

VLADIMÍR GREGOR

## SVĚTOVÁ DĚTSKÁ OPERA NA NOVÝCH CESTÁCH

Dětská opera či zpěvohra není zdaleka jevištním útvarem nejmladším. Klášterní školy ve středověku využívaly školních oper ke svým církevně výchovným cílům, i když náměty těchto oper byly na hony vzdáleny mentalitě dospívající fundační mládeže. Teprve od konce 18. století se vznikem měšťanského divadla a s jeho zájmem o lidovou slovesnost, u nás souběžně s nastolením nového školského systému (Felbiger a jeho Methodenbuch) začínala být v prvních dětských „operetách“ (singspielech) typu Hillerovy *Der Ärntekranz* (1771) základním námětem pohádka. Forma singspielu se tu pak držela vlastně až do 20. století. Pokud se ukazovala v druhé polovici 19. století vyšší, prokomponovanější wagnerovská podoba opery pro děti (např. v *Perníkové chaloupce* E. Humperdincka, provedené r. 1893), pak jen dokládala zcela nevyhraněný vztah jejích autorů k dětskému divákovi. V téže době v Rusku vzrostly náhle počty pohádkových oper pro děti, rozšířeny ještě o opery vánoční (V. I. Rebikov, *Jolka*, 1903), ale také o dětem bližší bajky o zvířatech s hudebním využitím domácího lidového písňového základu (M. Lysenko, *Koza Dereza*, 1888).

V Rusku se od přelomu století vytvořila velmi silná tradice pohádkových a bajkových dětských oper (což bylo částečně dědictvím ruské opery glinckovské a korsakovovské) od C. Kjuje, B. V. Asafjeva, V. M. Orlova, A. V. Nikolského a dalších, mnohdy spíše krátkých jednoaktovek, jako byly dětské opery-miniatury A. T. Grečaninova (*Myškin těremok*, 1921, vyd. Moskva 1963, *Joločkin son*, vyd. 1966). Tento žánrový pohádkový svět, jakož i formální kompoziční stavba Grečaninova díla, udaly pak tón bohaté *sovětské hudebně dramatické tvorbě pro děti*, která měla od dvacátých let stoupající tendenci a již se dostávalo velké podpory sovětské státní moci, protože se poznala výchovná účinnost tohoto žánru na děti. Malému divákovi se dětská zpěvohříčka A. T. Grečaninova *Myší domeček* přibližuje nejenom pohádkovým námětem, ale i tím, že každé z pěti zvířátek má svůj, z dětských popěvek stylizovaný „leitmotiv“, jiný, rusky intonovaný, kdykoliv nový příchozí tlučé na myší domeček, a jiný pro

charakteristiku nebezpečného medvěda. Pět „hrdinů“ zpívá a hraje pět dětí; malé drama se zvedá s přibýváním sólistů od ansámblu. Grečaninov, autor mnoha klavírních skladeb pro děti, si byl vědom, že nesmí svou hudební řeč komplikovat, ale usnadnit dětskému publiku vnímání děje, a zároveň nebyt laciný ve svém uměleckém vyjadřování. Sledoval zřetelnost hudebních obrazů, ale odmítl primitivnost uměleckých prostředků. Grečaninovův příklad malé realistické zpěvohry s pohádkovým námětem, počítající s dětmi nižšího školního věku, měl velký význam pro vývoj další sovětské tvorby pro děti v tomto žánru.

Velký počet dětských oper v SSSR byl určen pro dětského diváka nikoliv jen k poslechu, nýbrž pro samy děti hrající a zpívající. Odpovídalo to tehdejší sovětské hudebně pedagogické teorii, která vedle hudební praxe neopomíjela velkou péči o uměleckou recepci a tím i o pomoc hudby při všeobecné výchově dětí. Nikde na světě není tak organizováno a státem podporováno umělecké dětské divadelnictví jako v SSSR. Již roku 1920 tam otevřela se státní pomocí Moskevské divadlo pro děti známá průkopnice tohoto žánru Natalija Sacová (nar. 1903),<sup>1</sup> která dosáhla toho, že od poloviny třicátých let (1936) se její divadlo stalo státním Ústředním divadlem dětské opery a vzalo si na starost celkovou hudebně výchovnou práci dětí nejen pomocí operních pohádek, dramatizací, ale i orchestrálních a komorních koncertů (víme, že s jejím divadlem v tom pravidelně spolupracovali skladatelé S. Prokofjev, L. A. Polovinkin aj.). Sacová, která seznámila roku 1936 i české divadelníky se svým moskevským divadelním projektem, podnítila řadu sovětských skladatelů ke komponování hudební jevištních děl pro děti. Tak se brzy ukázalo rozšiřování námětových okruhů, nejen pohádek podle S. Maršaka (opery M. I. Kraseva, M. V. Kovala, M. Rauchvergera, V. Rubina, G. I. Kompanějce aj.), ale i oper pro dospělejší mládež o současných dětských hrdinech (např. Krasevův Pavlík Morozov, Vitlinův Syn pluku) či se zábavnými náměty. Ve snaze po realismu se ovšem sovětská dětská opera neobešla bez toho, aby se k hrajícím dětem nepřidali dospělí herci a pěvci zpodobující na jevišti tytéž skutečné životní postavy (odstranil se tedy dřívější nešvar, kdy dětem byly svěřovány i postavy dospělých lidí, role čarodějů, starců apod.).

Ostatně dětská opera v ostatní Evropě se ve 20. století postupně dopracovala k téměř realistickému závěru a hledala rozdíly proti opeře pro dospělé v jiných polohách. Jestliže v 19. století a na začátku následujícího století trvala skoro formální shoda obou typů opery co do trvání, počtu dějství, stavby árií i orchestrálního doprovodu s plným počtem nástrojů klasického orchestru, pak postupně s hudebně psychologickým a pedagogickým poučením začali skladatelé dětských oper markantně odlišovat tento žánr od opery pro dospělé. Pojem dětské opery také dostával různé termíny (zpěvohra, zpěvohříčka, operka, opereta) buď jako dílo určené dětem, i když provozované dospělými, nebo naopak jako dílo „pro malé i velké děti“, v němž s dospělými vystupovaly i děti a publikum tvořili všichni od nejmenších po nejstarší návštěvníky divadla (např. u nás

<sup>1</sup> Natalija Sa c, *Děti přichodjat v téatr* (Moskva 1961), česky vyšlo pod názvem *Mládí, doba, divadlo* (Praha 1966, doslov dr. Josefa Trágra); N. I. Sa c, *Rověsník vosmoj pjatiletky* (in: Muzykal'naja žizn', 1971, č. 6).

v Trojanově Kolotoči, 1938; v Pauerově Červené Karkulce, 1958; aj.). Dětské opery se neprovozovaly jenom na velkých scénách; stále více se jejich provádění přibližovalo školnímu prostředí, přenášeno do menších divadelních prostor (v SSSR bylo brzy po vzoru divadla N. Sacové zřízeno na 140 dětských divadel), což způsobilo vznik menších divadelních souborů převážně dětských s řadou dětských statistů. Vynález rozhlasu a později televize vyvolal v život speciální dětskou operu rozhlasovou či televizní. Že se tím nebývale zvedl zájem o tento žánr, dokazuje například tvorba dětských oper v SSSR od prominentních skladatelů, jako T. Chrennikova (Chlapec velikán, 1969), D. Kabalevského (orientální pohádka-opera Mlynář, chlapec a osel, 1947), podobně v Anglii od B. Brittena, v USA od G. C. Menottiho aj. Sovětskou originalitou vedle rozhlasové opery pro děti je také dětský balet, který souvisí s velkou tradicí ruského baletu vůbec a tvoří pravidelnou součást repertoáru uvedeného Ústředního divadla pro děti v Moskvě (E. Makarov, O rybáři a rybce; I. V. Morozov, Doktor Bolíto a Zlatý klíček; L. Polovinkin, Černošské dítě a opice, aj.). Toto divadlo se též stalo průkopníkem a iniciátorem oper s novými, aktuálními náměty ze života mladých, obklopených novou technikou, tvůrčí aktivitou, dobrodružstvím i humorem. Tvar nových oper je různý – od drobných her-skazek až po několikaobrazové zpěvohry (M. Jordanskij, Klobouk; V. Lebeděv, Kouzelná aktovka; G. Portnov, Prátele ve vazbě; J. Rožavskaja, Pohádka o ztraceném času; I. Soloduch, Město mistrů; V. Vitlin, Chatrč strýce Toma aj.).<sup>2</sup>

Podněty, které vyšly z Ústředního divadla dětské opery v Moskvě pro skladatele, zakládání dalších divadel i menších v pionýrských domech mimo hlavní město, nemají ve světě obdobu. Proto byla N. Sacová již před druhou válkou zvána na evropská fóra, kde se hudební pedagogové a skladatelé společně radili o hudební tvorbě pro děti (např. na konferenci Společnosti pro hudební výchovu v Paříži r. 1937). Teprve však po druhé válce zaznamenává tato umělecká oblast nevidaný rozvoj skoro ve všech zemích Evropy. Každá z nich jinak a tvůrčím způsobem promýšlí problematiku dětské opery, hlavně její formy. Souvisí to nejen se stavem dnešní skladatelské tvůrčí aktivity v různých zemích, ale i s tradicí pedagogicko-psychologického náhledu na dětského diváka a s novými esteticko-výchovnými cíli po druhé světové válce. Čím dále tím více se ve všech zemích věnují tomuto žánru skladatelé uznání, protože i na malého diváka může působit svou výchovnou hodnotou toliko dokonalé umění.

Již v třicátých letech – tedy současně s velkým rozvojem dětské opery v SSSR – chopil se v Německu úkolu tvořit pro děti mistr hudebního dramatu Paul Hindemith (1895–1963), který uposlechl hlasu Kestenbergovy reformy hudební výchovy na všech typech škol výmarské republiky v polovině dvacátých let a jeho apelu na aktivizaci mládeže po kulturní a hudební stránce. Skladatelé (vedle Hindemitha i Kurt Weill, Paul Dessau ad.) se tehdy podřídili pedagogicko-didaktickým požadavkům

<sup>2</sup> Olga Sosnovskaja, *Sovětskije kompozitory dětjam* (Moskva 1970); Vladimír Gregor, *Česká a slovenská hudebně dramatická tvorba pro děti* (Ostrava 1966); T ý ž, *Výchovný význam hudebně dramatických děl pro děti* (in: Sborník Pedagogické fakulty UK v Praze k šedesátým narozeninám prof. dr. Josefa Plavce, 1966, str. 45–56), Antonín Kurš, *Dětské divadlo v SSSR a u nás* (Praha 1936).

reformy školské i mimoškolské hudební výchovy, tj. rozvíjení tvůrčí činnosti dětí aktivizací jejich hudebnosti, jak to naznačili svými metodickými postupy i J. Dalcroze a C. Orff (Schulwerk od r. 1924, nově od r. 1931). Tvořili pak spíše školní hry, ne tedy koncertní či divadelní pro nějaká veřejná provádění, ale s jasným záměrem, aby se přítomní na provádění díla sami podíleli. Hindemithův-Brechtův Lehrstück (1929), jakož i Hindemithova školní hra *Wir bauen eine Stadt* (1930) vycházely z Brechtovy myšlenky, že hudbu tvořit je lepší nežli hudbu poslouchat. Deseti samostatným hudebním výjevům této hry pro děti (byly nahrány v posledním roce i u nás na gramofonovou desku) s prostými písněmi a samozřejmě s recitacemi se dá rychle naučit. Malý orchestr se smyčci, flétnou, klarinetem, hobojem, malým bubinkem, trianglem, xylofonem je psán do C-dur na třech řádcích partitury tak, že kterýkoliv z nástrojů této skupiny (tedy i jeho hráč) může být vystřídán jiným po ruce jsoucím (housle flétnou nebo klarinetem apod.). Ono stále *mutta je tou tvůrčí variací*, takže dílko přináší napořád nový impuls ke hře.

Bohužel dění kolem P. Hindemitha a jeho „aktivní“ školní hry zůstalo z třicátých let dědictvím ojedinělým; bylo hitlerovským gleichšaltováním kultury a výchovy potlačeno. Něco však z oné doby přešlo do dětských zpěvoher poválečných, především v NDR. Za první poválečné desetiletí (1948–1958) bylo tam napsáno 175 dětských oper s využitím tzv. laického orchestru, tedy nikoliv velikého operního, ale složeného právě z nástrojů blízkých onomu Hindemithovu pojetí, aby mohli vystupovat společně učitelé a žáci.<sup>3</sup>

Aktivizace hrajících a zpívajících dětí v kolektivu s dospělými (na jevišti i v orchestru) je v NDR za posledních deset let zvláště silně rozvíjena — u vědomí výchovného dosahu tohoto počínání. Tvorba vhodných školních oper (Schuloper) patří k převaze tvůrčí činnosti mnoha německých skladatelů, mezi nimiž v poslední době dosáhli pozoruhodných úspěchů zejména Kurt Schwaen (nar. 1909) a Siegfried Tiefensee svými dětskými a mládežnickými operami.<sup>4</sup> K nim patří Tiefenseeho *Adrian und das rote Auto* (1968)<sup>5</sup> a od Schwaena hlavně jeho dvě poslední díla, *Die Weltreise im Zimmer* (1969) a *Pinocchio Abenteuer* (1970, podle Colodihy). Poslední opera je rozdělena na 10 obrazů a využívá doprovodu malého orchestru. Provedli ji poprvé v malém městě Cvikově (23. září 1970). Již tento a řada jiných dokladů mluví o určení dětských oper v NDR malým scénám, ba přímo pro školní provádění. Nejen Goldoni, ale i pohádky bratří Grimmů jsou tu častými předlohami pro veselé školní operky, které již dostávají podobu dětského muzikálu, vycházejícího spíše z předválečné tradice Brechtovy a Weillovy. Takto pestrou podobu s názvem „Musikal für Kinder“ měly v NDR z nedávné doby vedle uvedené operky Tiefenseeovy ještě Joachima-Dietricha *Linka Von einem, der auszug das Gruseln zu lernen* (prov. 1970, Gera), S. Mattuse *Der Professor kommt bald a D.*

<sup>3</sup> Hella Brock, *Musiktheater in der Schule*. Eine Dramaturgie der Schuloper (Lip-sko 1960).

<sup>4</sup> O Schwaenových dětských operách viz v časopise *Musik und Gesellschaft*, 1971, č. 1, str. 23, a v časopise *Musik in der Schule*, 1969, č. 6.

<sup>5</sup> Kritika opery Tiefenseeovy od H. a E. Wiensche *Problematische Kinderoper* (in: *Musik und Gesellschaft*, 1968, č. 7, str. 478–479).

Müllera Kalif Storch (prov. 1967, Eisenach). Weillova-Brechtova angažovaná podoba tohoto „didaktického“ muzikálu pak ještě více vynikla na školní opeře Wolfganga Lessera a Nilse Wernera Oktoberkinder, určené hlavně pro 10–14leté žáky, kteří chápou smysl morálního rozechvění pionýrů nad krádeží leninského odznaku. Nebo se objevil pionýrský kus J. Poura Schulschwänzer (o šesti obrazech), pojednávající o podpoře čestnosti a potírání lhaní v dětském kolektivu 7. třídy (ten hru sám provádí). Ze má o tento žánr zájem široká německá pedagogická obec, soudíme podle toho, že školní opera Oktoberkinder pro 5 sólistů, dětský sbor, smyčcový orchestr s dvěma klarinety a trubkou byla provedena roku 1970 v rámci VII. pedagogického kongresu v Berlíně. Výchovné působení dětské (školní) opery v NDR je srovnatelné jedině s operou sovětskou.

V ČSSR začal se chápat význam dětské opery v době těsně předválečné, kdy tehdejší Společnost pro hudební výchovu v Praze vypjala roku 1938 soutěž na dětskou operu. Tato soutěž však pro nastalé válečné události nebyla uzavřena. České země byly tou dobou v tvorbě dětských zpěvoher dosti soběstačné. Ostatně v tom tehdy nebyly známy cizí vzory (ojediněle se do ČSR dostávaly impulsy ze sovětského dětského divadla zásluhou Míly Mellanové), pátralo se po vhodných námětech i formách ve snaze přiblížit dětem třeba moderní čapkovské pohádky (Jaroslav Kříčka, Psaníčko na cestách, 1941). Tyto novosti byly vyvolány spíše rozhlasovými potřebami, když v tom vyvíjel největší aktivitu právě školský rozhlas brzy po svém založení v třicátých letech a dále těsně po druhé válce, dříve než se objevil nesmělý zájem hudebních škol (lidových škol umění) a televize o tento žánr (v NDR přicházely požadavky na tvorbu školních oper právě z hudebních škol). Jinou změnu způsobilo i to, že také v ČSSR chopili se dětské opery — jako jinde v Evropě — skladatelé-profesionálové na místě učitelů-amatérů z minulého století a částečně i později. Stínem jevištní tvorby těchto skladatelů-profesionálů pro děti (až na Jaroslava Kříčku) byla naopak touha, aby se jejich nové dílko hrálo na velkých scénách. Odtud též časté názvy „opera pro malé a velké děti“, takže tyto většinou pohádkové opery pokračovaly spíše v řadě Dvořákovy opery Čert a Káča či Humperdinckovy opery Perníková chaloupka (Hänsel und Gretel). Dítě jako umělec sólista či sborista se tu objevilo ojediněle, ačkoliv o malé umělce-herce a zpěváky nebylo v ČSSR postupně nouze (V. Trojan, Kolotoč, prov. 1960; J. Pauer, Červená Karkulka, prov. 1960; J. Kowalski, Rozprávka pri praslici, 1958; O. Mácha, Broučci, 1969 aj.). Pokud kromě uvedených oper pro velká jeviště vznikly dětské operky pro dětské účinkující požadované hudebními školami a lidovými školami umění (St. Mach, Čarovné housle, 1955; K. Hába, O Smolíčkovi, 1949), pak se jejich autoři příliš nezamýšleli nad novou podobou a především nad hudebním obsahem nové zpěvohry pro děti. Zůstával tu celý mohutný orchestrální aparát, „velkooperní“ recitativy či ariosa, nemístná náročnost na hrající i poslouchající děti — mimo jiné i v délce opery (dvě i více hodin), komplikovanost duet a sborů aj. Prostě nebrala se v úvahu psychologická specifika dětského vnímatele a současně realizátora díla. Je nepochybné, že autoři dětských oper musí počítat s jistou omezeností, danou mimo jiné novými poznatky o dětské psychice, vnímacích schopnostech dětí různých věkových stupňů i jejich hlasově fyziologických možnostech.

Je příznačné, že teprve forma rozhlasové a televizní dětské opery s několika málo krátkými obrazy a skromnějším hudebním doprovodem přivedla skladatele k modernější koncepci tohoto žánru. Tak se v ČSSR na televizní obrazovce ukázala dětská opera Hanse Krasy Brundibár (napsaná již za války pro terezínské spoluvězně), která nemá příliš daleko k Weillovu stylu Žebrácké opery, nebo Jaroslava Křičky opera-pohádka O dvanácti měsíčkách (provedená r. 1969) a upravený Kolotoč Václava Trojana (v televizi proveden r. 1969). Ještě skromnější, jak co do délky (12 minut), tak co do obsazení doprovázejícího orffovského orchestru byla operka Ilji Hurníka O smutné princezně (1967), kterou se autor, znalý jak dramaturgických, tak didaktických požadavků, nejvíce přiblížil běžnému typu poslední školní opery německé. Ostatně jeho operka byla přímo určena dětem lidové školy umění v severomoravském Šumperku. Přesto je nutno konstatovat, že se v ČSSR skladatelé nevěnují kompozici tohoto žánru dětské opery v takovém rozsahu jako třeba v NDR nebo SSSR. Je to velká škoda, protože systém několika oddělení lidových škol umění přímo volá po syntetickém realizování hudebně dramatického díla s podílem dětských výtvorů výtvarných, pěveckých, hereckých i hudebních. Je to nadto ke škodě celkového výchovného působení na mládež prostředky umění.

Tento nedostatek je patrný nejen při srovnání české dětské opery s vývojem v NDR a SSSR, ale i s jinými evropskými zeměmi, kde se v poslední době věnuje tomuto tématu dosti pozornosti, a to i tam, kde donedávna vlastně nebyla žádná tradice v dětské opeře. V *Maďarsku* vytvořil na počátku padesátých let dětskou operu Petr muzikant György Ranki podle známé knížky Petr v říši hudebních nástrojů L. R. Chitzové (s doprovodem 10 nástrojů), kterou přeložili a také provedli v německém Schwerinu (NDR, 1967). V *Rumunsku* měla široký ohlas rozhlasová dětská opera Píseň přátelství od M. Circulesca, v *Jugoslávii* dětská jednoaktovka-bajka Sněženka a sedm trpaslíků P. I. Krstiče, ve *Švédsku* byla provedena (1964) dokonce v Královské opeře dětská opera domácího skladatele L. Boldemana Černé je bílé, říká císař.

Na Západě udali tón zájmu o dětskou operu *Angličané* a mezi nimi zvláště skladatel Benjamin Britten (nar. 1913). Jako v SSSR Prokofjev, Kabalevskij, Chrennikov, Krasev, v ČSSR Jaroslav Křička, Jiří Pauer, Václav Trojan, tak v Anglii tím, že se mistr soudobé anglické hudby a dramatu Britten věnoval tvorbě pro děti, podepřel nepohrdání tímto žánrem u řady dalších anglických i západoevropských komponistů. Britten sám několika svými dětskými operami přinesl po válce do dosavadního vývoje tohoto žánru mnoho nového, netradičního. Ostatně jako skladatel měl k hudební výchově kromě kompozice dětských písní již předtím upřímný vztah, když roku 1946 složil známou orchestrální skladbu Průvodce mladého člověka orchestrem, která se stala nepostradatelnou pomůckou pro poučení žáků o hudebních nástrojích klasického orchestru. E. Crozier, který napsal průvodní slovo k tomuto Brittenovu Průvodci, byl i autorem libreta k první dětské Brittenově opeře Malý komíníček (The Little Sweep), provedené i s úvodním činoherním dílem (dvoudílný celek má název Zahrajme si operu; operka sama trvá asi 40 minut) roku 1953 v anglické televizi. Podnět k dalším dvěma Britteno-

vým dětským operám dal XIV. a XV. Aldenburghský operní festival v Anglii, pro nějž roku 1964 napsal Britten dramatické dílo pro děti O potopě světa (Noyer's Fludde) a roku 1966 17minutovou dětskou operu Zlatá marnivost (The Golden Vanity), věnovanou a také poprvé provedenou známým chlapeckým dětským sborem Wiener Sängerknaben. Libreta všech tří oper pojednávají o dětech, dětských hrdinech, a proto tu hlavní role i kompars tvoří děti se svými dětskými popěvkami, středověkými (O potopě), námořnickými staroanglickými (Marnivost) i romantickými (Kominíček). Pokud skladatel zasadí do děje dospělé osoby, pak rozlišuje i hudebně vystupující osoby dospělé a dětské ve stylizaci jejich mluvní intonace; prosté dětské melodie a popěvky jsou dány ústům dětských účinkujících a naproti tomu operní ariosa či árie ústům dospělých pěvců. To je skutečně realistický přístup k předložce o dětských hrdinech. Další novinkou je v Kominíčku malý orchestr, složený ze čtyřručního klavíru, smyčcového kvarteta a bicích, který je zcela dostačující pro dramatické zvýraznění děje, zvukově přitom nepřehlušující malé sólové či sborové zpěváky. Avšak v Potopě a v Marnivosti, dělících se též na uzavřená čísla, požaduje autor po dětech nejen bezpečné pěvecké výkony, ale i recitační (přednesové), žádá, aby se vrátily herecky do starobiblických a staroanglických námořnických scén a dějů s lodníky a piráty (někde jako melodram). Nikoliv nadarmo označil skladatel tato poslední díla jako „vaudeville pro chlapce a klavír“, tedy formálně za jakousi předchůdkyni muzikálu či operety, navíc neobvykle spádnou, dějově zhuštěnou (17 minut) a ovšem i výchovnou. Vždyť představuje děti odvážné, nebojácné, jimž – narozenými na ostrově – moře je a bude domovem. Britten tedy dokázal svou mistrovskou koncepcí, osobitým hudebně dramatickým rukopisem i vhodnými náměty vyhovět současným výchovným požadavkům celé společnosti.<sup>6</sup>

Podněty ke komponování dětských oper vycházejí v poslední době v Anglii ze Společnosti pro školní hudbu, která vyzývá i další skladatele, aby se věnovali žánru dětské zpěvohry. Jsou mnozí, kteří uposlechli výzvy Společnosti a dále problematiku domýšlejí, hledajíce nové náměty a také nové formální řešení. Převažuje školní opera, určená školním kolektivům podobně jako v NDR. Jsou to z poslední doby od Rodneye Benetta *All the King's Men* (provedena v Londýně r. 1969) a Tate Phyllise *Invasion* (provedena tamže r. 1971). Druhá má 5 hlavních rolí, z nichž 3 zpívající, malý sbor, vyprávěče a malý komorní orchestr s harfou, klavírním duem a elektronickými varhanami. Formálně tíhnou obě opery k muzikálové podobě, vyznačují se svěží životností až bujností, zkratkovitostí a spádností.

Mezi ostatními evropskými skladateli na Západě, kteří se věnují žánru dětské opery, vzbudil v posledních letech po Rakušanu C. Bresgenovi s vtipnými až fantastickými náměty (*Der Igel als Bräutigam*, 1950; *Brüderlein Hund*, 1953; *Der Mann im Mond*, 1958) a Holanďanech Van Beurdenovi Bernardovi a Theo Loewendieovi (dětská opera *Esperanza*, provedena r. 1971 v Amsterdamu) velkou pozornost známý soudobý pro-

<sup>6</sup> Vladimír Gregor, *B. Britten znovu dětem* (in: *Estetická výchova*, 1964–65, č. 10, str. 20); týž, *Nové dětské opery* (in: *Hudební výchova*, 1, 1968–69, č. 3/4, str. 73).

minentní skladatel, Ital G. C. Menotti (nar. 1911) dětskou operou *Hilfe, Hilfe, die Globolinks*. Byla poprvé inscenována státní operou v Hamburku, týž den, kdy bylo vypuštěno Apollo 8 k Měsíci (21. prosince 1969). Skladatel, žijící v New Yorku, patří svými dosavadními 12 operami (nejen dětskými) na vlastní libreta k podobným mistrům opery jako Britten; uplatňuje malý počet účinkujících a nevelké orchestrální obsazení. Svou novou dětskou operou vnesl Menotti do tohoto žánru po Ravelovi (*Dítě a kouzla*, 1925) zesílený prvek fantazijní, který ovšem nebyl cizí ani pohádkovým operám sovětským či dobrodružným operám Brittenovým. Posuďme sami Menottiho libreto k jeho dětské opeře! Uvádí se v něm, jak na naši planetu vnesly podivný život „globolinks“, žádné zbraně nemohou nic zmoci proti těmto groteskním zjevům (podobným Marfanům). Jen proti hudbě jsou tito pidimužáci alergičtí, jen zvuky jednoho hudebního nástroje mohou je zahnat na útěk do vesmírných dálek. — Svět „globolinks“ je v opeře charakterizován elektronickými nástroji míšenými se zvuky lidských hlasů, ostatní svět pak orchestrem z tradičních hudebních nástrojů. Ovšem k fantazijní stylizaci pomohly o premiéře opery barevné světelné hry, projektované na scénu z pěti rotujících světelných věží, a baletní vložky. Dětská opera Menottiho tedy využívá nejmodernějších režijních prostředků, aby bylo dosaženo optimální jevištní účinnosti pro proměny grotesky a lyriky, parodie i strašidelnosti. Tím chce jevištní dětská opera dohnat všechno, co dnes dětem nabízí televize s moderními vyjadřovacími postupy. Vizuálně fantazijní a obrazově i zvukově pestré převažuje nad hudebně obsažným a vůbec nad ideově výchovnou náplní, která se dostává jaksi do pozadí. Neboť atraktivnost nelze si plést s vnějškovou a lacinou efektností. Totéž postřehla kritika na první hamburské inscenaci opery.<sup>7</sup> Jde o druhý extrém ve vývoji světové dětské opery za posledních dvacet let, ignorující totiž zcela přípravu mladého návštěvníka opery pro vnímání hudebně dramatického útvaru vůbec, přinášející mu třeba i zářné příklady ze života, stejně jako to dělá hodnotná četba. Je též patrné, že i realizace Menottiho oper je odkázána na nejvyšš komfortně vybavené jevištní prostory.

Na rozdíl od uvedené tendence hledají se v jiných zemích ještě jiné jevištní formy, které mají získat dítě pro umění a kulturu. Jakými sestrami dětské opeře a zpěvohře stávají se *dětský balet* a *loutková opera*. Jak již bylo napsáno, začal se dětský balet ukazovat nejdříve v předválečném Rusku a dosáhl mimořádného rozvoje v SSSR, kde ho podporuje sama tradice ruského baletu pro dospělé. Odtud se pak dostal po druhé světové válce i do NDR (např. R. Webera-Harnische Blümchen Siebenblatt) a v omezené míře i do ČSSR hlavně se vznikem lidových škol umění (např. dětské balety Zdeňka Zouhara).

Zato výslovně českou doménou je *loutková opera*, i když z historie víme o prvních loutkových operách Jos. Haydna z konce 18. století, určených pro speciální loutkové divadlo v sídle Esterházyů.<sup>8</sup> V českých zemích

<sup>7</sup> O Menottiho dětské opeře Kl. Wagner v časopise *Melos* (1969, č. 2) a H. CH. *Worbose* v časopise *Schweizerische Musikzeitung* (1969, č. 1).

<sup>8</sup> H. C. Robbins Landon, *Das Marionettentheater auf Schloss Esterház* (in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1971, č. 5/6, str. 272–280).

žila však speciální tradice loutkových oper – vždyť například loutkové divadlo Umělecké výchovy v Praze-Vinohradech realizovalo již r. 1914 na loutkovém jevišti Škroupovu operu *Dráteník* v režii R. Maturové a s dirigentem K. Nedbalem. Nato po první válce provedlo totéž divadlo i opery (Blodkovu V studni, Kohoutova Zámečnicka, Jírovцова Očního lékaře) jako opery loutkové. Nebo pražské divadélko Říše loutek hrálo r. 1926 Weberovu operu *Čarostřelec*. Později čeští odborníci v oboru hudby k loutkovým hrám O. Rödl, A. Šebestík a jiní sice psali čas od času loutkové opery (Rödl - *Bezděk*, *Generálská operka*; Šebestík, *Krysař*; G. Křivinka, *Koniček Hrbáček*; V. P. Mlejnek, *Tajemný hudec*), ale naráželi na mnoho nevyřešených problémů a na překážky v tom, že loutková opera nedává velké možnosti pohybovým akcím loutky, že je v ní divadelní účinek malý, spíše statický a že k loutkovodům a přednášečům musí přistoupit i zpěváci s vytříbenou hlasovou technikou. Proto se zdá, že se ještě bude musit dlouho čekat na originální loutkovou operu a že ještě dlouho se vystačí se scénickou hudbou k loutkovým hrám.

Krátké shrnutí vývoje světové dětské opery 20. století<sup>9</sup> poskytuje nám příležitost k zamyšlení nad jejím vývojem v posledních letech a k naznačení její další cesty. Ukazuje se, že veškerá modernost tohoto žánru se netýká pouze námětů a libret, které jsou jiné pro nejmenší věkový stupeň dětí a jiné třeba pro prepubescenty (od pohádek a bajek až po fantastická dobrodružství námořnická a vesmírná). Průkopnictví se spíše ukazuje ve formální a jinak kompoziční stylistice dětské opery v rámci jistého omezení tvorby pro děti vůbec. Tyto nové znaky jsou dány tím, že se nové dětské opery, jejichž skladatelé jsou profesionálové, stále více přibližují dětské mentalitě, pěveckým i hereckým schopnostem a možnostem realizátora. Jde jim stále více o realistické hudební výrazivo v mezích modernosti, o hledání specifika jevištního díla pro děti s konkrétností hudebních obrazů. Moderní skladatel díla pro děti se nemůže obejít bez bližšího vědeckého seznámení s dětskou psychologií i pedagogikou, která jej (v jistém smyslu též vychovatele) vede k nacházení třebaž úměrné délky opery, střízlivého orchestru, k osobitě dětské stylizaci písní (árii) či jen melodramů, k formálnímu rozvrhu dějství při neměnné dramatické spádnosti a až muzikálové živelnosti (vaudeville, singspiel atp.). V některých zemích (NDR, SSSR) vedla tato hudebně pedagogická poučení hudební tvůrce k tomu, aby psali opery pro vlastní ansámby dětí na školních scénách, aktivizující tak hudebnost mladých. Proto jim dávají do rukou jednoduché orffovské nástroje a píší přístupné, ale umělecké partitury, chtějíce, aby nebylo neúčastněných na divadelní akci. Čím dále tím více skladatelé-profesionálové stavějí do dějů (jako je tomu i v životě) reálné postavy dospělých a vedle nich stejně reálné postavy dětí, rozlišované ovšem i hudbou. Nelze proto odmítat ani „operu pro malé a velké děti“ s dětskými hrdiny, které malý divák rád z jeviště vnímá jako hrdiny svého života, bohatýry svého mládí. Konečně je správné, že

<sup>9</sup> Také v Americe se zamýšlejí nad posláním a prováděním školních oper. Soudíme tak podle spisu K. R. Umfleea *School operettas and their production* (Boston 1929).

se žánru dětské opery chopily rozhlas a televize. Poslední dokáže nejen bavit, ale i ponoukat malého diváka k vlastní tvůrčí činnosti pěvecké a hudební podle uměleckých vzorů, které sama vyhledala.

## L'OPÉRA ENFANTIN MONDIAL DANS DE NOUVELLES VOIES

L'opéra ou l'opéra comique pour enfants ne représente pas une forme tout à fait récente. Les couvents médiévaux utilisaient déjà les opéras scolaires pour réaliser leurs buts ecclésiastiques et éducatifs. A partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle — à la naissance du théâtre public — les sujets féeriques commencent à prédominer dans différentes opérettes enfantines (en forme de Singspiel). Celles-ci duraient jusqu'à l'époque avancée du XIX<sup>e</sup> siècle même sous une forme d'opéra enfantin en style wagnérien.

En Russie à la même époque, sous l'influence apparente des opéras féeriques de Glinka et de Korsakov, de nombreux opéras féeriques enfantins furent composés et multipliés par les opéras de Noël (V. I. Rebikov) et opéras fabuleux (M. Lysenko, C. Kjuj, B. Asafjev, V. M. Orlov, A. V. Nikolskij et d'autres). Très en vogue étaient des opéras en un acte ou opéras-miniatures pour enfants (A. T. Gretchaninov) marqués d'un travail motivique systématique et de chants populaires russes. Ce style d'opéra reste vivant à l'ère soviétique, où en 1920 déjà, I. N. Saceva (née en 1903) se chargea de réaliser de petites pièces enfantines et, avec l'appui du gouvernement, fonda à Moscou le Théâtre d'enfants et, en 1936, le Théâtre central de l'opéra pour enfants. C'était ici qu'elle rassembla auteurs dramatiques, pédagogues, psychologues, peintres, sculpteurs et naturellement compositeurs (Prokofjev, Polovinkine) et inspira la naissance de nombreux opéras pour enfants de M. I. Krasev, M. V. Koval, M. Rauchverger, T. Chrennikov, D. Kabalevskij. A part les oeuvres pour tout-petits, on y découvre des opéras pour enfants plus âgés traitant les sujets d'enfants-héros de l'époque, ensuite des ballets pour enfants, qui représentent un fait tout original dans l'éducation esthétique en URSS. La fondation du Théâtre central de l'opéra pour enfants à Moscou influença la fondation d'au moins 140 théâtres moins importants hors de la capitale. A certains endroits on les plaça dans les Maisons des Pionniers. Sacova s'efforçait de donner aux enfants une pièce de théâtre parfaite au point de vue musique, livret, décors, mise en scène, ballets, tout en observant les vues pédagogiques et psychologiques. C'était en Allemagne qu'on fit, après 1930 et après la réforme de l'éducation musicale dans tous les types d'école réalisée par Kestenbergh, un effort pour activer autant que possible la musicalité des enfants. Leur opéra enfantin (par ex. *Wir bauen eine Stadt*, de Paul Hindemith, 1930) représente plutôt une pièce avec chants, qui ne cherche pas à être réalisée sur de grandes scènes mais à l'école même, par l'activité de tous et sans spectateurs. Il était facile de mettre assez vite au point un tel opéra, car même les instruments d'accompagnement furent notés en Do majeur dans une partition de trois portées (archets, flûte, clarinette, hautbois, petit tambour, triangle, xylophone) qui eurent la liberté d'être changés ou supprimés d'après la disponibilité des joueurs. Ce jeu scolaire «actif» à la Hindemith et Weil fut, après la rupture causée par la guerre, imité en RDA, où l'on composa, au cours de la décennie 1948—1958, 175 opéras enfantins environ, à l'accompagnement d'un «orchestre laïque», et destinés surtout aux petits ensembles des écoles de musique (d'où le nom «opéra scolaire»). Au cours des dernières années, les opéras de Kurt Schwaen surtout connurent des succès, certains avec le sous-titre «music-halls pour enfants», et dont le but fut purement éducatif (par ex. W. Lesser - N. Werner: *Les enfants d'Octobre*); ils attirent l'attention des pédagogues en RDA.

Cette espèce d'opéra ne fut pas connu en Tchécoslovaquie; les compositeurs professionnels créaient avant tout des opéras féeriques demandant des scènes spacieuses. Certains opéras pour les Écoles de musiques ou Écoles populaires des arts furent composés pour un grand orchestre, avec des récitatifs de «grand opéra» et ariosos trop longs, etc. Ce n'est qu'au cours des dernières années que les petits opéras d'I. Hurník (*La triste princesse*, 1967) et les opéras ou music-halls de télévision confirment plutôt un rapprochement des modèles de la RDA. Peu après sa découverte, la télévision inspira aussi le fameux compositeur contemporain anglais B. Britten (né en 1913),

lorsqu'il composa pour les enfants trois opéras, jusqu'à présent les plus réussis (The Little Sweep, représenté en 1953, Noyer's Fludd, 1964, The Golden Vanity, 1966). Ils ont pour sujet les enfants et leur monde (les deux derniers les marins et les aventures maritimes des petits héros). Tout le reste respecte les exigences psychologiques dans le domaine des facultés perceptives des enfants: longueur convenable (17—40 minutes), forme de mélodrames ou airs-chants exécutés par les enfants et ariosos «plus difficiles» chantés par les adultes, petit orchestre (dans The Little Sweep quatuor, piano à quatre mains, instruments à percussion, etc.). Hors la RDA et l'URSS on parle aussi des premières des opéras pour enfants en Europe occidentale (à Stockholm, Amsterdam, Londres, Hambourg et ailleurs), dont certains, contrairement aux intentions de Britten, cherchent toujours encore de grandes scènes et possibilités de mise en scène (opéra pour enfants de G. C. Menotti *Hilfe, Hilfe, die Globolinks*, 1909) qui cependant laissent à désirer quant à la valeur littéraire, musicale et éducative.