Bártová, Monika

Kořeny muzikálu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [11]-26

ISBN 80-210-3432-7
ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/114586
Access Date: 29. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
Q 7 / 2004

STUDIE

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
Q 7 / 2004

MONIKA BÁRTOVÁ

KOŘENY MUZIKÁLU

Muzikál, často označovaný za „fenomén 20. století", patří k nejmladším žánrům *tzv. čtvrtého divadelního proudu*, který se – jako syntetické hudebně-zábavné divadlo – vyvíjel v opozici proti „čistým" žánrům, jimiž jsou opera, činohra a balet. Jeho vzniku a rozvoji od klasického muzikálu, který „mluvil, tančil a zpíval" (Osolsobě, 1967), až k řadě hraničních forem, eliminujících jeden či dokonce dva z těchto prvků, však předcházela řada žánrů, které jeho vznik a vývoj více či méně ovlivnily. Zatímco jejich vývoj je dnes již definitivně uzavřen – proto o nich můžeme mluvit jako o žánrech „mrtvých", je *muzikál* dodnes žánrem „živým" a neustále se vyvíjejícím. Mluví-li se o jeho předchůdcích, většinou se připomíná pouze opereta, za jejíhož „legitimního dědice" bývá muzikál označován. (Hořínek, 1968:38) Ostatní formy, ať už domácí americké, nebo původem evropské, zůstávají často v pozadí zájmu.

Muzikál však není „transformovanou operetou", ani žánrem, který by se na americkém kontinentu vyvinul bez předchozí existence řady jiných, ať už domácích nebo z Evropy importovaných, žánrů hudebně-zábavného divadla. Je formou smíšenou, která je výsledkem splynutí mnoha tradičních prvků ve specificky amerických podmínkách. Za téměř století své existence se *muzikál* nejen k původním divadelně-hudebním formám – jak po námětové, tak po formální stránce – několikrát vrátil, ale během celého svého vývoje si stále střídavě vypůjčoval z *opery, operety, vaudevillu, minstrel show, extravaganzy* či z *revue.* Vždy však vytvořil novou a originální formu; určitá „vypůjčená" složka dominuje v jedné, jiná dosahuje vrcholu zase ve druhé show. Tím se *muzikálu* podařilo rozšířit své hranice a žánrové vymezení „divadla, které mluví, tančí a zpívá".

I když můžeme mluvit o ovlivnění vývoje *muzikálu* evropským divadlem, jeho kořeny najdeme v Americe. New York, který měl bohatou tradici v oblasti hudebně-zábavného divadla, se ukázal jako ideální místo pro jeho vznik. V devatenáctém století pěstoval totiž – stejně jako všechna velká evropská města té doby – řadu forem tzv. newyorské lokální frašky (Osolsobě, 1967), kterými byly především *variety, vaudeville, burleska* a *extravaganza.* I když evropský import hudebně-zábavných žánrů, jakými byla italská *opera* nebo anglická *ballad opera*

(opera z popěvků), začal již ve století osmnáctém, vlastní historie domácího hudebního divadla sahá až do století následujícího. V době, kdy se americké publikum začíná seznamovat s produkcemi francouzské a vídeňské operety,[1] dováženými ovšem v originále a tudíž nemluvícím *mateřštinou* (pouze ve smyslu rodného jazyka země), se již na tomto kontinentu rozvíjí první významná domácí forma, která stojí na samotném počátku muzikálových dějin – *minstrel show*.[2] V jejím případě se jedná o první pokus vytvořit typicky americkou zábavu – pro jejíž humor bylo příznačné karikovat, parodovat a imitovat černé – avšak inspirovanou Evropou. V případě *minstrel show* se jednalo o tříaktovou improvizovanou formu, která již využívala hudby, tance, zpěvu i mluveného slova. Typickým znakem pro ni byli bílí interpreti[3] s načerněnými tvářemi,[4] kteří parodovali a karikovali černé a účinkující sedící v půlkruhu na jevišti, i když zrovna nevystupovali. Ústředními postavami první části byli Pan Mluvčí (Mr. Interlocutor) a dva „okrajoví muži" (endmen) Tambo a Bones, nesoucí jména podle nástrojů, na než hráli – tamburínu a tzv. bones, druh rytmických klapek podobných kastanětám. V jejich případě se jednalo o postavy skutečných minstrelských klaunů. Ústředním „číslem" první části byl pak dialog mezi nimi – těžící z kontrastu člověka inteligentního (představovaného obvykle Panem Mluvčím) a muže méně chápavého (Tambo či Bones) – přerušovaný písněmi a tancem. Po druhé části, která se označovala *olio* a byla složená z rozmanitých výstupů, které mohly být akrobatické, hudební nebo taneční, následovala část třetí, tzv. *dohra (afterpiece)*. Jednalo se většinou o jednoaktovou satiru nebo o burlesku – parodii na klasické drama nebo o krátkou frašku na hru současnou. Právě zde vystupovaly ustálené charaktery na způsob *commedie dell'arte* – Zip Coon, Jim Crow a Negro Dandy. Samotné finále *minstrel show* pak většinou tvořila závěrečná promenáda, při níž celý soubor pochodoval a tančil.

Od osmdesátých let 19. století, kdy Amerika s příchodem Gilbert-Sullivanových operet[5] v angličtině objevuje *operetu* primárně jako zábavu pro lid, nikoli pro skupinu hudebních znalců, se tato po několik let udržuje na nejvyšší příčce obliby amerického hudebního divadla. V té době je – kromě zmiňované *minstrel show* – již hojně rozvinutá domácí, americká, forma rané *variety*, která je však –

---

1 Především s díly Jacquese Offenbacha a Johanna Strausse ml.

2 Jako forma veřejné zábavy se objevuje od roku 1843, kdy *Daniel Decatur Emmet* (1815–1904), společně se svými kolegy, založil skupinu *Virginia Minstrels*, která přivedla k existenci *minstrel show* jako celovečerní zábavu. Za jejího otce však bývá považován *Thomas Dartmouth „Daddy" Rice* (1808–60), který v letech 1828–31 rozvíjel zpěvně-taneční číslo, ve kterém se vydával za starého, zmrzačeného otroka, přezdívaného Jim Crow – odtud také pochází jeden z hlavních ustálených typů v dohře *minstrel show*.

3 Až po skončení občanské války se objevily i černé skupiny, které však nezaznamenaly velký ohlas s realistickým zpodobením jejich vlastního života. První černošská show kompletně zahraná černými se objevila až roku 1898.

4 Korkem smíchaným s vodou nebo vazelínou.

5 Uvedení jejich *H.M.S. Pinafore* v roce 1879 způsobilo naprostou „pinaforovou horečku". Jenom v New Yorku uvádělo jejich operetu osm divadel současně a přes 90 produkcí se rozjelo po celých státech. Podobné šílenství v New Yorku způsobilo až uvedení Lehárovy operety *Veselá vdova (The Merry Widow)* v roce 1907.

na rozdíl od ní – primárně mužskou zábavou.[6] Tony Pastor, který se její reformy ujímá a přichází s rodinným *vaudevillem,* se tak dostává s populární operetou do konkurence.

Zatímco *opereta* nabízí líbivé melodie zasazené do jednoduchého příběhu, který téměř pravidelně opakuje tytéž šablony[7] typu „Jak chudá dívka ke štěstí přišla", *vaudeville* nabízí všehochuť pro každého: v jednotlivých „aktech" (acts) neboli „chodech" (turns) se střídají nejen výstupy zpěváků, tanečníků, komiků, ale také cvičených zvířat, akrobatů či kouzelníků; jak ukazuje LaDelle (1913): základních druhů pravidelně se objevujících výstupů je více než devadesát. Na rozdíl od integrované operety však ani *minstrel show*, ani *variety* a *vaudeville* (stejně jako britský *music-hall*[8]) nemají jednotný příběh, vždy se jedná o oddělené, rozmanité, výstupy bez sjednocujícího tématu, snažící se primárně upoutat divákovu pozornost, někdy spojené osobou konferenciéra.

Naproti tomu další formy newyorské lokální frašky, *burleska* a *extravaganza,* jsou formami integrovanými. Pracují s příběhem, nebo alespoň s chatrným náznakem děje. Zatímco v případě *burlesky* je vše založeno na travestii slavného či hojně diskutovaného námětu a následně také na krásných ženách, což vede k jejímu pozdějšímu přesahu do striptýzu, primárním cílem *extravaganzy* jako typického „velkého divadla", které má své evropské předky a vzory ve francouzské *féerii* či vídeňském *zauberstücku*, je oslnit diváka neuvěřitelnou výpravou, kostýmy a světly, stejně jako více či méně obnaženými ženami: pracuje především s efekty a s momenty překvapení. Zatímco rané *extravaganzy* byly typickými odvary romantických příběhů s kouzly a démony – takový byl i *Černý hrbáč*[9] (*The Black Crook*, 1866), *extravaganza* často uváděná jako počátek dějin amerického muzikálu (Schmidt-Joos, 1968:41) – jiné, především ty vycházející z románů Julese Vernea, ovládla technika související s objevem žárovky a s použitím elektrických světelných efektů. S novým stoletím však *extravagan-*

---

6 Účinkujícími *variety show* byly především ženy a podniky, v nichž se představení konala, bývaly nejen spjaty s podáváním alkoholu, ale také s určitou formou prostituce. I když výslovná nahota a obscenity byly zakázány, povoleny byly *tzv. lechtivé* nebo *oplzlé výstupy* (blue acts) a písně zobrazující sexuální situace.

7 Až na výjimky (např. díla Offenbachova) má opereta ustálenou tříaktovou formu a drží se následujícího schématu: v prvním jednání se hlavní pár seznámí, zamiluje a na konci rozejde, ve druhém jednání se střídavě hádá a usmiřuje (na konci dojde buď k vyřešení zápletky nebo k jejímu vyhrocení) a ve třetím aktu potom následuje velké operetní finále, kde se pro změnu (opět až na výjimky, např. pozdních operet Franze Lehára, počínaje *Paganinim*) zase všichni usmíří a jsou-li svobodní, tak se pochopitelně vezmou.

8 Termín *music-hall* bývá používán jako synonymum pro britskou formu *vaudevillu*. I v jeho případě se jednalo o sérii výstupů, většinou šesti až osmi, často provázenou konferenciérem. Narozdíl od amerického *vaudevillu* ale kladl primární důraz na zpěvní číslo.

9 Toto tvrzení je však nutno brát s rezervou. *Černý hrbáč* byl spíše než kompaktním uměleckým dílem „neuvěřitelnou slátaninou" (Osolsobě, 1996:2), v níž bylo „ode všeho trochu" – pohádkové postavy ze všech zemí světa, eroticky lechtivé songy, artistická čísla, stočlenný balet v síťovaných punčochách a průhledných kostýmech, zlatem přeplácané dekorace (Schmidt-Joos, 1968:41). Pěti a půl hodinová show, jejíž příběh byl značně podobný Webberovu *Čarostřelci* a motivem uzavření smlouvy s ďáblem zase Goethovu *Faustovi*, se však dočkala pozoruhodného komerčního úspěchu a na repertoáru se udržela šestnáct měsíců. Brzy po tom se začala objevovat řada následovníků, jako například *Bílá srna*.

za, jejíž hlavní atrakcí se pomalu stávaly písně a girls, ustoupila výpravné *revue* a *operetě* a jako samostatný žánr přestala existovat. (Osolsobě, 1967:20)

Vznik evropských žánrů hudebně-zábavného divadla, kterými jsou *opereta, zarzuela* a *revue*, je spjat – stejně jako následně u muzikálu – s velkými městy: v případě *operety* je to především Paříž, Vídeň a Berlín, v případě *zarzuely* Madrid a v případě *revue* opět francouzská metropole. Zatímco *zarzuela*[10] je typická především pro španělsky mluvící země (i když byla s oblibou hrána i v New Yorku), *opereta* a *revue* se staly dominantními žánry evropského hudebního divadla, které se dočkaly úspěchu i za oceánem; z toho důvodu brzy začala vznikat původní díla, snažící se zpočátku do evropských forem vtlačit „amerického ducha". V případě *operety* se jedná především o díla Victora Herberta a Rudolfa Frimla, v případě *revue* pak o slavné *Follies* Florenze Ziegfelda, který, ač inspirován Evropou, vytvořil typicky americkou formu, založenou na efektních číslech, davových scénách a krásných dívkách.

Podle Leonarda Bernsteina jsou dvěma základními pojmy v definici muzikálu *integrace* a *vernacular – hovorový jazyk*. Zatímco *hovorovým jazykem*, který zahrnuje nejen rodný jazyk země, ale také společenský kontext doby, v níž žijeme, se snažila mluvit již *burleska, revue* a následně jimi inspirovaný *muzikál, opereta* – v opozici proti *opeře* – používala ke svému vyjádření pouze *mateřštinu*, ve významu rodného jazyka publika.[11] Proto se také ustálila praxe, že zatímco *opery* bývají prezentovány v originálech, *opereta, zarzuela* a *muzikál* bývají hrány v překladech, tedy v rodném jazyce dané země. *Opereta, zarzuela, revue*, formy newyorské lokální frašky, stejně jako *muzikál*, jsou totiž primárně *lidovou zábavou* s lidovými kořeny a proto musejí být běžnému divákovi dobře srozumitelné.

Muzikál, který se na americkém kontinentu začíná objevovat počátkem 20. století, do sebe nepochybně absorboval řadu znaků, jež využívaly hudební formy, které v té době existovaly. Inspirace je patrná jak na hudební, tak na formální stránce: *minstrel show* dospěla k trojdílné formě, s níž pracovala i *opereta*, a kterou přejala *burleska, extravaganza* i raný *muzikál*; ten pozdější se opět vrátil k původní formě dvojdílné. Zatímco od *minstrel show* je patrná linie vedoucí k černošskému muzikálu, od *vaudevillu, burlesky* či *revue* k tzv. *concept musica-*

---

10 *Zarzuelu* (doslova malý keřík ostružiní) lze zjednodušeně označit za španělskou odrůdu středoevropské *operety*. Podobně jako u ní se jedná o lehčí žánr, v němž se střídají zpívané a mluvené pasáže. Na rozdíl od *operety*, která chce většinou oslňovat nádherou výpravy a kostýmů a díla často najdeme situovaná v plesových síních či aristokratických sídlech, *zarzuela* zabírá širší tematický okruh a volí také příběhy z ulice, čímž se námětové blíží spíše komické opeře. Zatímco rozkvět *zarzuel*, stejně jako *operety*, spadá do druhé poloviny 19. století, její kořeny najdeme ve století sedmnáctém. Na jejím počátku stojí Calderón de la Barca a Juan de Hidalgo. Zatímco za otce evropské operety bývá považován Jacques Offenbach, za otce novodobé zarzuely potom *Francisco Asenjo Barbieri* (1823–1894).

11 I když i *opereta*, především její společensko-kritická větev francouzská, se snažila v době svého vzniku, stejně jako dnes *muzikál*, reagovat na aktuální dění své doby. Nechtěla však problémy řešit, ale parodovat. Mateřštinu *opereta* používala především v hudbě – v Paříži se vyjadřovala kankánem, ve Vídni zejména valčíkem, který by se dal označit za hudební mateřštinu rakouské metropole.

lu (*nedějovému muzikálu*), který neklade primární důraz na příběh, ale spojuje jednotlivé výjevy na stejné téma nazírané z různých úhlů pohledu. Od *extravaganzy* a *operety* vede linie jak k *book musicalu* (*dějovému muzikálu*), tak v také k *muzikálu pohádkovému*. Řada muzikálů, zřetelně inspirovaná operetou, vede od Victora Herberta přes díla Rudolfa Frimla, Jeroma Kerna, Rodgerse-Hammersteina k Loewemu-Lernerovi; často v nich najdeme operetní náměty, exotická prostředí, ustálené postavy i klasicky vystavěné operetní konflikty. Proto také řadu z těchto děl můžeme označit pojmem *nová opereta* nebo *operetní muzikál*. (Bártová, 2003:83) Některé z děl, spadajících do této kategorie, mají s operetou společné také to, že od svých interpretů požadují klasicky školené „operní" hlasy. Zatímco totiž *opereta* vyžaduje způsob zpívání blízký opeře (bez využití mikroportů), *muzikál* požaduje projev zcela odlišný, což souvisí s využitím prvků moderní jevištní techniky. Proto také muzikáloví interpreti mohou často vzejít z řad činoherců, zatímco operetní z řad operních pěvců.

Jistou nevyhraněnost muzikálu a obtížnost definice tohoto žánru naznačil už i Leonard Bernstein. (1968:53) Když ve své studii *Americká hudební komedie* vytvořil žebříček žánrů amerického hudebního divadla, pojem *muzikál* do něj nezařadil. Objevily se v něm pouze tyto hudební žánry: *variety, revue, opereta, komická opera (anglická opereta), opera buffa, opera comique, velká opera a Wagnerovo hudební drama.* Muzikál je totiž, podle jeho názoru, žánrem, který se pohybuje mezi dvěma krajními póly tohoto žebříčku – mezi *variety show* a *operou.* Nemá stálé místo, nestojí v pevně daném bodě divadelní struktury, ale pohybuje se vzhledem k dalším žánrům – bodům struktury. Mezi oběma póly jsou pak rozdíly v záměru a ve způsobu vyjadřování, totiž: *show* chce prvořadě bavit, naopak *opera* má poslání vyšší – chce obohatit a zušlechtit emocemi. *Show* je snůškou „písní a tanců, parodií a skečů, akrobacie a cvičených psů" (Bernstein, 1968:53) a vždy se jedná o pestrou podívanou. Jediným pojítkem je tu pestrost sama. Čím více se ale představení zbavuje charakteru této skládanky, tím více tíhne k opeře, která chce prostřednictvím hudby vyjádřit příběh-zápletku. Už tady, dle Bernsteinova schématu, můžeme vidět jistou nevyhraněnost muzikálu, která trvá dodnes.

Muzikál nevznikl a nerozvíjel se nikde tam, kde před ním neexistovala jistá tradice hudebně-zábavného divadla. New York znal představení *minstrel show, vaudevillu, burlesky, extravaganzy*, stejně jako revuální a operetní představení. Londýn, ústřední evropské muzikálové centrum, měl domácí tradici v *ballad operách, anglických operetách* a *music-hallech*. Vídeň, hlavní hudební centrum německy mluvící oblasti, měla silnou tradici jak v *singspielu,* tak především v klasické *operetě*. Paříž znala kabaretní a šantánová vystoupení, stejně jako *revue* a *féerie*.

Všechny ze zmiňovaných žánrů se setkaly v New Yorku, který sloužil jako spojnice evropských a amerických kultur. Proto také bylo možné, že právě tam, kde domácí i importované hudební divadlo mělo tak silnou tradici, se následně objevila forma – která se stala fenoménem 20. století – *muzikál*.

I když muzikál pracuje s podobnými principy jako *vaudeville, revue, extravaganza* a *opereta*, na rozdíl od nich je formou plně integrovanou. Písně v něm –

pomineme-li rané hudební komedie počátku 20. století, například díla Cohanova[12] – nejsou vloženy náhodně či podle předem daných schémat a pravidel, ale – počínaje Kernovou *Lodí komediantů* – vždy logicky vyrůstají z dramatického textu. Oproti *operetě* se také píseň nebo tanec – počínaje *Oklahomou* – stává často nositelem děje.

Protože pojem *muzikál* označuje široké žánrové rozpětí od klasicky – operetní formou inspirovaných – vystavěných hudebních komedií střídajících mluvené slovo se zpívanými pasážemi až po *rockovou/broadwayskou operu* s absencí mluveného slova, nastává u něj – na rozdíl od ostatních žánrů – důležitá otázka vnitřní pojmové diferenciace, která dokáže dílo výstižněji charakterizovat než souhrnný pojem muzikál. Základními formami *muzikálu* jsou: *revuální muzikál, hudební komedie, hudební drama, nová opereta, hudební pohádka, hra se zpěvy* a *broadwayská/rocková opera* (Frankel, 2000). V souvislosti se stále nově vznikajícími originálními díly v tomto žánru, však všechny show nelze začlenit do stávajících pojmů, jež můžeme dále diferencovat, proto je v tomto případě třeba vytvořit kategorii novou, která pak konkrétní dílo dokáže výstižně charakterizovat.

S výjimkou těch děl, které můžeme označit jako *hudební komedie* nebo *nová opereta*, se *muzikál* – v opozici proti *operetě* – často vzdává happyendu a přináší také širokou škálu společensky závažných témat. I když „kýč, sentimentalita a slzy" nejsou cizí ani *muzikálu*, bývají i takovéto náměty téměř vždy konfrontovány s realitou současnosti. Muzikál si klade vyšší poslání než *vaudeville, burleska, revue* či *opereta*, jejichž primárním cílem bylo především bavit. Chce oslovit diváka silným příběhem, řešícím kromě obyčejných každodenních lidských starostí také širší a závažnější společenské a sociální otázky.

Charakteristickým rysem *muzikálu* – oproti *operetě* – je nejen tendence k zreálnění žánru únikem z operetních klišé a schematického rozdělení typů,[13] ale

---

12 George M. Cohan (1878–1942), bývá někdy pokládán za muže, který „udělal muzikál muzikálem". Kladl velký důraz na amerikanismus, proto jeho díla byla skrz na skrz americká, a to jak v textu, tak v hudbě a zdůrazňoval odpor k evropské operetě. Své hudební komedie sám psal, režíroval a hrál v nich hlavní role. Inspiraci našel ve vaudevillových aktech, kde s rodiči vystupoval jako dítě. Prvního úspěchu na Broadwayi dosáhl počátkem 20. století komediemi *The Governor's Son* (1901) a *Little Johny Jones* (1904). I když se jednalo o díla jednoduchá a naivní, prosadil Cohan některé principy, jichž se americká hudební komedie řadu let držela: libovolná zápletka, jakkoli za vlasy přitažená a nepravděpodobná, byla užitečná jen tehdy, pokud mohla tvořit rám pro písně, tanec a humorné epizody. Nebyla důležitá hra, ale základ pro písně bez hry. Od Cohana se táhne linie muzikálů se specificky americkými náměty, často s náměty z města, s výraznými melodiemi, využívající jazzu.

13 V operetě najdeme přibližně sedm základních typů postav – milovnický pár (1.subreta /A/ a 1.milovník /B/), mladokomický pár (2.subreta /C/ a mladokomik /D/), starokomický pár (otec, matka, strýček či tetička některého z hrdinů /E a F/) a sluha (nebo služka /G/). Nejosvědčenější operetní model (platící především u operety vídeňské) je následovný: chudá dívka nebo chudý mladík neurozeného původu, se zamilují do bohatého partnera opačného pohlaví (A→B nebo B→A), pochopitelně původu urozeného (nebo obráceně). Během tří jednání pak projdou různými situacemi, aby nakonec zjistili, že jsou vlastně všichni urození a mohou se vzít. Do toho se objevuje mladokomik (D), nešťastně zamilovaný do první subrety (A), snažící se získat její srdce, aby nakonec našel srdce dívky docela jiné (C). Ona dotyčná zase marně usilovala o srdce 1.milovníka (B). Mezitím se pohybuje sluha nebo služka (G), zaujímající větší (Adéla v *Netopýrovi*, Něguš ve *Veselé vdově*) či menší prostor (Miksa v *Car-*

také jeho odvozenost od činoherních nebo filmových předloh. Zdaleka ne tolika operetám posloužila literární předloha jako východisko pro libreto: výjimkou jsou například Straussův *Netopýr* či *Cikánský baron*, Lehárova *Veselá vdova* nebo Nedbalova *Polská krev*, tedy díla, která se dodnes vracejí na světová jeviště.

I klasické *operety* se snažily naslouchat hlasům města a exploatovat do sebe módní, dobové, rytmy a tance: francouzská galop a kankán, vídeňská především valčík; podobně *muzikál* později ovlivnil jazz. Málokterá z operet mluvila i mateřštinou reálií. Pokud ale reagovala na dobovou problematiku, tak ve formě parodie. Nechtěla a nedokázala řešit společensky závažné problémy a odchýlit se od svých ustálených schémat děje a vztahů postav.

I když některé klasické muzikály nemají k *operetě*, jak už bylo zmíněno, svou stavbou a exotickým nebo pohádkovým námětem daleko: příkladem může být Rodgersův-Hammersteinův *Král a já* (1951) situovaný do království Siam, je patrné, že *muzikál* – jako komplexní žánr – nemůžeme nazývat legitimním dědicem a pokračovatelem operety.[14] Jedná se o formu složitou a smíšenou, která do sebe absorbovala ve větší či menší míře prvky všech existujících hudebně-dramatických žánrů, jimiž se také inspirovala. Od *extravaganzy* přejala světelné efekty, a – v některých případech – velké scény a oslňující výpravnost, od *revue* především její *hovorový jazyk*, systém hvězd, revuální čísla, která jsou však pevně zasazena do děje a především onen „topický" prvek: lokálnost a aktuálnost zároveň. (Osolsobě, 1996:7) Od *operety* převzal *muzikál* určité typy postav a zpěvních čísel, souvislý příběh a starší hudební komedie i trojdílnou stavbu a ustálené schéma zápletky. Všechny zmiňované formy hudebně-zábavného divadla pak mají společné to, že jsou syntetické: ve větší či menší míře a s rozdílnou vahou využívají hudby, tance a mluveného slova.

Muzikál ale dnes již nelze jednoduše definovat jako „divadlo, které mluví, zpívá a tančí", tak jak to bylo možné před více než třiceti lety. (Osolsobě, 1967) Muzikál z dnešního hlediska není operetou – je žánrem smíšeným a neustále se vyvíjejícím: je a není operou, je a není baletem, je a není tragédií, je a není komedií, je a není hudebním koncertem, je a není revuální přehlídkou. Je od každého něco. Čím ale vždycky musí být, je: aktuálním, topickým hudebním divadlem, mluvícím *hovorovým jazykem* a využívajícím ke svému vyjádření všech nebo alespoň některých z následujících prvků: hudby, tance, zpěvu, mluveného slova a složky výtvarné. Podle toho, který z nich dominuje, můžeme *muzikál* diferencovat a zařadit do některé z výše zmíněných kategorií nebo – v souvislosti s neustálým vývojem tohoto žánru – vytvořit k jeho pojmenování kategorii novou. *Muzikál* není operetou; je svébytným a zároveň nejnovějším žánrem čtvr-

---

dášové princezně) a hrající také podle toho přiměřenou úlohu v ději. Aby to nebylo tak „jednoduché", objeví se do toho všeho ještě matinka, tatíček nebo tetička či strýček jednoho z hrdinů (E), často vdova nebo vdovec, který „mladým" do vztahu mluví a samozřejmě i pro něj vhodný partner (F), aby se nakonec mohly slavit nejlépe tři svatby současně.

14 A to ani co se týká kvality libret. Operetní skladatelé měli – až na výjimky – tu smůlu, že neměli štěstí na dobrá libreta – to je případ i Johanna Strausse ml. a řady dalších. V muzikálu jsou většinou (i když to neplatí globálně) libreta kvalitnější a častěji dodnes bez úprav hratelná, což platí jen o přibližně desítce světových operet.

tého proudu hudebně-zábavného divadla, který se – stejně jako kdysi *komická opera* a *opereta* – pomocí *hovorového jazyka* a současných vyjadřovacích prostředků, navrací k nejstaršímu pratypu syntetického divadla.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

BÁRTOVÁ, Monika. 2003. *Od minstrel Show k muzikálu.* Brno 2003. Diplomová práce ÚDIM.

BERNSTEIN, Leonard. 1968. Americká hudební komedie. *Divadlo,* 1968, č.5, s. 53–57.

BUDIŠ, Ratibor: *Nápad monsieura Offenbacha.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1970. 203 s.

BUNNET, R.S., KENNEDY, M.P., MUIR, J. *Guide to musicals.* 2. vyd. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2001. 448 s. ISBN 0 00 712268–3.

EVERETT, William A. *The Cambridge Companion to the Musical.* 1. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 310 s. ISBN 0–521–79639–3.

FRANKEL, Aaron. *Writing the Broadway Musical.* 3. vyd. New York: Da Capo Press, 2000. 182 s. ISBN 0–360–80943–5.

HOŘÍNEK, Zdeněk. 1968. Svět operety a svět muzikálu. *Divadlo,* 1968, č. 5, s. 35–41.

KENRICK, J. *The Cyber Encyklopedia of Musical Theatre, TV and Film.*
[on-line]. c1996. Dostupné na <http://www.musicals101.com>.

LaDELLE, Frederic. 1913. *A Complete Illustrated Course Of Instruction How to Enter Vaudeville.* Michigan: Excelsior Printing Company, 1913.

OSOLSOBĚ, Ivo. Chvála operety. *Divadelní studie 3.* Brno: JAMU, 1994, s. 36–53.

_____ 1996. *Marsyas, Apollón... a Dionýsos. Přibližování k muzikálu I.* 1. vyd. Brno: Divadelní fakulta JAMU, 1996. 96 s. ISBN 80–85 429–24–1.

_____. *Marsyas, Apollón... a Dionýsos. Přibližování k muzikálu II.* 1. vyd. Brno: Divadelní fakulta JAMU, 1996. 80 s. ISBN 80–85 429–25–X.

_____. 1967. *Muzikál je, když....* Praha: Supraphon, 1967. 196 s. ISBN 02–332–67 09/21

_____. *Tajemství muzikálu.* [rozhlasový pořad] Stanice Praha: červenec-prosinec 1996.

SCHMIDT-JOOS, Siegfred. 1968. *Muzikál.* Přel. Ada Hlavatá. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1968. 290 s.

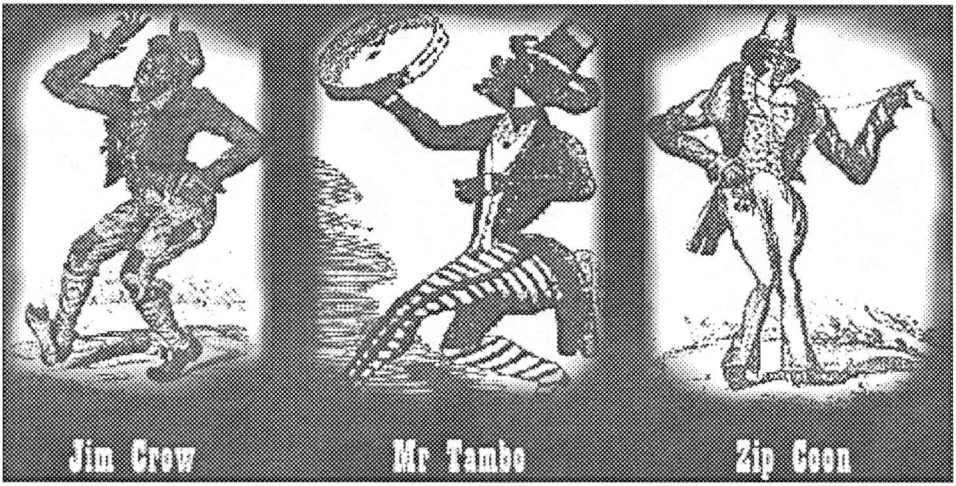
SCHNEIDEREIT, Otto. *Operette A-Z.* 12. vyd. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983. 396 s.

THE ROOTS OF THE MUSICAL

The musical originated in the United States, especially in cosmopolitan New York, at the beginning of the twentieth century, and it is thus the youngest offshoot of musical-entertainment theatre. After the virtual extinction of opera comique and operetta, it represents the fourth genre of theatre, besides the "pure" genres, drama, opera and ballet. Although the roots of the musical could be found in earlier American and European genres, such as minstrel shows, variety/vaudeville, burlesque, extravaganza, revues, zarzuela or operetta – the musical is regarded as an original form that is neither a continuation of, nor a resistance to operetta.

Almost one hundred years later the musical is no longer a "speaking, singing and dancing theatre". The term ‚musical' embraces a wide spectrum of genres, of which the most developed ones are revue musicals, operetta musicals, musical comedies, broadways and rock operas. The musical is a synthetic form, fusing different genres (operetta, ballet, opera, drama, revue) into one. It has always stood for a timely and topical theatre event, which, according to Leonard Bernstein, and in contrast to operetta, uses the vernacular and is integral. Comprising music, dance, speech and the fine arts, the musical has proved to be a prototype of synthetic musical theatre.

I. MINSTREL SHOW
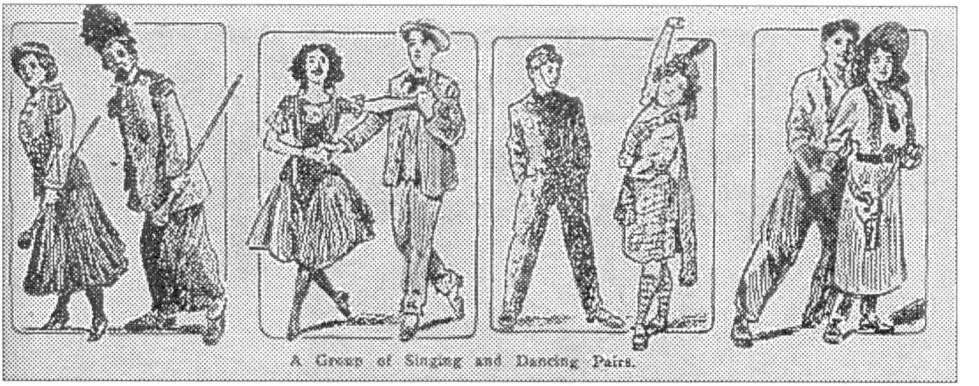


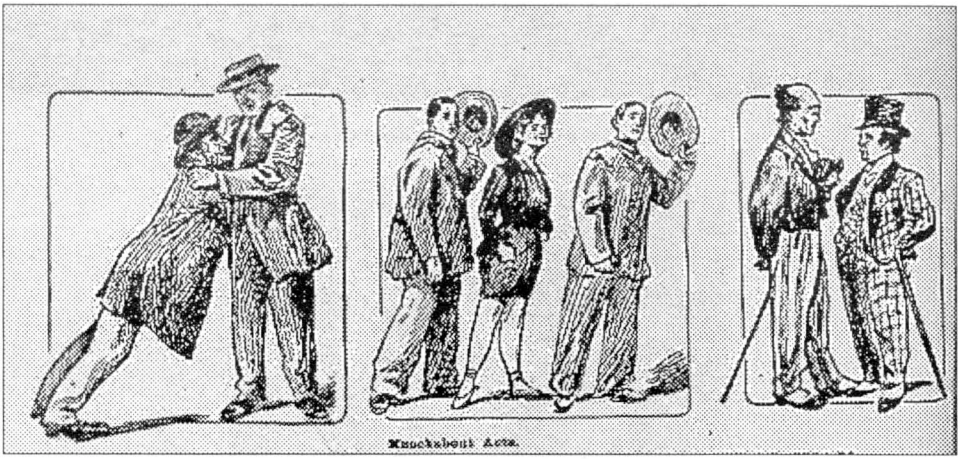
Hlavní ustálené typy minstrel show



Interpret minstrel show, doprovázející se na banjo, 1884

II. VARIETY/VAUDEVILLE



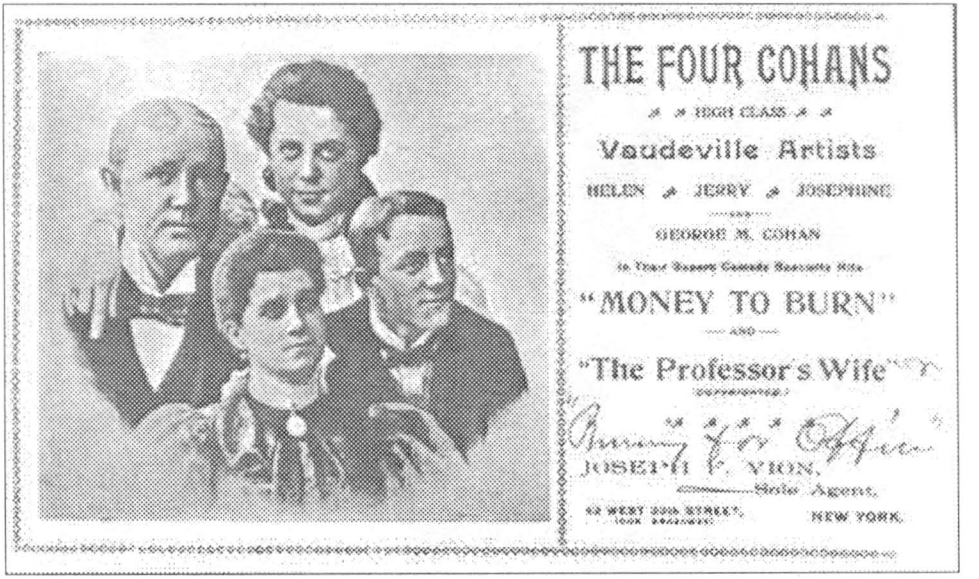




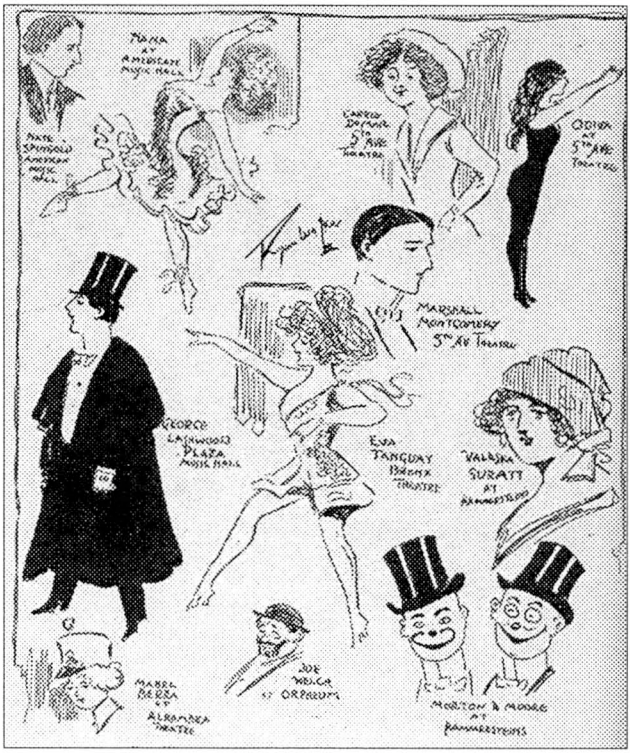
Dobové kresby vaudevillových účinkujících



GORDONS SISTERS – Bessie a Minnie Gordonovy, oblíbené účinkující ve vaudevillech i burleskách. Mezi jejich nejúspěšnější číslo patřil komický boxerský výstup.



Rodina Cohanů





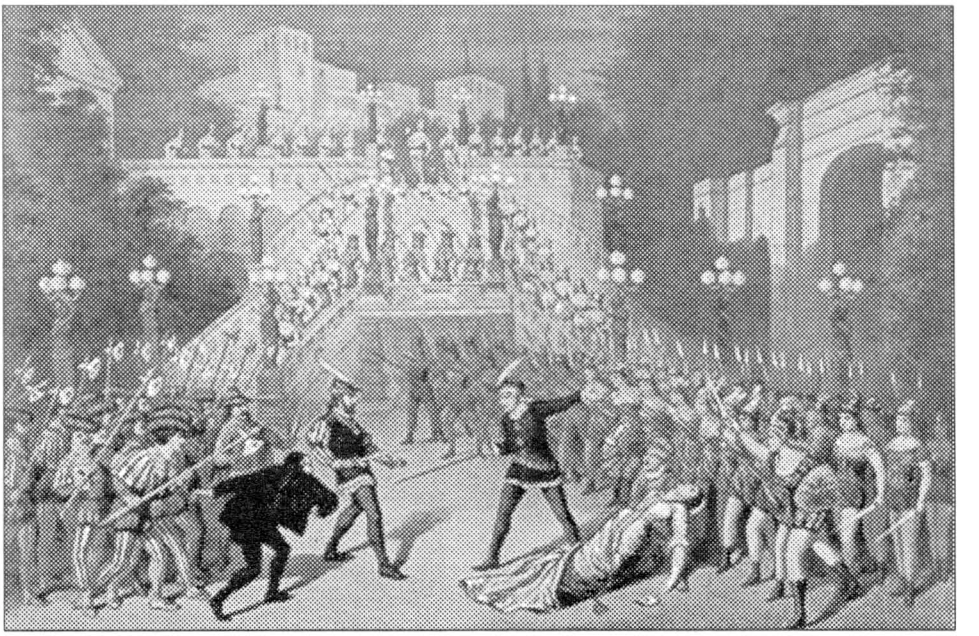
Účinkující ve vaudevillech v dobových karikaturách

III. BURLESKA



Fotografie „královen“ burlesky z 90. let 19. století

IV. EXTRAVAGANZA



Dobová ilustrace k *Černému hrbáči* (1866)



Tanečnice z *Černého hrbáče*, 1866

V. OPERETA



Obálka k prvnímu americkému vydání klavírního výtahu *Veselé vdovy*

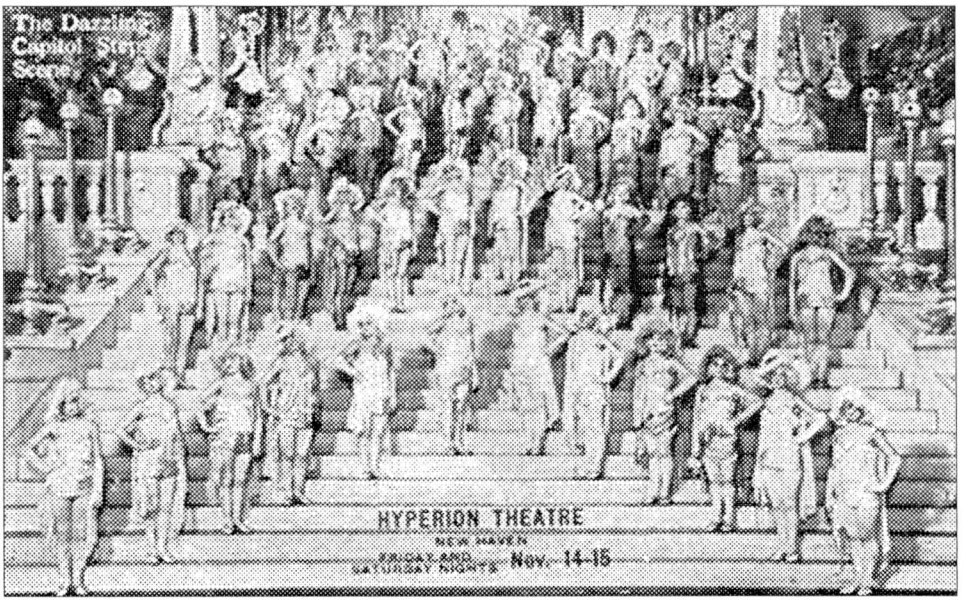


Pánský septet „Ženy, ženy" z Lehárovy *Veselé vdovy* v původní londýnské produkci, 1907

VI. REVUE



Ziegfeldovy girls, 1907



The Passing Show, 1913