakub Dolejš

Vedoucí práce: odb. as. Vladimír Doležal

Oponent práce: MgA. Zuzana Lászlóová

Datum obhajoby: 7.9.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

BACHELOR'S THESIS

GENESIS OF THE OPERA INCENATION

Jakub Dolejš

Thesis Supervisor: odb. as. Vladimír Doležal

Thesis Opponent: MgA. Zuzana Lászlóová

Date of thesis defense: 7.9.2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

GENEZE OPERNÍ INSCENACE

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce pojednává o vzniku divadelní inscenace a jejích jednotlivých krocích, které jsou potřeba k úspěšnému uvedení nově nastudovaného operního díla.

V první části mojí práce se snažím ve stručnosti vysvětlit, které kroky jsou při vytváření samotné opery důležité a s jakými typy oper se můžeme v dané problematice setkat.

V druhé části pak popisují historický vývoj jednotlivých uměleckých složek divadla, které se na vzniku operního díla podílejí, společně s jejich stručnou charakteristikou.

V další části se pak věnuji jednotlivým oddělením, které mají na starosti propagaci a přípravu daného díla, jako jsou například dramaturgie či marketingové oddělení divadla.

V závěru své práce se pak pouším demonstrovat samotný tvůrčí proces, který při přípravách inscenace probíhá (počínaje samotným výběrem titulu dramaturgem opery až po finálový večer). V divadelních kruzích se označuje jako „slavnostní premiéra“ a celým tvůrčím týmem společně se všemi uměleckými složkami je považován za nejdůležitější část celého tvůrčího procesu.

Klíčová slova: opera, hudební dramaturgie, divadlo, hudební estetika

Annotation:

This bachelor's thesis deals with the origin of a theatrical production and its individual steps, which are needed for the successful performance of a newly staged opera.

In the first part of my work, I try to briefly explain which steps are important in creating the opera itself and what types of operas we can encounter in a given issue.

In the second part, I describe the historical development of the individual artistic components of the theater, which participate in the creation of the opera, together with their brief characteristics.

In the next part, I focus on the individual departments that are in charge of the promotion and preparation of the work, such as dramaturgy or marketing department of the theater.

At the end of my work, I try to demonstrate the creative process itself, which takes place during the preparations for the production (starting with the selection of the title by the opera playwright to the final evening). In theater circles, it is referred to as the "ceremonial premiere" and the entire creative team, together with all artistic components, is considered the most important part of the entire creative process.

Key words: opera, musical dramaturgy, theater, musical aesthetics

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval svému vedoucímu práce profesoru Vladimíru Doležalovi, který mi byl vždy v případě potřeby nápomocen a paní magistře Zuzaně Lászlóové, která se na mojí práci podílí jakožto oponentka.

Ze všeho nejvíc bych chtěl poděkovat svojí přítelkyni, která při mně stála ve všech složitých životních chvílích. Nesmím také zapomenout na moji rodinu, především moji maminku Petru Dolejšovou, která se mi vždy snažila za každé situace pomoci.

Co se týče samotné práce, tak bych zde chtěl speciálně poděkovat Josefíně Panenkové z archivu Národního divadla v Praze, která mi vždy ochotně poradila, a dokonce i pomohla sehnat materiály potřebné pro moji práci. Dále bych chtěl poděkovat zaměstnancům Národního divadla v Praze (Benu Blachutovi, Lee Matvijové, Aleši Frýbovi a Davidu Pospíšilovi), díky kterým jsem mohl získat praktické informace o divadelních procesech.

Na závěr bych chtěl poděkovat i pracovníkům z knihovny Hamu, kteří mi byli vždy ochotní poradit a pomoci s mojí prací.

Obsah

1. Úvod	8 -
2. Cíl práce	9 -
3. Geneze samotného díla	10 -
3.1 Základní prvky vzniku operního díla	10 -
3.2 Zdrojové náměty oper	10 -
3.3 Argomento neboli úvod k opeře	11 -
3.4 Jednotlivé typy operních útvarů	11 -
3.4.1 Vnější.....	11 -
3.4.2 Vnitřní.....	11 -
3.4.3 Charakterní.....	12 -
4. Orchester	13 -
4.1 Vývoj orchestru	13 -
4.2 Symbióza orchestru a operních pěvců	13 -
4.3 Problematika hudebních představení v médiích	14 -
4.4 Orchester a opera	14 -
4.5 Orchester na jevišti	15 -
4.6 Vyjádření emocí pomocí orchestru	15 -
4.7 Sólové party orchestrálních nástrojů	16 -
4.8 Nadvláda orchestru nad zpěvákem	16 -
4.9 Orchester a folklór	17 -
4.10 Pohybové prvky v opeře	19 -
4.10.1 Scénický pohyb, dramatické umění	19 -
4.11 Intermezzo	20 -
4.12 Ouvertura	21 -
4.13 Hudební originalita skladatele	21 -
4.14 Dramatická hudba v opeře	22 -
5. Sbor	24 -
5.1 Historický vývoj	24 -
5.2 Role sboru v divadelních inscenacích	24 -
5.2.1 Mužský sbor.....	24 -
5.2.2 Ženský sbor	25 -
5.2.3 Dětský sbor	25 -
5.3 Dramatický účinek sboru	25 -
6. Balet	27 -
6.1 Význam baletu v opeře	27 -
6.2 Baletní hudba v opeře	27 -
7. Sólistické ansámby	29 -
7.1 Rozeznání charakteru operních postav	29 -
7.2 Sólistické role a jejich historický vývoj	29 -

7.3	Duet	- 30 -
7.4	Tercet.....	- 31 -
7.5	Kvartet	- 32 -
7.6	Kvintet	- 32 -
7.7	Sextet.....	- 33 -
7.8	Septet	- 34 -
7.9	Oktet	- 34 -
8.	Dramaturgie opery	- 35 -
8.1	Zájmová oblast dramaturgie	- 35 -
8.2	Operní dramaturgie Národního divadla v Praze	- 35 -
8.2.1	Výběr operního díla	- 35 -
8.2.2	Operní dílo a jeho životnost.....	- 35 -
8.2.3	Kmenový repertoár Národního divadla v Praze.....	- 36 -
8.2.4	Využití uměleckého sólového ansámblu pro operní tituly	- 36 -
9.	Ekonomie.....	- 37 -
9.1	Ekonomie ve zkratce	- 37 -
9.1.1	Poptávka	- 37 -
9.1.2	Nabídka.....	- 37 -
9.1.3	Odlišení prodeje a marketingu.....	- 38 -
10.	Marketing.....	- 39 -
10.1	Historie marketingu	- 39 -
10.1.1	Raný marketing	- 39 -
10.1.2	Přesun lidí do měst	- 40 -
10.1.3	Znovupoznávání zákazníka	- 40 -
10.1.4	Pronikání marketingu do neziskových organizací.....	- 40 -
10.1.5	Návrat k osobnímu kontaktu se zákazníky	- 40 -
10.2	Základní marketingové strategie:.....	- 41 -
10.3	Marketingový mix (4P).....	- 41 -
10.3.1	Produkt	- 41 -
10.3.2	Distribuce	- 42 -
10.3.3	Cena	- 42 -
10.3.4	Komunikační mix/Propagace	- 43 -
10.4	Integrovaná komunikace (IMC) a další nástroje marketingu ...	- 43 -
10.4.1	IMC.....	- 43 -
10.4.2	4P + „C“ neboli consumer/customer	- 44 -
10.4.3	ISMO	- 44 -
10.4.4	Marketingová komunikace v umění	- 44 -
10.5	Marketingové oddělení v Národním divadle v Praze	- 45 -
10.5.1	Propagační materiály.....	- 45 -
10.5.2	Stanovení divadelní režie v ND v Praze	- 46 -
10.5.3	Obsazenost a rušení představení v ND v Praze	- 46 -
10.6	Neziskový a ziskový sektor.....	- 47 -
10.6.1	Členění neziskových organizací.....	- 48 -
10.6.2	Divadlo jako příspěvková organizace	- 48 -
10.6.3	Financování neziskových organizací.....	- 48 -
10.6.4	Firmy a sponzorské dary.....	- 48 -
10.6.5	Problematika sponzorských darů.....	- 49 -

11. Sponzoring	- 50 -
11.1 Základní pilíře sponzoringu	- 50 -
11.2 Formy sponzoringu.....	- 50 -
11.3 Sponzoring v jednotlivých bodech	- 50 -
11.4 Sponzoring Národního divadla v Praze	- 51 -
11.4.1 Sponzoring inscenací ND v Praze	- 51 -
11.4.2 Sponzoring mířící do rozpočtu ND v Praze	- 51 -
11.4.2.1 Mecenášský klub pro fyzické a právnické osoby	- 51 -
11.4.2.2 Základní balíček Mecenášského klubu.....	- 52 -
12. Realizace operního představení	- 53 -
12.1 Výběr titulu a první schůzka s režisérem	- 53 -
12.2 Stanovení rozpočtu	- 53 -
12.3 Sestavení inscenačního týmu režisérem	- 54 -
12.4 První inscenační koncepce a porady	- 55 -
12.5 Autorská práva	- 56 -
12.6 Sepsání výrobního protokolu, finální schválení rozpočtu	- 56 -
12.7 Zkouškové procesy uměleckých složek	- 57 -
12.8 Kostymní zkoušky a příprava vizuální prezentace a reklamy	- 57 -
12.9 Tisková konference	- 58 -
12.10 Hlavní a generální zkoušky, premiéra, reprízy.....	- 58 -
12.11 Recenze, derniéra, likvidace inscenace	- 59 -
13. Vysvětlení k vybraným inscenacím Prodané nevěsty.-	59 -
13.1 Prodaná nevěsta, rok 1934, signatura O 284 f	- 59 -
13.2 Prodaná nevěsta, rok 1949, signatura O 284 k.....	- 60 -
13.3 Prodaná nevěsta, rok 1963, signatura O 284 o.....	- 60 -
13.4 Prodaná nevěsta, rok 1971, signatura O 284 q.....	- 60 -
13.5 Prodaná nevěsta, rok 2004, signatura O 284 u.....	- 61 -
14. Závěr.....	- 62 -
15. Seznam použité literatury	- 63 -
16. Přílohy	- 64 -

1. Úvod

Divadlo je jako celek velmi složitý komplex mnoha mechanismů, které do sebe zapadají, a proto je při vzniku každé nové inscenace zapojeno velké množství divadelních složek, podílejících se na přípravě každého daného díla (počínaje výběrem námětu, vhodné hudební dramaturgie, přes obsazení jednotlivých umělců, dále pak scénické a kostýmní zpracování, až po technické složky zaštiťující chod každé divadelní inscenace).

Samotnou problematikou vzniku inscenace se příliš mnoho publikací nezabývá, a pokud ano, tak jsou informace velmi obecné. Svojí prací bych tak chtěl nastínit jednotlivé kroky, které příprava nové opery vyžaduje, jako vybrání samotného titulu a jaká jsou měřítka pro jeho zvolení. Dále se pokusím nastínit, jak probíhá samotná příprava, ať už jde o nastudování hudebního titulu jednotlivými uměleckými tělesy, výrobu kostýmů a dekorací nebo samotné marketingové propagace. Nesmíme také zapomenout na umělecké složky divadla (např. orchestr, sbor, balet, sólistický ansámbl aj.), které mají největší zásluhu na tom, jak danou inscenaci bude vnímat samotné divadelní publikum.

Jednotlivé divadelní kroky nemusí nutně probíhat po sobě a z úsporného hlediska tak mohou a patrně i budou probíhat zkoušky najednou (myslíme tím např. výtvarnou, scénickou a kostýmní přípravu, které často probíhají společně). Proto bych poprosil o jistou shovívavost v případě, že nebudou uvedené divadelní procesy zcela přesně chronologicky odpovídat skutečnosti. Divadlo je živý organismus, a proto se i stává, že situace, na kterou jsou všichni zvyklí, se odchýlí od daného plánu.

Předposlední fázi operních příprav zahrnují společné zkoušky, které jsou pojmenovány dle jejich studijního účelu (např. aranžovací, ansámblové, klavírní nebo režijní zkoušky). Divadelní maraton je zakončen dvěma hlavními a generálními zkouškami, ke kterým se přistupuje tak, jako by se jednalo už o regulérní představení.

Během finálních večerů v podobě dvou premiér, je mezi samotnými umělci cítit jisté napětí společně s tzv. „profesní trémou“, která opadne se stažením divadelní opony na jevišti.

Tímto okamžikem však daná práce nekončí a bylo by naivní si myslet, že umělci již mají svůj díl práce za sebou. Proto ve své práci zmíním i procesy, které probíhají i po divadelní premiéře.

2. Cíl práce

Cílem mé práce je nastínit jednotlivé divadelní procesy, které jsou spojeny s vytvářením a následným reprízováním daného operního díla. Jelikož tento úkol není tak jednoduchý, jak by se zprvu mohlo zdát, neočekávám, že se mi v písemné práci podaří zahrnout všechny procesy, které jsou spojené s danou problematikou.

Přesto věřím, že mnou zadaný úkol se mi podaří splnit alespoň z takové části, aby si obyčejný, operou nezasvěcený čtenář dokázal na základě mého zkoumání udělat jistou představu o operní tvůrčí práci, která je sama o sobě nelehká, mnohdy až nevděčná, ale výsledný efekt spojený s oceněním diváků v podobě potlesku a následného zhodnocení v podobě kritických recenzí za tu námahu jistě stojí.

Jen málokterá práce totiž přináší takové kulturní obohacení, jako je právě příprava a dokončení úspěšného operního titulu.

3. Geneze samotného díla

Cesta ke zhudebnění dramatického textu je složitá, vede od podmětu k látce následně k samotnému textu, libretu a jeho zpracování. Od samého počátku je rozhodující účast skladatele jak navýběru námětu, tak jeho podíl na libretu a jeho případné úpravě. (Trojan, 1988)

3.1 Základní prvky vzniku operního díla

Za úplně počáteční fází, bychom mohli považovat tzv. „**podmět**“, nebo-li inspirativní moment vzniku díla (skladatel má mnohdy jen obecnou představu o tom, co chce komponovat). Dle názoru většiny skladatelské obce se k samotnému zhudebnění hodí tzv. „**lyrické látky**“ nepříliš složitým dějem. Dalším částí vývoje je pak samotný „**námět**“, který svou povahou prozrazuje aktivní nebo pasivní vztah skladatele k literatuře. (Trojan, 1988)

Za další důležitou částí je pak tzv. „**aktivita skladatele**“ k dané literatuře“ (v 18. století byli komponisté méně aktivní, mnoho oper vycházelo nejen ze stejného tématu, ale i libreta, nicméně s postupem doby se daný postoj změnil, viz L. Janáček). Někteří skladatelé ovlivnění „společenskými událostmi“, se pokoušeli tzv. „**progresivní ideu**“ schovat za historický námět – např. opera Braniboři v Čechách (1866), od B. Smetany. (Trojan, 1988)

3.2 Zdrojové náměty oper

Asi nejčastí témata pro operní díla, čerpali skladatelé z antiky, o něco méně pak z biblických námětů a v 19. století pak čerpali z historické tematiky, která však od 20. století ztrácí svůj lesk. Od romantismu se staly oblíbenými „**fantastické a pohádkové látky**“ a stranou nezůstala také ani oblast „**lidových vyprávění**“. Ve Francii se zas zrodili „**parodie/zpěvohry**“, které sehrály významnou roli při vzniku komické hry. (Trojan, 1988)

Rozsáhlou oblastí námětů je pak „**dramatická literatura**“ (kdy samotný skladatel může čerpat ze skutečného příběhu - např. Cosi fan tutte (1790), od W. A. Mozarta) a „**nedramatická literatura**“. Dalšími možnostmi inspirace jsou pak **náměty realistické, surrealistické, symbolistní, expresivní** aj. a inspirovalo se jimi mnoho známých skladatelů jako například G. Verdi: La traviata (1853), G. Bizet: Carmen (1875) a B. Martinů: Julietta (1938). (Trojan, 1988)

3.3 Argomento neboli úvod k opeře

Nežřídka prošli náměty nescetnými proměnami, čehož si byli vědomi i samotní libretisté. Proto v 18. stol před své texty zařazovali tzv. „**argomento**“ (úvod), která měla dvě části (první část „**fatti storici**“ obsahovala zdroje námětu a v druhá část „**accidenti verissimi**“, popisovala libretistovo vlastní zpracování námětu. (Trojan, 1988)

Literatura není jen nepřeborná pokladnice námětů, ale předurčuje ovzduší a styl samotných operních děl. (Trojan, 1988)

3.4 Jednotlivé typy operních útvarů

Samotnou operu můžeme rozdělit na několik typů, a to dle několika hledisek a to nejprve, zdali je dílo stručné nebo monumentální. Dále pak operní díla dělíme podle jejich struktury:

3.4.1 Vnější

Aktovka - obvykle veselohra, nicméně jsou vážné (celovečerní) veselohry

Dvouaktovka

Tříaktová opera

Čtyřaktová opera

Pětiaktovka/tragédie lyrique nebo **cyklus** - objevuje se od novoromantismu, ale setkáme se s ním už v podobě bilogie v německé opeře

Trilogie s prologem

Tetraogie

(Trojan, 1988)

3.4.2 Vnitřní

Skladatelé usilovali o vnitřní dělení opery. Nejprve měla být „**scéna/výstup**“ (část opery ohraničená příchodem a odchodem), dále pak „**obraz**“, který scénickou změnou dekorací naznačuje proměnu a nejvyšší jednotkou je „**jednání/dějství**“, které pak rozděluje na jednotlivé díly u dané opery. (Trojan, 1988)

První dějství má specifický ráz a má charakter expozice, druhé jednání má od romantismu spíše lyrický charakter, ve třetím jednání samotná opera vrcholí. V operách se pak může objevit „**epickým prolog**“ nebo „**dramatický prolog**“ (již od barokních oper), případně může být uzavřena „**epilogem**“ (např. opera

Don Giovanni (1787), od W. A. Mozarta, kde na konci opery dokresluje celý děj ansámblový výstup s mravním poučením. (Trojan, 1988)

3.4.3 Charakterní

Na samotném jevišti by nemělo být moc prostoru pro vyprávění a popisy dané situace, nicméně někteří velcí „mistři“ dovedli dát těmto věcem dramatický spád (např. opera Boris Godunov (1874), od M. Mussorgsky - Pimeno vypráví o zavražděném careviči) a dále pak slavné monology R. Wágnera v jeho operách (např. Tanhäuser (1845), Lohengrin (1850) či jiné). Podobná vyprávění totiž poskytují množství asociací, která podněcují nejen skladatelovu, ale i divákovu představivost. K závěru této kapitoly, bych proto ještě zmínil základní typy oper podle jejich charakteristiky:

Deklamační opera - zpěváci jsou v ní více řečníci (florentská camerata)

Áriová opera - je z velké části založená na působivých áriích

Symfonická a kompoziční opera - vycházejí z tvorby R. Wágnera

Konverzační opera - obsahuje zábavné náměty ze společnosti (Trojan, 1988)

Poohlédneme-li se zpátky do operní historie, tak si všimneme, že se opera vzdálila od své specifčnosti a přiblížila se více činohře, dokazuje nám to zdůraznění „**deklamační složky**“ (protichůdnost lze vidět u skladatelů: L. Janáček – R. Strauss – C. Debussy), nicméně expresionisté jako A. Schönberg a A. Berg z těchto činoherních typů, vytvořili svébytné útvary. (Trojan, 1988)

4. Orchester

4.1 Vývoj orchestru

Smysl a význam orchestru, nástrojových skupin i jednotlivých instrumentů se v průběhu vývoje opery neustále měnil a mění (do 19. století byla za základní část orchestru považována smyčcová skupina). Změnu zvukového ideálu orchestru popisuje O. Zich v kapitole „Obrazivé schopnosti hudby“, kde píše, že materiálem hudby jsou tóny hudebních nástrojů, kromě nepatrné a nepodstatné výjimky několika bicích nástrojů (buben, triangl apod.). Stačí však nahlédnout do obsahu čtyřsvazkové práce Dmitrije Rogala-Levického, abychom se přesvědčili o tom, že jeden a půl svazku zabírá skupina bicích nástrojů, a to nejen rytmicky ale i melodicky. (Trojan, 1988)

Až do současnosti má skupina smyčců své kouzlo pro svou dramatickou účinnost, i když některé momenty (např. tremolo), již působí zastarale. Za samotný přežitek v dnešní době se považuje sólo koncertního mistra, který má povinnost hrát tyto pasáže (s houslovými sóly se setkáváme ještě za Leoše Janáčka v opeře *Její pastorkyňa*), nicméně některé postupy, kterým již odzvonilo se objevují v opeře 20. století ve zcela novém pojetí, např. zpěv s koncertantním nástrojem (známý z barokní opery), aplikovaný jedinečným způsobem v opeře *Wozzeck* (1925), od A. Berga. (Trojan, 1988)

Hudební nástroje bychom tak měli brát spíše z pohledu jejich charakteristiky v opeře. (Trojan, 1988; Zich, 1986)

4.2 Symbióza orchestru a operních pěvců

Nástrojová složka je v opeře nerozlučně spjata se složkou vokální a díky tomuto propojení je tak často problematická a plná nesnází. Nesčetné množství otázek je spojeno jen s postavením orchestru (prostředník mezi jevištěm a hledištěm, který je umístěn v zemi nikoho). (Trojan, 1988)

Orchester představuje zdánlivě anonymní živel, a přece je v opeře nezbytný pro každý její okamžik. Jeho samotnou úlohu vystihl O. Zich, který se na počátku své práce zmiňuje o orchestru, jakožto o subjektu, který náleží do obrazivé hudby. Naproti tomu P. Bekker se domnívá, že je nejméně zavázán, pokud budeme vycházet z podstaty Wágnerovského orchestru: „Hudebníci necítí s jevištěm, nejsou vidět diváky“. Vychází tak nejspíše ze stylu hraní v rané opeře (malá skupina hudebníků, která účinkovala na scéně).

Orchestr by měl být součástí divákova prožitku a vycházet dle Wágnerovských představ, neboť pohled na hudebníka vyluzujícího tón je jedním z momentů, který může přiblížit publiku uměleckou práci a poskytnout mu nevšední dojmy. (Trojan, 1988)

Samotná představa, kterou měl R. Wágner na mysli, vlastně předvíдалa současný stav spojený s problematikou operních inscenací v médiích jako rozhlasová a televizní vysílání. (Trojan, 1988; Zich, 1986)

4.3 Problematika hudebních představení v médiích

Spontání sledování orchestrálních hráčů posluchačem v opeře je odlišné než při televizním přenosu koncertu, jelikož je režisér na základě svojí vůle prezentuje detailně nebo v celku, čímž může diváka rozptylovat. (Trojan, 1988)

Koncert v televizi je ohromná otrava a dirigent vypadá obyčejně jako anglický ovčácký pes. Následně vidíme zvláště tympány, trombóny a hoboje. Díváme se, jak hráči dýchají a navlhčují si náustky. Sledování jednotlivých hráčů rozhodně rozptyluje pozornost a zabraňuje soustředění poslechu celého ansámblu. Zdá se tedy, že neřešitelným problémem zůstává režie. Jak tedy učinit hudbu v televizi prvořadou? Je v televizi prvotní obraz, právě tak jako v rozhlase zvuk? (Trojan, 1988)

Všechny ouvertury k operám jsou většinou degradovány (souběžně s nimi se na obrazovce rozběhne seznam osob a obsazení), na hudebním pozadí tzv. „**background musik**“, což je zvláště necitlivý režijní přístup, který je bohužel často zneužívaný režiséry. (Trojan, 1988)

Výjimka však potvrzuje pravidlo, díky kterému se dá daný problém vyřešit. Máme teď na mysli snímek opery Tannhäuser (z NDR), v němž je značně dlouhá předehra (13,5 min), která byla televizně ztvárněna opravdu nekonvenčním způsobem (divák sledoval zalesněnou krajinu kolem dějiště příběhu - hrad Wartburg a kamera ho nenuceně přivedla (patrně záměrně), pomocí malých výrazných záběrů až nahoru na hrad. Hudba stále převládala jako nositelka obsahu a teprve když se sledující obecnost ocitlo uvnitř hradu, spatřilo detailní záběry obrazů, soch apod. Kouzlo hudby přestalo účinkovat a divákovu pozornost upoutal obraz. Hudba se tak dostala do pozadí jako kulisa. (Trojan, 1988)

4.4 Orchestr a opera

Orchestr v opeře má obdobnou scelovací úlohu, jako měl ve starém řeckém dramatu sbor herců. Od dob W. A. Mozarta dosahuje orchestr mocných

účinků (svědčí o tom závěrečná scéna opery Don Giovanni), kdežto v italské opeře byl potlačován až do 19. století (R. Wágnerovi zněl jako obrovská kytara, která doprovází zpěváka na jevišti). (Trojan, 1988)

Teprve u pozdního Verdiho se orchestr stal partnerem sólistů (skladatel R. Wágner budí dojem nadvlády nad zpěvákem, R. Strauss se zas díky velkému obsazení svých orchestrálních partů vzdal myšlenky, šířit operu pro širší publikum a díla jsou tak určena pouze úzkému okruhu velkých scén). (Trojan, 1988)

4.5 Orchester na jevišti

Ideál komorního orchestru vniká i do opery (příkladem je „časová“ opera E. Křenka Johnny vyhrává (1927), kde vedle symfonického orchestru hraje menší kabaretní skupina hráčů, čímž se ve Weillových dílech stává substitutem tradičního orchestru). Velká orchestrální obsazení se navrací do opery s odkazem na minulost a jsou doprovázena i skladebným eklekticismem, říká H. W. Henz. (Trojan, 1988)

Na otázku důležitosti umění instrumentace v opeře, nám odpověď poskytuje raně romantická opera Der Freischütz/Čarostřelec (1821), od C. M. Webera, kde tento skladatelský způsob hry hraje klíčovou roli. Naproti tomu R. Wágner jej využíval s důrazem na dramatický výraz, jak je tomu patrné u oper Tannhäuser (1845), Lohengrin (1850) a dále až k samotné tetralogii Der Ring des Nibelungen (1876). (Trojan, 1988)

4.6 Vyjádření emocí pomocí orchestru

Samotné umění orchestrace by nedávalo smysl, bez charakteristiky postav pomocí instrumentace. Ve spojitosti s dalšími složkami skladatelské práce, tak činí z instrumentace velmi důležitého činitele v konceptu opery (svědčí o tom orchestrální úpravy některých významných oper jako Boris Godunov (1874), od M. Mussorgskyho či Její Pastorkyňa (1904), od L. Janáčka). Naproti tomu, některé opery vyšly pouze v klavírním náčrtu (Les Contes d´Hoffmann (1881), od J. Offenbacha). (Trojan, 1988)

V zásadě platí, že skladatel musí být příslušně vybaven jako instrumentátor, jinak jeho dílo bude ve svém účinku oslabeno. Máme na mysli taková místa, kde orchestr souzní se scénou a plasticky vyjadřuje skladatelův záměr (s takovými momenty se setkáváme již ve druhé polovině 18. století,

zejména pak u W. A. Mozarta v opeře Don Giovanni, kde se ozve tzv. „pláč klarinetů“ u vstupního zpěvu Donny Anny). (Trojan, 1988)

Pokud jde o samotného diváka, který jistě nemíří na operní představení kvůli efektům (nicméně je určitě ocení), jsou ve vzájemné symbióze s dramatickým záměrem libreta (jeviště, text, hudba v orchestru i zpěv) a působí jako celek. „V opeře má mít orchestr samostatnou roli, má hrát na vlastní pěst. Jeho melodie mají být jiné než melodie zpěváka, má se střídat se zpěvem, nebýt jen pasivním, doprovodným činitelem“, píše ve své práci J. Trojan. Dnes jsou tyto myšlenky stále aktuální, stejně jako předchozí názory na dramatický výraz v hudbě, čímž jednotlivé nástroje mají bezpochyby neocenitelný přínos do opery v podobě charakteristiky jednotlivých postav a situací. (Trojan, 1988)

4.7 Sólové party orchestrálních nástrojů

Zajímavou oblastí je využití nástrojů z orchestrální a sólistické funkce v orchestru. Samotným příkladem zde může být historický vývoj harfy, která až do romantismu neměla své stálé místo v operním ansámblu (nástroj byl považován za vhodnější pro instrumentální doprovod nežli pro sóla). Menší divadla však mohla mít i jiné důvody (především personální), kdy nebyla schopná si dovolit zaměstnávat hráče jako stálého člena orchestru (příkladem zde může být Brněnská inscenace opery Le prophète (1851), od G. Meyerbeera, kde byla zvlášť angažovaná harfistka). Samotný prostor pro sólovou hru v orchestru dostala harfa až v pozdně romantickém a postromantickém operním orchestru u N. A. Rimského-Korsakova a R. Strausse. (Trojan, 1988)

4.8 Nadvláda orchestru nad zpěvákem

Zajímavým vývojem prošla skupina dechů, kdy se v raně romantické opeře zrovnoprávnily jednotlivé nástroje z Mozartovského základu, a skupina byla uzákoněna v obsazení po třech hráčích. R. Wágner pak tento způsob názorně demonstroval ve své opeře Lohengrin (1850), což můžeme brát za počátek velkého symfonického orchestru v opeře. (Trojan, 1988)

Velké obsazení orchestru by se dalo považovat za jeden z momentů, kdy orchestrální složka získává nadvládu nad zpěvákem, tzv. **„jeviště dirigované z orchestru“**, jak říká B. Szabolcsi. Zvláště zajímavé je navození lokálního koloritu za pomoci orchestru, které je součástí celkového dojmu návštěvníka oper (vytváření více variant v daném prostředí pomocí hudby). Svůj podíl nesou

na tom realistické výjevy v opeře, dále pak scény se zvláštní atmosférou a v neposlední řadě použití plebejských nástrojů v orchestru. (Trojan, 1988)

Realistickými výjevy v opeře rozumíme scény, které se objevují na jevišti v podobě drobnějších nebo rozsáhlejších obrazů (např. lovecká hudba, bouře, bitva, pastýřská scéna aj.), které jsou prezentovány pomocí charakteristických nástrojů pro danou scénu (např. lovecká - lesní rohy, pastýřská - flétna a hoboje, bitevní - trubky a kotle), s ustálenými melodicko-rytmickými obraty. Jejich zformování pak vedlo ke vzniku určitých šablon (schémat), které se dostaly od divadla k divadlu (máme na mysli drobné fanfáry i intrády, představující rozvinutou signální hudbu, s nimiž se již setkáme v barokní opeře). Zajímavé je, že realistické scény nacházíme i u skladatelů, kteří nemohou být počítáni do kategorie realistů v opeře (např. R. Wágnr a jeho scéna v opeře Die Meistersinger von Nürnberg/Mistři pěvci norimberští (1862) - napodobení troubení ponocenského rohu). (Trojan, 1988)

Do výjevů se zvláštní atmosférou počítáme i folkloristické, exotické až exotizující scény, které se objevují v italské opeře v 17. století (M. Marazzoli - A. M. Abbadini: Dal mal il bene (1653) - výjevy na trhu). Později se v opeře buffa a německém singspielu staly stylovým prvkem lidové výstupy, ke kterým se programově hlásili tamní romantici v čele s C. M. Weberem, který svou operou Čarostřelec (1821), dal podnět k rozvoji národní opery. (Trojan, 1988)

4.9 Orchester a folklór

Folklorismus na operním jevišti a v orchestru neznamena snůšku citátů lidových písní, ale využití lidových prvků jako zásobníci melodiky a rytmiky (této oblasti se zatím operní teoretici a hudební folkloristé moc nevěnovali). (Trojan, 1988)

U každého skladatele je přístup k lidovému odkazu odlišný, jelikož všichni jej vytvářeli dle různých situací (zeměpisná poloha, národní zvláštnosti, postavení lidového odkazu v národní kultuře aj.), nicméně někteří Evropané publicisté i teoretici píší pohrdavě o tzv. „**skladatelích - folkloristech**“, kdy za nejznámější tvůrce dané doby bychom mohli považovat B. Bartóka, L. Janáčka nebo Manuela de Falla. (Trojan, 1988)

Mezi díla, která čerpají inspiraci z folklórních prvků patří například Prodaná nevěsta (1866), od B. Smetany, Její Pastorkyňa (1904), od L. Janáčka nebo opera La vida breve (1913), od M. de Falla. Dále jsou tu díla, u nichž byl lidový

prvek využít nenáročným způsobem, a to buď ve formě singspielu, nebo v podobě hry se zpěvy a samotní skladatelé se spokojili s povrchním a líbivým podáním (např. singspiel *Das neue Sonntagskind*/Nové nedělníčko (1793) - měla být fraškou na Mozartovu Kouzelnou flétnu nebo zpěvohra *Háry János* (1926), od Z. Kodályho). (Trojan, 1988)

V některých případech se stávalo, že ani samotný folklór nezachránil autora před fiaskem. Názornou historickou ukázkou je opera *Schwanda the Bagpiper*/Švanda dudák (1927), od J. Weinberga, který se snažil navázat na odkaz *Prodané nevěsty*, a to i přes to, že v téže zemi bujel v oblasti zábavné hudby nejpustší kýč, vydávaný za lidové umění (samotná opera se v zahraničí těšila velké popularitě o čemž svědčí překlad do 6 jazyků). (Trojan, 1988)

Opera nemá moc možností, jak ovlivnit folklór, a to z důvodu věčné inspirace pomocí proklamativního (odkazovat se na něco - *Mocná hrstka*) nebo latentního způsobu vyjadřování (skrytě - P. I. Tchaikovsky). Naproti tomu u R. Wágnera není tento prvek až tak zásadní, jako zemích s výraznou lidovou kulturní tradicí (ruská, česká, polská nebo maďarská hudba). Folklórní hudební prvky se na operní scéně prosazovaly postupně z důvodu náhlých zvrátů, (svědčí o tom např. díla B. Martinů). (Trojan, 1988)

Ve dvacátých letech 20. století se ke slovu v opeře dostává jazz, který vychází z tehdejší taneční hudby - např. E. Křenek: *Jonny spielt auf* (1927), G. Gershwin: *Porgy and Bess* (1935) a je rušivým prvkem stejně jako exotismy, které se však ve sféře operní stylistiky Evropy objevují méně. Skladatelé prosazovali jazz pomocí tzv. „**nivelizace**“, neboli vyrovnáním odlišností, kdy tento trend je nejnápadnější u exotismu ve vážné hudbě a daleké exotické kultury jsou okrajově napodobovány. (Trojan, 1988)

Za kolébku samotného exotismu v opeře je považována Francie v období pozdního baroka (např. J. B. Lully nebo J. Ph. Rameau). Svůj největší rozkvět zaznamenal na přelomu 19. a 20. století, kdy opery byly ovlivněné Dálným východem (např. *Madam Butterfly* (1904), od G. Pucciniho) nebo kulturou Blízkého východu (G. Verdi: *Aida* (1871), K. Goldmark: *Die Königin von Saba*/Královna ze Sáby (1875), R. Strauss: *Salome* uvedené roku 1905). (Trojan, 1988)

4.10 Pohybové prvky v opeře

Neobyčejně úspěšná je v opeře hudba zobrazená v motorických kvalitách, kdy se často podle O. Zicha opírá o charakteristický rytmus určité práce (např. veslování či kování). Do této skupiny by patřila tzv. **„popisná árie“** francouzských skladatelů a za průkopníka lze považovat Francoise-Andrého Danicana Philidora, který tyto charakteristické rytmy demonstroval ve své opeře Le Maréchal Ferrant/Vesnický kovář uvedené roku 1761. (Zich, 1986; Trojan, 1988)

Dalšími důležitými prvky operní kompozice je sféra pohybu společně s kynetickou složkou, které pomáhají vyjádřit vnější nebo vnitřní jevy. S využitím těchto prvků se můžeme setkat již v baroku a to v tzv. **„příměrové árii“**, (Gleichnisarie), kde se v textu srovnává např. mořská bouře s rozbouřeným nitrem hrdiny - této možnosti využili skladatelé hudebních komedií k parodizačním účelům, ve kterých slouží prostředky z opery séria k výsměchu (za příklad si můžeme uvést operu La Matrimonio annascuso (1727), od L. Lea). Podobně na tom byla i opera buffa, která podávala četná místa v žertovném nebo parodické smyslu (např. v bušení srdce v návalu milostného citu). (Zich, 1986; Trojan, 1988)

Nejčastějším prostředkem pro vyjádření pohybu na jevišti je tanec či pantomima, případně kombinace obojího. Baletní scény považuje O. Zich za mimodramatické, kromě těch, kde probíhá dramatický děj. Za příklad pak dává operu Hans Heiling (1833), od E. Devrienta a H. Marschnera (ve druhém jednání je účinně vyjádřen kontrast mezi hrdinovou bolestí a bujným veselím lidu), případně bychom zde mohli uvést známější operu La traviata (1853), od G. Verdiho (probíhá zde dramatický děj za doprovodu zdánlivě banální hudby valčíkovitého typu). (Zich, 1986; Trojan, 1988)

V obou případech se jedná se o tzv. **„hudbu pozadí“**, jejíž účinky známe z činohry, rozhlasu, filmu, televize a z internetu. (Zich, 1986; Trojan, 1988)

4.10.1 Scénický pohyb, dramatické umění

Vedle taneční hudby v podobě baletu, vykresluje scénický pohyb i samotné dramatické umění (do dnešní doby je balet nerozlučně spjat s pohybem, a proto se operní režiséři vyhýbají realistickému ztvárnění pochodových výjevů na scéně - **týká se to především romantických oper**, které působí nadneseným dojmem a často tak mohou vyvolat bezděčnou komiku). **Namísto masového**

pohybu celého sboru, se vše naznačí skupinou statistů, případně se udělá davová scéna. (Trojan, 1988)

4.11 Intermezzo

Další zajímavou formou v opeře je tzv. „intermezzo“. Jedná se o orchestrální mezihru na otevřené scéně (většinou jde o lyrickou epizodu), kdy z historického hlediska hrála v operních útvarech důležitou roli a měla vyvolat žádaný kontrast v dramatickém pásmu. (Trojan, 1988)

Raným dokladem orchestrálního intermezza je např. „východ měsíce“ z opery V studni (1867), od V. Blodka nebo „Kouzlo Velkého pátku“ z Wáagnerovy opery Parsifal (1882). Patrně nejznámější je **„Intermezzo Sinfonico“** z opery Sedlák kavalír (1890), od P. Mascagniho (původně se jednalo o meziaktní hudbu, ale kvůli soutěži skladatel sloučil dva díly dohromady). (Trojan, 1988)

Posouváme se tak k vývojově podmětným intermezzům mezi akty, které navenek můžou působit jako meziaktní hudba (v historii sloužila k vyplnění přestávky nutné k přestavbě scény, nicméně postupem času se jejich charakter posunul směrem k vážné hudbě s dramatickým významem). Dle historického hlediska bychom mohli považovat za první dochované dílo s tímto typem mezihry, tj. tzv. **„symfonickým intermezzem“** operu Pelléas et Mélisande/Pelléas a Mélisanda (1902), od C. Debussyho (orchestrální složka má skrytou výmluvnost, která rozvíjí divákovu fantazii a jednotlivé obrazy skladatel spojuje orchestrálními intermezzy, působící navenek tradičně (příprava na následující scénu nebo doslovení předcházejícího výjevu, případně propojení jednotlivých obrazů mezi sebou). V této opeře je však toho mnohem více, a to v podobě tzv. **„znějících dějů“**, která jsou tématicky propojena s hudbou opery. Podobnou cestou se pokusil vydat V. Novák v opeře Dědův odkaz (1926), nicméně si zvolil nevhodný, zastaralý námět a jeho práce tak zapadla. (Trojan, 1988)

Tento hudební typ skladeb úspěšně rozvíjeli skladatelé první poloviny 20. století jak v expresionismu, tak neoklasicismu. Své o tom dokládají operní díla jako Wozzek/Vojcek (1917), od A. Berga (tvoří ji tvárná, k ději těsně přimknutá orchestrální intermezza např. scéna s měsícem), Peter Grimes (1945), od B. Brittena (tzv. **„mořská interludia“** zde mají odpočinkový význam) nebo kuriózní avantgardní dílo Nor (1930), od D. Šostakoviče (mezi druhým a třetím obrazem se objeví hudba pro bicí skupinu, která je patrně inspirovaná pařížskou

Šestkou). Z českých děl bych uvedl například jevištně neprovedenou operu Nikola Šuhaj od Milana Harašty (scénické mezihry tvoří nejsamostatnější složku jevištní koncepce a dle slov divadelního a filmového režiséra Jindřicha Honzla, bychom mohli hovořit o operním díle typu „hudba - akce“ nebo „hudba - čin“). Pak už nám zbývá jen krůček k ouvertuře/předehře, která je nejsamostatnější orchestrální částí opery a posluchače připravuje na samotný děj. (Trojan, 1988)

4.12 Overture

Samotná hudební struktura předehry k danému dílu může mít složitější charakter, jelikož nemusí plně respektovat žánr dané opery (svědčí o tom např. opera *Il barbiere di Siviglia/Lazebník sevillský* (1816), od G. Rossiniho, který použil předehru ze svého, již existujícího, dříve složeného operního díla *Elisabetta, regina d'Inghilterra/Alžběta, královna anglická* (1815), které není veselohrou). (Trojan, 1988)

Od dob romantismu skladatelé propojovali předehry s dalšími částmi vážných i komických oper, a to hned několika způsoby:

1) komponovaly ouvertury až nakonec (dokládá to např. Smetanova opera *Prodaná nevěsta*, kde jsou použity hudební motivy ze scény „svatební smlouvy“),

2) namixovali předehru z nejslavnějších melodií opery,

3) povýšili předehry na malou symfonickou báseň, kde skladatelé důmyslně kombinovali hudební myšlenky, spjaté s hlavními postavami nebo dějem, (vzorovým příkladem nám zde může být Smetanova opera *Libuše* (1881) nebo Wágnerovy opery). (Trojan, 1988)

Ač se to zprvu může zdát nelogické, tak pro diváka, který nezná děj a poslouchá hudbu, je ouverturou naznačen budoucí vývoj díla. Za příjemné pak může považovat situaci, když opětovně slyší hudební tóny ve spojitosti s daným obrazem (prvně totiž chyběla konkrétní představa u hudebního úseku - ukázkovým příkladem je např. opera *Don Giovanni* (1787), od W. A. Mozarta, kdy synkopické údery celého orchestru spolu s rozvíjející démonickou hudbou opětovně zazní ve vrcholné části díla „večeři“, kde se objeví sošný komtur). (Trojan, 1988)

4.13 Hudební originalita skladatele

O. Zich se zamýšlí nad rozdílností dramatické a hudební originality skladatele, neboť dramatická originalita je vyšší kategorie (jedná se o relaci mezi

hudební a dramatickou představou), ovšem on ji vidí příliš úzce a omezuje ji na všední hudební efekty (např. glissando harfy při klíčové scéně objevení Aigista a Oresta v opeře Elektra (1909), od R. Strausse). Sám pak říká: „Hudebně je to všední věc, dramatický účinek je ohromný“. (Zich 1986; Trojan,1988)

Vztah obou pojmů, bychom měli spíše chápat v širším slova smyslu a brát i v úvahu názor, že vynikající hudebník nemusí být vždy vynikajícím dramatikem (dokládají nám to např. tzv. „**neapolské opery**“, kdy kvůli hudbě šla do pozadí dramatičnost děje). (Zich 1986; Trojan,1988)

S jistotou víme, že se během vývoje opery objevili v jednotlivých hudebních úsecích tzv. „mistři“, kteří na ni položili důraz a to i v době, kdy jí zvláště nebylo přáno (např. A. Scarlatti, W. Gluck, W. A. Mozart, G. Verdi). Samotná osobnost velkého hudebního dramatika v historii opery je ovšem vzácná a klademe na ni vysoké nároky (vycházíme z představy velkého syntetického zjevu, který nemusí být průkopnický, ale o to více strhujícího). Najdem však i výjimky v podobě německého skladatele R. Wágnera, který se dá jistě považovat za největší zjev operní historie z pohledu hudebně-dramatické originality. (Zich 1986; Trojan, 1988)

Naproti tomu zde stojí skladatel G. Verdi, jehož díla zachvátila celý operní svět a po jeho smrti se stala přežitkem, nicméně jeho tvorba (**deklamační a konverzační typ**), ovlivnila celé 20. století. Za zmínku stojí i I. Stravinskij, který byl R. Wágnerovi nejdříve na hony vzdálený, ale na sklonku svého života s ním polemizuje v opeře The Rake's Progress/Život prostopášníkadeň zhýralce (1951). (Zich 1986; Trojan, 1988)

4.14 Dramatická hudba v opeře

Hnacím elementem, ze kterého vychází operní dění je dramatická složka. Dramatická hudba je vzrušená a konfliktní ve smyslu sváru jednotlivých postav vyjadřující jednotlivou polaritu charakterů a jejich střetávání. (Trojan, 1988)

Tento typ hudby se vyskytuje nejen na jevišti, ale i v **programní hudbě**. Pokud bychom vycházeli dle O. Zicha, tak bychom oba útvary měli od sebe oddělovat, každopádně reálně skladatelé užívají prostředky, které mají svoji těsnou příbuznost (např. v symfonické básni Richard III., Smetana vyjadřuje děj širšími plochami, než by se vyzjádřil na jevišti - jeho hudba je zcela dramatická a líčí boj tyрана s národem). (Zich 1986; Trojan, 1988)

Dramatická hudba slouží nejen dramatu, ale může bezprostředně, účinně vysoce stylizovaně a originálně vyjádřit dramatický děj pomocí jeviště, kde se k ní přidávají další dramatické výrazové dějové a scénické prvky (např. herecký projev, pohyb, mimika, scéna, kostým, světla, technika atd.) a celkově se podílí na vytváření prostředí hudebního divadla. (Trojan, 1988)

Tento pocit divákovi jistě schází v případě tzv. „**koncertního provedení opery**“ (možnou částečnou náhradou by mohla být představa scénického dění). (Zich 1986; Trojan, 1988)

5. Sbor

Umělecky se podílí se umělecky na kvalitě představení a O. Zich o něm hovoří jako o tzv. „kolektivní osobě“. (Zich, 1986)

5.1 Historický vývoj

Již v raných počátcích najdeme sborová čísla, která jsou komponovaná homofonním stylem ve čtyřhlasé nebo pětihlasé úpravě (např. opera Euridice (1602), od G. Cacciniho). Používání těchto skladatelských technik/dovedností mělo za cíl spíše rozčlenit děj než ho nasměrovat k dramatickému cíli.

Za dob Římské školy (skupina soustředěná kolem G. P. da Palestriny), se stále uplatňovali podobné útvary a kompozice, které byly pravděpodobně ovlivněny polyfonním oratoriem. Po sólistické éře opery séria, kladl Ch. W. Gluck důraz na sbor, který se tak od té doby stal stálou součástí opery. (Trojan, 1988)

Za zlatou érou sborových těles se považuje 19. století, kdy se sbor často spojoval se sólistou či sólisty v jednotlivých áriích na scéně (např. Norma (1831), od V. Beliniho), nicméně režijně zůstával stále statický. (Trojan, 1988)

5.2 Role sboru v divadelních inscenacích

U tohoto uměleckého tělesa si pokládáme základní otázku: „Jaká je role sboru?“ Odpovědi na tuto otázku by byli jistě různé, a to z toho důvodu, že každý režisér divadelní inscenace má jinou uměleckou představu.

Na jevišti může sbor využít hned několika způsoby:

- 1) Pasivně či dekorativně - vyplní mezery na jevištní scéně (tato situace platí pro i případy, kdy sbor zpívá nebo mlčí - např. opera Lohengrin, od R. Wágnera),
- 2) Částečně pasivně - při některých scénách sbor stojí a jindy se zas pohybuje (např. opera Kouzelná flétna, od W. A. Mozarta),
- 3) Dramaticky aktivně - reaguje a komentuje situaci dle nastalé situace (např. opera Carmen od G. Bizeta). (Trojan, 1988)

5.2.1 Mužský sbor

Mužská složka sboru sloužila již od baroka k vyjádření sociálního prostředí hrdinů (sbor vojáků s velitelem) nebo k vylíčení prostředí vůbec (sbor vesničanů, lovců, kněží). Od romantismu je mužský sbor využíván k vyhraněným výrazovým účelům (G. Verdi: Rigoletto (1851), závěr opery), až po novodobé

skladby (I. F. Stravinskij: Oedipus rex/Oidipus rex uvedený roku 1927). (Trojan, 1988)

5.2.2 Ženský sbor

Ženská část sboru přináší na scénu svoji světlou barvu tzv. „lyrický prvek“ a vyznívá především v momentech, mezi něž patří např. „a cappella“, kdy své neopakovatelné kouzlo propůjčuje např. v opeře Jolanta (1892), od P. I. Čajkovského. (Trojan, 1988)

Mimořádný účinek pak pro diváka má již dříve zmíněný „sbor na vokál“, (poprvé použil C. Debussy v závěrečné části Three Nocturnes (1899), kde zpívá 16 členný ženský sbor a později pak i ve své jediné dokončené opeře Pelléas et Mélisande premiérované roku 1902). (Trojan, 1988)

V romantických operách byly též oblíbené sbory v podobě jeptišek (D. Auber: Černé domino (1837), G. Puccini: Suor Angelica/Sestra Angelika (1918), F. Poulenc: Dialogues of the Carmelites (1957)). (Trojan, 1988)

5.2.3 Dětský sbor

Dalším pěveckým tělesem, které působí účinně na jevišti je dětský sbor. O samotném uskupení se objevují zmínky již v období rokoka, a to i u nás (historické zápisky poukazují na zámek v Jaroměřicích, kde za života hraběte J. A. Questenberka, místní děti s pomocí kantora nacvičovaly divadelní hry). (Trojan, 1988)

Z romantismu pak pochází skvostné partie s dětským sborem, (A. Lortzing: Der Wildschütz/Pytlák (1842), A. Dvořák: Jakobín (1889) - tzv. „serenáda“). Mezi kuriozity dětských těles bychom mohli považovat chlapecký sbor (G. Bizet: Carmen (1875), G. Puccini: Turandot (1924), nicméně v dnešní době jsou v těchto zmíněných operních dílech využívány spíše smíšeného sbory, tj. že chlapci zpívají společně s děvčaty. (Trojan, 1988)

5.3 Dramatický účinek sboru

O. Zich tvrdí: „všichni zpívají totéž“, nicméně jistě víme, jak mocný dojem vyvolávají sborová tělesa na jevišti v podobě hudebních účinků v daných scénách. (Trojan, 1988)

Efektivním způsobem pak můžeme zaujmout samotného diváka pomocí tzv. „střetů mužské a ženské složky sboru“, tj. efektivním způsobem pomocí **neobvyklých technik** jako např. tichý šepot, či mocné unisono, (těchto efektů

využívá např. G. Verdi ve svých operách např. Rigoletto nebo Don Carlos). (Trojan, 1988)

M. Musorgskij zas svěřuje hlavní roli sboru ve své opeře Boris Godunov (1874), který zde představuje lidové masy (jedná se o zásadní úlohu v koncepci díla), čímž dílo můžeme považovat za **sborovou operu**. (Trojan, 1988)

Naopak v operách La Juive/Židovka (1835), od J. F. Halévyho (scéna popravy), Braniboři v Čechách (1866), od B. Smetany (scéna modlidby) nebo v Řeckých pašijích (1961), od B. Martinů, působí **sborová složka „a cappella“** vzácně. (Zich 1986; Trojan, 1988)

O. Zich zmiňuje ještě další možné varianty vnímání sboru z pohledu skladatele, a to buď **homofonně** (souhlasný projev davu) nebo **polyfonně** (vyjádření více názorů v jeden okamžik pomocí sborových skupin, např. opeře La Dafne (1608), od Marca da Gagliana - dvojsbor se vyjadřuje k boji Apollóna s drakem, dále pak R. Wágner v opeře Parsifal (1882) a z českých skladatelů např. B. Smetana ve své opeře Tajemství (1878), kde spolu bojují dva tábory rozhádaného městečka. (Zich 1986; Trojan, 1988)

V divadelním prostředí se z uměleckých a provozních důvodů vyskytuje nejčastěji smíšený sbor. Každá ze sekcí (mužská a ženská), má svůj ojedinělý charakter. (Zich, 1986)

Sborová složka se rozvinula do různorodých dimenzí již v minulém století. Dnešní skladatelé jednotlivé sborové složky využívají k podtržení dramatického děje, kde dochází ke srovnání sborových scén se scénickým melodramem, což působí spíše dojmem neartikulovaného hluku, nežli jako sborový výstup (snadno se tak oposlouchá). Naproti tomu má sbor neomezené možnosti v podobě výrazových technik jako je např. mluvení, šeptání, zpívání unisonně, vícehlasně, polyfonně, homofonně nebo aleatoricky (kompoziční technika založená na náhodě dle určitých pravidel). (Trojan, 1988)

6. Balet

6.1 Význam baletu v opeře

U samotných realizací na scéně, plní baletní hudba spíše dekorativní účel, zejména budeme-li mluvit o romantické opeře, kde je vyjádřena pomocí pohybu nebo sborovým zpěvem (např. Polovecké tance z opery Kníže Igor nebo skočná z opery Prodaná nevěsta). Balet také může podtrhnout dramatické místo v průběhu děje, což nám dokazuje například strhující scéna ze Smetanovy opery Braniboři v Čechách (1866). (Trojan, 1988)

Balet je považován za nástroj, jímž se dá skvěle charakterizovat doba, společnost, prostředí i národnost. Pokud při tancích hraje hudba, tak orchestr plní spíš pasivní roli (vyjadřuje taneční pohyb, naznačuje pochod), což byl častý a účinný vyjadřovací prostředek scénického pohybu v době romantismu. (Trojan, 1988)

Tyto zvyklosti však narušovaly romantické opery, které ztělesňovaly nejen pohyb, ale také vzrušené dramatické dění, což vedlo k samostatnější roli orchestru a samotné hudby. (Zich, 1986)

6.2 Baletní hudba v opeře

Skladatelé baletních scén jsou obvykle vázáni jevištními požadavky a vytváří si vlastní hudbu k baletním výstupům a u pochodu si diktují hudební formu. (Trojan, 1988)

Tam, kde tzv. „epigen“ (konzumní tvorba), vytvoří běžnou spotřební pochodovou melodii, má skladatel možnost vytvořit tzv. „Aufzug“ neboli průvodní originální hudbu. Za příklad nám mohou posloužit díla od R. Wágnera (např. opery Lohengrin (1850) - svatební pochod a Soumrak bohů (1876) - smuteční pochod). (Trojan, 1988)

Slavnostní pochod v romantické opeře často přerůstá i v **průvod**. Dokladem toho nám může být Smetanova opera Dalibor, kde je příchod krále Vladislava ve třídobém taktu. (Trojan, 1988)

Novou ironicky zahrocenou dobu v podobě **travestovaného pochodu** předpověděl už B. Smetana ve své v opeře Prodaná nevěsta (pochod komediantů s trubkou, pikolou, bubnem a činelem). V tomto groteskním stylu pak pokračoval S. Prokofjev se svojí operou Láska ke třem pomerančům (1921), kde pochod je jedna ze skladatelových nejoriginálnějších melodií. (Trojan, 1988)

Z evropského tvorby si pak připomeňme operu Bianca und Giuseppe ode Die Franzosen vor Nizza/Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou (1848), od J. B. Kittla (spiklenec zpívá při svatodušních bouřích na barikádách) nebo neméně obdobnou operu Hanyadi László (1844), od F. Erkela, která zazněla na barikádách v maďarském hlavním městě při revolučních událostech. (Trojan, 1988)

O tom, že pochodová scéna může vyústit do mimořádného účinného jevištního obrazu, dokládá opera Mikuláš Zrinský (1876), od Ivana Zajce, která byla dříve oblíbená, ale v dnešní době může působit zastarale a z uměleckého hlediska je málo významná (závěrečná scéna sotva vyjadřuje výraz tehdejší tvorby). (Trojan, 1988)

7. Sólistické ansámby

7.1 Rozeznání charakteru operních postav

„Nesčetněkrát jsme se již zmiňovali o charakteru samostatných postav v hudebních dílech, které v dnešní době známe jako tzv „operní role.“, zmiňuje se O. Zich ve své knize, který píše o dramatické osobě a přibližuje se tzv. „hudební postavě“, která je definována na základě výběru typu hlasu a jeho zabarvením. Pěvecké obory a jejich herecké určení, jsou vlastně tak obdobou hereckých postav v činohře. (Zich, 1986)

Barokní skladatel charakterizuje postavu určitým typem operní árie a O. Zich zde podotýká, že bychom se měli zaměřit na historický vývoj jednotlivých postav, např. typ chytráka - Figara (Le nozze di Figaro), mluvky - kecala (Prodaná nevěsta), mrzout - hajný Mumlal (Dvě vdovy), naivka - Vašek (Prodaná nevěsta) nebo démonické ženy - Armida a Englatina (Euryanta), Kundry (Parsifal) aj. (Trojan, 1988)

Tímto výzkumem se spíše zabývali v zahraničí jako např. televizní režisér a spisovatel Brian Large, který prováděl analogii neboli porovnání Smetanovských postav ve své knize Smetana, publikace obsahovala všechna znění Prodané nevěsty). (Zich 1986; Trojan, 1988)

7.2 Sólistické role a jejich historický vývoj

Zastavme se na chvíli u samotnému zpívaného dialogu. Ten je východiskem hudebně dramatické kompozice a vychází z prastaré techniky, kterou známe z pasáží gregoriánského chorálu (dialog postav vycházející z oratoria kolem 16. a 17. století). V rané opeře má recitativní charakter, během níž vznikne **dialogický recitativ** (způsob vedení hlasů), který byl příznačný nejen pro R.Wágnera, ale i pro C. Debussyho. (Trojan, 1988)

Budeme-li hovořit o deklamační opeře, tak samotný dialog měl od baroka tradici ve Francii. Claude Debussy na ni navázal svým **permanentním recitativem**. Takovýto styl vedení hlasů sice vede k obnově dramatického základu opery, nicméně si sebou nese i problémy, v podobě únavného hudebního kontrastu jako například v opeře Charodeyka/Čarodějka (1887), od P. I. Tchaikovskioho a M. Druskin se vyjadřuje směrem k samotnému libretu (obsahuje prý mnoho slov a převládá dialog nad lyrismem). Naproti tomu jsme i někdy svědky toho, že dialogy jsou tvořeny **deklamačním způsobem** (např. opera Pelléas et Mélisande (1902), od C. Debussyho - zpívaný dialog je veden tak do

extrému, že milenci zpívají v několika taktech unisono a ve zbylých částech opery pak slyšíme recitativní dialog, tj. bez duet, ansámblů a sborů). (Trojan, 1988)

Pokud by opera zůstala u tohoto modelu sólistických vystoupení, tak by se mohla stát jednotvárnou a nezajímavou. S postupem času se tak k sólistickým výstupům přidali operní ansámby, díky kterým se opera stávala pro diváka živější a dramatictější. Pojdme si tedy popsat jednotlivé typy sólistických uskupení neboli ansámblů, se kterými se můžeme na operních jevištích setkat. (Trojan, 1988)

7.3 Duet

Jedná se o nejčastější a nejmenší ansámbl v opeře, kdy může být vnímán jako písňová forma a je složen dvěma hlasy stejného typu (např. dva soprány), nicméně spíše je složen odlišnými typy hlasů - např. milostné scény duetu pro ženský a mužský hlas. (Trojan, 1988)

Samotný duet můžeme kombinovat na mnoho způsobů (obsazení kompozice aj.). Objevuje se již v prvních operách, kde bývá nazýván jako **árie** (např. duet nymf v opeře Euridice (1602), od G. Cacciniho) a získává podobu v benátské opeře, kde obvykle tvoří závěr jednotlivých dějství. Další formou v podobě tzv. „**passacaglie**“ se objevuje duet Nera a Poppéi v opeře L'incoronazione di Poppea/Korunovace Poppéi (1651), od C. Montevertiho nebo opera Giulio Cesare (1724), od G. F. Händela.

V benátské opeře, byl duet zatlačen početnějšími ansámby do pozadí, nicméně další rozkvět zažívá v momentě, kdy se objeví opera buffa a duet je brán jako nejdůležitější ansámblový prvek (v 19. století má v italské opeře stejnou roli jako ostatní skupinové útvary). (Trojan, 1988)

Výrazová i dramatická mnohotvárnost duetu je neobyčejná, stejně tak jako způsob jeho skladebného utváření a stavby (dialogické vedení obou zpěvních hlasů přes homofonní sazbu v paralelních terciích nebo sextách, imitační nástupy hlasů, oblíbené v benátské opeře až k polyfonně prokomponovanému způsobu práce, který se začal aplikovat od druhé poloviny 18. století). Skladatelé jako Ch. W. Gluck a W. A. Mozart, nejen důmyslně kombinovali polyfonii s homofonií, ale také důsledně skládali kánonické útvary, stejně jako prosté zpěvní útvary. (Trojan, 1988)

V novoromantismu sice duet zůstává, ale jeho postavení nahrazuje široký, volně utvářený dvojzpěv tzv. **„Zwiesang“** aplikovaný R. Wágnerem, který jej použil například v milostné scéně opery Tristan und Isolde uvedené roku 1865. Ve 20. století se duet vrací na operní jeviště díky neoklasickým skladatelům, kteří prosazovali návrat k tradici. (Trojan, 1988)

Duet je považován za základní ansámblovou formu, u které můžeme pozorovat určité napětí mezi dramatismem a hudebním řešením formy. (Trojan, 1988)

7.4 Tercet

Takto označujeme každý úsek, ve kterém zpívají společně tři zpěváci, často s průvodem orchestru a jen zcela výjimečně jako „a cappella“. (Trojan, 1988)

Tercety se objevují již v rané opeře, ale spíše jako alternativní zanívání hlasů, nikoli jako souzvuk. Svěbytné postavení pak získávají v Římské opeře, společně s užívanějším duetem, kde si za příklad můžeme uvést operu Dal male il bene (1653), od skladatelů A. M. Abbatiniho a M. Marazzoliho - tercetem je zakončeno finále prvního dějství. (Trojan, 1988)

V opeře Don Giovanni (1787), od W. A. Mozarta se setkáváme s tzv. **„alternativním zaníváním hlasů“**, kde se ve druhé scéně 2. jednání objevuje ansámbl jako skutečný tercet. Podobným stylem je komponovaná i opera Fidelio (1805), od L. van Beethovena, která ale vyžaduje vhodném sólistickém obsazení (barva hlasů atd.). (Trojan, 1988)

Podle Horst Seegera, nehraje tercet z historického hlediska opery tak významnou úlohu jako kvartet. Má za to, že narozdíl od zvukově vyrovnaného kvartetu musí v tercetu skladatel zvažovat, zdali má do svého díla obsadit 2 ženské nebo 2 mužské hlasy. Za tvůrcem pravého operního tercetu je považován W. A. Mozart, který kromě již zmíněné opery Don Giovanni, užil tohoto sólistického útvaru v podobě tří dam ve své opeře Die Zauberflöte/Kouzelná flétna premiérované roku 1791. (Trojan, 1988)

V italské opeře minulého století především v oblasti Francie a Německa, byl tento ansámblový útvar mimořádně exponován. Skladatelé jako V. Bellini: opera Norma (1831), G. Meyerbeer: opera Afričanka (1865) a A. Thomas: opera Mignon (1866), neužívají v těchto dílech vyšší sólistické obsazení nežli tercet. (Trojan, 1988)

Tento ansámbl najdeme také u opery *Les Contes d'Hoffmann/Hoffmannovy povídky* (1881), od J. Offenbacha (scéna Antonie) a také v opeře *Der Rosenkavalier* (1910), od R. Strausse, kde skladatel ve 3. jednání obšťastňuje obecenstvo archaickým tercetem. (Trojan, 1988)

7.5 Kvartet

„Jedná se o ansámblovou scénu čtyř zpěváků libovolné hlasové polohy s orchestrálním doprovodem“, takto definuje kvartet Hugo Riemann. Můžeme s ním souhlasit, nicméně z historického hlediska můžeme narazit na scény z rané opery, kde zpívají střídavě nebo současně 4 osoby a o skutečném kvartetu tedy ještě nemůžeme hovořit. (Trojan, 1988)

V opeře buffa se objevuje kvartet od poloviny 18. století, ale má svou vyhraněnou formu. Pěvecký kvartet „a capella“, byl použit v opeře *Tom Jones* (1765), od F. A. D. Philidora na motivy románu *Nalezenec* od H. Fieldinga (píjácká scéna je na začátku 3. jednání vedena kánonicky). V opeře *Die Zauberflöte/Kouzelná flétna* (1791) od W. A. Mozarta, zas kvartet představuje největší ansámbl. (Trojan, 1988)

Pokud bychom kvartet měli brát jako svébytný útvar, tak bych zde uvedl operu *Fidelio* (1805), od L. van Beethovena (v 1. jednání zazní skvělý kánonický kvartet). G. Verdi zas využívá kvartetu jako vyrovnaného ansámblu ve svých operách - např. v *Rigolettovi* (1851), *Donu Carlosovi* (1867) nebo *Othellovi* (1887). Ve Francii se zas mistrem kvartetu stává Ch. Gounod se svojí operou *Faus/Faust a Markétka* (1859), kde se ansámbl se objeví ve 3. jednání. (Trojan, 1988)

Ansámbl pak znovu ožívají klasicisté jako F. Busoni, např. ve svém *capricciu Arlecchino* (1917) a neoklasici jako P. Hindemith v opeře *Cardillac* (1926). Mezi další skladatele, kteří tento typ ansámblu originálním způsobem vyzdvihli, patří E. Wolf-Ferrari, který ve své komické opeře *I quattro rusteghi/Čtyři krobiáni* (1906), představil sólistický ansámbl ve složení tří basů a barytonu. (Trojan, 1988)

7.6 Kvintet

Tento typ ansámblu tvořený skupinou pěti sólistů, se objevuje až kolem roku 1750 v ovzduší opery buffa (např. ve 2. jednání opery *Il Governatore* (1747), od N. Logroscina či v dílech od D. Cimarosy). V opeře *Le nozze di Figaro* (1786), se zas k němu symfonicky prokomponoval W. A. Mozart. (Trojan, 1988)

Osobité jsou komické kvintety u G. Rossiniho (např. opera *The Barber of Seville/Lazebník sevillský* (1816), kde holící scéna končí orgií hlasů) a stejně tak neméně známé ansámby V. Belliniho (např. opera *La Sonnambula/Náměsíčná* uvedená roku 1831). Mezi další skladatele, kteří zakomponovali kvintety do svých oper patří R. Wágner a jeho *Mistři pěvci Norimberští* (1868), dále pak E. Giraud, který složil známý kvintet z 2. jednání opery *Carmen* (1875) od G. Bizeta a G. Verdi se svým nádherným kvintetem v opeře *Un ballo in maschera/Maškarní ples* uvedené roku 1859. Mezi ruskými skladateli zas najdeme M. Glínku: opera *Ruslan i Lyudmila* (1842), P. I. Tchaikovskyho: opera *The Queen of Spades/Piková dáma* (1890). (Trojan, 1988)

Ve 20. století využívají kvintet hlavně neoklasičtí skladatelé například I. Stravinskij (najdeme jej v opeře *The Rake's progress/Život prostopášníka* uvedé roku 1951) a G. C. Menotti s operou *The Consul* (1950), který na něm staví své finále. (Trojan, 1988)

7.7 Sextet

Ač se to zdá skoro nepředstavitelné, setkáváme se s ním už za dob Římské opery - dokládá to závěrečná část již zmíněné opery *Dal male il bene* (1654), nicméně na svůj rozkvět si toto sólistické uskupení muselo počka až do doby W. A. Mozarta, kde například jeho opery *Le nozze di Figaro* (1786) nebo *Don Giovanni* (1787), mají v obou případech sextety ve druhém jednání. D. Cimarosa zas napsal operu buffa *Il matrimonio segreto/Tajné manželství* (1792), ke které složil účinné sextety. Jedná se už o ustanovenou formu v podobě dramatickosti situace a charakteru jednotlivých osob, nicméně každá si zachovává svou vlastní osobnost. (Trojan, 1988)

Na odkaz W. A. Mozarta se snažili navázat skladatelé 19. století jako G. Rossini, který dle Mozartova vzoru dovedl sextet na vrchol zejména v operách *La Cenerentola/Popelka* (1817) a *William Tell* (1829), nicméně dalším jeho zajímavým počinem byla opera *Lazebník sevillský* (1816), kde je velice zajímavý sextet s mužským sborem. Mezi další skladatele, kteří tento typ ansámblu vložili do svých děl patří G. Donizetti (opera *Lucia di Lammermoor* uvedená roku 1835) a G. Verdi (opera *Nabucco* premiérována roku 1842). (Trojan, 1988)

Ostatní skladatelé z Evropy se snažili nezůstat pozadu, například v Německu zakomponoval tento typ ansámblu do svých oper C. M. Weber (opera *Der Freischütz/Čarostřelec*, slavnostně uvedená roku 1821), ve Francii zas G.

Bizet (opera Carmen (1875) - sextet se objevuje ve 3. jednání) a v Polsku zase S. Moniuszka, kde v opeře Halka (1854), narazíme na tyto ansámby hned 2x za sebou. (Trojan, 1988)

Z Českých zemí je asi nejznámější sextet „Rozmysli se, Mařenko, rozmysli“ z opery Prodaná nevěsta (1866), od B. Smetany, nicméně jde spíše o kvintet, ke kterému se připojí další hlas v závěru. Spolu s ostatními ansámby, pozbyly sextety svého významu ve 20. století. (Trojan, 1988)

7.8 Septet

V samotné opeře zas tak nemá velký význam (můžeme se s ním setkat např. u A. Scarlattiho na začátku 16. století, ale tehdy se nejednalo o ansámbly současně zpívajících zpěváků), nicméně díky svému většímu obsazení se umisťuje do klíčových míst v opeře. (Trojan, 1988)

Podoba obsazení tohoto ansámbly může být různá v závislosti na vývoji děje. Za zmínku stojí opery Les Huguenots (1836), od G. Meyerbeera, kde třetí jednání začíná soubojem mužských hlasů nebo Il barbiere di Siviglia (1782), od G. Paisiella, v němž druhé finále obsahuje smíšený septet. Mezi skladatele, kteří jej předvedli v ideálním útvaru patřil hlavně G. Rossini, který v opeře Le Comte/Hrabě Ory (1828), zařadil septet společně se sborem.

Kromě již zmíněných příkladů, se s těmito ansámby můžeme setkat i u francouzských skladatelů 19. století, kteří skládali závažné septety například D. Auber: Fra Diavolo (1830) a H. Berlioz: Les Troyans (1886). (Trojan, 1988)

7.9 Oktet

Tento typ pěveckého ansámbly o osmi sólistech je v opeře zastoupen zcela výjmečně.

Z hudebních děl zde můžeme uvést například komickou operu z 20. století Capriccio (1942), od R. Strausse, kde zajímavým počinem je předehra, ve které si skladatel vystačí pouze s obsazením sólového smyčcového sexteta. (Trojan, 1988)

8. Dramaturgie opery

8.1 Zájmová oblast dramaturgie

Operní dramaturgie se zabývá libretem a jeho hudební složkou. Dále pak realizací samotné opery či inscenace a zároveň zkoumá jednotlivé scénické prostředky. Ruku v ruce jde společně s hudební dramaturgií, která se věnuje otázkám kompozičního ztvárnění opery, především k jejich námětu, libretu a zhudebněnému textu. (Trojan, 1988)

8.2 Operní dramaturgie Národního divadla v Praze

Pokud se nastudovává nové operní dílo, tak hlavní slovo zde mají Šéfdramaturg divadla a Hudební ředitel opery (v případě Národního divadla v Praze je to v současné době Šéfdramaturg Mgr. Ondřej Hučín společně se svým kolegou dramaturgem MgA. a Mgr. Beno Blachutem a Hudební ředitel opery MgA. Jaroslav Kyzlink) a společně zodpovídají za správný a zodpovědný přístup při výběru nového operního titulu. (26.6.2020, webové stránky ND v Praze; Trojan, 1988)

8.2.1 Výběr operního díla

Samotný hrací plán, je sestavován dle dlouhodobějšího dramaturgického plánu a vytváří se vždy na jednu sezónu dopředu. Pokud jde o samotný operní repertoár divadla, tak ten je průběžně obměňován v kontextu stávajícího repertoáru. Při výběru nových inscenací je kladen důraz na významná data (např. Rok české hudby) nebo významná historická výročí (např. nová inscenace Smetanovy Libuše v roce 2018). (dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

8.2.2 Operní dílo a jeho životnost

V každé divadelní sezóně vznikají nové inscenace a určené starší inscenace jsou buď ukončeny derniérou, nebo jsou na určité období staženy z repertoáru a uloženy do skladu (ze strany odboru dopravy a skladů dekorací je však vyvíjen tlak, aby jich bylo, pokud možno, co nejméně => nedostatečné skladovací kapacity). Většina inscenací je tak zlikvidována bez možnosti obnoveného nastudování. (dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

8.2.3 Kmenový repertoár Národního divadla v Praze

Stálý operní repertoár Národního divadla v Praze je vcelku obšírný (zahrnuje nejen české operní tituly jako Prodaná nevěsta, Rusalka, Čert a Káča aj., ale i světová zahraniční díla, mezi něž patří Carmen, Aida, La traviata, Kouzelná flétna, Don Giovanni aj.). (dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

U těchto operních děl se předpokládá, že budou v repertoáru divadla delší dobu, (minimálně na 5 a více let), přičemž o délce trvání dané inscenace rozhoduje aktuální vedení souboru. (dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

8.2.4 Využití uměleckého sólového ansámbly pro operní tituly

Dříve se operní díla vybírala na základě aktuálního ansámbly, kdy v minulosti mělo divadlo i více než 60 sólistů ve všech hlasových oborech, nicméně vzhledem k současné personální situaci divadla, není tato varianta možná, a proto si divadlo sólisty najímá externě. (dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

9. Ekonomie

Možná si teď někteří říkáte, proč do vzniku operní inscenace přidávám i informace ekonomického charakteru, které by podle mnohých se zadaným tématem vůbec nesouviselo.

Samotného mě tato myšlenka nejdříve napadla, nicméně jsem se nakonec rozhodl, že alespoň částečné pochopení nejen divadelních, ale i ekonomických procesů, které danou inscenaci provází, je zmínka o jednotlivých ekonomických ukazatelích typických pro daný trh nezbytná.

9.1 Ekonomie ve zkratce

Abychom pochopili, jak tržní ekonomika funguje v daném tržním prostředí, musíme si nejdříve vysvětlit dva základní pojmy, které se podílí na tvorbě jednotlivých cen. (Švarcová, 2009)

9.1.1 Poptávka

Jedná se často o velmi nepředvídatelný ekonomický ukazatel, a proto je tak těžké odhadnout reakci samotného trhu. Mezi hlavní faktory ovlivňující poptávku patří cena, demografické změny (počet a charakter kupujících), změny velikosti důchodů (mzdy zaměstnanců, renta vlastníků půdy, úroky a zisky vlastníků kapitálu), změny v preferencích (zvyky, móda, změny potřeb atd.), změny cen jiných zboží substituty (jiné zboží, které můžeme nahradit při spotřebě zboží sledovaného např. jablka za hrušky), komplementy (jiné zboží, které doplňuje již používané zboží např. auto-benzin). (Švarcová, 2009)

9.1.2 Nabídka

Tento faktor můžeme částečně ovlivnit naším přičiněním, nicméně jsou zde dány jisté zákonitosti trhu, které nemůžeme obejít. (Švarcová, 2009)

Mezi faktory ovlivňující nabídku patří cena, náklady výroby a obchod, změny vnějších podmínek podnikání (organizace trhu, počasí pro zemědělce, daně, ostatní příjmy veřejných rozpočtů atd. a změny kapitálové výnosnosti (kapitál směřuje do podnikání s vyšší rentabilitou/výnosem a přelévá se mezi odvětvími a v určitém období je tak počet výrobců stejného produktu nižší => postupné zvyšování cen, nicméně časem se trh o chybějící producenty vyrovná => postupné snižování cen, díky čemuž se firemní kapitál přesune do jiných odvětví - některá odvětví se snaží přelévání kapitálu zabránit tzv. „přirozenými bariérami“ např. vysokou kapitálovou náročností, mezi které patří například těžký

průmysl, automobilový průmysl, energetika, těžební průmysl atd.) (Švarcová, 2009)

9.1.3 Odlišení prodeje a marketingu

Často se stává, že někteří považují prodej za marketing, což je chybné, a proto dané termíny musíme rozlišovat:

Prodej - jedná se o jednu z činností podniku, kdy se výrobek prodává zákazníkovi

Marketing - jedná se o komplexní, široce pojatý proces, který zahrnuje mnoho činností ve spojitosti se zákazníky (zkoumání potřeb a jejich aktivní ovlivňování - reklama, poznání konkurence, rozhodování o vývoji nových výrobků, volba distribučních cest výrobku k zákazníkovi a mnoho dalších ukazatelů společně s rentabilitou a ziskovostí, kterou firma potřebuje dosáhnout, aby přežila v tvrdém konkurenčním boji). Marketing nezahrnuje jen samostatné podnikové funkce, ale musí prolínat všechny činnosti podniku (investiční činnost, zásobování, vývoj a výroba, personální činnost, ekonomika firmy aj.), jinak se bude jednat jen o pouhou podporu prodeje a účinnost tak bude výrazně nižší. (Švarcová, 2009)

10. Marketing

Marketing je ekonomická oblast, která se zabývá naukou o trhu, tzv. „**podnikatelskou koncepcí**“ (patří sem plánování, řízení, poznání, předvídání, ovlivňování, naplňování, oceňování, propagování, distribuce produktu (myšlenka, výrobek, služba), na správné místo ve správný čas, směřující k uskutečnění vzájemné výměny, která bude uspokojovat potřeby jedinců (lépe nežli konkurence) a aby v konečné fázi bylo efektivním a výhodným způsobem dosaženo stanovených cílů firmy, tj. **především zisk**). (Johnová, 2008; Švarcová, 2009)

Na základě těchto činností, jsou pomocí informačního systému marketingu za pomoci cílených dotazů typu „**JAK A CO**“, získávány informace o nových a stávajících zákaznících, kdy jsou používány základní marketingové strategie, například **marketingový mix** nebo **segmentace trhu**. (Johnová, 2008; Švarcová, 2009)

10.1 Historie marketingu

Základy kapitálového trhu jsme si vysvětlili a nyní se již můžeme věnovat samotnému marketingu, který je sám o sobě vědní disciplínou a bez kterého by žádná instituce ani firma nemohla fungovat. (Johnová, 2008)

Než se však přesuneme k praktickým ukázkám marketingových postupů, které Národní divadlo v Praze používá pro oslovení stávajících i budoucích zákazníků, musíme si alespoň částečně připomenout historii marketingu, abychom lépe pochopili jeho současný stav. (Johnová, 2008)

10.1.1 Raný marketing

Samotný marketing v moderní podobě je mladým oborem ekonomie, který se systematicky začal rozvíjet v padesátých letech 20. století ve svobodných tržních ekonomikách. Poválečné období se vyznačovalo nedostatkem, proto hlavní rozvoj marketingu začal, až když nabídka začala převyšovat poptávku. (Johnová, 2008)

Po celá staletí byl výrobce často i prodejcem a znal své zákazníky osobně. Totéž platilo i o službách materiálně-opravárenských, tak i kulturních (místní knihovník či umělec. (Johnová, 2008)

10.1.2 Přesun lidí do měst

Nástupem masové výroby, vznik manufaktur a továren, vedl k vyšší koncentraci lidí ve městech, a tím také k odosobnění produkce a nabídky. Kompenzaci nabídla nová technologie v podobě tisku, což mělo za následek vznik masové komunikace. (Johnová, 2008)

Inzerce v novinách pokrývala všechny komodity a plakáty hrály významnou roli při oznamování kulturních událostí, což mělo za následek rostoucí význam publicity. Po první světové válce se přidávají další média (především rozhlas a film), po druhé světové válce se přidává televizní vysílání (vliv sílil během celého 20. století), s nástupem 21. století jej postupně nahrazuje digitální vysílání v podobě streamů a sociálních sítí (FB, Twitter, Instagram aj.). (Johnová, 2008)

10.1.3 Znovupoznávání zákazníka

Zmíněné formy komunikace vedou firmy i organizace k nutnosti zajímat se podrobněji tím, kdo jsou jejich zákazníci. (Johnová, 2008)

Jelikož není v silách žádného subjektu poznat všechny zákazníky osobně, soustřeďují se firmy na tzv. „**segmentaci**“ (nalezení dostatečně významných skupin, které mají společné charakteristiky a podobné styly chování) a následně se je pak snaží oslovit. (Johnová, 2008)

To ale potřebují až ve chvíli, kdy nabídka převyšuje poptávku (jednalo se o poválečné období první a druhé světové války a následné hospodářské krize). S relativně relativně velkým zpožděním na to reagovali tzv. „**masovou komunikací**“. (Johnová, 2008)

10.1.4 Pronikání marketingu do neziskových organizací

Druhou polovinu 20. století můžeme nazývat obdobím, kdy neziskové a kulturní organizace přebírají od úspěšných marketingově řízených firem jejich postupy (k nám se tento přístup dostává až počátkem devadesátých let minulého století a zdaleka neproniká tak rychle, jako v podnikové sféře). (Johnová, 2008)

10.1.5 Návrat k osobnímu kontaktu se zákazníky

Konec 20. a začátek 21. století se vyznačuje návratem k osobnějším formám kontaktu se zákazníky, formou tzv. „**zprostředkování**“, s využitím moderních technologií a podporou prodeje reklamy v místě nabídky (akce, události, zábavy aj.). (Johnová, 2008)

Dobrá znalost zákazníků/návštěvníků je hlavním předpokladem nejen pro účinné využití všech těchto nástrojů, ale i pro vhodně cílené formy publicity. (Johnová, 2008)

10.2 Základní marketingové strategie:

1. hromadný marketing - univerzální výrobek nabízíme všem potenciálním zákazníkům, má nejlevnější výrobu, ale nejnákladnější propagaci

2. diferencovaný marketing - výrobek v několika variantách nabízíme všem potenciálním zákazníkům, má o něco málo nákladnější výrobu, složitější na distribuci

3. cílený marketing - potenciální zákazníky si rozčleníme do několika specializovaných segmentů a snažíme se vyhovět všem speciálním požadavkům, nabídkou specializovaných výrobků. (Švarcová, 2009)

10.3 Marketingový mix (4P)

Pro splnění jednotlivých cílů potřebuje organizace tzv. „**nástroje marketingu**“:

Product (produkt) - celkový sortiment nabízený zákazníkovi

Place (distribuce) - umístění produktu na správné místo, ve správný čas

Price (cena) - stanovení ceny tak, aby měl zákazník zájem

Promotion (komunikační mix) - informování zákazníka o produktu

(Johnová, 2008)

10.3.1 Produkt

Jedná se o jakoukoliv nabídku pro zákazníka (součástí bývá i balíček doprovodných služeb), buď v hmotné (zboží, výrobek), nebo nehmotné podobě: služba - hmotná či nehmotná (virtuální prohlídka, digitální knihovny); událost - jednorázové akce (výstavy, premiéry, koncerty, festivaly, Noc muzeí, Noc s Andersenem konference atd.); zkušenost/činnost - jedná se o aktivitu, o níž by mohl být zájem a instituce (muzea, galerie, divadla a historické památky apod.), nabízejí historické a tvůrčí dílny, případně knihovny zas pořádají tematicky zaměřené akce, což má za cíl vyvolat zájem o čtení u nejmladších čtenářů; zážitek z místa - zaměřují se na něj kulturní instituce (historická centra - např. Staroměstské nám, budovy - např. Guggenheim Museum nebo Klementinum, rekreační oblasti instituce atd.) a návštěvník si následně odnáší pocity a dojmy (samotná budova může být pro návštěvníka důležitější nežli její vnitřní

prostory); myšlenka - jedná se propagaci nehmotného statku (filozofie, životní styl, náboženství, názor atd.), kdy jeho šíření se nesmí změnit v propagandu; kampaň - jedná se o jednorázovou akci spojenou s prezentací myšlenek, názorů a navrhovaných řešení (politické strany, zájmová uskupení), kdy jejich cílem je získat hlasy k provedení svých záměrů (lobování); osoba - tento marketing je nezbytný při prosazení nových i stávajících osobností na trhu a používají jej zejména lidé s volnou živností (herci, zpěváci, spisovatelé, výtvarníci, režiséři, někteří kritici a dokonce i politici); demarketing - používá se na omezení poptávky v případech, kdy jsou ohrožené exponáty (např. zhoršení mikroklimatických podmínek v jeskyních) nebo se snižuje estetický zážitek (návštěvníci si navzájem překážejí a ruší se). (Johnová, 2008)

10.3.2 Distribuce

Tento marketingový nástroj má pomoci k tomu, aby se produkt dostal k zákazníkovi ve správný čas, na správné místo. (Johnová, 2008)

Kulturní instituce sídlící v historických objektech (památky, divadla, většina muzeí a galerií), si nemohou své místo vybírat, nicméně mohou návštěvníkovi/zákazníkovi pomoci poradit, jak se do instituce dostat (iniciování vzniku zastávky hromadné dopravy, vybudování orientačních značek, případně vybudování parkoviště). (Johnová, 2008)

Dalšími částmi distribučního procesu jsou pak správné zvolení otevírací doby nebo vhodné načasování mimořádných akcí. (Johnová, 2008)

10.3.3 Cena

Z ekonomického hlediska se jedná o zcela základním faktor, který ovlivňuje poptávku, nicméně v neziskové sféře má cena zvláštní postavení (kulturní dědictví je částečně veřejným statkem dotovaným z veřejných rozpočtů). (Johnová, 2008)

Podíváme-li se na trh s uměním, tak oceňování uměleckých děl odráží celá řada specifických faktorů (vkus, preference, motivy, módu, renomé autora aj.). Mezi omezujícími vnější faktory v kulturní a neziskové sféře patří:

Ekonomické činitele (rozpočtové možnosti)

Právní činitele (legislativa)

Společenské činitele (jak veřejnost vnímá danou aktivitu)

(Johnová, 2008)

10.3.4 Komunikační mix/Propagace

Jedná se spíše o informační nástroje, které se používají k marketingové komunikaci se zákazníky. (Johnová, 2008)

Dle způsobu komunikace, pak rozdělujeme formy propagace na jednotlivé typy: reklama - všechny placené neosobní formy komunikace; public relations (PR) - pracuje na vztazích s veřejností v oblasti kultury, umění a kulturního dědictví (neziskové organizace mohou své záměry prezentovat s relativně velmi nízkými náklady); sponzoring - je obvykle součástí PR, nicméně v oblasti kultury a umění je pro svoji důležitost samostatným nástrojem; podpora prodeje - jedná se o reklamu v místě nabídky, kterou mohou využít i neziskové organizace (letáky, značení v místě, dočasné slevy atd.); přímý prodej neboli direct marketing - oslovuje konkrétní zákazníky pomocí přímého adresního oslovení (např. e-mailem, poštou, telefonicky či osobně) a snaží se získat okamžitou odezvu a následně vybudovat dlouhotrvající vztahy (např. neziskové kulturní mohou využít pořádat přímé akce na podporu svých služeb nebo využít tzv. „databázový marketing“). (Johnová, 2008)

10.4 Integrovaná komunikace (IMC) a další nástroje marketingu

Uvedený model 4P se v průběhu let postupně transformoval do tzv. „Integrované marketingové komunikace“ (IMC), která staví na základním modelu „C“ při zachování předchozího modelu 4P a rozšiřuje ho o další oblasti. (Johnová, 2008)

10.4.1 IMC

IMC neboli „**Integrovaná marketingová komunikace**“, si klade za hlavní cíle roli zákazníka, vzájemnou oboustrannou komunikaci a důraz na jeho spokojenost. (Johnová, 2008)

Pokud chceme jako firma či organizace oslovit zákazníka v tržním prostředí, musíme co možná nejvíc využít maximálního potenciálu dané výhody. Jednotlivé oblasti působnosti jsou přesně vymezeny dle názvu marketingových strategií: **Consumer/Customer, Convenience, Cost, Competition, Communication, Channels, Cooperation, Collaborators, Company Skills, Context** (Johnová, 2008)

10.4.2 4P + „C“ neboli consumer/customer

Za jeho vznikem stojí tržního vývoj orientovaný na samotného spotřebitele. Nové marketingové nástroje pomáhají firmám a institucím s uplatněním na trhu a získáváním nových zákazníků/návštěvníky. (Johnová, 2008)

Jaké oblasti v této strategii jsou zkoumány v daném tržním prostředí, se můžeme dozvědět dle jednotlivých názvů, které přesně vymezujících jejich působnost: **Progress, People, Perfection, Psychology, Participation, Partnership, Punctuality, Potential, Packing** (Johnová, 2008)

10.4.3 ISMO

ISMO neboli tzv. „**Informační systém marketingového oddělení**“, slouží k informování marketingového oddělení. Na základě získaných dat pak může vyhodnotit celkový stav firmy nebo organizace. (Johnová, 2008)

Samotný systém pak zkoumá tři základní subjekty:

vlastní firmu

zákazníka

konkurenci

Podle způsobu získání informace dělíme zdroje na:

Vnitřní - informace, které si může firma získat sama

Vnější - informace, které ve firmě nejsou běžně dostupné

Dále je pak dělíme dle informačního účelu:

Primární - speciálně pro potřeby marketingového oddělení

Sekundární - informace, které byly vytvořeny k jiným účelům

V případě, že potřebné informace podnik získá, může je využít pro získání stávajících či nových zákazníků, popřípadně pro boj s konkurencí. (Johnová, 2008)

10.4.4 Marketingová komunikace v umění

Marketingová komunikace je oborem, kde se uplatnila a uplatňuje řada významných umělců své doby. Komerční umělecká díla, plakáty/obrazy, design a výtvarné návrhy, reklamní texty, filmy, hudba, jsou považovány některými historiky umění za samostatný umělecký obor. (Johnová, 2008)

10.5 Marketingové oddělení v Národním divadle v Praze

Národní divadlo je příspěvkovou organizací a ve svých rozhodnutích je kontrolováno nadřízenou institucí, kterou je v tomto případě ministerstvo kultury. Zaměstanci marketingového oddělení nemají moc příležitostí pro interakci s diváky, přesto pomocí reklamní strategie oslovují množství kolemjdoucích (pravidelní i budoucí návštěvníci divadla).

10.5.1 Propagační materiály

Každá firma užívá různé propagační techniky a u Národního divadla v Praze tomu není jinak. Do určité částky nemusí být procesy kontrolovány, ale na danou částku (aktuálně je to 50 tisíc, musí probíhat soutěže formou veřejných výběrových řízení).

Nejčastěji probíhají výběrová řízení na tisky (spolupracuje se většinou s jednou firmou) nebo na outdoorové kampaně (uzavírají se na rok či dva a pro tento rok divadlo spolupracuje se 2 firmami).

Výběrová řízení: venkovní velkopotisky na tramvaji, reklamní vitríny v metru, billboardy, nově v tomto roce, nálepky na mikrobusech MHD (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Co se týče divadelních představení, tak na ty si dělá kampaně každé oddělení samo, a má na to vyčleněný omezený rozpočet, který nesmí přesáhnout (jedinou podmínkou, kterou mají danou pro propagaci je ta, že si rok dopředu zvolí jeden druh reklamního formátu). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Rozpočty jsou rozdělené mezi jednotlivé úseky (marketing, činohra, balet, laterna magika aj.) a jsou stanovené na základě počtu chystaných premiér. Je však zde výjimka v podobě mimořádné dotace, která je vyplacena v případě, že se jedná o zvláštní/mimořádnou akci (koncert Plácido Dominga atd.). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Na základě „**baterové spolupráce**“ neboli sponzoringu, má Národní divadlo v Praze levnější inzerci (např. deník Metro uveřejní 5 divadelních inzerátů a na oplátku si může jeden otisknout v divadelních výtiscích či zprávách). Divadlu pak za každé umístění loga, platí firmy peníze dle platných ceníků stanovených pro daný rok (např. roční umístění loga na webové stránky Národního divadla

v Praze stojí pro rok 2020 160 tisíc). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Marketingové oddělení se řídí, stejně jako ostatní složky divadla dramaturgickým plánem. Pokud jde o samotný prodej lístků, tak samotný divák si ho může zakoupit až 6 měsíců předem.

Samotná propagace divadla na novou inscenaci probíhá měsíc a půl, maximálně 2 měsíce předem (na základě přání vedení opery má v současné době oddělení PR Národního divadla v Praze na starost propagaci Činohry a Baletu).

Divadlo si zajišťuje samo: inscenační plakáty, brožury, reklamní vitríny (piazzeta ND), dárkové předměty (hrníčky, tužky, propisky aj.) - zařizují si jednotlivé inscenační týmy
(telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

10.5.2 Stanovení divadelní režie v ND v Praze

Abychom pochopili, jak probíhá ocenění zboží, které si divadlo zařídí samo bez konkurzního řízení, pojďme si nyní popsat, jak vypadá takový proces.

Dejme tomu, že marketingové oddělení Národního divadla v Praze zařizuje tisk programových brožur/programů. S předstihem se stanoví cena za výtvarnou stránku brožur. K samotnému programu se musí stanovit prodejní cena, která se spočítá součtem všech vynaložených nákladů (tisk, grafika, fotograf, atd.) a vše se vydělí počtem kusů, které půjdou do tisku. Výsledná cena pak určí výrobní cenu jednoho kusu a je rozumně s mírnou cenovou marží zaokrouhlena nahoru, aby výroba nebyla pro divadlo ztrátová (postup je stejný ve všech případech). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Pro potvrzení ceny pak vznikne tzv. „**cenový výměr**“, který schválí obvykle finanční ředitel divadla a poté putuje do obchodního oddělení, které předá informaci o ceně programu uvaděčkám, které daný program prodávají. (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

10.5.3 Obsazenost a rušení představení v ND v Praze

Stává se celkem běžně, že některá představení nejsou zcela zaplněná, mnoho z Vás jistě napadne otázka, jak se daná situace řeší.

Dojde-li i na to, že by se mělo hrát pro výrazně menší osazenstvo, tak se dané představení neruší a hledají se náhradní možnosti, jak daný problém vyřešit (nabídnutí zlevněných vstupenek partnerům, domovům důchodců nebo se vypíší členské lísky). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

Pokud by však již z nějakého důvodu bylo představení zrušeno (nemoc hlavních protagonistů a nesehnání záskoku zvenčí), tak vše potom závisí na rozhodnutí divadelního šéfa daného úseku. Peněžní náhrady za lístky a ostatní náklady s tím spojené, musí hradit divadlo ze svého rozpočtu (možnost pojištění proti zrušení představení není možná). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

10.6 Neziskový a ziskový sektor

V neziskovém sektoru jsou typické statky, u kterých nemůžeme jednotlivce vyloučit ze spotřeby (policie, vzdělání, veřejné osvětlení, zdravotnictví atd.) a za uvedené příklady příslušníci určité společnosti neplatí nebo platí netržní cenu (vymezení rozsahu těchto statků je v každém státě individuální a závisí mimo jiné i na ekonomických možnostech dané společnosti. (Švarcová, 2009)

V ziskovém sektoru rozdělujeme výsledný produkt podle množství, kvality a tržní úspěšnosti práce, kdežto v neziskovém jej rozdělujeme podle potřeb (nedůsledné odlišování těchto principů vede např. k mylné představě, že státní podnik jakožto účastník ziskového sektoru si může dovolit aplikovat principy rozdělování neziskového sektoru - vedení firmy si vyplatí vysoké odměny, i když je firma v hluboké ztrátě). (Švarcová, 2009)

Samotný neziskový sektor zahrnuje širokou škálu společenských potřeb (rozvoj duchovních hodnot, ochrana lidských práv nebo jiných humanitárních hodnot, ochrana přírodního prostředí, kulturních památek a tradic, rozvoj vědy, vzdělání, tělovýchovy a sportu, výkon státní správy, obrana státu atd.) a na základě toho můžeme vidět, že bychom tyto potřeby ocenili penězi, případně tržní prostředí by je zdeformovalo. (Švarcová, 2009)

Co se týče samotných trhů umění a kulturního dědictví (knihovny, divadla, muzea, galerie, památky, významná místa, archeologická naleziště, zoologické a

botanické zahrady atd.), jedná se z velké části o neziskové organizace (provoz je dotován z veřejných rozpočtů). Od klasických obchodních společností mají odlišnou obchodní strategii (oslovují pouze část populace), nicméně návštěvníci na ně nahlíží odlišně, jelikož spotřebovávají (částečně), veřejný statek. (Johnová, 2008)

10.6.1 Členění neziskových organizací

Nyní je potřeba si ukázat dělení jednotlivých neziskových organizací:
Státní neziskové organizace: školství, zdravotnictví, instituce na ochranu životního prostředí, kulturních památek, celá oblast státní správy atd.

Nestátní neziskové organizace: církevní organizace, centra pro rodinum charity semináře apod., občanská sdružení (zřizovatelem je Ministerstvo vnitra ČR), OPS (právnícká osoba, musí zveřejňovat výroční zprávu), nadace (minimální jmění 500 tisíc korun), politické strany, částečně církve (probíhá odluka od státu) (Švarcová, 2009)

10.6.2 Divadlo jako příspěvková organizace

Z pohledu ekonomiky, patří většina divadel do příspěvkových organizací, tj. **rozpočet divadla je z velké většiny závislý na přidělených státních dotacích.**

Neziskový sektor může ve společnosti fungovat pouze za předpokladu, že společnost je schopna část svých prostředků (výrobní faktory, hotové produkty/statky a služby), na tuto činnost vyčlenit, aniž by to vedlo k její sebedestrukci. (Švarcová, 2009)

10.6.3 Financování neziskových organizací

Stát používá vesměs dvě základní metody financování svých neziskových organizací:

a) plošné indexové financování - financování je založené dle určitého poměru/klíče, není svázáno z efektivností vynaložených prostředků

- pod tento typ financování patří úřady, školy

b) projektové financování a vypisování grantů, tendrů - míra efektivnosti vynaložených prostředků je vyšší a zároveň se dá kombinovat s finanční podporou od Evropské unie. (Švarcová, 2009)

10.6.4 Firmy a sponzorské dary

Firmy mohou dát na sponzorských darech jen tolik, aby to neohrozilo jejich rozvojové programy a pozici v konkurenčním prostředí. Stát zas může dát jen

tolik, kolik je schopen vyšetřit ve svém rozpočtu. Je tedy zcela závislý na financích, které získá od občanů (tj. daně, sociální a zdravotní pojištění) a u firem (daně, cla a poplatky). (Švarcová, 2009)

Zdroje pro neziskový sektor musí tak společnost hledat ve svém fungujícím ekonomickém systému (v ČR je to ziskový podnikatelský sektor). (Švarcová, 2009)

10.6.5 Problematika sponzorských darů

Pokud jde o samotné dary firem neziskovým organizacím, tak laická veřejnost by mohla argumentovat tím, že sponzorské dary jsou odečitatelnou položkou od daňového základu daně z příjmu. Proto si pojdme názorně ukázat, jak takový sponzoring vypadá pro firmu z finančního hlediska. (Švarcová, 2009)

Firma reálně věnuje sponzorský dar ve výši 100tis, daňová povinnost se sníží např. o 20tis, čímž firma přijde díky sponzoringu „pouze o 80tis“, nicméně tato činnost bude vždy pro firmu ztrátová. (Švarcová, 2009)

Pro samotnou obhajobu sponzoringu před vlastníky firmy (majitelé, akcionáři atd.), lze argumentovat tím, že díky tomuto kroku firma vyvolá u veřejnosti pozitivní dojem, image, odezvu (o sponzorském daru se však veřejnost musí dozvědět - např. formou public relation). (Švarcová, 2009)

Sponzor by následně měl provádět důsledné a pravidelné kontroly, což je považováno za nejlepší prevenci využití daných prostředků neziskovými organizacemi, a ve vyspělých státech je veřejné skládání účtů těchto organizací běžným standardem). (Švarcová, 2009)

11. Sponzoring

Jedná se o specifický nástroj marketingové komunikace a pro většinu kulturních neziskových organizací je základním vedlejším zdrojem prostředků na jejich aktivity. Sponzoring je obchodní transakce mezi rovnocennými subjekty. Sponzoring není transfer, nejedná se ani o mecenášství, dárcovství, nebo charitu, ale vzájemně výhodný obchod, který má komerční přínos pro obě strany. (Johnová, 2008)

11.1 Základní pilíře sponzoringu

Sponzor (firma, podnik)

Sponzorovaný (nezisková organizace)

Zprostředkovatelé spolupráce (médiá)

(Johnová, 2008)

11.2 Formy sponzoringu

Státní sponzoring - státní financování neziskových organizací (rozpočtové nebo příspěvkové organizace)

Soukromý sponzoring - financování ze zdrojů firem a jednotlivců (patří sem i novější typy jako sociosponzoring, ekosponzoring)

Kulturní sponzoring - financování je založené na bázi mecenášství

(Johnová, 2008)

11.3 Sponzoring v jednotlivých bodech

Cílové objekty: stávající a potenciální zákazníci (osoba, skupina, organizace, událost)

Cílové skupiny: státní a místní úřady, stávající a potenciální zaměstnanci, média, veřejnost

Výhody sponzoringu: sponzor očekává komerční přínos, obchází komunikační bariéry, zvyšuje prestiž zaměstnanců, podporovatelské firmy

Nevýhody sponzoringu: nedokáže zajistit krátkodobou úspěšnost kampaně

Typy spolupráce: spolusponzoring, výlučný sponzoring, nositelé jména

Podmínky sponzoringu: věrohodnost, jedinečnost, publicita, etika

Etika sponzoringu: za neetické chování se považují dohody se střetem zájmu

Postup při získávání sponzora: cíle, strategie, poselství, doba (jednorázový nebo dlouhodobý kontrakt), finanční či naturální odměna (Johnová, 2008)

Národní divadlo v Praze nabízí jak fyzickým, tak i právnickým osobám se podílet na spolufinancování rozpočtu divadla. Každá forma podpory má svá pravidla v podobě povinností a výhod, které sponzorům neboli tzv. „mecenášům“ divadla náleží. (telefonický rozhovor z 26.6.2020 z marketingového oddělení Národního divadla v Praze)

11.4 Sponzoring Národního divadla v Praze

Divadlo se snaží získat prostředky nejen na svůj nákladný provoz, ale také nabízí možnou podporu svých uměleckých pracovníků formou uměleckého stipendia. Veškeré vybrané finanční prostředky vybrané formou sponzoringu jdou do společného divadelního rozpočtu. (telefonický rozhovor z 26.6.2020 z marketingového oddělení Národního divadla v Praze)

11.4.1 Sponzoring inscenací ND v Praze

stipendijní dar – podpoření konkrétních umělců určitou částkou

účelový dar - konkrétní výrobek či materiál od dané firmy k určené inscenaci

reprezentativní dar - umístění loga dané společnosti viditelné během představení, (např. opera Nagano, kde na hokejovém panelu bylo umístěné logo)

11.4.2 Sponzoring mířící do rozpočtu ND v Praze

generální partnerství - viditelné logo firmy na divadelních prospektech a propagačních materiálech divadla + firma dostává určitý počet vstupenek na první nebo druhou premiéru (nyní je uzavřená smlouva s Raiffeisen bank na 4 roky)

- spolupráce se uzavírá běžně na 1 rok a partnerská částka začíná od 50 tisíc.

firemní partneři - viditelné logo firmy na divadelních prospektech a propagačních materiálech divadla + firma dostává určitý počet vstupenek na první nebo druhou premiéru

pronájem reprezentativních prostor pro společenské události

(telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou z marketingového oddělení ND v Praze)

11.4.2.1 Mecenášský klub pro fyzické a právní osoby

Kromě již zmíněných podpor, které jsou spíše firemního charakteru, nabízí divadlo možnost sponzorství i běžným občanům či menším firmám ve formě různých mecenášských kategorií (přítel, dárce, patron a mecenáš, 4 kategorie) a

na oplátku jim nabízí základní balíček, který se rozšiřuje o další benefity dle výše sponzorského daru. (webové stránky Národního divadla v Praze z 30.6.2020)

11.4.2.2 Základní balíček Mecenášského klubu

Obsah sponzorského balíčku: certifikát dárce, členská karta, odznak Mecenášského klubu pro nové členy, informace o dění v Národním divadle, pravidelné zasílání elektronické verze časopisu Národního divadla. (webové stránky Národního divadla v Praze z 30.6.2020)

Akce spojené se základním balíčkem: jmenovité poděkování v Almanachu Národního divadla, pozvánky na setkání s umělci a akce pořádané Mecenášským klubem, bezplatná návštěva veřejných generálních zkoušek. (webové stránky Národního divadla v Praze z 30.6.2020)

12. Realizace operního představení

Po předchozím výčtu uměleckých souborů a interních složek divadla, které mají dle mého názoru na přípravě, tvorbě a prezentaci divadelního představení nejzásadnější podíl, se můžeme přesunout k nejnáročnější části přípravy, čímž je samotná realizace operního díla.

12.1 Výběr titulu a první schůzka s režisérem

Dle rozhovorů a dostupných informací, divadelní proces začíná tak, že operní dramaturgie ve spolupráci se šéfem opery a šéfdirigentem se rozhodnou pro konkrétní titul (vybírání se většinou na základě výročí, či předem dané koncepce), kterou bude dané divadlo realizovat a následně začnou uvažovat o vhodném režijním pojetí díla za pomoci tzv. „**explikace**“, první schůzky s režisérem (často je spojena dohromady s inscenační poradou). Při výběru samotného režiséra zohledňují jeho dosavadní tvorbu tak, aby se téma opery a režisérův výtvarný styl potkaly. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

Dle dostupných historických zdrojů Národního divadla v Praze však víme, že to tak vždy být nemusí. Příkladem nám může být inscenace Prodané nevěsty z roku 1949, která byla zadána ministrem Zdeňkem Nejedlým, velkým propagátorem oper Bedřicha Smetany. Osobně si „poručil“, aby Národní divadlo v Praze nastudovalo novou inscenaci Prodané nevěsty, viz přílohy č. 17 a 18, ve kterých si dokonce jmenovitě přál umělce, které by rád viděl v obsazení. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.2 Stanovení rozpočtu

Sestaví se přibližný rozpočet, který je na jednotlivé inscenace stanoven předem dle náročnosti titulu, představ o jeho uvádění atd., a následně je upřesněn na základě tzv. „**inscenační koncepce**“ a konkrétních technických potřeb (**v případě výroby scény a kostýmů bývá základní dělení většinou 60% a 40%** a s ohledem na daný titul - např. počet rolí, velikost sboru, počet převleků atd., kdy jednotlivé částky mohou být přesunovány dle potřeby).

(archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

Mezi tím se připravují pozvánky na premiéru, viz příloha č. 22 (zasílají se divadelním kolegům, politikům, kulturním představitelům atd.) a divadelní programy (tvoří je obvykle dramaturg opery nebo někdo z dramaturgie - redaktor, lektor). Do programů se většinou zvolí starší texty, které již někdo napsal k tématu opery nebo skladatele, případně dramaturg napíše autorský text (často navštěvují archiv divadla, aby se seznámili s tím, co již v minulosti bylo o díle napsáno). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.3 Sestavení inscenačního týmu režisérem

Nyní se vraťme k samotnému režisérovi. Ten si vybere výtvarníka scény a kostýmů, případně si zvolí další spolupracovníky (choreograf, světelný designér a další). Následně pak začnou přemýšlet, jak by celou operu koncepčně pojali. Ve spojitosti s tím jsme v archivu Národního divadla v Praze narazili na příhodu, která se stala v roce 1934. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Divadlo se rozhodlo uspořádat soutěž na výtvarnou podobu scénografie a zřizovatelem (ministerstvem), byla odsouhlasena. Na základě toho pak začaly chodit různé návrhy od výtvarníků (například dopis od malíře Karla Svolinského, viz příloha č. 8), nicméně došlo k zajímavé situaci, že se do soutěže přihlásil i výtvarník František Kysela, který dělal výpravu již předchozí inscenace, která měla premiéru v roce 1923. Jeho návrhy se natolik líbily, že vedení divadla bylo nakonec rozhodnuto s ním navázat na předchozí spolupráci i v nové inscenaci a po následné domluvě vznikl rozpočet na úpravu dekorace, viz příloha č. 1. Divadlo pak následně poděkovalo všem ostatním výtvarníkům za účast v soutěži viz příloha č. 6 a vrátilo jim návrhy (Karel Svolinský se později dočkal inscenování Prodané nevěsty v Národním divadle, kdy se na ní podílel v letech 1963 a 1967). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Přesuňme se nyní k úloze výtvarníka. Než vůbec začne navrhovat kostýmy, tak by měl zajít do kostýmního fundusu a zvážit, co by se dalo ještě

použít (neděje se tak často jako dřív a spíše se šijí nové kostýmy). Následně pak sestaví s krejčovskými dílnami seznam věcí, které se musí ušít a sestaví předběžný „**výrobní rozpočet**“ ke schválení, viz přílohy č. 12-14. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

S režisérem se následně podílí na tvorbě scény, kde společně rozhodují, jak budou jednotlivé divadelní části vypadat (kde budou dveře, vrata, jak bude vypadat hospoda atd.). V přílohách č. 9-11, jsou ukázky scénických náčrtů, pro jednotlivé obrazy a režiséři si postupně vyrábí jakýsi obrázkový scénář. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Z režisérových představ často vyplynou některé divadelní potřeby, např. sehnání externích spolupracovníků (v Prodané nevěstě to bývají tradičně děti, které na konci opery přiběhnou se slovy „Spaste duši...“) a jelikož to nejsou zaměstnanci divadla, musí mít externí smlouvu (dříve se o těchto výpomocích vedla zvláštní evidence, viz příloha č. 15, kterou stačilo jen doplnit a poznamenat, zda-li budou účinkovat ochotníci, studenti z konzervatoře, jiní (např. právě děti nebo lidé přímo z divadla - tento druh spolupráce byl i tehdy nad rámec jejich povinností a v dnešní době se odměna za tento druh výkonu řeší mimořádnou odměnou k výplatě, na základě divadelního nařízení, které nedovoluje sepsat externí smlouvu se svými současnými zaměstnanci). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

12.4 První inscenační koncepce a porady

Režisér představí svůj první koncept na tzv. „**první inscenační koncepci**“, za přítomnosti vedení, dramaturga, šéfa opery a technických složek (jako např. výroba a jevištní provoz), kde je seznámí s návrhem a společně se všichni musí dohodnout na stylu inscenace (zdali bude tradiční nebo novátorská/moderní), kde má hlavní slovo šéf opery. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

Inscenační tým pak přijde s konkrétními návrhy, které představí širšímu okruhu lidí v divadle na tzv. „**inscenační poradě**“, kde je detailně vysvětlena koncepce samotného představení, návrhy scény, světla, kostýmů atd. (jsou zde již např. zástupci z výroby dekorací a kostýmů, sbormistr, asistent režie, zástupci

obchodního a propagačního oddělení aj.) a z dané porady pak vzniká **„inscenační zápis“**, viz příloha č. 62, jehož součástí je zpravidla rozvrh zkoušek, viz příloha č. 61. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

Inscenační porada je hlavním zlomovým momentem, kdy je samotná koncepce buď přijata, nebo odmítnuta. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.5 Autorská práva

Neméně důležitou součástí procesu je také zajištění autorských práv na provozování díla.

Způsob vyjednávání práv ukazuje příloha č. 45, kdy v tomto případě mohou nastat dva různé scénáře: buď se jedná o tzv. volné dílo a divadlo zaplatí jen dodatečné poplatky nebo pokud na dílo platí autorská práva, tak agentura s divadlem uzavře provozovací smlouvu (obsahuje většinou autorský honorář za každé představení, počet uvedení atd.). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

12.6 Sepsání výrobního protokolu, finální schválení rozpočtu

Po samotném schválení inscenace směřuje vše do výroby, kde dané návrhy schvaluje tzv. **„výrobní porada“**, která probíhá v dílnách s výtvarníkem scény a kostýmů a řeší se zde konkrétní technické detaily. Finálním výstupem je pak sepsání tzv. **„výrobního protokolu“**, viz přílohy č. 40-42 a 55-56.

Vedení opery pak definitivně schválí rozpočet na výpravu a jsou přesně specifikovány mimořádné akce na jevišti (např. otevřený oheň, pyroefekty aj.). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.7 Zkouškové procesy uměleckých složek

Pokud vše projde tzv. „schvalovací procesem“, pracují již všichni společně. První, kdo s pracemi začíná, je výtvarník scény a kostýmů, kterého následují jednotlivé zkouškové procesy, které jsou zahájeny zkouškou se sólisty (zde se jim představí celá koncepce inscenace.

Sólisti jsou již předem informováni šéfem opery, který přiděluje jednotlivé role tzv. „**přidělovacím dopisem**“, viz příloha č. 57 a na základě toho jsou pak obsazeni do dané opery, viz příloha č. 46.

Postupně pak umělecké soubory mají svoje zkoušky, které jsou již předem stanovené s ohledem na potřeby nastudování nové inscenace a v kontextu ostatního provozu (plánované představení, mimořádné akce aj.) a nastudování ostatních inscenací. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

V podobě korepetic a zkoušek na sborovém, baletním a orchestrálním sále, se nakonec společně začnou potkávat na větších zkouškách ve zkušebně nebo na jevišti (zkoušky jsou pojmenovávány dle jejich významu - ansámblové, režijní, aranžovací, klavírní aj.). (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.8 Kostymní zkoušky a příprava vizuální prezentace a reklamy

Během těchto příprav chodí účinkující zkoušet kostýmy do výtvarných dílen, dramaturgie připravuje ve spolupráci s marketingovým oddělením divadelní brožury/program (do 90. let 20. století byly v podobě několikastránkového sešitu, viz přílohy č. 23-39) a obchodní oddělení ve spolupráci s propagačním oddělením připravují vizuální prezentaci a reklamu dané inscenace.

Současně probíhají i zkoušky, při kterých není potřeba uměleckého souboru (např. osvětlovací zkoušky, dekorační zkoušky - první stavba dekorací na jevišti) a během zkoušecího procesu vznikne potřeba tzv. „**spotřebních rekvizit**“, viz příloha č. 58 (většinou jde o jídlo všeho druhu, užívané v rámci

inscenace, případně to může být cokoliv, co se během představení zničí - veškeré tyto doplňky musí to být k dispozici na každou reprízu). (telefonický rozhovor z 26.6.2020 s Leou Matvijovou - marketingové oddělení ND v Praze; archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65 Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.9 Tisková konference

Zhruba 10 dní před premiérou (většinou ve spojitosti s historickým významem daného titulu nebo při různých příležitostech, viz přílohy č. 17 a 18), se uskuteční tisková konference, ke které se vydává tzv. „**tisková zpráva**“, viz přílohy číslo 52-54) a novinářům se představí chystaná inscenace. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Součástí této tiskové zprávy je i text od režiséra, viz příloha č. 54, kde je přímo sepsán režijní koncept s vysvětlením přístupu k dané inscenaci. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Režisér spolu se šéfdirigentem stanovuje obsazení generálních zkoušek a premiér, které vydají písemně, viz příloha č. 59 a zároveň se rozhodne, zda bude generální zkouška přístupná pro veřejnost nebo jen pro zaměstnance, případně bude-li úplně uzavřená, viz příloha č. 50. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

12.10 Hlavní a generální zkoušky, premiéra, reprízy

V posledních dnech před premiérou pak probíhají dvě hlavní a dvě již zmíněné generální zkoušky.

Může se i stát, že účinkující již předem obdrží poděkování za svoji práci, viz příloha č. 43. Kolem premiéry se pak mohou objevit i např. vzkazy (zlomvazky) kolegů, viz příloha č. 44. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Během premiéry se všechny umělecké i technické složky (podílející se na premiéře), snaží podat co nejlepší výkon ke zdárnému provedení nastudované hry. Pokud se nic zásadního nestane a diváci jsou spokojeni (pozná se dle okamžité reakce divadelního publika), tak se jdou po finální části

premiérovaneho díla během tzv. „**děkovačky**“, uklonit všechna umělecká tělesa, režisér, inscenační tým a většinou všichni, kteří měli něco společného s daným dílem. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

Samotnou koncepci díla již není zpravidla po premiéře možné měnit (povinností divadla je zachovávat podobu inscenace ve všech reprízovaných představeních) a případné změny jsou možné jen po vzájemné dohodě s inscenátory (k dílčím změnám může dojít např. při zájezdech - Smetanova Litomyšl, Japonsko, kdy místní podmínky neumožňují zachování původní podoby scény, aranžmá apod.). Pokud už ke změnám má dojít tak v ideálním případě je má provádět režisér inscenace. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020; dotazník na dramaturgii v příloze č. 65, Beno Blachut - dramaturg opery ND v Praze)

12.11 Recenze, derniéra, likvidace inscenace

Ke zrodu nové inscenace samozřejmě patří i to, co se děje bezprostředně po premiéře, tzn. interní poděkování účinkujícím, recenze v novinách hodnotící danou inscenaci adt. Kromě běžných reakcí v tisku, viz příloha č. 49, mohou přijít i reakce od diváků, a to buď v podobě pochvaly nebo stížnosti, viz příloha č. 47.

Každá divadelní inscenace má svůj začátek i konec. Pro samotné diváky a účinkující je takovým pomyslným rozloučením tzv. „**derniéra**“ (poslední odehrané divadelní představení dané režie). Celá inscenace je však teprve ukončena na základě vydání tzv. „**likvidačního protokolu**“, viz příloha č. 48. Znovu použitelné věci se uschovají (např. divadelní kostýmy, které se dají do fundusu) a zbytek je nenávratně zlikvidován. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

13. Vysvětlení k vybraným inscenacím Prodané nevěsty

13.1 Prodaná nevěsta, rok 1934, signatura O 284 f

Z této inscenace můžeme vidět interní korespondenci, při výběru choreografa této inscenace z roku 1934. Jedná se o Joe Jenčíka a v příloze č. 4 je vidět interní zpráva, která jej pověřuje taneční přípravou opery.

V příloze č. 5 je koncept dopisu, který se týká návrhu honoráře, a pro zajímavost bych ještě doporučil shlédnout vzkaz od prezidenta republiky, viz příloha č. 3. Není sice psán po premiéře, ale po pozdější repríze, nicméně reakce diváků neodmyslitelně patří k inscenacím. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

13.2 Prodaná nevěsta, rok 1949, signatura O 284 k

Pro tuto inscenaci si Národní divadlo vybralo režiséra Karla Palouše, kterému poslalo dopis s návrhem honoráře, viz příloha č. 16.

Režisér si k sobě vzal výtvarníka Jana Sládka, který navrhl kostýmy, nicméně nejdříve se šel podívat do kostýmního fundusu a na základě toho připravil rozpočet, viz přílohy č. 12-14. S režisérem spolupracoval i na scéně, kde společně rozhodovali, jak budou jednotlivé scény vypadat.

Z této inscenace jsou v přílohách č. 9-11 tři ukázky z náčrtů, které si režisér kreslil pro jednotlivé obrazy. Jsou zde ukázky speciálních formulářů pro externí spolupracovníky, viz příloha č. 15.

Premiéra této inscenace se konala k příležitosti, IX. sjezdu KSČ a samotné vedení, společně správou opery a obchodním oddělením divadla, měli plné ruce práce, aby premiérový večer proběhl bez problémů a s napětím očekávali divadelní kritiky. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

13.3 Prodaná nevěsta, rok 1963, signatura O 284 o

K inscenaci není mnoho materiálu, ale jsou zde vidět dvě ukázky. První ukázka je pozvánka na premiéru, viz příloha č. 22, kde byly použity výtvarné náčrty kostýmů od Karla Svolinského a druhá je ukázka divadelního programu ze 60. let 20. století, viz přílohy č. 23-27. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

13.4 Prodaná nevěsta, rok 1971, signatura O 284 q

Z materiálů, které jsme získali z archivu Národního divadla v Praze, si můžeme prohlédnout ukázku divadelního programu, který tvořen sešitem s několika stránkami, viz přílohy č. 28-39. S přílohami č. 40-42, zas můžeme zas nahlédnout do ukázkového modelu vzniku inscenace, kde je zobrazen protokol z výrobní porady.

Podařilo se nám také najít dopis od agentury Dilia, kde jsou uvedené podmínky pro provozování díla, viz příloha č. 45 (v tomto případě se jednalo o tzv. volné dílo a samotná agentura pouze informovala o dodatečných poplatcích).

Dále pak v příloze č. 46 vidíme dobovou podobu obsazení sólistů a samotní účinkující pak ještě před premiérou obdrželi od režiséra a šéfa opery P. Kočího poděkování za odvedenou práci, které vidíme v příloze č. 43 a pro zajímavost bych zde ještě zmínil telegram od režiséra Waltera Felsensteina, v příloze č. 44.

Zbylé přílohy tvoří běžné reakce a recenze v tisku, viz přílohy příloha č. 49 nebo i reakce od diváků, viz příloha č. 47. Finální tečkou za danou inscenací pak tvoří likvidační protokol v příloze č. 48. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

13.5 Prodaná nevěsta, rok 2004, signatura O 284 u

První kontakt všech hlavních složek divadla bývá na tzv. „inscenační poradě“ a proto bych doporučoval pro jistou představu se podívat na zápis z porady. v příloze č. 62 (mezi přítomnými je např. zástupce dílen - p. Trexler, zástupce jevištního provozu - p. Ševčík, vedoucí osvětlovač - p. Kremlík, ekonom opery - p. Pechar, vedoucí propagace - p. Rychnovská, vedoucí obchodního oddělení - p. Kopřiva, vedoucí operního baletu - p. Reisnerová atd.). Součástí této porady bývá i rozvrh zkoušek, který je v příloze č. 59. Po této poradě s odstupem několika dní následuje již dříve zmíněná výrobní porada, ze které vznikne tzv. „výrobní protokol“, viz přílohy č. 55 a 56.

Dále jsou zde i tzv. „přidělující dopisy“, viz příloha č. 57, kde jsou sólistům přiděleny jednotlivé role. Za jednu z nejdůležitějších součástí přípravy považuji tiskovou konferenci, ze které vznikne tzv. „tisková zpráva“, viz příloha č. 52-54, ke které většinou režisér připojí svůj text tzv. „režijní koncepci“, viz příloha č. 54.

Do divadelního koloběhu inscenace patří i spotřební rekvizity, ke kterým se musí vydat nařízení, viz příloha č. 58.

V příloze č. 59 pak můžeme vidět samotné obsazení generálních zkoušek a premiér a zhruba ve stejném čase se rozhoduje, komu budou generální zkoušky přístupné, viz příloha č. 50. (archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020)

14. Závěr

Cílem mé práce byla „Geneze operní inscenace“, kde jsem si dal za cíl nastínit jednotlivé divadelní procesy, které probíhají během tvorby a zkoušek vybraného díla a následně po uvedení premiéry.

Práce to nebyla nijak lehká (nejprve jsem si musel obstarat vhodnou literaturu, které je o tomto tématu pramálo), nicméně s postupem času jsem začal po jednotlivých krůčcích pronikat do mě nepříliš známého prostředí. S přibývajícímí dny (věnované zkoumání a bádání nad oblastmi daného tématu), jsem postupně začal řešit otázku koncepce mé práce.

Ono se sice řekne, že napsat o „Genezi divadelní inscenace“ není žádný problém. Někteří by mohli být i názoru, že takové téma se dá napsat bez komplikací a k vysvětlení problematiky by mělo postačit 25 stran (ano, s touto myšlenkou jsem si osobně pohrával a asi by se to tak dalo pojmout). Student vysoké umělecké školy by si neměl svoji práci ulehčovat a každý správný umělec by měl být cílevědomý. Proto bych se osobně nesmířil s tím, že bych odevzdal 20 stránkový „výzkum“, který by sloužil pouze k tomu, abych získal bakalářský titul.

Větší přínos tak pro mne bude ten, že budoucí čtenáři mé práce ocení její přínos k dané problematice. Zní to možná částečně naivně, ale pro mne jsou daleko cenější praktické dovednosti, které se vzájemně doplňují s teorií. Takováto interakce má pro mě asi největší smysl a proto bych byl rád, aby se u mé práce nehledělo jen na to, zda splňuje tzv. „předeepsané normy“ i když nepopírám, že jsou nezbytné.

Práce se čtenářům pokouší vysvětlit problematiku divadelních procesů během tvorby nové inscenace. Zda se mi daný problém podařilo nastínit ponechám na čtenářích, ale bude-li alespoň z části moje práce uznána jako přínosné dílo, tak moje snaha nebyla marná.

15. Seznam použité literatury

Marketing kulturního dědictví a umění: art marketing v praxi / Radka Johnová. - 1. vyd. - Praha : Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2724-0

Ekonomie - stručný přehled: teorie a praxe aktuálně a v souvislostech: 2009/2010/ Jena Švarcová a kolektiv. - Zlín: Centrum pro rozvoj ekonomického vzdělávání, 2009. ISBN 978-80-903433-2-2

Úvod do hudební dramaturgie opery [tištěný text] : určeno pro posluchače hudební katedry / Jan Trojan. -- 1. vyd. -- Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

Estetika dramatického umění [tištěný text] : teoretická dramaturgie / Otakar Zich; [poznámky a komentáře Ivo Osolsobě, Miroslav Procházka]. -- 2. vyd. v Panoramě 1. -- Praha: Panorama, 1986.

Internetové zdroje:

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/mecenassky-klub-nd/individualni-kategorie>
26.6.2020

Zaměstnanecké kontakty:

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/beno-blachut-1606766>
20.6.2020

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/ales-fryba-1606384>
22.6.2020

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/david-pospisil-1594455>
22.6.2020

Ostatní zdroje:

Archiv Národního divadla v Praze, Josefína Panenková, 2020

16. Přílohy

Příloha č. 1 - rozpočet na výpravu scény

Ředitelství
Národního divadla v Praze

C. j. 227/34
V Praze dne 27. dubna 1934

Věc: Bedřich Smetana: **Prodaná nevěsta**, Rozpočet.

K čis.:
Přílohy:

Rozpočet na výpravu zpěvohry Bedřicha Smetany Prodaná nevěsta upravuje se takto:

1/ panu prof. Františku Kyselovi za návrh výpravy dekorací Kč 1.000.--

2/ na zhotovení dekorací:

1142 m nového plátna po Kč 4.50	Kč 5.139.--
300 m šitinku po Kč 5.50	Kč 1.100.--
380 m sítku bílého po Kč 3.15	Kč 1.134.--
3 panáky po Kč 20.--	Kč 60.--
1 kaplička	Kč 100.--
3 stránky nové listů	Kč 100.--
200 m zeleného organzínu po Kč 2.30	Kč 460.--
různé stuhy	Kč 100.--
mimořádné vložky	Kč 200.--
Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu	Kč 9.393.--

Roční zpěvohry Kč 9.393.--

Ředitel:

Příloha č. 2 - premiérová vývěska

Národní divadlo v Praze
v budově **Národního divadla**

V úterý 8. května 1934 o 20. hod., konec po 22 1/2 hod.
Nově vypraveno • Mimo předplacení

Smetanův festival V.

Po: 1246.

Bedřich Smetana:
Prodaná nevěsta

Komická opera o třech dějstvích s textem Karla Sabiny.

Dirigent: **Otakar Ostrčil** — Režie: **Ferdinand Pajman** — Scénická výprava: **František Kysela**

Kučína, rováč	Jan Komárek	Kocel, sokolovec	Vilém Zitek
Ludmila, jeho manželka	Marie Běchová	Komediant, principl	Karel Hrubka
Maňaska, jejich dcera	Ota Hrabáková	Emmerida, jeho dcera	Marie Buchtová
Město, starosta	Zdeněk Orava	Indián, komediant druhý	Hynek Lažaný
Háje, jeho manželka	Marie Křiváková	•	•
Válek, jejich syn	Jaroslav Gláns	•	•
Janek, někdy noh	Jan Benčík	•	•

Po prvním dějství přestávka. Mezi představením přístup do hlediště zakázán.

Národní divadlo:

Začíná 8. V. o 8 hod.: Čert o Káče	VI. večer Smetanova festivalu
8. V. o 10. hod.: Prodaná nevěsta	ve čtvrtek 13. května
9. V. o 10. hod.: Prodaná nevěsta	
10. V. o 10. hod.: Prodaná nevěsta	
11. V. o 10. hod.: Prodaná nevěsta	

Dalibor

Milada Zdeňka Žilová j. h.
Dalibor Otakar Matka j. h.
pl. Nardencová a po. Tamě, Konstantin, Muz. Zitek
Řidič Otakar Ostrčil

Pokladna otevřena od 9-12.30 a od 14.30-17. Vauditi a ve svátek od 9-12.30; hod. před představením

Příloha č. 3 - dopis od Edvarda Beneše

0384 f

Ředitelství
Národního divadla v Praze

V Praze dne 9. ledna 1936.

Pan prezident republiky mne zmocnil, abych za slavnostní představení Smetanovy "Prodaná nevěsta" vyjádřil jako nejlepší uspokojení a díky všem součastným umělcům i ostatním, kdo se zasloužili o zdar tohoto večera.

Připojuji k tomuto projevu i srdečný děk svůj, s nímž se obracím na pány a dámy: dirigenta, režiséra, všechny solisty, dále zejména také na orchestr a oba pěvecké sbory, na šifrující hlavy baletního sboru, na strojníka a technický personál sborového inspektora a všechny pomocné činitele.

Ředitel:

Příloha č. 4 - pokyn nastudování choreografie

III.

1. / Panu Jaroslavu Hledčíkovi, baletnímu mistru

2. / Panu Ing. Ferdinandu Pajmanovi, opernímu režiséru.

1 - 2.

< Z podnětu 1200. provedení zpěvohry Bedřicha Smetany " Prodaná nevěsta " svěřil jsem nové nastudování tanců do této opery panu baletnímu mistru Joe Jančíkovi. >

IV.

< s exp. III. >

Ukládám hlavní pokladní, aby inვენováním za tento výkon vyplátila v den představení honorář 750.- Kč.

12. 10. 1932.

Příloha č. 5 - návrh honoráře

I.

Panu

Jose Jančíkovi, baletnímu mistru Osvobozeného divadla

v Praze.

Odvolává se na předchozí ústní dohodu, svěřují Vám nové nastudování taneč. dohody "Prodaná nevěsta" u příležitosti 1300. provedení této opery za honorář 750 Kč, který Vám vyplátí hlavní pokladna Národního divadla v Praze v den představení.

11/ na opis exp. 1/

Panu profesorovi Otakaru Cechovi, šéfu opery

na vědomí.

Příloha č. 6 - odůvodnění soutěže

P. T. ředitelství
Národního divadla
v Praze

Národní divadlo v Praze.
Dne 31. X. 1933
Čís. jedn. 2384. / pml

Dovoluji si předložit návrhy pro výpravu Prodané nevěsty jako přílohu k anketě o této výpravě - bude se jednat o 1. (a 3.) představení v obou úlohách.

S úctou
Karel Svoboda
(Svoboda)

V Praze 31. října 1933

K. Svoboda, malý Praha I. Šuparská 9

Příloha č. 7 - dopis povolující soutěž

MINISTERSTVO
ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY

V Praze dne 13. října 1933.

č. 103.697/33-1/2.

Právní oddělení: tato úloha je nám určena.
O každé věci písemně.

Vč. Praha, Národní divadlo.
Výprava "Prodané nevěsty".

Odpověď k č. 2017/33 ze dne 6. IX. 1933.

Přílohy: ---

Ředitelství Národního divadla
v Praze.

Ministerstvo školství a národní osvěty souhlasí s tím, aby Ředitelství veřejně vyzvalo československé výtvarníky k neohorované anketě, ve které by náctem znárodnili, jak si představují výpravu Prodané nevěsty pro jubilejní rok a aby podle výsledku anket a po zdejším schválení zadalo její nové provedení.

za ministra:
M. S. K.

Národní divadlo v Praze.
Dne 14. X. 1933
Čís. jedn. 2334. / pml

Příloha č. 8 - dopis Karla Svobodského

Exp. 3.

Pan Karel Svoboda, akad. malíř

v Praze I.
Šuparská 9.

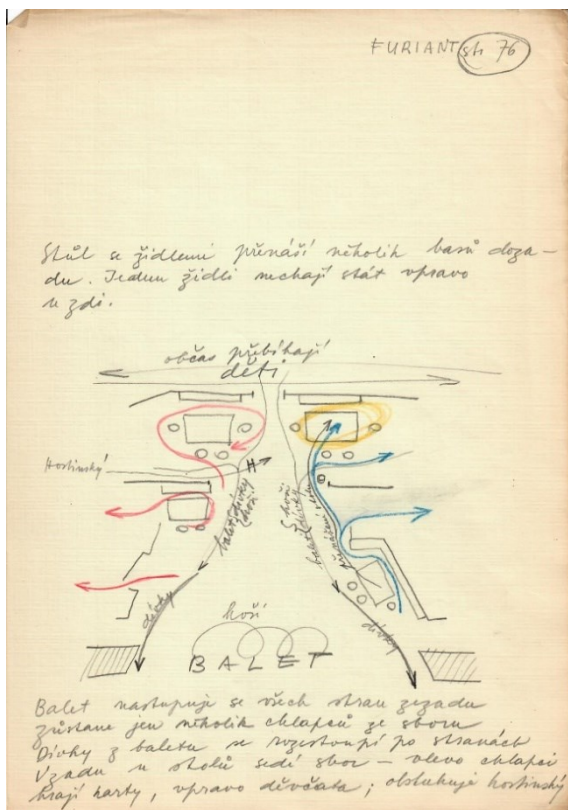
Vážený pane,

děkuji Vám za návrhy k výpravě Prodané nevěsty, které Vám sdělím vracím. Nebyly jich použity, protože dosavadní návrh prof. Mysla se přihlížel k novému zpracování svých dosavadních návrhů, jež také bylo přijato.

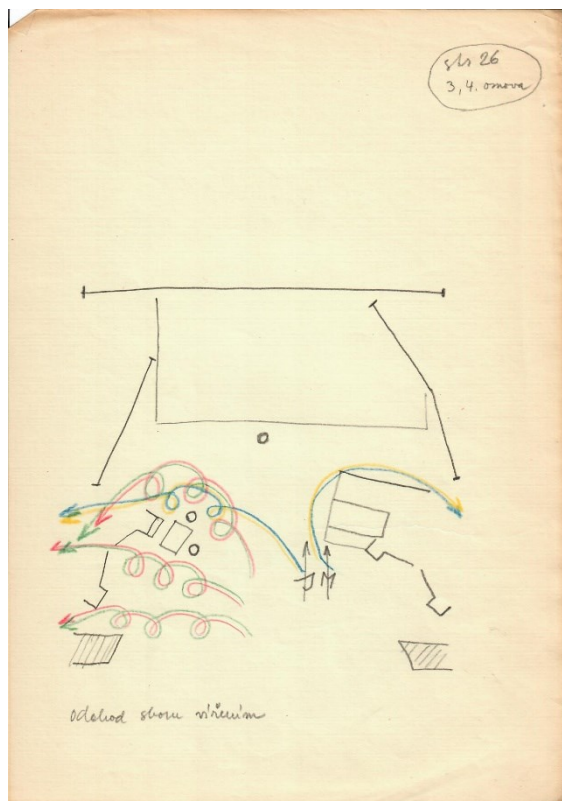
Potvrzuji přijímám všechny návrhy na výpravu "Prodané nevěsty".

K. Svoboda

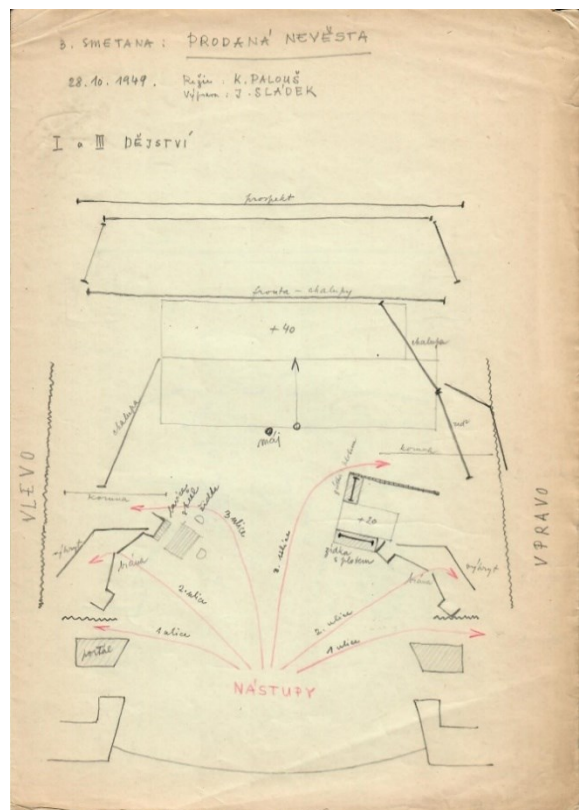
Příloha č. 9 - náčrt scény



Příloha č. 11 - náčrt scény



Příloha č. 10 - náčrt scény



Příloha č. 12 - rozpočet garderoby

NÁRODNÍ DIVADLO V PRAZE

Ad. c. 12. 4115/48.

vec: B. Smetana "Prodaná nevěsta". Doplnění garderoby.

- 1/ Účetárně
- 2/ Administraci
- 3/ Paní Marie Hejšínkové, mistrův krejčovny
- 4/ Vedoucímu písněv krejčovny
- 5/ Inventárnímu úředníkovi

1 - 5

Na doplnění garderoby pro zpěvohru B. Smetany "Prodaná nevěsta" povolují tento náklad:

A/ Děmská garderoba

pro pí. Budíkovou

5 m červeného hedvábí	po Kčs 40.--	Kčs 200.--
1 m černého sametu	"	60.--
1 m plátna	"	48.--

pro dámy sboru

45 m bílého plátna	po Kčs 40.--	Kčs 1.800.--
45 m různobarevného sametu	"	60.--
75 m červeného hedvábí	"	2.700.--
na 15 sukni	po Kčs 40.--	3.000.--
6 m brokátu	po Kčs 60.--	360.--

pro dámy baletu

na 12 nových sukni:

60 m červeného hedvábí	po Kčs 40.--	Kčs 2.400.--
12 m kalika	"	240.--

4 představitelky **Emeraldy**

20 m organtána	po Kčs 20.--	Kčs 400.--
4 m černého sametu	po Kčs 60.--	240.--

na opravy a různé

Kčs 2.000.-- Kčs 13.448.--

B/ Pánská garderoba

pp. soli -

na 12 košil:

36 m plátna bílého	po Kčs 30.--	Kčs 1.080.--
--------------------	--------------	--------------

Příloha č. 13 - rozpočet na vyplnění garderoby

pp.sboru			
na 10 vest:			
7 m modré látky	po Kčs	120.--	Kčs 840.--
7 m kanevasu	" "	32.--	" 224.--
10 m kalika	" "	50.--	" 500.--
3 m červené plsti	" "	80.--	" 240.--
pp.balatu			
10 párů kalhot:			
20 m barveného plátna	po Kčs	52.--	Kčs 1.060.--
25 m kalika	" "	30.--	" 750.--
pro představitele 2 Paňáčů			
10 m bílého plátna	po Kčs	52.--	Kčs 520.--
4 m červeného hedvábí	" "	37.--	" 148.--
2 m zelené plsti	" "	80.--	" 160.--
pro p.Kováře			
1 pár střevíců			Kčs 350.--
10 párů červených punčoch	po Kčs	80.--	" 800.--
8 králičích kůže	" "	70.--	" 560.--
2 černé klobouky	" "	500.--	" 1.000.--
na opravy a různé		Kčs 2.500.--	Kčs 10.542.--

Úhrnem činí tudíž povolený náklad na doplnění garderoby pro zpěvohru B.Smetany "Prodaná nevěsta" Kčs 23.990.--.

19./II.1949.

Hudcoví

Příloha č. 15 - formulář s externisty

Realistické divadlo v Praze

č.j. 2287

Všechno Honoráře do xxx opery xxxxxx v Praze dne 1. června 1949.

PRODANÁ NEVĚSTA

1. Učitelství správy
2. Účtárna

ad 1.2 Pro správu PRODANÉ NEVĚSTY

povolují

1. občanská			
2. konzervatoristů			
3. jiných výnosů a výdajů /mušketýrů, sčítání, sčítání a p./			
3 884 / a Kčs 15.-- /			Kčs 15.--
3 884 / a Kčs 30.-- / 2 sčítání, 1 nosení sčítání /			Kčs 90
4. a členů divadla /seal. pers. i v sbor, bal.sbor. irasipienti a p./			

Naše předloha / se odevzdání stou k 14
vítěz ve II. ročníku

a ukládám hlavní pokladce, aby
jim tyto honoráře vyplácel.

Ředitel:
Blm

Příloha č. 14 - rozpočet na vyplnění garderoby

NÁRODNÍ DIVADLO V PRAZE

č.j. 4115/48.

vše: Doplnění pánské garderoby.

- 1/ Účtárna
- 2/ Administrace
- 3/ Vedoucímu pánské krejčovny
- 4/ Inventárnímu úředníku

1 - 4

Rozpočet na doplnění pánské garderoby upravuje se takto:

do opery "Prodaná nevěsta":

pro pp.operního sboru /Somra, Fejka, Hladkého, Maxu,
Novotného, Stalicha a Matouška/

16 m plátna na 7 párů kalhot	po Kčs	30.--	Kčs 480.--
15 m látky na vesty a kabáty	" "	138.--	" 2.070.--
7 m plátna	" "	32.--	" 224.--
7 m kanevasu	" "	37.--	" 259.--
5 m rukávové pašívky	" "	35.--	" 175.--
7 m černého serše	" "	45.--	" 315.--
28 m kalika	" "	20.--	" 560.--
7 párů vysokých bot	" "	1300.--	" 9.100.--

na pořízení 7 párů kalhot /eskaper/
do různých her:

9 m látky	po Kčs	240.--	Kčs 2.160.--
-----------	--------	--------	--------------

na různé Kčs 500.--

úhrnem tedy Kčs 15.843.--.

6./X.1948.

Hudcoví

Příloha č. 16 - zpráva o honoráři za režii

NÁRODNÍ DIVADLO V PRAZE

V Praze dne 7. června 1949.

č.j. 2334/49

vše: Karel Paloušovi, režisérovi Realistického divadla

Vše: Karel Palouš,
honorář za režii
Prodané nevěsty.

v Praze XVI.,
Realistické divadlo.

Všelohled k výnosu ministerstva školství, věd
a umění ze dne 21. května 1949 č. 72.746/49-V/3 poukazují Vám
honorář v částce Kčs 20.000.-- t.j. čestovním ohledem za re-
žii Prodané nevěsty.

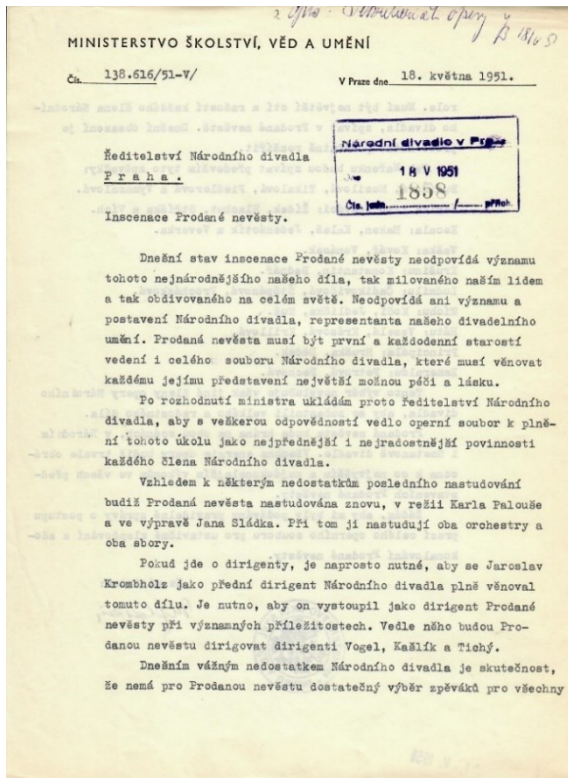
Ředitel:

Účtárna
k provedení.

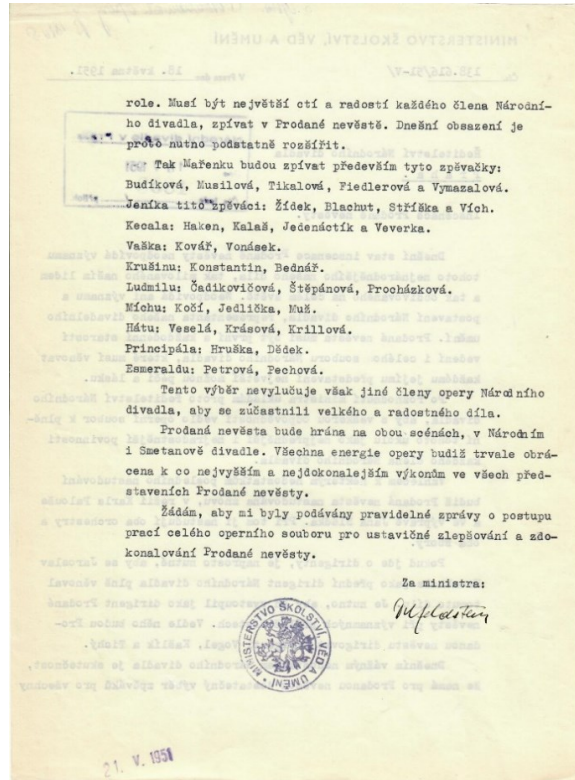
Ředitel:

17. VI. 1949

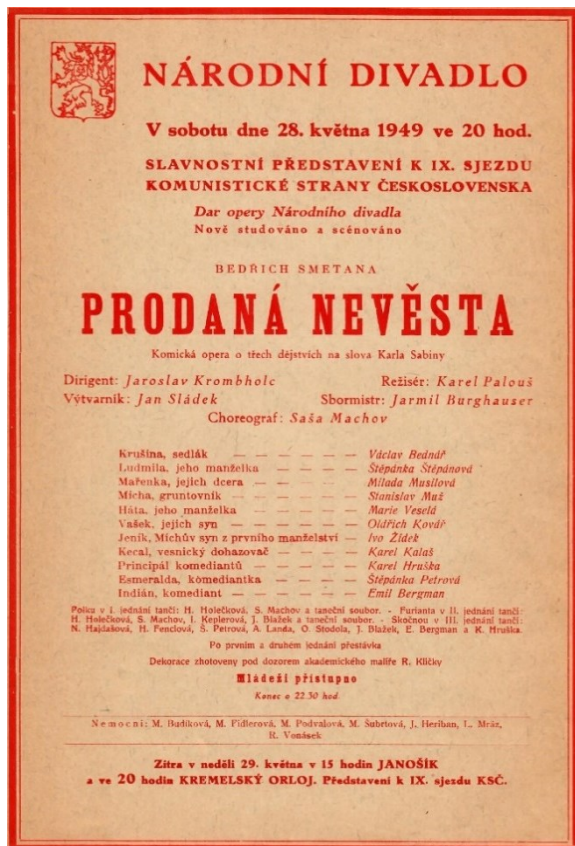
Příloha č. 17 - pokyn k nastudování opery



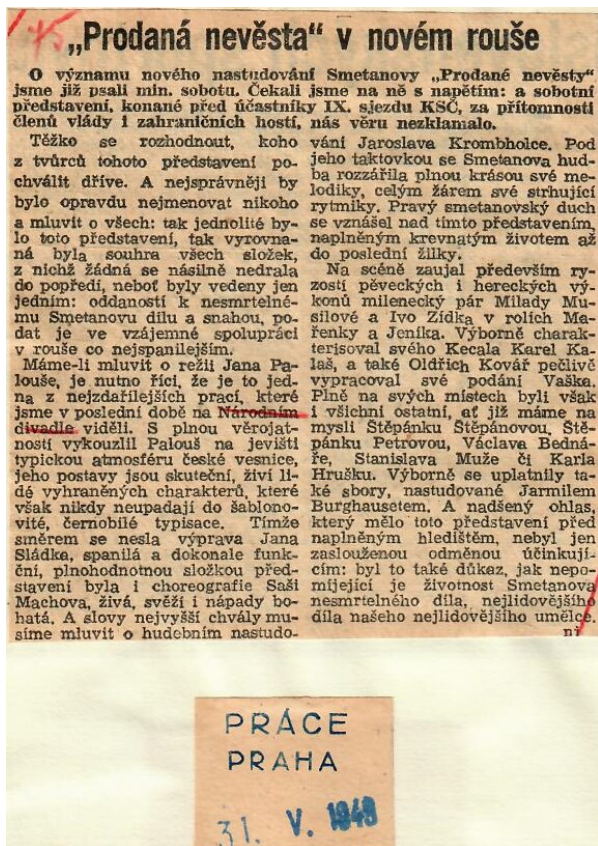
Příloha č. 18 - pokyn nastudování opery



Příloha č. 19 - premiérová vývěska



Příloha č. 20 - divadelní recenze



Příloha č. 21 - divadelní recenze

Výprava opery „Prodaná nevěsta“, s let 1880-90 a výprava ze současné doby (první anonymní, druhá J. Sláčka)

Výročí z nejradostnějších

JAN KAPR, laureát Státní ceny za umění

Osmadesát pět let v životě národa není příliš dlouhá doba. A přesto si našel lidstvo. Lidstvo Smetanovy Prodané nevěsty uvědomuje, jak neochvělně soudil, jakého národnostního života, naší národní kultury se stalo toto guzlařské a vypověděné české dílo naší kulturní literatury ode dne jejího prvního uvedení na scéně tehdejšího Královského českého národního divadla v Praze, 30. května 1866. Zaujímá nás nad tím, jakou talem člověk a optimista Smetana operu kladl a trval v životě každého člověka života, marně čítá se nad tím, čím má být v dalších letech a čím je nám v dnešní radostné minulosti.

Již první život na scéně světově však nezbyl dlouho. Bezprostředně oblas premiéry Prodané nevěsty dokonce stáhlka neodmítl oblas nedobroho před tím (15. ledna 1866) uvedení první Smetanovy opery Brnoho v Cechách. A to patřilo v této své podobě podoba Prodané nevěsta (stejně byla i jak je známá — Smetanova celkem třikrát předobírána a doplněná) postila není ani příjmele i ty. Právě, když se po několik epok a jasně rozhodnutí kritiky stala určitým a samostatným celkem Bedřicha Smetanovy a jeho umění. Důležitě prvního uvedení Prodané nevěsty bylo ovšem ostřejší voleno; spíše do oblas, kdy politická situace byla již zcela ve znamení přípravování vlády a Pruského, ke které jak doba s rozhodnutím díla postila. Samozřejmě i přes tyto okolnosti bylo v uměleckých kruzích hned po premiéře jako o významném životě druhé Smetanovy opery a to se takto ostřejšího projevilo v souvislosti s doplněním Brnoho v Cechách a po významném, jehož se Smetana nové opery představitel stala ostřejšího hrachovy ceny — o náležitosti zvěsti postila i šestadvacet Bedřicha Smetanovy kapelníkem Pražského divadla. I když ovšem toto souvislosti s nepodpořené stáhlka nemohlo Smetana zavřít všech hospodářských sta-

rovi). Všech pro mnohého část Smetanovy tvorby byly příznivě řízené podmínky přelomu, které se staly nebo byly klidné v osudu jeho rychlého a osobního poznání. Vypovědění jen poměrných bojů, které byly věštiny o Dalibora a jiné Smetanovy opery vypovědění, jak bylo konkrétně ním staroběhů politiky zvezto ostřejšího Národním divadla a jasně i Lidově jako příležitost k ostřejšímu habeběhů korupčního přínce a končím jakým bytostným zhabeběhů pro Smetana byla premiéra jeho poslední dokončené opery Čertova stina.

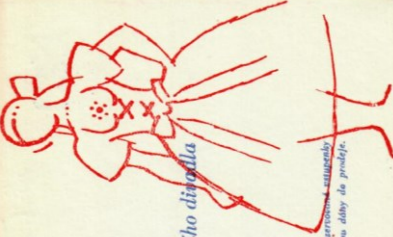
Jeliko je však lidí: se odraz se díval ostřejší díky Smetanových nepříteli a že stala liboběhů a trvaly si samostatně Smetanova díla, a nichž právě Prodaná nevěsta nepříteli mohova v první řadě. Smetanova byla následně doplněna do svého poznání. Takovou příležitostí bylo na pr. 46 představení Prodané nevěsty v r. 1881, které mělo tak manifestní úspěch, že se rozhodnutí dívala rozhodně nímto jasně „opakovat“ toto jubilejní představení o dva dny později. A jelikož a mnohá a mnohá dalších díkání, že lid má pravdu při oceňování vypořádání hodnot Prodané nevěsty, že i historie uvedení této Smetanovy opery na světě krávkých divadel v Fejtraběhů roku 1871. Přes osobní rány mrtvoty odlišný postoj tehdejší oficiální kritiky následně kritiky měla Smetanova opera v ruském obnosu na zbytečnější díkání, v této souvislosti se mi v životě vyznačil své osobní nepopulárnější díky za osobně známého Velikém divadle v r. 1903. Je ovšem otázka, jestli se převalovali a tom, že dílo málo národnostní gnia je souvislosti s tímto příležitost ostřejšího rozhodnutí a stáhlka zvěsti postila i šestadvacet Bedřicha Smetanovy kapelníkem Pražského divadla. I když ovšem toto souvislosti s nepodpořené stáhlka nemohlo Smetana zavřít všech hospodářských sta-

dla, ale právě naopak, svědčí o jeho věčné světlé minulosti a životnosti. Prodaná nevěsta je nezapomenutelným příkladem i pro tvůrčí metodu současných umělců, umělců a socialistický realismus, neboť dokonale Smetanova uměleckého proforu ade netvír směr jen v životním obnosu díků, ale především v tom, že hada sama to vyprávěl obraz života, vyplněný a obrazem národní lid. V tom je, myslím, podstatě Smetanova uměleckého řešení: nepatřít na obraz, než na svůj slov. A proto, vytýkají Židéni Nejedlý našim akkademikům jako ježem a koncem spíše díků, požadavk směrů se hadou měřiti (viz jeho referát na II. plenérním zasedání Svazu československých skladatelů) není již rozhodnutí příležitost k postání nad Smetanova dílo a především právě nad Prodanou nevěstu. Někdy se hadou měřiti tak, aby hada měla se s koncem spíše díků, znamená ověřit se Smetanova sobopně hadou typové hadu národnostního charakteru, to znamená ve smyslu socialistického realismu takto zhabeběhů tento národnostní charakter se všem jeho souvislostí per, epickými rády a vnitřní, tabulárnější výjev v epice socialismu a komunismu.

Smetanova Prodaná nevěsta k těm dnešním proměbám tak dřív proto, že v r. 1916 vchovík zhabeběhů stáhlka naš národní povahy. Je tak stáhlka ostřejšího svou životnostností a především proto, že je tak silným projevem ústy o životě. Je to právě tato Smetanova víra v životě, která nám dnes také pomáhá bojovat na mír. Neboť jsem postila, vzhledně nábil a nepřátelská lidstva světlí v člověku, světlí v možnosti jeho převýšiny a tma. Za Smetanovy hadky díků, jak má rád potový své opery, jak má rád své národy. A takto jeho hadu k tomu se přelově z jeho hadou do první všech postulačů, postila rše v dívkách ve vzhledy pravdy a života. Proto je nám Prodaná nevěsta právě dnes tak blízká a drahá!

71 Literární noviny


Příloha č. 22 - pozvánka na premiéru



Ředitelství Národního divadla v Praze
nositele Řádu republiky
dovoluje si Vás pozvat na slavnostní premiéru opery
Bedřicha Smetanovy Prodaná nevěsta
v pondělí 18. listopadu 1963 v 19.30 hod. na scéně Národního divadla
Dirigent zasloužilý umělec Jaroslav Krombholc
Režisér zasloužilý umělec Luděk Mandauš
Výtvárník národní umělec Karel Svobolinský
Choreograf zasloužilý umělec Miroslav Kůra

Příspěvky a látkové rezervace vstupných do 12 hodin 13. listopadu 1963 na tel. 23.1941 linie 195. Rezervace vstupných a látkové vstupných do předprod. pokladny ND ve dnech 14. a 15. listopadu. Nevyzvednutí vstupných budou dány do prodávě.

Příloha č. 23 – divadelní program



BEDŘICH SMETANA
PRODANÁ NEVĚSTA

NÁRODNÍ DIVADLO

Příloha č. 24 - divadelní program

PRODANÁ NEVĚSTA vznikala po dokončení Smetanovy první opery Brnoho v Cechách, o to předtím v roce 1864, a 1866. Již 20. dubna 1860 pracoval Smetana na Daliboru. Právě Prodaná nevěsta byla první Smetanova opera, která byla uvedena na scéně samou premiérou díla. To bylo 30. května 1866 v Pražském divadle. Bylo to již nemalou křivou ostřejšího díla Smetanova, který byl již v té době velmi znám. Smetanova byla první Smetanova opera, která byla uvedena na scéně samou premiérou díla. To bylo 30. května 1866 v Pražském divadle. Bylo to již nemalou křivou ostřejšího díla Smetanova, který byl již v té době velmi znám.


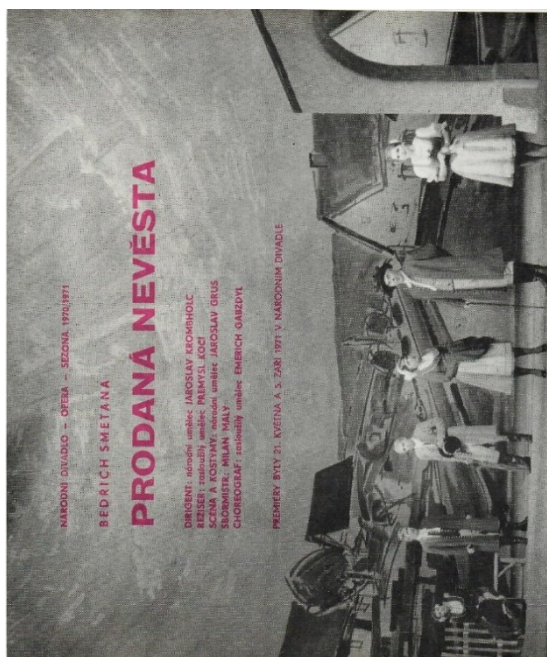


PHOTO: M. HANKE - L. ZEMEK A. E. ZEMEKOVÁ - M. FICHTENBAUM

Příloha č. 29 - divadelní program



Příloha č. 30 - divadelní program

prospěšnosti, melodií z „Prodáná“ o studentech v Karolině demonstrovali slovesem „Proč bychom se netěšili“ svá postoj k neobliběnému nemectvímu profesoru.

Láska, která tu vplouvala při prvním setkání, se roztáhla v plámen. Stráka vrsky občasova zva-chovaly Prodáná nevěsta svou přízeň. Sdělnou a znovu přicházely do divadla o skládání sá- dazil více než jednoho sta provedení svého díla v Pražalním divadle. Byl stále více zahraván ovacím národa, že si uvědomil nejvládnější po- slání své tvorby: „Dle všeho nemám více chutě pro rozšiřování své hudby přes hranice. V skrom- nosti jsem se spokojil urváním svého národa a ovace českého občanstva mě odměnilo v hojně- vě!“ Zvlášť Prodáná nevěsta k sobě poutala pa- míře moje srnhy – tak často, posvátné a pravi- zornost národa do té míry, že její tvůrce žáril na její popularitu, zastávající ostání jeho díla, „Pro- daná nevěsta mi už vlastně nepatří...“ Jejím pro- vím majitelem se stal český lid, který dává Prodáná nevěsta stále nový život, nové umělecké síly a vkládá do ní vždycky své živé, současně před- stavy.

Na druhé straně mě Smetanova Prodáná nevěsta zvláštní inspirovaní silu pro české umění i pro život národa. Od samého začátku je průbriským lame- nem pro hudebníky, dramatické umělce i pro výtvarníky. Je dílem nesmírně náročným právě proto, že je cílem tak živým a tak pevně zakot- veným v povědomí nejširších vrstev lidu. Lidé při-

Když se v Pražalním divadle zvedla 30. května 1866 opona a s největší papově zaznělo: „Proč bychom se netěšili“, bylo hledětě téměř zaplněno, zejména balkon, galerie a vůbec levnější místa. Zato dráhá místa a láže byly prázdné. Uvědomil si to kritik Národních listů Jan Neruda: „Nadě- šte, nepřilítíme-li k ložím, byla jinak dost valna, ač jsme očekávali se strany našeho uvědoměle- jího a zámožnějšího měšťanstva naproti novému vlasteneckému plodu větší účastnosti. Jest to ža- vati jádra našeho života, se jví tak nechalvalněné netečnost. Na komž pak spočívati mají naše naděje, že se povznasou a zvelebi naše poměry?“ Jan Neruda vyslovil již jen technickou otázku: „On, přesvědčený demokrat, sym lidu, přítel „trha- nu“ a bystrý kritik sociálních poměrů dělnictva, znal odpověď: Naděje spočívaly na té třídě, které se svými reprezentanty zúčastnila premiéry Pro- dané nevěsty.

Bedřich Smetana byl už tehdy její skladatel. Byl přece autorem Branboř v Cechách, opery, v níž svým burleským hrdnou Jiřou, opero, o níž bylo napsáno, že „Smetane je demokrat a skoro z kaž- dě jeho áře se na nás šlebě demokracie“. A nyní udávil tento pokračový umělec a oběť své vlast- nec Smetana svou novou operu. Výchvlní jeho souznepci, vášníci, kdo s ním byli stejného názoru přišli a byli nadšení. Hned druhý den si mnozí

Příloha č. 31 - divadelní program



Příloha č. 32 - divadelní program

cházeli do divadla a přesně vědí, na co jdou. Znovi hudbu, znají děj, znají hrdin příběhu a ma- jí svou vlastní, třebaš neuvědoměnou představu o tom, jak má Prodáná nevěsta vypadat. Tato představa, tato citání byly jiné u každé z minulých generací a jsou jiné dnes. Umělci minulosti právě tak jako umělci dneška, musí žít s diváky a po- sluchači své doby a musí jim svým uměleckým činem dát takové provedení Prodáné nevěsty, jimž je uspokojí. Není to lehké a nejbliže k neuspě- chu mají ti umělci, kteří se z pohodlnosti chtějí „opřít o tradici“ a rozumějí tomu tak, že pouze dějům generacím. Stejně blízko ztracenosti jsou ti, kteří chtějí v Prodáné nevěstě experimentovat a chtějí jí vstknout své vlastní individualistické pojatí.

V čem je ona zvláštnost Prodáné nevěsty? Čím se ve vědomí našeho lidu poznamenala nad všechna jiná umělecká díla? Získá, její hudba je gemitní a je – vešle Rossiniho Larenbika svillského – nejlepší a neúspěšnější komickou operou po Mo- zarově Figarově svatbě. Zachycuje mistravsky li- dorové typy z naší vesnice minulého století. Má humor i dohlnouou lyriku. Její děj má spád a diva- vlní účinnost. Dá zvířeti sympatickému hrdino- vství, které je přirozené a máoci pění. To všechno je patřič- ným prostředkem k vyvolání sympatické zdielky všechno. V Prodáné nevěstě je obřadně zplněn zochyem top srdce našeho lidu. Jadr- nost, svěžest, přirozenost, čistota a opravdovost citu, to všechno je zde vyjádřeno tak silně, že uměleckým dílem byl ovlivněn sám život národa. V těch nejchudších domácnostech na nejzapa-

Příloha č. 33 - divadelní program



6

Příloha č. 34 - divadelní program



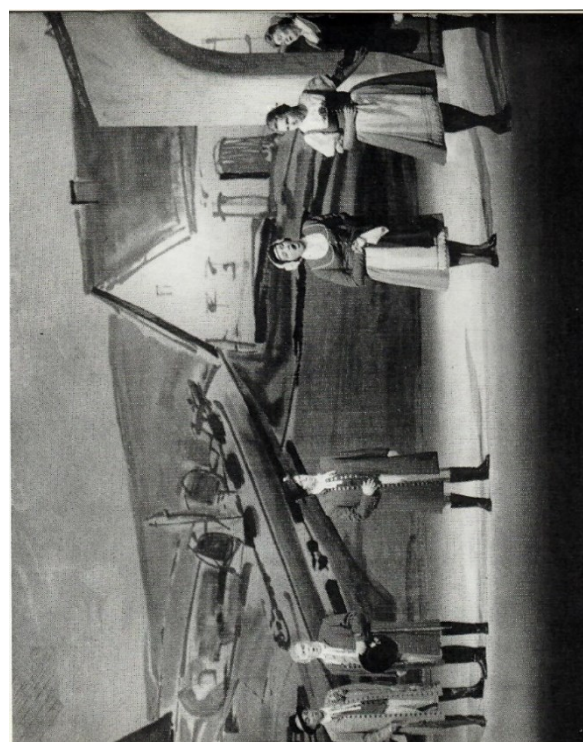
7

Příloha č. 35 - divadelní program

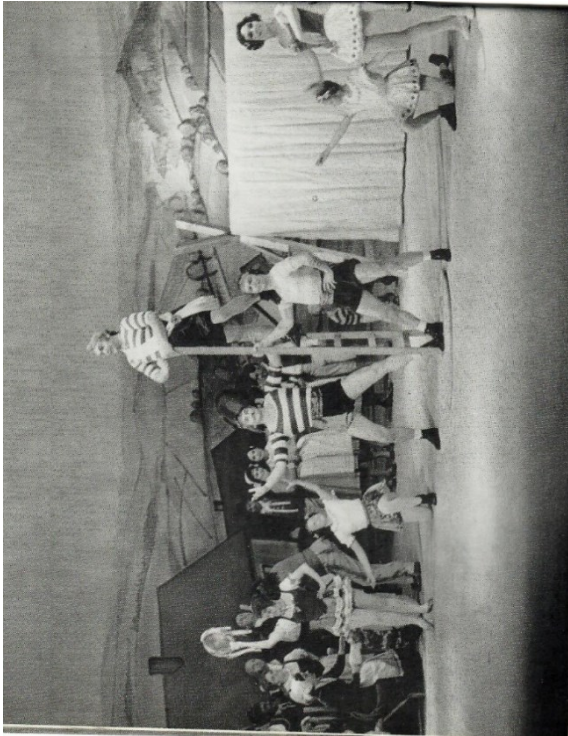


8

Příloha č. 36 - divadelní program



Příloha č. 37 - divadelní program



Příloha č. 38 - divadelní program

Obsah opery:

I. Jezdci. Ne všichni zdá se, že se jezdci zúčastní. Někteří z nich jsou z jiných časů, někteří z jiných míst. Je to naprosto nový způsob, který je velmi zajímavý a který je velmi zajímavý. Každý z nich má svou vlastní historii a svůj vlastní život. Je to velmi zajímavé a velmi zajímavé.

II. Jezdci. Ne všichni zdá se, že se jezdci zúčastní. Někteří z nich jsou z jiných časů, někteří z jiných míst. Je to naprosto nový způsob, který je velmi zajímavý a který je velmi zajímavý. Každý z nich má svou vlastní historii a svůj vlastní život. Je to velmi zajímavé a velmi zajímavé.

III. Jezdci. Ne všichni zdá se, že se jezdci zúčastní. Někteří z nich jsou z jiných časů, někteří z jiných míst. Je to naprosto nový způsob, který je velmi zajímavý a který je velmi zajímavý. Každý z nich má svou vlastní historii a svůj vlastní život. Je to velmi zajímavé a velmi zajímavé.

VEDOUcí NÁRODNÍ DIVADLO
Vlasta Štěpánková, Vladimír Štěpán
Prácheň 11, Písecká 11
© NÁRODNÍ DIVADLO - Cena 2,00 Kč

Příloha č. 39 - divadelní program

NÁRODNÍ DIVADLO
PRODÁNÁ NEVĚSTA
Bedřich Smetana
ND

Příloha č. 40 - protokol z výrobní poradby ->>

podnikový protokol

Protokol č. 13 - 70/71
z přípravné poradby Národního divadla, a výrobní poradby ze dne 11. března 1971.

I. Inscenace : Bedřich Smetana: Prodáná nevěsta.

II. Hlavní inscenační: Režisér : Přemysl Kočí
Dirigent : Jaroslav Krombholc
Výtvarník dekorací : Jaroslav Oruce
Výtvarník kostýmů :
Asistent kostým. výtvarný : Milena Kalšová
Pomocný režisér : Libuše Čechová
Choreograf : Štefan Štěpánek
Drobní architekti : Ing. Jaroslav Bašák
Rež. asistent výtvarný : Hlída Tihonová

III. Stručný zážitek a tvůrčí koncept ve vztahu ke scénické výpravě:
Dosažení nastudování Prodáná nevěsta inscenačními buď přibližně státní, nebo se omezení vztahy do ní moderní prvky, bylo stále předmětem kritiky i se zahranicemi. Nové nastudování chce vyjádřit to co je dle inscenační myšlenky, nebude to inscenačně revolucně ani objevně. Chce být jen pokračováním předmětu k současným požadavkům, dle inscenační a realistické i co do ústředí výtvarné. Režijní koncept si vyžaduje, aby Prodáná nevěsta byla nová, co do obsahové, formální a výrazové stránky. Všechny scénické prvky jsou aktualizovány realistické hlediska bude rovněž snažit se obnovit sborové jevištní scény tak, aby přiblížily současnému, přirozenému do jasu. Dekorace a kostýmy měly být skromější, malice J. Oruce byly spolupráce se sborovým výtvarným umělcem J. Štěpánkem a kostýmy výtvarní J. Hirschovou odborné scénograficky zpracovány.

IV. Příprava
Výtvarné návrhy byly předány dne 15.1.1971. Po technickém zpracování byly dány do výroby dekorace dne 15.2.1971. do výroby kostýmů dne 9.3. 1971.
Návrhy výtvarníků byly schváleny.

V. Výrobní podmínky a možnosti:
pro výrobu dekorací : pracovní kapacita je záležitostí
pro výrobu kostýmů : pracovní kapacita záležitostí (počítá se se zpracování kostýmů pro oba sbory pěvecké i taneční), celkem 237 kusů.
Bude použito hodná množství se skladu, jako surovina, spodní prádlo a p.p. náležitě dříve, celkem asi 450 kusů.
př. výroba vlněných : pracovní kapacita záležitostí
pro výrobu nábytku a rekvizit : nábytek se všeobecně vybírá s fundusů a výtvarně příslušnými rekvizity budou uráženy


VI. Jiná opatření ke scénické výpravě dle požadavků hl. inscenačních nejsou

Příloha č. 45 - Dopis od Dilie

divadelní a literární agentura

Keditelství
Národního divadla

Divadelní 6,
Praha



VYŠEHRADESKÁ 28
PRAHA 2 - NOVÉ MĚSTO
Praha

14.10.1971

NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA

DNE 19. X. 1971

2825

čís. jedn. / 3x příloh

Vážení soudruzí,

opera Bedřicha Smetany "Prodaná nevěsta je dílo volné a nabude proto vystavována provozovací smlouva. Provozování díla podléhá pouze odvodu - 1% evidenční poplatek, 5% příspěvek pro kulturní fond podle vyhl. 159/69 § 23 odst.1 a 1% příspěvek pro kulturní fond podle vyhl. 159/69 § 32 bod 3.
Předepsaný poplatek a příspěvky kulturním fondům Vám bude naše účtárna fakturovat.

1/ s. Bislertová - na vědomí *Červená 20.10.71*

2/ právní odd. - a.s. *HR*

20.10.1971.

S přátelským pozdravem
DILIA
divadelní odbor

Dr. Z. Pechold *[Signature]*

VYRIZUJE:
TELEFON 23 67 53 - 57 29 66 51 - 55
TELEGRAMY DILIA PRAHA

ST 10-3-6079-66

Příloha č. 46 - obsazení sólistů

O p i s

Bedřich Smetana
PRODANÁ NEVĚSTA

<p>Krabice Vindrák, Šmaha, Zitek</p> <p>Luska Píluřová, Čalínová, Hladová</p> <p>Mareška Boháčková, Machotková, Sourová</p> <p>Micha Horáček, D. Jedlička</p> <p>Háta Douřk, Mirová, Štěpánová</p> <p>Vásek Abel J. H., Švajda</p> <p>Janek Vanda J. H., Zidek</p> <p>Kocel Berman, Hlavenka, Koupa</p> <p>Fričovský Kvěpák, Karpíšek, Tomáš</p> <p>Emmerich Boháčková, Čalínová, Sourová</p> <p>Irtilán Hamul, Schiller</p>	<p>Obsazení je uvedeno v sbecechém pořádku.</p> <p>ŘEŽISÉR: EMERICH MIROV SCÉNA A KOSTYMY: JAROSLAV GRUBS Spolupráce na návrzích kostýmů: Milana Kaláčová SPROBUSTR: MILAN MALÝ CHOROGRÁF: EMERICH MIROV Ředitel: Přemysl Kocel v. r.</p>
--	---

Příloha č. 47- dopis od diváka

Klášteřec nad Ohří, 6. ledna 1972

Národní divadlo
Praha 1

Opera - dramaturgie
K provedení Prodané nevěsty
na Nový rok v televizi

S očekáváním jsem se těšil na novoroční večer, na kdy byl ohlášen televizní přenos Vašeho nového provedení Prodané nevěsty.

Dovoďte mi prosím, abych Vám k tomuto řekl pár slov.

Toto dílo, které jsme již vícekrát slyšeli a i viděli v různých provedeních ožilo znovu s novou výpravou J. Gruse. I když já osobně myslím, že by tato Prodaná nevěsta měla být prováděna na realistické výpravě venice, připouštím, že i tato nová výprava má jistě něco do sebe, bohužel my tady tu barevnost nemůžeme vidět. A tak snad jest-li se obětuje některý časopis, aby nám to aspoň v ukázkách předvedl.

Použitím všech možností techniky nám televize přiblížila Vaše umění jak se říká jako na dílně a tak jsme byli snad poprvé svědky všech jemností projevu. No bylo to prostě k nezapomenutí.

Myslím, že Vaši umělci se ve výkonech skutečně předstihovali. Ale přece jen zážitkem byla hra i zpěv představitelky Mařenky G. Benákové.

Toto provedení byl velký šim hlavně pro venkov a bylo by si jen přát, abyste v takovémto spolupráci s televizí pokračovali, samozřejmě ovšem v mezích možností.

Přeji všem Vaším umělcům i ostatním hodně úspěchů a jsem s pozdravem

Světlo mír!
František Balý *[Signature]*

Opiř na vědomí.
Poděkovat
Poděkování
ode slavně 10 1 72
84

Příloha č. 48 - likvidace inscenace

5.j. 1561/85 V Praze dne 6.3.1965

Likvidace inscenace

Na základě návrhu šéfa opery a baletu a rozhodnutí poradní radou ND se dne 19.2.1965 se s okamžitou platností ruší inscenace:

opery: *0 284 g*
PRODANÁ NEVĚSTA
 Urusova výprava
0365 g
ČINOS ZE SERRAILLU
0 106 m
FIGAROVA SVATBA

baletu:
HÁBEK HAD ZRÁZOU NEVĚSTA *0 167 a*
m (2 167 a)

Dekorace inscenací bude likvidována, použitelná část uložena. Hábytek, šatovny, vlásenky, kostýmy a rekvizity budou předány do fundusu.

Bedřich Smetana
 Bedřich Smetana
 provozní náměstek ředitele ND

Příloha č. 49 - výstřížky z tisku

IV.1971 "Prodaná nevěsta"

Srbsko, Praha - 3. čer. 1971

Lidová demokracie, Brno 20. V. 1971

Smetanova Prodaná nevěsta

Bedřich Smetana byl v roce 1861 kromě své jiné opery skladatelem v Českých a českých lidových zpěvných souborech, je Smetana jako skladatel a dramatik národního povahy. Aby se opery Bedřicha Smetana mohly stát lidově přístupnými, provedl je Bedřich Smetana v roce 1861 v Praze. Bedřich Smetana byl v roce 1861 kromě své jiné opery skladatelem v Českých a českých lidových zpěvných souborech, je Smetana jako skladatel a dramatik národního povahy. Aby se opery Bedřicha Smetana mohly stát lidově přístupnými, provedl je Bedřich Smetana v roce 1861 v Praze.

Rudé právo, Praha 25. V. 1971

Proč bychom se netěšili

Vzhledem ke své práci, že v rámci ND bylo provedeno několik inscenací, které byly provedeny v rámci ND. Vzhledem ke své práci, že v rámci ND bylo provedeno několik inscenací, které byly provedeny v rámci ND.

Mladý svět, Praha 22. V. 1971

so dne 22. V. 1971

Vzhledem ke své práci, že v rámci ND bylo provedeno několik inscenací, které byly provedeny v rámci ND. Vzhledem ke své práci, že v rámci ND bylo provedeno několik inscenací, které byly provedeny v rámci ND.

Příloha č. 50 - interní sdělení

0 284 u

INTERNÍ SDĚLENÍ

Pro:
 Akad. arch. D. Dvořák, Mgr. I. Bedrnová, Ing. T. Heinzel, Ing. W. Wlanatowicz, Mgr. M. Raková, Ing. V. Pelouch, Ing. arch. J. Marek, propagace AA ND, Mgr. T. Engel, Mgr. Z. Benešová, V. Herle, K. Kmoch, T. Němeček

Vážení kolegové,

po dohodě inscenátorů Vám sdělují, že generální zkoušky na připravovanou premiéru opery Bedřicha Smetana PRODANÁ NEVĚSTA ve dnech 10. a 11.11.2004 v 11.00 hod., v historické budově ND, bude veřejnosti přístupná.


Vstupenky v ceně 50.- Kč, budou v prodeji od pátku dne 5.11.2004 u pokladny ND a SID.

Prosím, o zajištění hledištního personálu a včasné otevření vchodů do ND.

Děkuji

Jiří Nekvasil
 Jiří Nekvasil
 šéf opery

Vytváje: Štorková



Příloha č. 51 - tisková zpráva

1 0 284 u

Národní divadlo
 OPERA

ředitel ND: ekad. arch. Daniel Dvořák
 šéf opery ND: Jiří Nekvasil

TISKOVÉ INFORMACE

Bedřich Smetana (1824-1884)

PRODANÁ NEVĚSTA

I. premiéra v pátek 12. listopadu 2004 v 19 hodin v Národním divadle
 II. premiéra v sobotu 13. listopadu 2004 v 19 hodin v Národním divadle

Reprizy:
 17., 18., 25.11.; 4.12.2004; 7., 18., 29.1.; 10., 25.2.; 2., 27.3.; 4.6.2005

Příloha č. 52 - tisková zpráva

Bedřich Smetana (1824-1884)
PRODANÁ NEVĚSTA

Komická zpěvohra ve třech jednáních na libreto Karla Sabiny

Hudební nastudování: Oliver DOHNÁNYI
Dirigent: Oliver DOHNÁNYI, Jan CHALUPECKÝ
Režie: Jiří NEKVASIL
Scéna: Daniel DVOŘÁK
Kostýmy: Zuzana KREJZKOVÁ
Sbormistr: Pavel VANĚK
Choreografie: Petr ZUSKA
Pohybová spolupráce: Števo ČAPKO
Režie scény komediantů: Michal DOČEKAL

I. premiéra v pátek 12. listopadu 2004 v 19 hodin v Národním divadle
II. premiéra v sobotu 13. listopadu 2004 v 19 hodin v Národním divadle

OSOBY A OBSAZENÍ:

Krušina, sedlák	Ivan Kusnjer, Vratislav Kříž, Pavel Červinka
Ludmila, jeho manželka	Yvona Škvárová, Miroslava Volková
Mařenka, jejich dcera	Jitka Svobodová, Dana Burešová, Maria Haan
Micha, gruntoník	Aleš Hendrych, Miloslav Podskalský, Adam Plachetka**
Háta, jeho manželka	Lenka Šmidová, Jaroslava Maxová
Vašek, jejich syn	Jaroslav Březina, Antonín Valenta, Václav Pražák**
Jeník, Michův syn z prvního manželství	Tomáš Černý, Valentin Prolat, Martin Srejma**
Kecal, vesnický dohazovač	Luděk Vele, Zdeněk Plech, Jiří Suženko
Principál komediantů I.	Onďřej Pavella*
Principál komediantů II.	Vladimír Doležal, Miroslav Švejda
Esmeralda, komediantka	Petra Nátová, Gabriela Kopperová
Indián, komediant	Jan Dolanský*, Michal Slaný*

* sólista činohry Národního divada
** studijní úkol

Orchestr, sbor a balet opery Národního divadla

2

Příloha č. 53 - tisková zpráva

Prodaná nevěsta

Prodaná nevěsta je Smetanovou druhou operou. Začal na ni pracovat v zápleti po dokončení Braniborů v Čechách, jejíž partituru dopsal koncem dubna 1863 a začátkem srpence získal libreto Prodane nevěsty. Opcipórci vyčítili Smetanovi, že píše jen samé vážné skladby, což svou operní prvotinou jen potvrdil, a že by nedokázal složit nic lehkého rázu. Smetana jim chtěl ukázat, že tomu tak není.

Libreto k Prodane nevěstě napsal stejně jako u případě Braniborů v Čechách Karel Sabina (1833-1877). Sabina je autorem libreť např. k Seborovým Těpalcům na Moravě (1965), Blodkově V studni (1967), Flichově Bukovině (1870) ad. Smetana se seznámil se Sabinou roku 1861. Text napsal Sabina poměrně rychle a Smetana mu za něj podle zprávy v časopise Slavoj (1.12.1863) zaplatil deset zlatých. Sabina se opět o svou stávil povídku Vesničané (1847) a humornost román Věčný ženich (1857), ve kterém se již objevuje stejné jako v Prodane nevěstě dohazovač a vypočítavá matka. Smetana obdržel libreto k této komické operě 5. července 1863 a po několikaletém přechleni složil předehru, text opoznámkoval a vrátil Sabinovi k přepracování, protože s ním nebyl zcela spokojen.

Předehru k opeře předstával Smetana v klavírní úpravě 18. listopadu 1863 na zábavě Umelecké besedy v Koničvě. Novou verzi textu prvního jednání dostal někdy v polovině roku 1864 a partituru celé opery dokončil 15. března 1866. Název opeře dal sám skladatel, protože Sabina nevěděla, jak by se nově dolo mohlo vhodně jmenovat. Smetana se nechal inspirovat názvem Vehlavy činohry Ženich prodá svou nevěstu, která byla v té době na repertoáru Prozatímního divadla a veselohrou Jana Nerudy Prodáná láska (1859).

Jestliže na premiéru své první opery – Braniborů v Čechách – musel čekat tři roky po jejím dokončení, premiéra Prodane nevěsty se po velkém úspěchu Braniborů konala již tři měsíce po doposání partitury. Tehdy měla opera pouze dvě jednání a dvanáct hudebních čísel (v prvním jednání 11 a v druhém osm) bylo spojeno mluvenou prózou. Pořadí některých čísel bylo jiné a několik jich ještě nebylo. Naopak oproti pozdějším verzím zde byl kpuetl Ten stávil se svatouškem, který zpíval principla a v režisu se k němu připojovala Esmeralda. Kvůli oznáčila tento kpuetl za příliš laciný, a proto jej Smetana později vypustil, dokonce ho nenechal otksnout ani v libretu první verze opery.

Premiéra nebyla přijata tak nadšeně jako premiéra Braniborů v Čechách. Také návštěvnost nebyla nijak velká, sám Smetana vidí příčinu ve strachu z právě začínající války v Prusku. Premiéru stejného jako dalších 46 repríz dirigoval sám skladatel. Vzhledem k nevelkému množství českých operních periodik vyšla na premiéru jediná recenze, jejímž autorem v Národních listech byl Jan Neruda.

Hned po první repríze byla opera stažena, ale na svůj návrat nečekala dlouho. Prahu totiž po skončení války navštívil císař Franz Josef. Na jeho počest bylo uspořádáno 27. října 1866 slavnostní představení.

Koncem roku 1868 podrobil Smetana operu revizi a 29. ledna 1869 byla poprvé provedena druhá verze. Důvodem byla mimo jiné neproporčnost obou dějství – první bylo oproti druhému značně delší. Smetana tedy první dějství formálně rozdělil proměnou na dvě části, přičemž druhou část nové situoval do hospody. Tehdy verze Smetana přikomponoval sbor To pivko to věru je nebeský dar, Polku se sborem Pojď sem, holka a ani Mařenky Ten lásky sen. Podle vzpomínky Smetanova žáka Josefa Jiráka přikomponoval skladatel tuto ani na žádost sopránistky Marie Sitové.

Jestliže téhož roku 1. července zazněla třetí verze Prodane nevěsty. Opera v této podobě měla již tři dějství, neboť z původního prvního dějství rozděleného proměnou se staly dějství dvě. Do této třetí verze Smetana připsal Furiant a Skoňou komediantů. Impulsem pro připsání těchto dvou tanců bylo pravděpodobně vyjednávání o uvedení opery v Paříži, které se nakonec neuskotičilo.

Čtvrtá a definitivní podoba měla premiéru 26. září 1870. V této verzi Smetana nahradil mluvenou prózu zpívanými recitativy a provedl komední přeskupení jednotlivých čísel opery (podrobněji jsou ošlšeny v poznamkém aparátu libreta). Recitativy již dříve údajně dopoučoval Otakar Hostinský, ale dříve, než Smetana nahradil mluvenou prózu recitativy, bylo připravované uvedení Prodane nevěsty v Mariánském divadle v Petřichradu roku 1871.

Za Smetanova života se v Praze odehrálo 128 představení Prodane nevěsty. Do premiéry nové inscenace Jiřho Nekvasila zazněla Prodáná nevěsta v osmnácti nastudováních Národního divadla více než 3.300x.

PP

4

Příloha č. 54 - tisková zpráva

Skoro všichni lidé jsou více méně komedianty ...
(několik režijních poznámek)

Prodaná nevěsta je v první řadě HRA. Sám skladatel jí v příležitosti její sté reprízy nazval jen HRAČKOU. Je to výsoco stylizovaný artistní tvar, který ve své čtvrté věze z roku 1870 dospěl k virtuózní formě! Přepočítáním původní singspielové dvouaktové formy dospěl Smetana k tříaktovému tvaru, který je ještě více stylizovaný a lyrizovaný – navíc se téměř tančí, zpívanými recitativy, přídáním mužským plávkým sborem a ani Mařenky ve třetím dějství.

Prodaná nevěsta je DIVADLEM – přiznaným, otevířeným, hravým. Stavba zápletky a koncepce postav má blíž ke lidové divadlu, ke comedi dell' arte, či moderní grotesce, než k realistickému obrazu ze života.

VESNICE je zde prostorem hry a prostorem přínášejícím zázeem pro situace – sňatky zdůvodněné majetkem za asistence dohazovačů, láska, která svou chytrosti zvlivňuje nad zřetelností (mnohá z toho známe i z již výše zmíněné comédie dell' arte).

České vesnické prostředí v čase svátku – pouť je pro Smetanu hudebním časoprostorem k vyjádření svého názoru na čistotu v hudbě zejména rytmem, výsostnou taneční stylizací ve spojení s osobitou autorovou melodikou. Ani Smetana ve své hudbě ani Sabina v textu libreta nepropouští folklorními či jinými národnostními citacemi, nebo formou „ohlasů“ lidové poezie. Oba vytvářejí svůj svět, který je český charakterem, ne národnostními detaily. A v prvé řadě vytvářejí moderní komickou operu. FOLKLOR je jen volným inspiračním zdrojem fantazie, jakýkoliv konkrétní lokalizace není namístě a jde proti smyslu díla!

BARVA je důležitým faktorem inscenace: barevnost scénry a kostýmů odráží charakter Smetanovy hudby – světlé, pastelové odlehčené tóny, téměř absence černé – ta přichází (a odchází) s „městským“ světem komediantů.

POEZIE a LYRIKA je kontrastem a rámcem groteskní divadelní hry. Vše má vlnu starých žalých časů, kolorovaných fotografií, starých akvarelů, lidových maleb.

Základem scénického řešení je MINIMALISMUS. Zelenkavá prkenná šikma má barvu starých venkovských kredencí a je zároveň i barvou exteriéru. Každé dějství je uvedeno jedním scénografickým prvkem (silueta vesnice, hospodské trámoví, „chagalovské“ malovaný prospekt, který tematizuje prostředí, ale dále nelustruje). Vyloučen je konkrétní nábytkový mobiliář, jediný otevřený podest se mění ve slů, lavici, oltář, přehlídkové moio, soudní stolec... ve vše, co fantazie hry přinese.

Úvodní akční gesta (natření vesnice na bílo), které doprovází předehru, předznamenávají další styl hry – vše bude vznikat před našima očima, za naší spoušťací. Tak jako v lidovém divadle či folklorních hrách jsou lidé i hlavní tvůrci prostředí a situací. Nemalou úlohu na celém průběhu inscenace má pohybový chr v stylizovaných krojích členů české tělovýchovné organizace Sokol, který byl založen v roce 1862 – tedy ve stejném roce, ve kterém bylo otevřeno Prozatímní divadlo. Snahy jeho zakladatelů Miroslava Tyrše (1832-1884) a Jaroslava Fügnera (1822-1864) jsou, stejně jako snahy Smetanovy v hudbě, naiti novou estetiku, nový výraz nové se formující moderní české společnosti. Spojují tělovýchovu s antikým ideálem kalogathie (krásy a dobry) i s bojem českého národa za svobodu a pckrotkový společenský vývoj. DŮSTOJNOST kulturovaného a stylizovaného pohybu a estetika ŽIVÝCH OBRAZŮ, spojená s činností Sokola od jeho počátku, je inspiřací pro současnou jevištní fantazii. Není bez zajímavosti, že Týřovy podněty byly velkou inspiřací pro zakladatele české moderní operní režie Ferdinanda Pujmany (1889-1961) prosazujícího svou novátorskou jevištní estetiku od 20.let 20.století.

Chceme tak s ohledem na výše řečené přinést naši inscenaci téměř tři hodiny divadelní zábavy v rytmu a lehkosti Smetanovy hudby, kde i v groteskním zrcadle se mohou objevit vážné tóny o čistém čtu, zradě, sebezachlédení, nadrozumění a kupčení s lidskými osudy. Ale hlavně chceme hrát poetickou komedii, hru o radosti, ale i o zmirněním světě, který si jako dědicové neseme v sobě jako zdroj inspiřace, vědomí související.

Jiří Nekvasil

5

Příloha č. 55 - protokol z výrobní porady

Dobrá věc! 0 289 u
Jiří Nekvasil

PROTOKOL
z výrobní porady (k bodu 3.3 PR 009-92) č. 5-04

k přípravě opery prem.: 12.11.2004 ND dne: 10.9.2004

1. Inscenace:	PRODANÁ NEVĚSTA	Autor: B.Smetana
2. Hlavní inscenátoři:	režisér J.Nekvasil výtvárník scénry D.Dvořák výtvárník kostýmů Z.Krejzková	
3. Příprava výroby:	provazníci architekti J.Trexler dispeč výroby kostýmů M.Heintzová	
4. Zvláštní požadavky inscenátorů na organizaci a průběh výroby, event. další požadavky, které nebyly vyjádřeny v dohodě o přípravě uměleckotechnické realizace nové inscenace:	Režisér J.Nekvasil - scéna je velice jednoduchá, používají se prvky lidového divadla. Velmi důležitý je zvláštní způsob svícení – nutno dořešit. - Při předehře se černá stěna natírá na bílo. Stěnu natírají externisté, kteří také přenášejí dekorace. Natíraní stěny se musí vykoušet. Hospoda je ve trámoví, kde jsou ve 2 patrech zavěšeni hosté - trámoví se rozpadá. Při scéně komediantů padá na scénu velký medvěd. Šikma do 1,6 m – nutno počítat, že ji bude nutno po mont. zkoušet snížit. Kostýmy – ve stejném duchu jako scéna. Sbor má 2 přepleky. Externisté budou ve stylizovaných sokolových krojích. Výtvárník scénry D.Dvořák – zadrž fólie musí být čistě oranžová a bude se schválně mačkat.	
5. Příprava:	termín Počklady pro přípravu realizace předány: 24.5.2004 sc.: 26.5 (doplňt a upřes. do 9.) kost.: 16.6 (bez obsaz.) část sólových 9.9.	skutečnost
6. Výrobní podmínky ve vztahu k reálným kapacitám výroby – externí spolupráce:	Scenografie: J.Trexler – zadrž výtřtý – prověři, zda by se nemohl použít fundusový. D.Dvořák – vykřtý musí být přesně. Nejsou důležitě osvětlovači věže. D.Dvořák – na konstrukci nezáleží, musí funkčně vyhovovat. Schůzka na dořešení osvětlení i konstrukce věže bude dnes odpoledne. Výroba dekorací: J.Marek – z důvodu posunu výrobní porady již byla výroba zahájena. Část dekorací je z kapacitních důvodů vyráběna extemě. Pro zkoušku natíraní stěny rezervujeme v dílnách čas i prostor. Výroba kostýmů: A.Fryba – část návrhů předala výtvárnice včera. Chybí komediant obsazení sólisty, obsazení sboru, baletu i externisté. Materiál na kostým medvěda a na medvěda rekvizitu musí být stejný – je odsouhlasen. J.Nekvasil – v průběhu sezony se budou dovyrábět kostýmy na další obsazení – počítat s nákupem látek. Výroba vlásenek: E.Bušová – potřebujeme určité obsazení a nejméně požadavky na „komedii“. Výroba vlastní kapacitou. Rekvizity (V.Bártová) – kromě jevištních rekvizit, které se již vyrábějí nemáme žádné požadavky.	

Příloha č. 56 - protokol z výrobní porady

J.Nekvasil - drobné rekvizity se vyberou z fondusu.

7. Vyjádření jevištního provozu:
P.Ševčík - kromě nedořešených detailů bez problémů. Při natírání stěny je nutno velice dbát, aby se neznečistila jevištní podlaha.

8. Vyjádření BOP:
Dr.J.Pilát - otevřený oheň, pyrotechnické efekty nebudou (možná v „komedii“ - bude prověřeno). Jinak bez problémů.

9. Věcné náklady:
 dekorace 997.627,-
 kostýmy 1.102.530,-
 vlásenky 32.100,-
 rekvizity 3.000,- (rezerva)
 foto 0
 celkem 2.135.257,-

V rozpočtu nejsou náklady na osvětlovací věže.

9a. Limit večerních nákladů:
Barva na natírání stěny.

10. Stanovisko vedení umělecké správy k předloženým nákladům:
Souhlasí, žádá o maximální hledání úspor, zejména při ve výrobě kostýmů.

11. Zkoušky:
 montážní 29.9.
 1. dekorální a osvětlovací 25.10.
 2. dekorální a osvětlovací 26.10.
 oběkaná 26.10. od 15.00 hod.
 27.10. 10.00 - 15.00 hod.
 1. hlavní 8.11.
 2. hlavní 9.11.
 1. generálka 10.11.
 2. generálka 11.11.

12. Premiéra: 12.11.2004

13. Protokol byl schválen:
za uměleckou správu - J.Nekvasil, šéf činohry
za AaD - J.Marek - vedoucí ateliérů a dílen

14. Přítomní na poradě:
V. Bárta, E. Bůřková, D. Dvořák, A. Frýba, Z. Harvánek, M. Hejzlová, I. Kratochvílová,
P. Křemlík, J. Marek, J. Pilát, H. Podskalská, D. Stamičí, P. Ševčík, J. Třesler, L. Vinická
W. Wanatovicz
Omluvena: Z. Krejzková

Zapsala: I. Kratochvílová
Schválil: J. Marek

Příloha č. 57 - přidělovací dopis

0 2544

NÁRODNÍ DIVADLO

Jiří Nekvasil
šéf opery
Čestovní 1
110 00 PRAHA 1

Vážená paní
Mária Haan
sólistka opery ND Praha

V Praze dne 12. 9. 2002

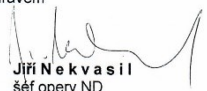
Vážená paní.

přiděluji Vám ke studiu úlohu: **MAŘENKY**
v opeře: B. Smetana
"PRODANÁ NEVĚSTA"

Současně dávám pokyn, aby Vám byly vypisovány korepetic. Klavírní výtah si laskavě vyzvedněte v hudebním archivu ND v Anenském klášteře.

Termín premiéry (1. provedení): Vaše vystoupení dle
září 2003 v ND dohody se šéfem opery ND


S přátelským pozdravem

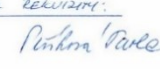

Jiří Nekvasil
šéf opery ND

Příloha č. 58 - evidence spotřebních rekvizit

ROZPIS SPOTŘEBNÍCH REKVIZIT DO HRY
"PRODANÁ NEVĚSTA"

1 PERMIKOVÉ TRDĚ	100,-	120,-
1 VÍRŮČKO	25,-	25,-
1 CIGARETA	8,-	3,-
ZÁPALKY	2,-	2,-
BATEKUZ PLOCHA	20,-	30,-
	150,-	250,-

ZA REŽII: 

ZA REKVIZITAMI: 

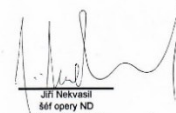
Příloha č. 59 - obsazení generálek a premiér


Bedřich Smetana: PRODANÁ NEVĚSTA

Obsazení hlavních a generálních zkoušek


	1. hlavní zkouška 8.11. Po od 13	2. hlavní zkouška 9.11. Út 10-14	1. generální zkouška 10.11. St 11-15	2. generální zkouška 11.11. Čt 11-14:30
Krušina	Kuznet	Červinka	Kuznet	Kříž
Ludmila	Škvárová	Vořková	Škvárová	Vořková
Mařenka	Haan	Burešová	Haan	Svobodová
Micha	Podskalský	Hendrych	Podskalský	Hendrych
Háta	Smidová	Masová	Smidová	Masová
Vášek	Březina	Valenta	Březina	Pražák
Jeník	Černý	Prolat	Černý	Prolat
Kecal	Vele	Plech	Vele	Sulženko
Principál	Doležal	Svějda	Doležal	Svějda
Principál	Pavelka	Pavelka	Pavelka	Pavelka
Esmeralda	Nělová	Kopperová	Nělová	Kopperová
Indian	Slany	Slany	Slany	Slany
Dirigent	Dohnányi	Chalupský	Dohnányi	Dohnányi

8.11. po zkoušce rezerva pro sólisty z první hlavní zkoušky


Jiří Nekvasil
šéf opery ND
režisér inscenace


Oliver Dohnányi
šédirigent opery ND
dirigent inscenace

V Praze 4.11. 2004



Národní divadlo OPERA

INTERNÍ SDĚLENÍ

datum: 27. 9. 2004
 věc: natáčení dokumentu ČT z přípravy inscenace opery Prodaná nevěsta

Vážené kolegyně, vážení kolegové,

Česká televize pod vedením paní Olgy Sommerové bude natáčet dokument z přípravy inscenace opery **PRODANÁ NEVĚSTA**.

Štáb České televize se tedy bude pohybovat v prostorách provozní a historické budovy ND během celé přípravy opery.

Děkuji Vám za spolupráci.

Se srdečným pozdravem

Jiří Nekvasil
 šéf opery ND

Vytvořila Hana Podskalská

*P. Sommerová
 zaslala nevě*

Bedřich Smetana: PRODANÁ NEVĚSTA			
Datum	Čas	Zkouška	Místo / Pozn.
Převzaté plánování dramatické zkoušky 27.-29.9. 2004			
29.9.	do 14	Montážní zkouška	
30.9.	od 10	Zahájení v dekoraci	Jevišť
1.10.		volno od zkoušky	
4.10.	10-14	Aranžovací zkouška	VZPBND bez sboru; generální zk. Meleth (10-22)
5.10.	10-14	Aranžovací zkouška	VZPBND
6.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť bez sboru (za békem)
7.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť bez sboru (sedací na Toscu ve skat. 10-13)
9.10.	11-13	Aranžovací zkouška	Jevišť
11.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť bez sboru
12.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
13.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
14.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
15.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
16.10.			
18.10.	10-14	Aranžovací zkouška	VZPBND
19.10.	10-14	Aranžovací zkouška	VZPBND
20.10.	10-14	Aranžovací zkouška	VZPBND
21.10.	11-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
22.10.	10-14	Aranžovací zkouška	Jevišť
25.10.	10-14	Sedací zk.s obs. A	VZPBND bez sboru
	13-22	Dekorační zkouška	Jevišť společně dekorací zk. po ukončení starší scény
26.10.	10-14	Sedací zk.s obs. B	VZPBND se sborem (10-12)
	8-15	Dekorační zkouška	Jevišť
	od 15	1. Klav. hl. zkouška	Jevišť obsazení A
27.10.	8-13	Dekorační zkouška	Jevišť
	od 13	2. Klav. hl. zkouška	Jevišť obsazení B
28.10.			
29.10.	11-14	1. orchestrální zk.	Jevišť
30.10.			
1.11.	11-14	2. orchestrální zk.	Jevišť
2.11.	11-14	3. orchestrální zk.	Jevišť
3.11.	11-14	4. orchestrální zk.	Jevišť
4.11.	11-14	5. orchestrální zk.	Jevišť
5.11.	10-13	6. orchestrální zk.	Jevišť veř. Tosca
8.11.	od 13	1. hlavní zkouška	Jevišť
9.11.	10-14	2. hlavní zkouška	Jevišť dr. Chalupský
10.11.	11-15	1. generální zkouška	Jevišť
11.11.	11-14.30	2. generální zkouška	Jevišť
12.11.	19	Premiéra	
13.11.	19	Premiéra	
17.11.+18.11			dr. Chalupský

Zápis z inscenační poradou připravované premiéry opery Bedřicha Smetany PRODANÁ NEVĚSTA, konané dne 27.4. 2004 v zasedací místnosti ve 4. poschodí

Přítomní:
 Ak.arch.D.Dvořák, J.Nekvasil, Mgr. I.Bedrnová, B. Gregorini, M.Bonhard, Z. Harvánek, J.Trexler, Mgr.P.Sevčík, P. Kremlík, Ing.W.Wanowitz, P.Pechar, T.Rychnovská, p. Kopriva, pl. Weindlichová, A.Reisnerová, Mgr.P.Petránek, L. Vinická, H.Podskalská, J.Panenkova, R.Dolanský, M.Svorcová

Úvodem přivítal účastníky inscenační poradou šéf opery a režisér inscenace pan Jiří Nekvasil a požádal inscenátory o výtvarnou a režijní koncepci připravované premiéry, která se uskuteční v Národním divadle dne 12. 11. 2004.

Inscenace bude dlouhodobě na repertoáru, bude jednoduchá a počítá se s možností uvádění jako „dvójak“. Režisérům „komedie“ je šéf činohry pan M. Dodekal. Režijní záměr je do rolí Principiála, Esmereraty a Indriána obsadit prvoborové solisty činohry ND.

Dirigent inscenace bude určen až po jmenování šifdirigenta opery ND.

Reditel ND Akad.arch. D. Dvořák a souborně výtvarník scény vložil svou koncepci scény. Některé detaily budou ještě konzultovány s AaD Flora, p. Kremlíkem a P. Sevčíkem. Asistentkou pana Akad.arch.D. Dvořáka je paní Renata Weindlichová. Kostýmy se budou šít na dvě obsazení a sbor, který se nepřevléká. Kostýmy pro 3. obsazení se připraví později. Budou vycházet z dobových kostýmů. Kromě standardních krojí, sokolské, hasičské, jako na národní slavnosti 2. pol. 19. stol.

- Rekvizity:
 Tri dnuhy púllitru
 Svíčky totam
 Vycpané žirafa
 Dřevěné kachničky
 Stahovací lampy průměr 60-80 cm
 Stlmidla průměr 80 cm
 Štafle
 Ciferník od hodin
 Koláče
 Vycpaný medvěd ve velikosti člověka.

Režijní a výtvarná koncepce díla byla přijata. Přílohou zápisu je pracovní harmonogram, který byl rozdělán na inscenační poradě.

V Praze dne 27.4.2004
 Zapsala M.Svorcová



Možnosti sponzoringu Národního divadla v Praze

Jaké jsou možnosti sponzoringu firem pro divadlo a samotnou divadelní inscenaci, případně od jaké částky/ za rok se může sponzor stát partnerem divadla (reprezentativní dar, generální partner, firemní partner aj.)?

Jak jsou vybrané finance ze sponzoringu využity v divadelních inscenacích?

Dle přání sponzora

Dle divadla

Musí být sponzorské dary rozděleny během jedné divadelní sezóny nebo mohou být převedeny do dalšího období?

Jsou nastaveny divadlem či jeho zřizovatelem nějaké vnitřní směrnice o přerozdělování finančních prostředků, které jsou získány ze sponzorských darů? Pokud ano, je určen nějaký průměrný % podíl, na který mají nárok divadelní představení (např. že každé inscenaci, které divadlo uvádí dá 2 % z celkového objemu vybraných sponzorských darů aj.)?

Kdo je přímo zodpovědný za přerozdělování sponzorských darů (vybrané finanční prostředky)?

mecenášský výbor + jeho předsedkyně?

manažerka mecenášského klubu?

Pozn. Na dotazník telefonicky odpověděl 25.6.2020 David Pospíšil z oddělení sponzoringu ND v Praze

Dramaturgické procesy u operních děl

Jak často se obměňuje operní repertoár v divadle?

Repertoár Opery ND je obměňován průběžně. V každé sezoně vznikají nové inscenace, vybrané starší inscenace jsou buď ukončeny derniérou, nebo jsou na určité období staženy z repertoáru a uloženy do skladu. Ze strany odboru dopravy a skladů dekorací je ovšem vyvíjen tlak, aby bylo skladováno co nejméně dekorací kvůli nedostatečným skladovacím kapacitám. Proto je řada inscenací likvidována bez možnosti obnoveného nastudování.

Jsou nějak předem plánovaná časová období pro inscenované stálé operní tituly (Carmen, Aida, La traviata, Prodaná nevěsta, Rusalka, Kouzelná flétna, Don Giovanni aj.)
a pokud ano, tak na jak dlouhou dobu?

U jmenovaných titulů, a jim podobných, je předpoklad, že budou v nové inscenaci na repertoáru delší dobu. Minimálně pět a více let. O délce setrvání na repertoáru rozhoduje aktuální vedení souboru.

Jsou vybírána díla na základě aktuálního pěveckého ansámblu v divadle nebo dle možných externích zpěváků?

Vybírat díla podle pěveckého ansámblu bylo možné v minulosti, kdy měl soubor více než šedesát sólistů a k dispozici zpěváky pro všechny hlasové obory. Za současné situace by většinu běžného repertoáru nebylo možné uvádět pouze s vlastním souborem.

Podle jakých kritérií (výročí daného skladatele, nařízení ministerstva kultury apod.),
jsou nasazovány operní tituly?

Nové tituly jsou vybírány především v kontextu stávajícího repertoáru. Důraz na výročí je kladen např. v souvislosti s Rokem české hudby, významnými historickými výročími (např. nová inscenace Smetanovy Libuše v roce 2018).

Je již dopředu stanoven přibližný rozpočet pro danou inscenaci nebo se kalkuluje až po poradě se všemi složkami (inscenační tým, technický tým aj.),
 které se na operním díle podílí?

Rozpočet na jednotlivé inscenace je stanoven předem podle náročnosti titulu, představ o jeho uvádění atd. Následně je rozpočet upřesněn na základě inscenační koncepce a konkrétních technických potřeb.

Je nějaký vnitřní systém/nařízení, které určuje % financování jednotlivých složek inscenace?

V případě výroby scény a kostýmů bývá základní dělení většinou 60% a 40%. S ohledem na titul (např. počet rolí, velikost sboru, počet převleků atd.) mohou být částky přesunovány dle potřeby.

Kolik průměrně proběhne porad/zasedání, než se určený plánovaný operní titul odsouhlasí?

Posloupnost jednotlivých setkání je: oslovení režiséra jako vedoucího inscenačního týmu - možná pracovní setkání s vedením souboru dramaturgem apod. - explikace, první představení inscenační koncepce vedení a technickým složkám (výroba, jevištní provoz)

– inscenační porada (detailní představení koncepce, návrhů scény, světel, kostýmů atd.)
– předání do výroby - výrobní porada (řešení konkrétních technických detailů) –
dekorační zkouška (první stavba dekorace na jevišti). Např. explikace a inscenační
porada mohou být spojeny do jednoho setkání. Inscenační porada je hlavním zlomovým
momentem, kdy je koncepce přijata nebo odmítnuta.

Je předem stanoven časový úsek pro nastudování běžného operního titulu
(Prodaná nevěsta, Carmen apod.) **a kolik je na něj standardně vyhrazeno zkoušek**
(ansámblové zkoušky, režijní zkoušky, osvětlovací zkoušky), **kromě klavírních, 2**
hlavních a 2 generálních zkoušek, případně kolik korepetic je sólistům k
dispozici?

Zkouškové období je stanoveno předem, jednak s ohledem na potřeby nastudování nové
inscenace, zadruhé v kontextu ostatního provozu (představení) a nastudování jiných
inscenací.

Kdo je zodpovědný za jednotlivou přípravu inscenace u sólistů (korepetitor?),
sborů (divadelní - sbormistr ND, externí - ?, dětský - ?), **orchestrů** (šéf opery nebo
dirigenti??), **baletu** (šéf baletu nebo choreograf?), **popřípadě externistů?**

Zodpovědný je v první řadě každý konkrétní umělec, že ovládá svěřený part. Vůči dalším
instancím a celku pak jeho nadřízený – sbormistr, vedoucí hudební přípravy, dirigent atd.

Je možné režijně zasáhnout do již odpremiérováného díla a změnit jeho
koncepci, případně kdo má tuto pravomoc?

Koncepci zpravidla není možné měnit. Naopak je povinností divadla zachovávat podobu
inscenace na všech jejích představeních. Ke změnám může dojít pouze po vzájemné
dohodě divadla s inscenátory.

K dílčím změnám může dojít např. při zájezdu, kdy místní podmínky neumožňují
zachování původní podoby scény, aranžmá apod. V ideálním případě by měl změny
provádět režisér inscenace. (Např. Smetanova Litomyšl)

S jakým předstihem se plánuje uvádění oper za předpokladu, že program
Národního divadla v Praze je již znám 2 roky předem?

Program - hrací plán není znám dva roky předem. Vytváří se vždy na sezonu dopředu.
Něco jiného je dramaturgický plán, který je připravován s dlouhodobějším výhledem.

Pozn. 19.6. 2020 zaslal odpovědi Mgr. a MgA. Beno Blachut - dramaturg ND v Praze