

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie a dramaturgie alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Dramaturgický přístup k tvorbě scénické hudby**

S přihlédnutím k vlastní tvorbě

**Štěpán Krtička**

Vedoucí práce: Doc. Vratislav Šrámek

Oponent práce: Mgr. Tomáš Procházka

Datum obhajoby: Září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Directing and dramaturgy of Alternative and Puppet Theatre

**BACHELOR THESIS**

**Dramaturgical approach to theatre music**

With autor's work taken into account.

**Štěpán Krtička**

Supervisor: Doc. Vratislav Šrámek

Opponent: Mgr. Tomáš Procházka

Date of Presentation: September 2020

Academic Degree to Be Obtained: BcA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dramaturgický přístup k tvorbě scénické hudby

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

Praha, dne

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

V této bakalářské práci shrnuje autor své dosavadní poznatky o dramaturgickém myšlení autora scénické a divadelní hudby. Popisuje tento jev na základě praktických a teoretických zkušeností ze studia a z jeho osobní praxe. Vysvětluje pojmy scénická hudba a hudební divadlo a ukazuje dramaturgické postupy světových tvůrců. V závěru porovnává přístupy autorů se svou vlastní prací.

## **Abstract**

In this bachelor thesis the autor summarizes his existing understanding of the dramaturgical approach to theatre music. The autor describes the fenomenon based on practical experience from his studies and from his on personal practice. Autor also explains the difference, between music scenical and musical theare. In the end of the thesis, he compares different dramaturgical approaches of other autors, to his own work.

## **Obsah**

<b>Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Dramaturgie.....</b>	<b>9</b>
1.2 Co je dramaturgie?.....	10
<b>2. Hudba v divadle.....</b>	<b>11</b>
2.1.    Hudba.....	11
2.2.    Scénická hudba.....	13
2.3.    Melodram.....	14
2.4.    Meziaktní hudba.....	15
<b>3. Hudební divadlo.....</b>	<b>16</b>
<b>3.1    Théâtre musical.....</b>	<b>18</b>
<b>3.2    Zásadní jména Théâtre musical.....</b>	<b>20</b>
3.2.1    Georges Aperghis.....	20
3.2.2    Heiner Goebbels.....	21
3.2.3    Christoph Marthaler.....	22
3.2.4.    John Cage.....	23
<b>4. Vlastní tvorba.....</b>	<b>24</b>
4.1 Višňový sad.....	24
4.2 Hudební laboratoř.....	26
4.3. Nazí básníci: Shakespeare, sonety o lásce.....	28
<b>Závěr.....</b>	<b>29</b>
<b>Seznam použitých zdrojů.....</b>	<b>31</b>

## Úvod

Sluch je pro většinu z nás neodmyslitelnou součástí bytí. Zvuk jsme schopni vnímat již dva měsíce před narozením. Slyšíme tlukot matčina srdce a její dech. Jsme tedy přirozeně se zvukem spojeni. Dokáže lahodit našemu uchu a stejně tak být nepříjemný. V divadelním prostředí je zvuk od nepaměti jeho nedílnou součástí. Může se jednat o zvuk hercova hlasu, ticho, hudbu, potlesk diváků po představení, šustění opony. Může se ale také jednat o zvuk, který v některých případech zaujímá stejné postavení jako dramatický prvek nebo sám herec.

Důvodem k výběru tohoto tématu je to, že jsem, stejně jako s divadlem, spojený s hudbou. Již od útlého věku jsem skládal vlastní písničky a hrál na klavír a bicí. Studium na divadelní fakultě pod vedením Jiřího Adámka mě přivedlo k myšlenkám Theatre Músical, které znamenaly průlom v mém uvažování nad hudbou v divadle.

V této práci se zabývám otázkami hudby v divadelním prostředí. Možnostmi využití a zapojení hudby jakožto samostatně fungujícího prvku, či jen jakéhosi služebníčka, který někde z povzdálí nenápadně buší na podvědomí diváka a záměrně povzbuzuje potřebné emoce. Během studií jsem měl možnost pracovat na projektech, ve kterých byl zvuk a hudba mým primárním objektem zkoumání. Ke každému z těchto projektů bylo, z dramaturgického hlediska, potřeba přistupovat rozdílně. V některých dílech se ke zvuku a k hudbě jako takové přistupovalo jako k samostatně fungujícímu a „hrajícímu“ prvku. V dalších naopak jako čistě k podkresové scénické hudbě.

Nesnažím se o celkový rozbor a shrnutí, jak a kdy hudba zasáhla do divadla. To není ani reálně uskutečnitelné. Cílem je spíše ukázat hlavní principy tvůrců experimentálního divadla v závislosti na historickém kontextu, vůči kterému se snaží vymezit. Znalost historie je stejně tak důležitá, jako schopnost předjímat budoucnost. Tyto nabitě znalosti pak porovnávám s vlastní tvorbou, kde přímo poukazují na práci jednotlivých skladatelů, či režisérů a porovnávám jejich přístup s mým.

Rád bych podotkl, že velkou část podkladů pro sepsání této práce jsem našel v práci studentů či kantorů akademie múzických umění, a to jak divadelní, tak hudební fakulty.

V následujících kapitolách se pokusím přiblížit pojmy dramaturgie a scénická hudba. Dále se zaměřím na rozdíl mezi scénickou hudbou a hudebním divadlem a zkusím odhalit způsob myšlení a fungování tvůrců, skladatelů, režisérů a rozdílné postupy, které aplikovali.

Jak již název práce napovídá, pokusím se porovnat postup jejich práce s mou vlastní tvorbou. Zaměřím se na postupy svého dramaturgického uvažování, které samo vytyčilo cestu, kterou se při tvorbě dát.



## 1. Dramaturgie

Od přesně stanovených postupů v rituálních obřadech, přes výběr témat her do řeckých soutěží, fingované lodní souboje ve starověkém Římě, až po pořadí modelek vystupujících na Fashion Week v Paříži. To vše je svým způsobem dramaturgie.

Když jsem nastoupil na divadelní fakultu múzických umění, měl jsem s dramaturgií jako oborem v divadelní praxi pramalou zkušenost. Vůbec jsem si nedokázal představit, jak složitě uchopitelný tento pojem je, a už vůbec, jak ho popsat, pokud bych chtěl být naprosto důsledný a objektivní.

Dramaturgie je, dle mého názoru, skrytá skoro ve všem. I když se jedná o Váš ranní rituál, harmonogram odjezdu městské dopravy od vašeho bydliště, či lákavé polední slevy na jídelníčku v restauracích. To vše je svým způsobem dramaturgie. Jde tedy, dle mého názoru, o zjištění a zvážení všech možných faktorů, které jsou, byly a mohly by být, a jejich následné využití ve svůj prospěch. Znalost minulosti je tedy pro dramaturgii stejně tak důležitá, jako schopnost předjímat budoucnost. Ve zmíněných případech nejde samozřejmě o divadelní dramaturgii, na kterou je zaměřen zbytek práce. Pro získání obrázku o tom, jak široký pojem dramaturgie může být, je to ale dostačující příklad.

Profesor Klíma na svých seminářích o divadelní dramaturgii vždy říkal; „Dramaturg má být třetí oko režiséra.“ - Dramaturg musí znát veškerý možný podklad a souvislosti s tématem a příběhem díla, aby dokázal napadnout jakoukoli možnou, špatně interpretovanou maličkost. Pod slovem maličkost si můžete představit buď pořadí jednotlivých scén hry, interpretaci textu; herec svou repliku vysloví s intonací v hlase značící nevraživost, přitom se jeho postava v textu k danému tématu vyjádřila kladně, či kostýmy, do kterých jsou herci dobové hry oděni. To vše je podnět pro dramaturgovo přemýšlení. Ve skutečnosti se tedy o maličkost z hlediska divadelní tvorby rozhodně nejedná. Dramaturg je tu od toho, aby svým způsobem zhodnotil naprosto každou složku díla a uznal její relevantnost vzhledem k původnímu záměru tvůrce.

*„... Dramaturgie má jeden velký úkol – selekci a kompozici. Selektuje směrem k celku, rozbitou kompozici opětovně staví. ...“<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna 2016, 16 s. ISBN 978-80-86102-98-6.

## 1.2 Dramaturgie upozaděná

Dramaturgie sleduje, zkoumá, zpochybňuje, bourá, znovu staví a znovu zpochybňuje. Jde tedy o proces tvorby, jehož součástí je snaha zjistit co nejvíce faktů o daném tématu a se získanými znalostmi pracovat; zpochybňovat je, či s nimi souznít.

Práce jednoho z nejvýznamějších spisovatelů německého osvícenství Gottholda Ephraima Lessinga, přineslo první velký historický milník, kdy se o dramaturgii začalo přemýšlet. Dílo Lessinga se vyznačuje svou ironií, humorem, ale i pluralitou názorů, kdy se autor snaží vidět záležitost ze všech stran, tedy i ze strany případného oponenta. Samozřejmě od dob německého osvícenství již uplynula řada let a dramaturgie, jak ji známe dnes, prošla, jak píše profesor Klíma ve své knize o Dramaturgii; „*mnoha peripetemi, objevila, ověřila a posléze otevřela pro sebe a divadelní tvorbu řadu možných variant, podob, způsobů realizace.*“<sup>2</sup>

Obsáhlá, ale celkem výstižná definice dramaturgie je od pana Bořivoje Srby; „*...obor dramaturgie se postupně vymezoval, jednak jako autorsky původní tvorba, jednak jako praktická divadelně tvůrčí činnost směřující k formování programové báze divadelní aktivity skrze výběr repertoáru a dramaturgicko-režijní přípravu inscenačního ztvárnění divadelního projektu a konečně jako divadelně kritická a hodnotící činnost, opírající se o hlubokou teoretickou reflexi historického vývoje divadla a jeho současné vývojové situace...*“<sup>3</sup>

V mé práci pojmem „dramaturgický přístup“ myslím právě onu autorsky původní tvorbu, spojenou s dramaturgicko-režijní přípravou inscenačního ztvárnění. V příštích kapitolách si ukážeme práci jedinců, kteří více či méně ovlivnili mou vlastní tvorbu. Nejdříve je ale potřeba si vytyčit pojem scénická hudba, ukázat si její význam v průběhu dějin a vysvětlit si rozdíl oproti pojmu hudební divadlo.

<sup>2</sup> KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna 2016, 39 s. ISBN 978-80-86102-98-6.

<sup>3</sup> Materiál předložený k profesorskému řízení Bořivoje Srby, JAMU 1990; v archivu autora.

## 2. Hudba v divadle

### 2.1. Hudba

Hudba je a byla, jak píše hudební skladatel, malíř a pedagog Divadelní fakulty AMU, Vladimír Franz; „... jedna z nejpodstatnějších mimoslovních složek lidské komunikace. Vyplyvá to především z jejího abstraktního charakteru, apelujícího na podvědomí. Rytmicko – tembrově – melodické, konečně harmonické, formování času vytvářelo celky, sdělující významy za hranicí možnosti slov a otvíralo cesty za tajemstvím přesahu.“<sup>4</sup>

Melodie ukolébavek, které vám v dětství zpívala matka, a vy si je stále pamatujete, písně spojené se silnými emocemi, které se z ničeho nic vrátí, když je znovu slyšíte, či husí kůži nahánějící zvuky, které nám jsou více než nepříjemné. Tím vším je, dle mého názoru, myšlen onen abstraktní charakter apelující na podvědomí.

Na počátku všeho stojí rytmus. Označení pro opakující se jev, dějící se v pravidelných intervalech. Rytmus je podstatnou částí našeho bytí, byť si to někteří neuvědomují. Jedno z nejčastějších onemocnění srdce člověka je arytmie. Jak už samotný název nemoci napovídá, jde o případ, kdy srdce nebije ve správném tempu. Stejně důležitou složkou hudby je ale také melodie. Podprahová informace skrytá pouze ve zvuku, kterou nese řada po sobě jdoucích tónů.

Za takové prvotní zásahy hudby do „divadelního“ aktu – v té době rituálu – můžeme, dle mého názoru, považovat bubnování do tehdejších rytmických nástrojů – bubnů ze zvířecí kůže, provizorních tamburín, spojených s jednoduchou melodií, kterou zpíval sbor zúčastněných, případně předem k tomu určené osoby - kněží. Postupem času si ale získalo dominantní postavení slovo. Spolu se vznikem prvních náboženství slovo proniklo i do rituálu jako takového. Hudba se díky tomu dostala v té době k nejdůležitější společensko-kulturní události společnosti na druhé místo a vzápětí se stala jen oním malým služebníčkem, který má za úkol vyplňovat a doprovázet. Přesto hrála hudba velkou úlohu v celých lidských dějinách. Už v řeckém dramatu, odkud je nám známý takzvaný chór, tedy sbor zpěváků, který „přinášel“ důležitá sdělení (ve formě zpěvu) o výsledku bitvy či nevoli bohů. Hudba je součástí snad všech společenských událostí skrze celý středověk. Od světských událostí, po nejchudší kočující rodiny hrající za dobrovolný finanční příspěvek po vesnicích a městských trzích. Později, během sedmnáctého století, dokonce francouzský libretista Pierre Perrin dostává „monopol“ (výhradní právo) na psaní operetních děl. Skladatelé často působí na dvorech šlechticů, kteří si jejich nadání váží, platí jim veliké finanční obnosy a sponzorují umělcovo dílo. Postupem času se hudbě užívané v činoherním divadle jako jakéhosi sluhy, doplňujícího ostatní složky díla, začalo říkat hudba scénická.

Samořejmě hudba pracuje podvědomě s našimi smysly, tím pádem je použití významu „sluhy“, jakožto podporujícího a podkreslujícího elementu, paradoxní. Pokud v nás hudba automaticky vytváří sama o sobě emoce, není možné ji považovat za podkres.

Název této podkapitoly mi nedovolí nezmínit i fakt, o kterém na svém blogu hovoří Vladimír Franz. „...i její mladší sestra, hudba filmová, je na tom o mnoho lépe. Stala se předmětem soutěží, rozborů, je vydávána na zvukových nosičích, dokonce,

<sup>4</sup> *O hudbě scénické* [online] Osobní Blog Vladimíra Franze. URL <https://vladimirfranz.webnode.cz/news/o-hudbe-scenicke/>

*jsa součástí filmu, umění v současnosti kultovního, může se stát mostem pro cestu hudby tzv. vážné, pro její navázání ztraceného kontaktu se širokými vrstvami posluchačů. Hudbu divadelní takové štěstí nepotkalo, stojí ve stínu.*”<sup>5</sup> Nutno podotknout, že autor textu Vladimír Franz, píše primárně o scénické hudbě spojené s činohrou. Konkrétní případ, kdy se filmové hudbě dostává světové pozornosti, můžeme pozorovat na filmové trilogii *The Lord of the Rings*, natočenou podle knih J.R.R. Tolkiena, režírovanou Peterem Jacksonem. Hudbu k této legendární filmové trilogii složil skladatel Howard Shore. Orchestry hrají živě jeho hudbu pro tisíce lidí, společně s promítáním filmů trilogie Pána prstenů v halách a arénách po celém světě. Že i hudba psaná primárně pro divadlo přesahuje do všedního života lidí, si můžeme ale krásně ukázat na příkladu známého Svatebního pochodu Felixe Mendelssohn-Bartholdyho, který již ve svých sedmnácti letech zkomponoval toto dílo pro hru Williama Shakespeara *Sen noci svatojánské*. Dále pak například scénická hudba ke hře Josefa Kajetána Tyla *Fidlovačka*, ve které byla poprvé užita píseň *Kde domov můj*, která se později stala státní hymnou.

Velký vliv na formování hudby v divadle měl samozřejmě historický vývoj událostí. Během stovek let se utvořilo mnoho samostatných scénických útvarů a „divadelních“ žánrů, ve kterých hudba zaujímal vyšší, či dominantní postavení. Žánry se většinou následně vyvíjely samostatně, u všech ale nadále docházelo a dochází k vzájemnému ovlivňování.

Hudba v dnešní době zasahuje snad do každého existujícího „imaginárního nadprostoru“, ve kterém se přemýšlí a uvažuje nad divadelním aktem jako celkem. Přesto, že se vždy jedná o hudbu, jako vědomý umělecký akt jejího tvůrce, její funkce není vždy stejná. Je upravována dle potřeb vznikajícího díla.

Filmová hudba, mladší sestra divadelní hudby, rozlišuje hudbu použitou pro film na dvě skupiny. Jednou z nich je *diegetická hudba*. Tedy ta, kterou byste mohli vnímat, kdybyste byli součástí toho, co má film zobrazovat. Diegetická hudba je součástí fikční reality. Za diegetický zvuk se považuje například bubnování bubeníků na popravišti ve filmu o banditech. Za nediegetický se pak považuje například rytmická hudba při akční scéně nebo vypravěč popisující honičku, kterého ujíždějí herec nemůže ve své fikční realitě slyšet.

---

<sup>5</sup> *O hudbě scénické* [online] Osobní Blog Vladimíra Franze. URL <https://vladimirfranz.webnode.cz/news/o-hudbe-scenicke/>

## 2.2 Scénická hudba

Vzhledem k tomu, že hudba je od pradávna spojena s množstvím společensko-kulturních akcí a událostí, které ze své podstaty vyžadují dramaturgický náhled a organizaci, zaměřím se primárně na její zásah do divadelní teorie a praxe.

Pojmem scénická hudba je tedy myšlena hudba, která stejně jako třeba scénografie, figuruje v divadelním celku. Doplnuje či v některých případech přímo definuje divadelní akt. Její využití může být různorodé. Slouží k umocnění pocitů diváka – dramatického dění, může podpořit a „zesílit“ význam slov či je užita pouze jako podkres, bez hlubšího sdělení. Hudba je často užita ve spojení s něčím, ať už se jedná o zkrášlení slova a textu v opeře, atmosférickou hudbu umocňující emoce či hudbu vytvářející dramatický oblouk a udávající tempo celého díla, jak tomu je například v baletu. Balet a opera je ale téma velice rozsáhlé a téma mé práce směřuje jiným směrem. Budeme se bavit hlavně o hudebním divadle.

První zmínky o scénické hudbě jako termínu můžeme nalézt na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století. Známy italský právník, ale také muzikolog a hudební kritik Giovanni Battista Doni, který mimo jiné nechal v diatonické stupnici tónů změnit slabiku „Ut“ do slabiky „Do“<sup>6</sup> představující dnes tón C, užíval termín: „*musica scenica*“ pro hudební díla, určená primárně pro divadlo.

V druhé polovině 19. století dochází k povznesení úrovně hudby komponované pro divadlo – činohru. Takové skladby komponují i přední čeští skladatelé jako například Antonín Dvořák či Bedřich Smetana.

### 2.2.1 Otakar Zich

V kapitole o scénické hudbě nesmí samozřejmě chybět známý český estetik Otakar Zich. Zich ve svém díle *Estetika dramatického umění*<sup>7</sup> zkoumá psychologii hudby; její vztah k lidským citům a náladám. Zich se dále věnuje scénické hudbě ve své práci *Estetika vnímání hudby*<sup>8</sup>, kde rozlišuje tři hlavní typy scénické hudby. Niž popsanou „meziaktní hudbu“, hudbu „hudebních vložek“ a „hudbu na scéně samé“. Takzvanými „hudebními vložkami“ myslí konkrétně: „písně, sbory, melodramatická místa, pochody, tance aj.“<sup>9</sup>, varuje ale před zbytečným odváděním pozornosti diváka jiným směrem či navozování zbytečně protichůdných pocitů, viz kapitola o meziaktní hudbě. Zich dále mluví o takzvané „dramatické hudbě“. Ta má dle Zicha schopnost obrazovosti. Dokáže v divákovi vyvolat představu obrazovou. ... „*Obrazová hudba je taková hudba, v níž je určitá představa technická, tj. čistě hudební, zákonitě spojena s určitou představou obrazovou. /.../ Musí v ní být obsaženy podmínky pro to, aby v nás mohla vyvolávat obrazové představy, a to ovšem nikoli jen libovolně, tj. neurčitě a náhodně – neboť to může činit každá hudba podle individuální fantazie posluchačů – nýbrž právě zákonitě, tj. co možná určitě a co možná bezpečně, aby s nimi umělecké dílo mohlo*

<sup>6</sup>. Do-re-mi-fa-so-la-si-do. Slabiky jsou navíc původně odvozeny od první slabiky veršů středověkého náboženského chorálu. - Verše: **DO** (původně Ut) *queant laxis*, **RE**sonare fibris, **MIRA** gestorum, **FAM**uli torum, **SOL**ve polluti, **LABI** reatum...

<sup>7</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama. 1986, ISBN978-80-7331-482-8

<sup>8</sup> ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby: estetika hudby*. Praha: Supraphon, 1981.

<sup>9</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama. 1986, s. 271. ISBN978-80-7331-482-8

*počítat jako s objektivními, tj. nadindividuálními.*"<sup>10</sup>

Zich dále vysvětluje rozdíl mezi divadelní hudbou v činohře a ve scénickém melodramu. Melodram, dle Zicha, je spolutvořený hudbou, kdežto činoherní hudba se nepodílí na tvorbě dramatického díla. Věnuje se dále i postavení zvuku jako takového. Zvuk totiž na divadle nese, stejně jako hudba, určitý význam. Pokud uslyšíme kvílet meluzínu, nejdříve nám to přivodí pocit nebezpečí, strachu, prázdnoty, a pak až si uvědomíme, že slyšíme dlouhý, teskný tón vyvolaný prouděním vzduchu. Podobný význam má i disharmonický akord zahraný na nejvyšší struny houslí. Zvuk, který je pouze slyšet, ale není podpořen obrazem, vytvoří automaticky v divákovi otázku „co to znamená?“. Pokud uslyšíme úder zvonu, zavytí psa, zpěv ptáků a bzučení hmyzu, každý tento zvuk se nám asociuje s určitým pocitem a my se automaticky ptáme, jaký význam nese ten či onen zvuk. Tímto smýšlením o zvuku, ať už slovu, hudbě či hluku, který nese svůj symbolický význam, se budeme zabývat v kapitole o hudebním divadle.

O scénické hudbě také, dle mého názoru, zajímavě přemýšlí a píše i, již zmiňovaný, pedagog Divadelní fakulty múzických umění Vladimír Franz na svém internetovém blogu. Na příkladech z jeho pracovního života poukazuje na to, že by hudba měla být brána i jako dramatická postava. Na své přednášce v Denveru, s názvem „*Hudba jako dramatická postava*“, upozorňuje na: „...na některé způsoby využití scénické hudby a na významy z tohoto využití plynoucí. /.../hudba... nemůže být chápána pouze jako náladový nebo tempový podkres (jak je tomu u filmu či starších inscenací), ale že její makro- stejně jako mikrostruktura- tvoří autonomní plán inscenace. Upozornil jsem také na nejrůznější způsoby manipulace s významem hudby a na její vztah s výtvarnou složkou (to znamená scénou i kostýmy).“<sup>11</sup> Tím Franz přisuzuje hudbě, která není pouhým podkresem, či oním služebníčkem, tvar dramatické postavy či sémantického znaku. Pod pojmem sémantický znak myslí Vladimír Franz „do sebe uzavřenou, autonomní entitu, nesoucí významy a kontravýznamy.“<sup>12</sup>

Vzhledem k funkci hudby, kterou je nést v emoci skrytou informaci, se ale o pouhý podkres jednat nemůže v žádném případě. Proto zastávám názor, že samotné dělení hudby na tu, která nese, a tu co nenese významy, je zavádějící. Každá hudba nese nějaký význam a tím pádem splňuje Franzovo kritérium pro „nebytí“ pouhým podkresem.

## 2.3 Melodrama

Melodram byl v počátcích vzniku scénické hudby prakticky to samé. Jde o „*umělecké spojení mluveného (deklamovaného, avšak i herecky přednášeného) slova s hudebním (zvláště instrumentálním) projevem*“<sup>13</sup>. My dnes melodram známe ve dvou podobách; jako skladbu pro recitátora s orchestrem, či klavírem (melodram koncertní) a pak jako takzvaný melodram scénický, který je starším typem

<sup>10</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 216-217. ISBN978-80-7331-482-8

<sup>11</sup> *Hudba, jako dramatická postava* [online] Osobní Blog Vladimíra Franze. URL <http://franz.wz.cz/prostate/londonsemcz/index.html>

<sup>12</sup> *Hudba jako dramatická postava*, [online] Osobní Blog Vladimíra Franze. URL <http://franz.wz.cz/prostate/londonsemcz/index.html>

<sup>13</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. Melodram. In: MACEK, Petr: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 545 ISBN 80-7058-462-

melodramu a bývá často právě oním vstupem jiných druhů divadla: činohry s hudbou, ale i opery.

## 2.4 Meziaktní hudba

Za zmínku stojí existence takzvané „meziaktní hudby“ včleněné do dramatického díla ve třech formách. Předehry, mezihry a dohry. Většinou měly tyto hudební vstupy za úkol bavit diváky, než se připraví herci na další akty hry či než se dokončí nejdůležitější scénografické úpravy. Častokrát neměly tyto vstupy s dějem dramatického díla nic společného. Nutno pochopit, že šlo hlavně o zábavu a vytržení z běžného dvorního života. Kromě Francie šlo i o Itálii a Anglii. Jednalo se jak o instrumentální, tak i o pěvecké hudební vstupy. Pověšinou šlo o malé orchestry či soubory muzikantů, ale sem tam i o velkoorchestrální koncerty doprovázené baletním vystoupením.

Dramaturgie takovýchto hudebních vstupů zpočátku většinou nebyla valná nebo vůbec neexistovala. Hrál se pouze pro pobavení diváků v době přestávky, takže náplni a obsahu meziaktních děl se většinou nevěnovala pozornost.

Jak jsem psal v první kapitole této práce, vliv na její formování měl Gotthold Ephraim Lessing se svým dílem *Hamburská dramaturgie*. Přemítá v ní také nad funkcí meziaktní hudby a jejím přínosem pro dramatické dílo. Poukazuje na to, že by měla být hudba vzájemně vnitřně propojena s prováděným dramatem.<sup>14</sup>

*„Lessing vychází z teorie skladatele Johana Adolfa Scheibeho, kterého považuje za objevitele oboru scénické hudby (Schiebe je autorem spisu *Der Critischer Musicus*, viz níže). Pojednává především o souvislosti hudby a poezie vedoucí k niternému spojení všech částí inscenace (tj. „hry“). Lessing v kapitole „Hudba v divadle“ požaduje vnitřní propojenost scénické hudby s různými dramatickými žánry, („K truchlohře tedy patří jiný typ symfonií než k veselohře“), ale také, aby se obsah jednotlivých hudebních partů vztahoval k jednotlivým oddílům děje („...začáteční symfonie se musí vztahovat na první dějství kusu, avšak symfonie hrané mezi dějstvími, musí odpovídat zčásti konci předcházejícího, zčásti začátku následujícího dějství...“).<sup>15</sup>*

V průběhu dějin je debata kolem meziaktní hudby vedena hudebními velikány, jako je například Richard Wagner či Franz Liszt. Pokusy o její reformu ale kupodivu končí jejím plošným odstraněním v roce 1855 v Berlínském divadle, následovaném dalšími německými divadly.

Postupem času je možno pozorovat snahu dát meziaktní hudbě správný význam. Pokud se tedy jedná o hru s veselou tematikou, hudba by neměla nést smutek, která by mohla vážnost díla a snažení herců shodit. Pokud na konci díla hlavní protagonista umírá, měla by meziaktní hudba hrát ve své poslední části, závěru, hudbu smutnou a nesnažit se z celého díla udělat frašku.

<sup>14</sup> Viz. LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. Československý spisovatel. Praha, 1951. s. 66-75.

<sup>15</sup> KVAPILOVÁ, M., *Mezi hudbou a divadlem: české myšlení o scénické hudbě*, Praha, 2015, 124s. Magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře divadelních studií. Vedoucí práce: prof. PhDr. Eva Stehlíková.



### 3. Hudební divadlo

Pojem Hudební divadlo je v českém divadelním prostředí dosti zavádějící. Do této kategorie totiž spadá i opera a muzikál, které ale nejsou to, čím se ve své práci chci zabývat, přestože jsem si vědom jejich kulturního a společenského významu. Opera se snaží nechat znít primárně hlasový, tedy vokální, materiál a ostatní zvuky upozaduje. V mnohých operách má hudební doprovod pouze funkci ilustrativní. Hudební divadlo naopak dává prostor pro paralelní užívání různých divadelních jazyků. Dokáže v jednu chvíli upřednostňovat jednu složku (hlas) a v druhé chvíli dát hlavní význam rytmickým úderům bičem či teskné melodii. Během studia jsem se však setkával například i s teatralizovanými koncerty, u kterých jde především o hudbu jako takovou, ale jsou určitým způsobem spojeny s dramaturgickým uvažováním, kterému jde právě o autorsky původní tvorbu, spojenou s dramaturgicko-režijní přípravou. Snaží se vytvořit určitý umělecký „metaprostor“, ze kterého nebude ani hudba ani dramatická akce, vybočovat jiným směrem.

O takovýto „teatralizovaný koncert“ jsem se během svého studia režie-dramaturgie pokusil. Měl jsem možnost, díky doporučení svého pedagoga Jiřího Adámka, pracovat režijně a dramaturgicky na magisterském projektu starších spolužáků, zaměřeném primárně na zvuk a zvukomalebnost. V tomto projektu, nesoucím název „Hudební laboratoř“ - zkráceně „Hud.Lab“, jsme experimentovali se zvuky předmětů, přístrojů, spotřebičů všedního života, které během svého běžného používání vytvářejí vlastní, typický zvuk. Pro představu si můžeme vzít například postupné bublání rychlovarné konvice, která svým účelným cvaknutím, oznamuje konec varného procesu. Taková kuchyňská minutka, která v pravidelných intervalech tiká a na konci se ozve pronikavé drnění zvonku, dokáže stejně dobře fungovat jako jakýsi „udržovač“ napětí. Rytmus a zvuk kuchyňské minutky v nás vytváří jakési očekávání, díky kterému divák dopředu předpokládá, že onen „vyměřený“ čas někdy skončí.

Dovolím si teď uhnout z divadelního prostředí do prostředí filmového. Onen princip tikání udržujícího napětí rád používá ve svých dílech filmový režisér Christopher Nolan. Příklad můžeme pozorovat v jeho filmu *Interstellar*, který se zabývá tematikou cest do vesmíru a návštěv jiných planet. Protagonisté se dostanou na planetu, na které čas běží (díky gravitační síle černé díry nacházející se v blízkosti) o dost rychleji. Po přistání na planetě se nám v pozadí postupně odkryje hudební téma, jehož tempo a rychlost jsou založeny na tichém tikání hodinek v pozadí. Každý jednotlivý tik je od toho předchozí v čase vzdálen přesně o 1,25 vteřiny. Onen časový úsek 1,25 vteřiny přitom označuje dobu, během které oběhne v jejich fikční realitě Země kolem Slunce. Toto dramatické uvažování, vycházející z hluboké znalosti tématu, přineslo krásný a jednoduchý způsob využití tohoto tikání, které ale nese, dle mého názoru, velice pozoruhodný význam. Druhým příkladem využití stejného hudebního principu, avšak odlišného dramaturgického uvažování nad jeho využitím, můžeme pozorovat v jeho novějším filmu *Dunkirk*. Stejně tikání hodinek v hudebním podkresu tu ale označuje čas, který spojencům uvězněným na pobřeží pomalu vyprchává. Němečtí vojáci doprovázeni těžkou technikou vědí, že jsou spojenečtí vojáci odříznutí ze všech pevninských stran a že je pouze „otázkou času“, než budou zastřeleni či zajati. Nolan začal, dle skoro až mýtické báje, nad tímto tikajícím zvukem, jakožto nositelem symbolu, přemýšlet kvůli svým náramkovým hodinkám, které mu při psaní scénářů tikaly často na ruce. Z těchto dvou případů užití stejného zvuku je možné

vypozorovat, že se rozhodně nejedná o stejný symbol, který tikající zvuk vytváří a nese. Samozřejmě divák, který vidí oba tyto filmy, si této „drobnosti“ málokdy všimne. Onen „význam nesoucí symbol“ tedy jejich mysl nedekóduje a nedojde jim, co vlastně onen zvuk tikání znamená. Jejich podvědomí ale reaguje na zvuk přirozeně: dává nám pocitově najevo, že si je vědomo jakéhosi ubíhajícího času. Tím je v nás podpořena síla dramatické situace ať už ve filmu či divadle.

Za prapočátky hudebního divadla, na které se zaměřím v této práci, jsou považovány první pokusy avantgardních skladatelů na počátku 20. století. Tvůrce dodekafonických skladeb a zakladatel Druhé Vídeňské školy Arnold Schönberg, realizuje ještě před první světovou válkou takzvaný „Sprechgesang“. Jedná se o formu hlasového projevu někde na pomezí zpěvu a mluvy. Toto použití textu ve formě deklamovaného slova bylo na svou dobu dosti revoluční. V hudebním divadle, o kterém píšu dále v práci, jsou si všechny složky divadla (hudba, zvuk, zpěv, tanec, dokonce i předmět a často používaná projekce) postaveny na roveň. Toto přemýšlení se dá pozorovat i v jiných formách výtvarného umění. Dramaturgické uvažování nad možnostmi vzniku symbolů nesoucích znaků je možné pozorovat v konceptualismu.

Konceptuální přístup k umění nám, hlavně ve výtvarném umění, nabídl možnost, abychom vedle sebe kladli různé objekty, prvky a postupy a nechali se následně vést naší vlastní představivostí, k jaké reakci na daný podmět přijdeme. Každý živý člověk vnímá a přijímá, napadají ho různé myšlenky, prožívá jiné emoce a má různé asociace. Konceptuální přístup ve výtvarném umění nám nabízí možnost, abychom vedle sebe kladli různé objekty, prvky a postupy a nechali se sami překvapit, k jaké reakci dojdeme. Konceptuální skladatel György Ligeti ve své skladbě *Poème Symphonique for 100 metronomes*, postavil vedle sebe sto, do jiného tempa nastavených metronomů, které v jeden moment najednou spustil. (Skladbu je možné shlédnout na youtube.<sup>16</sup>)

Opera a tradiční pojetí scénické hudby nutila však tvůrce hudby (hudebníky) k jakési inovaci. Navíc vznikla nová otázka. Otázka, jak vyřešit přítomnost muzikanta, jakožto tvůrce nové dramatické postavy (hudby), na jevišti. Jakto, že najednou má přítomnost každé postavy na jevišti opodstatnění, kdežto muzikant je na něm či v orchestřišti, neustále, přestože svojí přítomností narušuje a bourá představu o „dramatickém“ prostoru jako takovém.

Hudební divadlo jako žánr se tedy emancipuje od opery a operety a snaží se korespondovat s vývojem médií. Do hry přichází rozhlas, který funguje čistě jako zvukové médium. Stává se tak prostorem pro experimenty, které hledají novou rovnováhu či asymetrii v kombinacích jednotlivých složek utvářejících celistvé dílo.

Během studií na Divadelní fakultě múzických umění, se mi dostala do rukou kniha „*Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*.“<sup>17</sup> mého pedagoga Jiřího Adámka, pojednávající o divadelním fenoménu známém jako „Théâtre musical“.

<sup>16</sup> LIGET GYÖRGI, *Poème symphonique for 100 metronomes* – URL <https://www.youtube.com/watch?v=mUv705xj3U>

<sup>17</sup> ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

### 3.1. Théâtre musical

„Théâtre musical“ je francouzský pojem pro specifický proud experimentálního divadla, kombinující nově elementární divadelní a hudební principy a postupy. Je zřejmé, že takové vymezení je příliš obecné, pro theatre musical ovšem neexistuje žádná jednoznačná definice a samotný pojem je přijímaný rozporuplně. Na jedné straně stojí jeho vášniví obhájci, na druhé straně jsou zde hlasy, které považují nově uplatňování nové „škatulky“ pro projev marketingové zručnosti těch prvních. Přesto lze vystopovat jisté základní rysy a tendence této hraniční scénické formy.

K francouzskému pojetí pojmu se uchyluji z několika důvodů, z nichž první je nasnadě: český ekvivalent hudební divadlo je problematický, protože asociuje zcela odlišné oblasti, jako jsou opera a muzikál. Je ale pravda, že na tom nejsou o mnoho lépe ani Němci se svým Musiktheater. I to lze chápat buď jako obecné označení pro hudebně-dramatická díla, nebo v užších vymezeních právě pro onen specifický typ scénických kompozic: a s ním je francouzský výraz „Théâtre musical“ spjat asi nejednoznačněji.<sup>18</sup>

Pro Théâtre musical je charakterický komornější ráz produkcí a hlavně důraz na experimentaci se zvukem. Ani v nejmenším se nesnažili o reformu opery, ale chtěli prosadit alternativnější model hudebního divadla. Po divadelní stránce má Théâtre musical s operou pramálo společného, odráží se v něm spíše vývoj jiných postmoderních forem umění, jako například tanečního divadla, použití projekcí a videozáznamů a všemožných hudebních experimentů.<sup>19</sup>

V tradičnějších typech divadla bývá řešení podřízeno tématickému vyznění inscenace. Představitelé Théâtre musical kladou důraz na strukturování. Jedním z typických příkladů může být repetitivnost. Cyklení či řetězení těch samých akcí a obrazů, které se v průběhu představení ukáží víckrát, jen jsou třeba lehce pozměněny. Pracuje se s kontrastem, repeticí, ale i dekonstrukcí a opětovným konstruováním slova. Aperghis například pracuje s hláskami, slabikami, jednotlivými zvuky slov. Goebbels hojně používá cizí jazyky, kvůli jejich zvuku a „deautomatizaci“ lidského přemýšlení nad slovem. Když totiž slyšíme slovo v cizím jazyce, nespojí se nám tento „zvuk“ s objektem, kterému byl společenským vývojem přidělen. Jsme proto schopni zaměřit se na onen pouhý zvuk slova. Švýcar Christopher Marthaler zase používá slovní obraty, které ale už dávno ztratily svůj význam. Vyprázdněná slova bez jakékoliv emoce uvnitř.<sup>20</sup>

Umělci, aktivní během éry Théâtre musical, více či méně ovlivnili mou vlastní tvorbu. V následujících kapitolách si přiblížíme jejich přemýšlení a dramaturgický přístup k jejich tvůrčí tvorbě.

<sup>18</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 21., ISBN 978-80-7331-191-9.

<sup>19</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 24. ISBN 978-80-7331-191-9.

<sup>20</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 104. ISBN 978-80-7331-191-9.

Již v době meziválečné, ale zcela evidentně i po druhé světové válce, nastala takzvaná krize oper. Operní domy ztratily postupně své postavení. Jak o nich píše Jiří Adámek: „...staly se na dlouhý čas živým muzeem.“<sup>21</sup> Na přelomu padesátých a šedesátých let se začínají objevovat kompozice, ve kterých má dominantní úlohu experimentální text – od montáží po všemožné koláže, ve kterých primárně účinkují shluky jednotlivých slabik a hlásek, plus široká škála hlasového projevu. Tradičně školení zpěváci jsou v této době vedeni ke střídání zpěvu a mluvy, k záměrnému využívání dechu či nejrůznějších zvuků a vyjádření se v jinak hovorově nefunkčních citoslovcích.

Přístup k tvorbě je pro mne klíčovým faktorem. Narozdíl od přesně daných pozic (herec, režisér, muzikant, atp.), jak tomu bývá u klasičtějších typů divadel, se k tvorbě Théâtre musical přistupuje liberálněji. Většinou se jedná o týmovou práci, kde se autor „vzdává“ své nezpochybnitelné role režiséra a spíše se snaží v kolektivu nacházet odpovědi na kladené otázky.<sup>22</sup> Samozřejmě celistvost a provázanost je možná jen v případě, že se původně jedná o autorství jedné osoby. Proces zkoušení potom sestává z pilování a zdokonalování se v hudební části a v improvizací části. Improvizací se pak vlastně improvizující herec stává spoluautorem finálního díla. Společné secvičování hudební části vede herce k společné „nalazenosti“, k vnitřnímu spojení a „souznění“. Přístupy jednotlivých režisérů, autorů, ke zkoušecímu procesu jsou podobné. Většinou se jedná o snahu zmírnit přílišnou „teatralitu“ profesionálních herců. Využívá neherce, zpěváky a performery. Goebbels například nechává své performery texty číst na jevištích přiznaně z papíru.

---

<sup>21</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 23. ISBN 978-80-7331-191-9.

<sup>22</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 106. ISBN 978-80-7331-191-9.

## 3.2 Zásadní jména Théâtre musical

Maurizio Kagel je jedním ze zásadních inovátorů na poli théâtre musical. Původně Argentinec, usazený v Německu, začal na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století tvořit formu instrumentálního divadla, ve kterém jsou hráči na nástroje zároveň i divadelní performeři. Hudební partitury ke skladbám obsahovaly i pokyny ke scénickému projevu. Například v jeho projektu *Match für drei Spieler* dochází ke sportovnímu utkání dvou muzikantů, kterému rozhodčího dělá bubeník.<sup>23</sup> Pro tento žánr je etablovaný pojem instrumentální divadlo, které následně Heiner Goebbels, o kterém bude řeč na následujících stránkách, rozvinul do divadelně plnohodnotné podoby.

### 3.2.1 Georges Aperghis

Řek, narozený v roce konce druhé světové války, patří k jedním z těch největších a nejvýznamějších reprezentantů a propagátorů hudebního divadla, potažmo Théâtre musical. Aperghis se během své celoživotní hudebně-divadelní praxe pokoušel formulovat, v čem ono hudební divadlo vlastně spočívá. Dle Aperghise spočívá hudební divadlo v těchto základních prvcích: Dramatický text, který většinou býval vystavěn dle klasické kompozice dramatu, je nahrazen malými příběhy či pouhými střípky příběhů. Výchozím textem přitom vůbec nemusí být text dramatický, nesoucí příběh. Všechny složky užité v inscenaci jsou postaveny vedle sebe. Všechny mají stejnou hodnotu. Hudební partitura pro muzikanty není nebo nemusí být předem daná. Vzniká a dále se vyvíjí v průběhu zkoušení.

Aperghis hledá, jak propojit jak hudbu, tak divadlo dohromady v jeden celek. Používá neherce a hudebníky. Pracuje s jazykem: dekonstruuje slovo do jednotlivých zvuků, používá imaginární přetransformované jazyky, například „pseudo-němčinu“. Později dokonce i absolutně neexistující abstraktní jazyk.

Propojuje dohromady práci s hudební teorií a divadelní praxí. Vpisuje muzikantům text do partitur. Bubeník „bubnuje“ podle rytmické stavby deklamovaných slov. Partiturou je pro něj stavba a rytmus po sobě jdoucích slabik. Hráčka na flétnu naopak svým hlasem napodobuje barvu zvuku flétny (vysoké tóny) a deklamuje tak svůj vepsaný text. Aperghis také velice často používá situace namísto celistvých příběhů. V jeho dílech můžeme nalézt postavy ječící náhodné tóny či klidně celé lidské hádky.<sup>24</sup>

<sup>23</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 24. ISBN 978-80-7331-191-9.

<sup>24</sup>ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 28. ISBN 978-80-7331-191-9.

### 3.2.2 Heiner Goebbels

Heiner Goebbels je německý skladatel a patří k nejvýraznějším tvářím experimentálního hudebního divadla. Zároveň skládá vážnou hudbu a píše rozhlasové hry na pomezí hudby a mluveného slova. Je autorem inscenovaných koncertů, ve kterých navazuje na Kagela. Stejně jako Kagel vpisuje textové party do hudebních partitur muzikantů. Krásným příkladem je Skladba Song of war I have seen (uvedena 25. 5. a 9. 11. 2015 v pražském Divadle Archa v rámci Pražského jara, spolupráce s Orchestrem Berg). Skladbu hraje celý orchestr. Pod taktovkou dirigenta, který udává tempo a dynamiku, hrají muzikanti svoje hudební party a doprovázejí text deklamovaný jejich kolegy. V průběhu díla se postupně vystřídá vícero muzikantů. V první části slyšíme mluvit pouze klavíristku, doprovázenou rytmickým chřestěním perkusí, později se vymění s harfistkou která se ujme mluveného projevu a hudební podklad se změní. Celkový dojem působí jako koncert a rozhlasová hra dohromady v živém provedení. V některých částech ale přebírá hlavní slovo hudba – například sólo pro trumpetu, které je podpořeno potemněním scénografie a tichem ostatních z orchestru.

Goebbels mimo klasické hudby používá i elektroniku, rock a metalovou hudbu. Měl rockovou kapelu v období, kdy „rock“ byla hudba vzdoru a úniku ze společnosti neschopné sebereflexe. Zkušenost právě s rockovým a metalovým světem Goebbelsovi ukázala, že kolektivní tvorba přináší možnost „společného hudebního rozhodování“<sup>25</sup>

*„Patnáct let starý projekt, v původní verzi rozhlasový, nazývá Goebbels inscenovaným koncertem. Na scéně vystupuje samotný autor, ovládající sampler a klávesy, dále hráč na bicí soupravu David Moss a herec Ernst Stötzner.//..Dokonale sehrané trio realizuje živelnou a dynamickou kompozici, ve které jsou si všichni interpreti „herecky“ rovni. Goebbels coby demiurg kroužící kolem přístrojů, Moss se svými divokými sóly doplněnými příležitostně expresivními hlasovými kreacemi, a střízlivě deklamující Stötzner. Herec doprovází souvislý hlasový projev jednoduchými akcemi, jako je pomalý přechod přes scénu, vystupování na vyvýšený praktikábl v pozadí apod. Divácký zážitek ovšem spočívá především v samotném pobytu účinkujících na scéně, naplněném vnitřní energií a koncentrací. A ve výsledném zvuku, tolik podmanivém, až se zdá nepravděpodobné, že vzniká přímo před našimi zraky.“<sup>26</sup>*

<sup>25</sup> Performance as composition, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*, Září, 2004, č. 78 URL <http://www.heinergoebbels.com/interviews>

<sup>26</sup> ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. Str. 26. ISBN 978-80-7331-191-9.

### 3.2.3 Christopher Marthaler

Christoph Marthaler se narodil ve Švýcarsku a od útlého věku se věnoval hudbě. Zaměřím se především na jeho dramaturgický přístup k tvorbě hudebního divadla, přestože je současně velice uznávaným operním režisérem.

Většina jeho práce musí být považována za hudební divadlo. Vytváří vlastní vzorce pohybů, zvuků, mluvy a celkově chování postav. Text a příběh - tedy skoro jakákoliv narrace, je upozaděna rytmikou, opakujícími se prvky a takzvanému "mrtvému" času, se kterým Marthaler často pracuje. Písně poté v jeho tvorbě fungují jako kolektivní komunikace s divákem. Pomalu se vynořují z ticha a mísí se ve sbory. Všichni jeho herci jsou dobří zpěváci, takže výsledek je, dle mého názoru, většinou příjemný k poslechu. Jeho tvorba se pohybuje na poli avant-gardy, expresionismu, až dada obrazem reality, ve kterém jsou zachyceny naprosto všední typy lidí v naprosto všedních prostorách každodenního života. Marthaler těží krásu hlavně ze slabosti a nicoty. Jeho "hrdinové" bývají absolutním protikladem člověka myslícího a uvažujícího z nějakého důvodu. Jsou to postavy odevzdané svému osudu. Je vám kupříkladu ukázán někdo, kdo neudrží stolicí nebo životní chyba hlavního protagonisty. Přesto všechno si ale postavy zachovávají svoji hrdost. Užívají si zpívání a stále hrají. Přestože jsou vystaveni naprostým nepříjemnostem. Díky Marthalerově lidskosti celá scéna působí humorně. Dochází tak k řadě vtipných situací, které ale nejsou vytvářeny s primárním záměrem karikaturovat, nýbrž reflektovat život všedního člověka, s čímž má divák možnost se snadno ztotožnit.

Díky rodinnému přístupu a dlouhým přípravám se Marthaler stal legendárním. Jeho skupina chodila týdny po putykách, kde diskutovali, společně přemýšleli a improvizovali. Jejich inscenace jsou stále, i přes opakované užití stejných prvků, něčím inovativní a překvapivé. Marthaler o sobě prohlašuje, že nedokáže dodržet zkouškový plán ve smyslu: dělat jednu věc předem stanovený časový úsek, a pak podle plánu dělat určitý počet dnů něco jiného. Minimálně první týden raději málo zkouší a více hovoří, aby se celý tým dostatečně poznal. Zkoušky představení trvají i půl roku. Motto Marthalerova divadla je "Pospíchej pomalu." Bojuje proti kapitalistickému pojetí systému. Nabízí divadlu udržet si klidné tempo, které poskytuje čas na zamyšlení a reflektování sebe sama. Spojil vznešenost a "velikost" světových operních děl s lidskostí a realističností normálního světa.

### 3.2.4 John Milton Cage

Americký skladatel, narozen v roce 1912, který se věnoval převážně hudební kompozici. Skládal elektronickou, aleatorickou<sup>27</sup> a experimentální hudbu. Používal „nové“ zdroje zvuku. Různé generátory a přístroje vytvářející zvuk. Používal tradiční nástroje nestandardním způsobem. Cage během své práce dochází k závěru, který na mé uvažování o zvuku měl velký dopad. Absolutní ticho podle Cage neexistuje. Když už tedy máme pocit, že nic neslyšíme, máme možnost slyšet třeba své vlastní srdce. Ticho Cage vnímá jako symbol nicoty. Každý zvuk, i ten sebemenší, má svoji vlastní hudební hodnotu. Cage vedl kurzy experimentální hudby, které byly velice populární.

V prvním semestru druhého ročníku studia se mi do ruky dostaly grafické zápisy jeho hudby. Během následujícího semestru jsme my, studenti režie, dostali společně se scénografy za úkol vytvořit pohybovou partituru. Svou pohybovou partituru jsem zapsal graficky, tedy spíše zakreslil, inspirován grafickým zápisem hudby Johna Cage. Každá z jeho grafických partitur má svou vlastní legendu, která vysvětluje určitá pravidla pro pohybování se v jejím prostoru. Hráči, či chcete-li performeré, dostanou tedy jakási základní „pravidla hry“. Zbytek nechává Cage na performerovi. Hráč si může vybrat, jakým způsobem s danými informacemi zapsanými v partituře naloží.

V tom samém semestru jsem byli často účastníkem takzvaných: „scénografických večírků.“ (Večery pořádané studenty oboru scénografie alternativního a loutkového divadla, trávené v prostorách katedry.) Během jednoho takového večírku se vytáhla velká role papíru, připevnila se na tyč a byla zdvižena do vzduchu. Papír se z ní poté odmotával jako toaletní papír z ruličky. Pruh papíru byl tažen směrem k zemi. Ve stejný moment skupina scénografů pomocí štětců s různě barevnou tuší začala na ruličku kreslit. Vzhledem k tomu, že se plocha na kterou kreslili, neustále posouvala směrem dolů, připomínaly vzniklé obrazce linie, které mizely, znovu se objevovaly, proplétaly se a navzájem tvořily jakousi neustále pokračující síť. Díky neustálé obměně toho, co je na kontinuálně odvíjeném papíru v pohybu, se dá mluvit o svůj druh animování oněch linií. Herci si přinesli hudební nástroje, já sám jsem usedl za bicí soupravu, a začali jsme jejich výtvarné umění užívat jako partituru. Každý z nás si vybral svou linii, kterou sledoval a snažil se jí reprodukovat na svůj nástroj. Tloušťka linie pro mne označovala sílu úderu a pohyb linie po prostoru papíru zase to, do jakého bubnu či činelu, mám úder vést.

Jedna z mých oblíbených prací od Cage je skladba s názvem „4'33'“ (1952). Jedná se o klavírní skladbu, ve které se však na klavír nehraje. Klavírista pouze na začátku zavře víko klavíru a sedí. Diváci si postupně uvědomují narůstající hluk v sále, místo toho, aby slyšeli klavírní koncert. Po určitém čase klavírista otočí list partitury a nadále sedí. Po přesně daném čase otevře klavírista víko klavíru a odchází.<sup>28</sup> Celou dobu mu přitom na zavřeném víku leží tikající kapesní hodinky či stopky, které jsou z videozáznamu slyšitelné. Pomáhají klavíristovi oddělit jednotlivé pasáže „skladby“.

<sup>27</sup> Aleatorická hudba – určitá část její kompozice je ponechána náhodě, podmínky „náhodných“ jevů jsou ale vždy v kompozici definovány.

<sup>28</sup> Čerpám z videozáznamu koncertu dostupném na youtube. John Cage – 4'33" by David Tudor, URL <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>



## 4. Vlastní tvorba

Výše popsaní tvůrci více či méně ovlivnili mé dramaturgické uvažování k tvorbě hudby do divadla. Důležité je zmínit, že kdybych získané teoretické znalosti nespojil s vlastním vyzkoušením experimentů a „prožitím myšlenek“ tvůrců théâtre musical, nebyl bych schopný uvažovat o hudbě tak, jako dnes.

V této části práce nastíním své vlastní dramaturgické uvažování nad jednotlivými pracemi, které jsem během svého studia na Divadelní akademii AMU vytvořil. Ke každému z projektů bylo třeba přistupovat jednotlivě, protože se pohybují v jiných divadelních rovinách. V posledním ročníku studia jsem měl možnost tvořit hudbu pro inscenaci Višňový Sad (premiéra 18. března 2019, Divadlo DISK), ve které šlo o čistě činoherní převedení textu do divadelní podoby. To samotné určilo způsob uvažování nad hudbou. Naopak v projektu Hudební Laboratoř, jsme původně jen zkoumali jednotlivé zvuky věcí a zkoušeli, co s čím dobře zní a jaké zvuky lahodí našemu sluchu. Výsledkem byl jakýsi hodinový inscenovaný koncert, který však místy více přesahoval do divadelní roviny, aby se vzápětí znovu nechal ovládnout a unášet zvukem a hudbou.

Svou vlastní tvorbu zaměřenou na práci s hudbou, jsem měl možnost během svého studia prezentovat během klauzurních festivalů a dvou samostatných děl. Inscenaci Višňový sad

### 4.1 Višňový sad

Během studia třetího ročníku jsem byl požádán o spolupráci na připravované premiéře inscenace Višňový sad. Inscenace byla absolvenstkým představením studentů katedry činoherního divadla (KČD). Jarek Jurečka – student dramaturgie na KČD, mě požádal, abych vytvořil pro představení hudbu. Vysvětlil mi, že jde o dobově stylizovanou činohru.

Celé třetí dějství se odehrává na plese, na kterém vystupuje židovská kapela. Automaticky jsme se tedy zaměřili na autentickou židovskou hudbu přelomu devatenáctého a dvacátého století. Dali jsme dohromady trio muzikantů ve složení viola, kontrabas a zmenšená verze bicí soupravy.

Úplně na začátku celého třetího dějství jsme byli požádáni o zakomponování celé jedné písně, kterou by se naučila jedna z hereček, která se jinak alternuje s jednou z postav. Výběr padl na známou tesknou židovskou píseň El hatzipor. Nálada písně podtrhuje náladu celého třetího dějství, ve kterém se iluze krásy a noblesy rozpadá na kusy, drcena tvrdou realitou ztráty Višňového sadu.

Chtěli jsme však zapojit hudbu i do jiných dějství, než jen do třetího, kde je v originálním textu psaná kapela. Vznikl tak problém s muzikantem na scéně. Z muzikanta se tedy v našem řešení stává jakási „součást“ interiéru. Velký kontrabas stojící v rohu místnosti připomínající skříň.

Kromě hudebních poznámek zapsaných v originálním textu: například vysoký tón, jakési zakvílení, které v různých dramaticky vypjatějších situacích protagonisté zaslechnou a přisuzují mu určité významy, jsme doplňovali první a druhé dějství minimalistickým hudebním podkresem. Šlo o harmonické či disharmonické dlouhé táhlé tóny hrané na violu a kontrabas. Na přelomu prvního a druhého dějství se noc mění na den. Začíná ráno a vychází slunce. Jako hudební téma rána jsme použili kolísavou durovou melodii, hranou medovým zvukem violy.

Kontrabas pak v určitých situacích fungoval jako podpůrný prvek, 25.

který rytmickým staccatem přidával na dramatictosti. Když někdo z protagonistů zalhal, ozvalo se například krátké falešné zakvílení, které ale bylo čistě na improvizaci hráče na kontrabas. Postupem času si hráči sami nacházeli vhodná místa, kdy se takto hudebně vyjádřit.

Třetí dějství – ples, byl hudebně nejnaplněnější. Celá kapela skládající se z bubnů, kontrabasu a violy je přítomna na jevišti. Pro potřeby inscenátorů jsme museli vytvořit hudební podklad, na který se dalo tančit. Ples začíná formálně, kapela hraje valčík, na který hosté tančí. Poklidný valčík se však během jednoho bubenického přechodu změní na rytmicky rychlejší swing. Změna v hudbě odstartuje začátek herecké akce a poté se ztiší, aby byl slyšet text. V jeden moment se z plesu začne stávat chaos. V příběhu se začne střetávat představa s realitou a projeví se celá nefunkčnost systému, ve kterém protagonisté fungují. V hudbě jsme toto reflektovali použitím sedmidobého taktu, který jsme obměňovali s jedenáctidobým. Hudba tak zní, že se rozpadá a rytmicky nefunguje, občas se však sejde tak, že to divákovi zní nepřírozně.

V poslední části třetího dějství jsme použili znovu valčík. V situaci, kdy se hlavní protagonistka dozvídá, že její nejlepší kamarád z dějství odkoupil její Višňový sad, který pokácí. Stejně téma, které na začátku dějství na plese tvořilo krásnou iluzi noblesy a štěstí, je teď použito v naprosto kontrastní situaci. Téma, nyní hráno v mollové stupnici, dodává celé situaci na absurditě a zároveň nenabourává hereckou akci. Téma se pak neustále opakuje až do momentu, kdy herci odejdou z jeviště. V ten moment se začne tempo skladby zrychlovat. Neustále repetitivní zrychlování má nést symbol „urychlení“ času. Po chvilce, co hudba zrychluje, na scénu příběhne herec a začne ji chaoticky přestavovat. Nastává čtvrté dějství, ve kterém už jsou všechny věci v domě zabaleny a rodina odjíždí. Zrychlující hudba je tu použita jako pojítka mezi dějstvími, které vytvoří iluzi ubíhajícího času. Díky tomu není divné, že hlavní protagonistka je ihned po návratu na scénu smířena s osudem, přestože ještě před dvaceti vteřinami ležela v slzách na zemi.

V průběhu zkoušení jsme uvažovali i nad zapojením nehudebních zvukových vložek. Ve čtvrtém dějství, kdy rodina opouští prodaný Višňový sad, jsme chtěli použít zvuk sekery narážející na strom. Každou chvilku by se ozvala jedna rána, která by přinesla jak protagonistům, tak divákům, připomínku osudu, kterému nemohou utéci. Nakonec jsme se však s dramaturgem Jarkem Jurečkou schodli, že je to až příliš popisné a z nápadu sešlo. Zůstal však činel, na který se pomocí houslového smyčce vytváří právě onen vysoký, mrazivý, teskný tón, který protagonisté sem tam zaslechnou.

## 4.2 Hudební laboratoř

Hudební laboratoř byla realizována během studentského divadelního festivalu Proces, na kterém studenti prezentují svou tvorbu. Byl jsem osloven staršími spolužáky, kteří již studovali magisterský program, zda bych nemohl na jejich projekt nahlédnout z pozice režiséra. Projekt mi přišel velmi zajímavý a rozhodl jsem se, vyzkoušet pár režijně dramaturgických postupů, které jsem viděl právě u Cage či Goebbelse. Dali jsme dohromady skupinu čtyř lidí. Každý z nás ovládal hru na určité nástroje: bubny, klavír, elektrické syntezátory, dechové nástroje jako klarinet a různé flétny, a nakonec elektrická basová kytara. Projekt Hudební laboratoř kombinuje prvky teatralizovaného koncertu se zvukovým experimentem, doprovázeným improvizovanou performance. V této práci jsem byl hodně ovlivněn přemýšlením Cage, který používal celou škálu různých přístrojů a zařízení, které nebyly prvotně určeny jako hudební nástroje.

Celý zkoušecí proces započal zhruba čtrnáctidenním sbíráním a přinášáním předmětů, strojků, nástrojů a spotřebičů, které dělají zajímavý zvuk. Se všemi jsme pak dlouhou dobu jen tak improvizovali rytmicko-zvukové etudy. Řekli jsme si, že zkusíme dát dohromady jakýsi dramaturgický koncept, podle kterého by se naše improvizace mohla ubírat. Každý z nás napsal na papír jedno téma, které mu přišlo vhodné. První z nich bylo třeba noční bouře, druhé bylo ranní čaj a další vznikly v závislosti na to. Poté jsme každé z témat nechali naplnit vlastním zvukem. Dlouhými improvizacemi jsme hledali co nejpříjemnější zvukové vyjádření oněch nálad. Pracovali jsme s mikrofony připevněnými na deskách různých materiálů a zjišťovali, který z materiálů zní nejlépe.

Vytvořili jsme čtveřici „experimentátorů“, kteří přišli do daného prostoru pracovat s přístroji. Naše herecké akce byly většinou improvizované nebo podmíněné obsluhou přístroje k vytvoření požadovaného zvuku. Celá „herecká akce“ se nesla na pomezí happeningu, performance a teatralizovaného koncertu.

Nakonec jsme bouři vytvořili zasmyčkováním zvuku vody dopadající na plastové víko, spojené se zvukem nazvučené, naefektované ohýbané plastové desky. Jako efekt byl použit jednoduchý hall efekt. V další části jsme přešli do jakési formy happeningu, kdy jsme za zvuků doznívající bouře zapálili aromatickou tyčinku a do celistvého zvuku bouře zakomponovali rychlovarnou konvici, která svým cvaknutím oznamovala konec první části. Uvařenou vodu jsme potom rozlili do připravených hrníčků a divákům jsme nabídli čaj. Tento čas během Hudební laboratoře jsme pracovně nazývali „pauzička“. Zhruba za dvě až tři minuty ticha, ve kterém bylo slyšet srkání diváků z hrníčků a vrzání podlahy, se do ticha postupně začala vkrádat skoro až orientální melodie, která nabírala na intenzitě. Postupně se k ní přidal klavír a nakonec i bubny. Tím započala druhá část, ve které se jednalo spíše o koncert. Hudba se proplétala různými žánry. Používali jsme však jako rytmické prvky například klapající, otáčející se kolo od bicyklu zavěšené od stropu nebo psací stroj, jehož zvuky sloužily jako perkusivní prvky. Postupně jsme hudbu energicky gradovali až do momentu, kdy bylo fyzicky náročné dál hrát. Hudbu jsme ztišili a byl slyšet jen náš vlastní, vyčerpaný dech. Přešli jsme společně do vokálních pasáží, ve kterých jsme zpívali improvizované harmonie pro nazkoušený melodický part, kterým nás všechny provázel jeden z muzikantů.

Konec představení byl ohraničen drnčením kuchyňských minutek, které každý z nás během zpěvu natáhl na náhodný časový úsek. Nevěděli jsme, kdy komu z nás minutka zadrnčí. Když se tak však stalo, vzali jsme svou minutku a opustili místnost.

### 4.3 Nazí básníci: Shakespeare - sonety o lásce

Ve třetím ročníku mého oboru, tedy režie – dramaturgie, musí každý ze studentů připravit svůj výstupní projekt. Já si jako inspiraci vybral Shakespearovy sonety. Rozhodl jsem se zhudebnit je. Jako inspiraci pro přístup k práci s materiálem, jsem se inspiroval Aperghisem, který dekonstruuje slova do slabik a jednotlivých hlásek. Chtěl jsem však také využít prvky inscenovaného koncertu, protože mě představa živé hudby hrané přímo na jevišti láká. Text sám o sobě je velice krásnou poezií o lásce. Nese spoustu hlubokých významů. Nakonec jsem si vybral dvanáct sonetů, které mi přišly nejvhodnější. Výběr byl prováděn hlavně na základě mých vnitřních sympatií k jednotlivým kusům. Vybíral jsem pojící znaky napříč všemi sonety. Mezi ně patřila roční období: téma zimy, značící prázdnotu a odloučení. Téma jara, které nabízí přírodě možnost zasét na nový život. Léto, které vytváří nový život a naposled podzim, který předznamenává příchod zimy.

Při tvorbě hudby k jednotlivým textům jsem postupoval různě. U každého z nich jsem se pokusil využít jiného principu tvorby hudby. Jeden ze sonetů se nesl v chladném duchu, pojednával o zimní krajině a samotě. Hlavním zdrojem zvuku byl šepot, který dokola potichu opakoval první část sonetu. S prvním hlasem se v šeptacím kánonu postupně spojil druhý hlas a jako vítr zesiloval, zeslaboval a obtáčel se kolem hlasu prvního. Hlasy se přidaly ještě dva a pak unizono odšeptaly závěrečný verš. Toto zpracování sonetu se však do finální podoby nedostalo.

Princip, který jsem použil a stal se začátkem celého díla, bylo propojení tří různých sonetů, které měly podobné téma. Všechny se nesly v duchu prosebném a opatrovnickém. Rozhodl jsem se vytvořit zvukovou kompozici spojením těchto sonetů. Každý z herců si vybral jiný sonet a jeden po druhém postupně vcházel mezi diváky a z bezprostřední blízkosti recitoval svůj text. Tentokrát však šlo o přímou promluvu do divákovy duše. Chtěl jsem nabourat bezpečnou zónu diváka a jeho představu o tom, že je večer s manželkou na divadle a poslouchá Shakespearovu poezii. Herec text recitoval pln emocí, jako kdyby byl divák jejich nejlepší přítel a on ho žádal či mu zarytě sděloval své obavy o něj. Celkový zvukový dojem však měl být pro každého diváka jiný. Hlasy, recitující rozdílné sonety s různou intonací a hlasitostí, ozývající se ze všech stran. Během chvíle začali herci jeden po druhém přicházet na jeviště a usedat za nástroje. Mumraj hlasů postupně utichal a připojila se k němu basová linka, do které vstoupily klávesy a poté i bubny.

Téma časovosti v jednom ze sonetů jsme ukazovali na tichém cvakání hodin, které ale bylo slyšet pouze při zkouškách, neboť během premiéry přšelo a zvuk deště hodiny přehlušil. Místo úderů zvonů jsme používali rytmizované cinkání skleniček.

Jeden ze sonetů jsme se rozhodli zpracovat poněkud s modernějším nádechem. Poezie je v dnešním světě velice zpopularizovaná ve formě rapu. Shakespearovy sonety přímo vybízejí k takovému zpracování. Jako rytmický podklad jsme použili velké knihy, do kterých herci bubnovali. Jako zvuk doplňující rytmickou kompozici jsme požili také šustění stránek. Každý z herců si vzal svou knihu a „odehrál“ na ni svůj part. Stejně jako u principu spojení tří sonetů dohromady, i tady se postupně herci od knih oddělili a přešli k nástrojům. Následoval je pak i herec, který odrapoval jeden ze sonetů.

V poslední části, která pojednávala o loučení se dvou blízkých osob, jsem se inspiroval hudbou z filmu *Bronx Tale*. Chlapecký pěvecký kvartet zpívající soulové bluesové písně. Spolu s herci Čeňkem Vaculíkem a Eliášem Jeřábkem, jsme „složili“

bluesovou píseň pro mužský pěvecký kvartet. Nesla se v melancholickém duchu loučení. Závěrem celého díla byl pak malý hrací stroječek připevněný k akustické kytáře, která za celou dobu nebyla použita, ale stála na jevišti. Poslední z herců vzal kytaru do ruky, ale začal otáčet páčkou na stroječku a kytara začala hrát známou melodii písně Let it be.

## Závěr

V této práci jsem se zabýval dramaturgickým přístupem k tvorbě scénické hudby a hudebního divadla. Pokusil jsem se vymezit pojem dramaturgie a vysvětlit rozdíl mezi scénickou hudbou a hudebním divadlem tak, aby to bylo srozumitelné. Vycházím z teoretických textů Jiřího Adámka, Vladimíra Franze a profesora Miloslava Klímy. Zároveň vycházím z řady poznámek, vytvořených na přednáškách a seminářích Lukáše Jiříčky, věnující se experimentálnímu hudebnímu divadlu.

Postupným zjištěním jakými všemi směry se může divadlo ubírat, jsem byl paradoxně přiveden zpět na svou původní cestu, tedy cestu muzikanta. Od útlého věku jsem hrával na nástroje a skládal vlastní hudbu. Většinou šlo o pár akordů s jednoduchým textem. Objevení myšlenek tvůrců například Théâtre musical mi ukázalo cestu, po které se ne jen jako divadelně tvůrčí osoba, ale i jako hudebník mohou dát, pokud nechci tvořit muzikály či jiný druh komerčního hudebního divadla. Při svém studiu jsem si mohl postupně vyzkoušet vícero principů, se kterými slavní režiséři pracovali. Samozřejmě člověk při zkoušení narazí na spousty překážek, které více či méně ovlivní finální podobu díla. Ony experimenty byly právě to, co mne na celém procesu zkoušení tak fascinovalo. Přicházení na možnosti společné existence elektronické hudby a hlasu na jevišti. Hledání funkčních hlasitostních úrovní. Neustálé zpochyňování vlastní tvorby a hledání jiných cest k dosažení stejných cílů.

Během celých lidských dějin bylo k hudbě při divadelních akcích přistupováno mnoha způsoby. V posledních letech, kdy můžeme pozorovat velkou popularitu muzikálů, inscenovaných „revival“ koncertů, megalomanských bubenických show, se zdají myšlenky experimentálních tvůrců osvěžující. Minimálně jsou, dle mého názoru, zajímavým směrem, kterým se v úvahách o používání hudby v divadle můžeme dát.

Jestli je ten či onen přístup ke komponování hudby pro divadlo lepší, či zda je tento princip práce s textem zajímavější než ten druhý, není již na mém soudu. Vzhledem k tomu, že o proudy experimentálního hudebního divadla je stále velký zájem, narůstá počet koncertů, propojujících třeba přírodu a elektronickou hudbu, viz projekt XYZ minimalistického producenta Olivera Torra a neustále se hledá nový způsob, s jakým naložit se zvukem a jeho možnostmi, bych si troufl tvrdit, že to není mrtvý žánr, o který by již nebyl zájem. Naopak si myslím, že díky technologickému vývoji, se nám mohou co nevidět naskytnout nové možnosti jak o hudbě – zvuku - znovu přemýšlet.

## 5. Použitá literatura a zdroje

### Knihy

KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna 2016, ISBN 978-80-86102-98-6.

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama. 1986, ISBN 978-80-7331-482-8

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby: estetika hudby*. Praha: Supraphon, 1981.

VYSLOUŽIL, Jiří. Melodram. In: MACEK, Petr: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, 545 ISBN 80-7058-462-

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

CÍSAŘ, Jan. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Spolek pro vydávání časopisu Loutkář, 2, vydání (1.vydání Praha, SPN 1985), mimořádná příloha LXIX. Ročníku časopisu Loutkář, 2019

### Ostatní zdroje

KVAPILOVÁ, M., *Mezi hudbou a divadlem: české myšlení o scénické hudbě*, Praha, 2015, 124s. Magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře divadelních studií. Vedoucí práce: prof. PhDr Eva Stehlíková.

*O hudbě scénické* [online] Osobní Blog Vladimíra Franze. URL <https://vladimirfranz.webnode.cz/news/o-hudbe-scenicke/>

Performance as composition, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*, Zář, 2004, č. 78 URL <http://www.heinergoebbels.com/interviews>

Materiál předložený k profesorskému řízení Bořivoje Srby, JAMU 1990; v archivu autora.

**Odkazy na videa:**

John Cage – 4'33" by David Tudor, URL <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>

LIGET GYÖRGI, *Poème symphonique for 100 metronomes* – URL <https://www.youtube.com/watch?v=-mUv705xj3U>