

První večer *Voice-bandu*, specificky rozvinuté formy sborových recitací, proběhl v dubnu roku 1927. V té době měl už Burian za sebou leccos: nedostudované gymnázium a zážitky z převratu v říjnu 1918, studium na konzervatoři, řadu kompozic včetně opery *Před slunce východem*, uvedené v Národním divadle¹, publikované knihy o ruské moderní hudbě i o vlastních uměleckých postojích², ale také sňatek s Ludmilou Matějovskou, budoucí pianistkou *Voice-bandu*. A rovněž účast na počátcích Osvobozeného divadla, pro které psal a často i přímo na scéně realizoval scénickou hudbu a ve kterém účinkoval i herecky v pokusnických inscenacích Jindřicha Honzla a především Jiřího Frejky, se kterým sdílel mnohé ze svých divadelních plánů, představ a tužeb. S ním, po neshodách s Honzlem, krátce před vznikem *Voice-bandu* založil divadlo Dada.

Voice-band v sobě slučoval postupy převzaté z oblastí recitace, divadla i hudby. Zde poprvé se naplno ukázala Burianova všestrannost. Odsud také vedla cesta k Burianově dráze režisérské. Jeho skutečným režijním debutem bylo v roce 1929 scénické provedení Wolkerovy jednoaktovky *Nemocnice* v rámci pátého komorního večera *Voice-bandu*.

Od samostatných večerů vedla rychle cesta k uplatňování *Voice-bandu* v divadelních inscenacích, nejprve Frejkových a později přímo Burianových. Rozvoj této zvláštní formy scénického

¹ Přijetí opery jednadvacetiletého skladatele Národním divadlem k nastudování patří mezi nejobdivovanější Burianovy úspěchy. Aniž bych minil zlehčovat jeho skladatelské nadání či fascinující rychlost uměleckého vývoje, považuji za užitečné připomenout fakta: jednalo se o dvacetiminutovou jednoaktovku o dvou postavách (Adama a Evy), přičemž jedné z rolí se ujal skladatelův otec.

² Na myslí mám jednak publikaci *O moderní ruské hudbě*, hlavně ale *Polydynamiku*, jež nabízí okouzující vhled do Burianova tehdejšího myšlení a do atmosféry české umělecké avantgardy vůbec. Obě knížky byly vydané v roce 1926.

umění tedy probíhal v různých podobách a s různou intenzitou až do roku 1941, kdy nacisté násilně ukončili činnost Divadla D a Buriana spolu s dalšími zatkli. Několikaletá odmlka vznikla pouze počátkem třicátých let za Burianova angažmá v Brně a v Olomouci a za vrcholící hospodářské krize. Naopak v počátcích protektorátu *Voice-band* objížděl Českou republiku s pohádkami Boženy Němcové³.

V éře poválečné se Burian vrátil k samostatným večerům *Voice-bandu*⁴ i k některým svým starším inscenacím, především k Máchovu *Máji*, ve kterém byla účast *Voice-bandu* zásadní. Po válce také vznikla rozhlasová nahrávka obnovené inscenace *Vojny*, jež je neobyčejně přínosná pro zkoumání divadelního využití *Voice-bandu*.⁵ Mnoho práce pro uchování představy o původní podobě *voice-bandových* kompozic vykonala herečka Lola Skrbková, Burianova asistentka, jež ho mnohdy při sevcívání nových čísel zastupovala. Skrbková publikovala dirigentskou knihu Máchova *Máje* s obsáhlým komentářem⁶ a ve spolupráci s Československým rozhlasem rekonstruovala kompozici *Křest svatého Vladimíra* podle K. H. Borovského.⁷

Voiceband se stal pevně zavedeným a v českém divadle dodnes používaným pojmem. Jedná se o unikátní termín, který pravděpodobně nemá v jiných jazycích obdoby. Míní se jím prakticky jakákoliv stylizace mluvy na jevišti, ve které je patrná rytmická složka a na které se alespoň z části podílí více hlasů najednou. Proto jsem dospěl k rozhodnutí, že budu rozlišovat obecné užívání pojmu voiceband od původního Burianova *Voice-band*

3 NĚMCOVÁ, Božena. České pohádky / Kmotr Matěj a O mlsné koze. Recitují členové D 39, voiceband řídí E. F. Burian, premiéra 9. 6. 1939. In *E. F. Burian – Dokumenty*. Supraphon, 1974.

4 Deníkové záznamy Otomara Krejčí o jeho zkušenosti s poválečným *Voice-bandem*, dojmech z Buriana a především o práci na roli Cyrana (premiéra 20. 2. 1946). Viz KREJČA, Otomar. U Emila Františka Buriana. *DISK*. Březen 2003, č. 3, s. 111–134.

5 *Vojna. Lidová hra se zpěvy a tanci*. Poválečná verze. Režie E. F. Burian, orchestr divadla D 34 řídí Vlastimil Pinkas. Praha: Supraphon, 1954.

6 SKRBOVÁ, Lola. *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. Brno: Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976.

7 BOROVSÝ, Karel Havlíček. *Křest svatého Vladimíra*. Rekonstrukce Loly Skrbkové se členy předválečného i poválečného Divadla D, spolupráce Jiří Hraše. Československý rozhlas, 1970.

(psáno s pomlčkou a velkým V, jak tomu bylo na původních plakátech). Nyní se tedy pokusím specifikovat postupy, které charakterizují jeho původní burianovskou podobu.

Kořeny a východiska

Jaromír Kazda ve svém článku *Od Hilarových davů k voicebandu*⁸ dokazuje, že režisér Karel Hugo Hilar v některých svých inscenacích hudebně prokomponoval hlasy v davových scénách a položil tak základy k stylizované mluvě, jejíž rozvoj byl jedním z impulsů k pozdějšímu vzniku *Voice-bandu*. O generaci mladší Burian rozhodně o Hilarových expresionisticky laděných pokusech s dikcí dobře věděl. Svým zvláště dynamickým, zpěvným přednesem jej zaujal především herec Roman Tůma⁹. Hilar měl dokonce v rámci jednoho pražského představení *Voice-bandu* v roce 1928 pronést přednášku *O novém způsobu hromadné recitace*, nakonec k tomu však nedošlo.

Již koncem roku 1920¹⁰ založili Josef Zora a Jindřich Honzl Dělnický dramatický sbor, známý pod zkratkou Dědrasbor. Jeho činnost trvala přesně dva roky. Podnětem k jeho vzniku byly dělnické kluby v komunistickém Rusku, ve kterých se kolektivní recitace pěstovala.¹¹ Honzl popisuje charakteristické postupy Dědrasboru takto: „*Dědrasbor nebyl sborovým mluvením z takového Hilarova «Svítání».* Byl symfonickou orchestrací různě barevných a různě vysokých hlasů. Vedl je tak, že některé tvořily rytmický element, jenž byl základní osnovou pro jiné hlasy, jež nesly melodii

⁸ Viz KAZDA, Jaromír. *Od Hilarových davů k voicebandu*. *Svět a divadlo*. 2008, roč. 18, č. 4, s. 68–78.

⁹ O Romanu Tůmovi a jeho výjimečně dynamickém přednesu se zmiňuje Burian v článku *O svébytnosti recitačního umění*. In BURIAN, Emil František; PACLT, Jaromír. *Nejen o hudbě, texty 1925–1938*. Praha : Editio Supraphon, 1981, s. 113–123.

¹⁰ Tedy ve stejném roce, v jakém Hilar zinscenoval Verhaerenovo *Svítání*, ve kterém došlo k hudebnímu zpracování davových výstupů (viz KAZDA, Jaromír. *Op. cit.*, s. 68–78).

¹¹ O Dědrasboru viz *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Ed. František Černý a kol. Praha : Academia, 1983, s. 41–42. O sovětské inspiraci ke sborové recitaci viz HONZL, Jindřich. *Roztočené jeviště*. Praha : Odeon, 1925, s. 25–28.



EMIL FRANTIŠEK BURIAN
Literární archiv PNP

*slova a fráze. Různé hlasové druhy a rejstříky, spojení ženských hlasů s mužskými vytvářely barevné kontrasty a paralely – násobení hlasové bylo základem pro efekty síly a pro dynamické rozvolnění. Při tom všem nešlo o zpívané, ale mluvené slovo. Rozvrh nebo plán recitace Dědrasboru měl tedy vzhled orchestrální partitury, v němž sóla i tutti, rytmus, melodie, intenzity i barvy hrály samostatnou úlohu.*¹² Honzl se také pokusil využít Dědrasboru pro komplexnější divadelní tvar, když adaptoval pro jeviště poému *Dvanáct* sovětského autora Alexandra A. Bloka.¹³ Dalším pokusem o zdivadelnění Dědrasboru byla adaptace Wolkerova dramatu *Nejvyšší oběť*.

¹² HONZL, Jindřich. Slovo na jevišti a ve filmu. In HONZL, Jindřich. *K novému významu umění. Divadelní programy a úvahy 1920–1952*. Praha : Orbis, 1956, s. 210.

¹³ Sám se později vyjádřil k onomu pokusu s formou na pomezí sborové recitace a divadelní inscenace kriticky. Prohlásil, že „*příliš divadla bylo chybou*“. Viz HONZL, Jindřich. O Dědrasboru. In HONZL, J. *Roztočené jeviště*. *Op. cit.*, s. 28.