

K jedné teorii opery

---

§ 1 Úvod

Teorie opery, kterou se chci v této studii zabývat, je pouze jednou z možných operních teorií. Nechci popírat platnost jiných takových teorií. Chci pouze znovu upozornit na tuto jednu. Není to teorie nová, ale není v dnešní době většinou v odborných kruzích favorizována a právě proto ji uvádím. Považuji ji totiž stále za nejsprávnější a v praxi plně ověřenou převážnou většinou operní literatury přibližně od poloviny XVII. století do konce století XIX. a v menší míře i století XX.

Jde o teorii, která považuje v opeře hudbu (a to především zpěv) za jednoznačně dominující složku, kterou složky ostatní ve větší nebo menší míře dokreslují a obohacují. Na tento typ opery vzniklo mnoho parodií a perzifláží. Navzdory nim jsem přesvědčen o správnosti této operní teorie. Jak vyplývá z výše uvedeného časového rozmezí, nebyla vázána na jeden určitý sloh a - pokud mohu soudit - nebyla odmítnuta širokou sférou konzumentů, ale tak říkajíc "shora".

§ 2. Ve smyslu této teorie je možno definovat operu jako spojení určitého děje s hudbou, která svými prostředky tento děj vyjadřuje. K úplnosti tohoto vyjádření se hudba spojuje se slovem (zpěv), mimikou a výtvarnou složkou.

§ 2.1. Této definice si nyní všimneme podrobněji. Umění jakožto takové je vždy větší nebo menší stylizací života a to i tehdy, když jde například o tak zvanou literaturu faktu. Jiným příkladem je třeba rozdíl tak zvané umělecké foto-

grafie od fotografie běžné. Bez tohoto uměleckého zásahu by výtvar konzumenta prostě nezaujal jinak než případně jako strohá čistě životně praktická informace.

Proveďme srovnání opery s ostatními hlavními jevištními žánry, činohrou a baletem. Činohra přináší stylizaci života a životních situací. Má s těmito situacemi společnou však jednu podstatnou stránku. Mluví se v ní a konkrétní obrazy životních situací mohou v ní probíhat se stejnou rychlostí a seřazeností jako v životě samém.

Opera je v tomto smyslu proti činohře stylizací vzdálenějšího stupně, stylizací "na druhou". Je to dáno tím, že se v ní nemluví, ale zpívá. Ať už běží o zpěv ariosní nebo deklamační anebo v krajním případě o řeč zcela deformovanou oproti komunikativnímu normálu ("Sprechgesang" XX. století - tedy nikoliv ve Wagnerově smyslu toho slova), jde vždy o zvukový projev, svými parametry se markantně lišící od mluvy v běžném životě. Už jen z tohoto důvodu, že se zpívá i tam, kde se v běžném životě mluví, nemůže prostě opera vnějškově (smyslově) vypadat jako běžný reálný život. Dojmu reálného života ji nemůže plně přiblížit ani důsledné užití zpěvního recitativu, napodobujícího spád mluvené řeči, ale pouze a jedi-  
ně přejítí na mluvený melodram. Ten ovšem už není operou ani v nejširším smyslu tohoto slova. Nepostačuje tedy jednoduchá modelová paralela: mluva v životě - deklamační recitativ v opeře, zpěv v životě - zpěv v opeře.

Oproti opeře je balet z hlediska zvukové složky mnohem jednoznačnější a neproblematický. Tím, že je v něm zcela eliminován hlasový projev, je apriori vzdálenější stylizací života a jako takový je plně uznáván. Proto nebyl dotčen snahou o maximální přiblížení reálnému životu a je daleko imunnější proti narušení vedoucího postavení hudby než opera. Hudba se v něm řídí svou vlastní zákonitostí a nepronikají do ní zákonitosti jiného zvukového projevu (řeči).

Podle zde traktované teorie je v opeře základ vyjádření děje dán hudbou. Ostatní složky, to jest slovo, mimika, výtvarný moment, toto vyjádření pouze dokreslují a obohacují. Ke vztahu hudby k nim se nyní obrátíme.

§ 2.2. Hudba a slovo. Začneme s poměrem těchto dvou složek, protože na jedné straně mají mnoho společného, na druhé straně snad právě proto jsou latentně dány mezi nimi možnosti důsažného rozporu. Hudba a slovo (řeč) mají společnou především tu okolnost, že jsou faktory zvukovými a jsou vnímány sluchem. V našem kulturním kontextu má slovo (řeč) převážně funkci lexikální, kdežto hudba naopak působí až na nepatrné výjimky nelexikálně. Její semiotika má v našem kulturním kontextu jiný charakter, spíše pravděpodobnostní, dotvářený vnímajícím subjektem, nekladoucí si požadavek konkrétní lexikální určitosti. A v tomto rozdílu spočívá také výše zmíněná latentní možnost rozporů při spojení hudby a slova. Je poměrně nesnadné vyváženě vyhovět zákonitostem obou zúčastněných složek. Je vždy silná tendence k jednostranné výchylce na jednu nebo druhou stranu. Výchylku na stranu hudby a na úkor slova představovaly virtuosní opery, v nichž základní důraz byl položen na brilanci zpěvu a zatlačen byl význam slovního sdělení a víceméně celého děje. Výchylku na stranu opačnou představovaly typy opery recitativní, kladoucí naopak hlavní důraz na detailní srozumitelnost nejen celkového děje, ale i jednotlivých slov. Sem patří hlavně několik prvních desetiletí vývoje opery po jejím vzniku na konci XVI. století, dále pak operní vývoj ve století XX., kdy se tato výchylka stala do značné míry vládnoucí teorií.

Jak již bylo řečeno, předmětem této studie je teorie opery, v níž dominující funkci má hudba a její zákonitosti, při maximálním možném ohledu k zákonitostem slova (řeči). Podle této teorie má hudba v opeře dominantní postavení a to nejen v orchestrálním dění, ale i v samotných zpěvních liniích. Tyto zpěvní linie mají vycházet z požadavků čistě hu-

debních zákonitostí, mají však být též plně právy zákonitostí slovního projevu. Mluvím-li zde o požadavcích hudebních zákonitostí, mám na mysli pojem hudby v nejobecnějším - moderním slova smyslu, jako umění pracujícího se zvuky. Může být tedy třeba bez metra, "atonální", seriální, bez přesných tónových výšek a podobně. Čistě hudební stránky zpěvní linky (včetně tektoniky) prostě musí mít schopnost hudebně výrazově působit i při vynechání slov. A tato schopnost je zároveň zkušebním kamenem opery, odpovídající zde probírané teorii.

Traktování slov musí vyhovovat hlavně správným slovním přízvukům, případně (v druhé řadě a ne nutně) i délkám samohlásek (slabik), méně už intonaci mluvené řeči, ale spíše intonaci čistě hudební. Hudební myšlenka má zde tedy dominovat nad přesnou deklamací a intonací slovního projevu, přičemž není rozhodující okolnost, je-li operní libreto psané v poezii nebo v próze.

Poměr složky zpěvní a orchestrální může být v podstatě trojí: a) zpěv dominuje nad orchestrem, b) orchestr dominuje vůči zpěvu, c) zpěv a orchestr vystupují jako rovnocenné složky, přičemž pro naši teorii opery je možnost sub a) symptomatická a nepominutelná.

Zde traktovaná teorie vychází z přesvědčení, že artikulovaná řeč a zpěv jsou plně rovnocenným vyjádřením lidského nitra a životní pravdy. Dokonce by bylo možno zpěv v nejširším smyslu považovat v tomto směru za prioritnější. Je bližší původnímu "pravýkřiku" (viz o tom J. Huttner: "Hudební myšlení", Praha 1943, str.204).

Libreto k opeře může být jak ve verších, tak v próze. V opeře popisovaného druhu by měl být dominující zpěv v nejširším smyslu "ariový", to jest takový, v němž jsou respektovány čistě hudební zákonitosti (opět v nejširším smyslu) tak, aby plně působily i při vynechání slov, jak bylo výše

uvedeno. Toto považuji za nejobecnější definici árie. Kromě toho má samozřejmě v operě své místo a funkční uplatnění moderní pojetí ariosa a obou tradičních typů recitativu (spíše *accompagnato* než *secco*), tedy faktory, v nichž postupně přechází dominující funkce z čistě hudebních zákonitostí na slovní projev. Případně může dojít až k použití přímé mluvy, ať už doprovázené orchestrem ve smyslu melodramatickém, nebo nedoprovázené.

S popisovanou teorií opery je v souladu historicky ověřené pojetí, že k pochopení děje je nutno znát a rozumět dějovým konturám a méně už jeho detailům. Tedy na příklad je důležité vědět, že v daném výstupu je určitá osoba zamilovaná do osoby jiné, případně chová hněv k jiné osobě. Méně podstatné je znát podrobně slova a věty, kterými tyto city vyjadřuje. Vyjádření těchto detailů totiž plně obstará hudba. Proto byly v programech k operním představením uváděny stručné obsahy jejich děje.

Děj opery je vyjádřen hudební stavbou s přidáním slova a mimiky. Srozumitelnost slovních detailů je menší důležitostí. Tuto tezi, jakož i výše zmíněnou možnost absence slov (zachován zpěv na neutrální vokál) lze doložit prakticky po dlouhá období ověřenou možností hostování cizinců v operách. Tito cizinci zpívají většinou své party ve své mateřštině, která může být řadě diváků zcela nesrozumitelná. A přesto nedochází k výraznější újmě vnímání děje.

Je samozřejmě možné z přísně estetického a semiotického hlediska namítnout, že tímto jazykovým míšením dochází k určitému narušení semantické čistoty vnímání operního děje. Tuto námitku lze teoreticky akceptovat. Zde však je podstatné, že toto jazykové míšení je možné, že operní provozovací praxe ho dávno plně přijala. Tím je prokázáno, že výše uvedené a čistě teoreticky zdůvodnitelné narušení je z hlediska praxe malé a relativně zanedbatelné.



V činohře je situace jiná. Tam provozovací praxe takové jazykové míšení až snad na nepatrné - pravidlo potvrzující - výjimky nepřipouští (a pokud ano, pak je nutno znát předem obsah děje ještě naléhavěji a nesrovnatelně podrobněji než v opeře). Konečně se lze odvolat na nepopíratelnou zkušenost, že v zahraniční zemi, jejíž řeč je mi neznámá, lze úspěšně vyslechnout operu - třeba mi neznámou - při znalosti základních kontur děje, kdežto obsah činohry by za těchto podmínek do značné míry unikal. Zde by bylo skutečně nutno znát text téměř z paměti a soustředit se jen na mimický výkon a hlasové odstínění herců.

§ 2.3. Hudba a mimické gesto. V opeře zde popisovaného typu by měla platit nepřímá úměrnost mezi autonomností a bohatostí hudební složky (od arií a ansámbků přes ariosa k recitativům) a bohatostí mimiky. To jest: V ariích a ansámblech mimika spíše úspornější, čím dál k recitativům mimika bohatší. Největší rozvinutí mimiky by samozřejmě mělo nastoupit při nahrazení zpěvu mluvou.

Gesto by zásadně mělo vycházet z hudby a v žádném případě by s ní nemělo být v rozporu nedialektickém. Z toho vyplývá, že operu je nutno režírovat jiným způsobem než činohru. Režie opery popisovaného typu se musí řídit nejen slovy a dějovou situací, ale do značné míry příslušným hudebním utvářením, s nímž by neměla být v nedialektickém rozporu. Proto **se nejeví vhodným**, aby takovouto operu režíroval bez dalšího činoherní režisér, třeba sebezkušenější. Samozřejmě je možnost dialektického protikladu mezi hudebním děním a gestem. Ten musí však být volen velmi uváženě.

V baletu je situace opět jednodušší, protože tam pohyb přirozeně vychází z hudby.

Pro vystižení děje je v našem typu opery hudba faktorem nejdůležitějším a gesto vstupuje s ní ve vztah pozitivní, případně uváženě negativní.

Opera, v níž je hudba jednoznačně vedoucí složkou, apeluje do značné míry na představitost diváků a posluchačů. Nejde tedy o to, aby vše, co k rozvoji děje patří, bylo skutečně na scéně v hereckém projevu vidět. Velmi silný podíl mají zde představové asociace vyvolávané hudbou.

Proto je možno do velké míry ponechat představu gest zpěvnímu a obecně hudebnímu vyjádření (herec třeba nehnutě stojí a jeho akce je představově navozována jeho zpěvem a orchestrálním hudebním děním). Reálné fyzické gesto je účelné spíše ponechat na výrazový vrchol příslušného výstupu (třeba arie). V tomto případě totiž i poměrně úsporné, ovšem zcela nenásilné a co nejpřirozenější gesto vyzní velmi působivě. V krajním případě je možno vyjádřit vše pouze změnami výrazu tváře ve spojení s nuancováním hlasu, zaujmout ději odpovídající postavení a toto měnit jen v naléhavých případech. Detailní vyjádření děje i v tomto případě obstarává hudba.

Naproti tomu považuji za značně důležitou adekvátní korespondenci mezi vzezřením zpěváka a jím představovanou postavou.

§ 2.4. Hudba a výtvarná stránka. V zásadě se přimlouvám za to, aby v opeře byla zachována výtvarná stránka, a to jak co se týká jeviště (kulisy, i když ne naivně realistické, ale spíše fantasijně náznakové), tak co se týká kostýmování jednotlivých osob (zpěváků). Není to samozřejmě nezbytně nutné. Bylo by možno volit prázdné, holé jeviště, případně civilní oblečení zpěváků, tedy pojetí tak zvané moderní. Nechávám stranou otázku modernosti tohoto pojetí, existujícího již ve dvacátých letech našeho století. Chci poukázat na některé výhody zachování výtvarné stránky v opeře.

Moderní malířský a obecně výtvarný přístup, který stojí ve spíše vnitřním než čistě smyslovém souladu s hudbou, po-

máhá dotvořit ovzduší děje. Je možné aplikovat i aspekty synestické, ovšem při plném vědomí jejich omezenosti. Na příklad za obecně závaznou je možno považovat korespondenci mezi vizuálním faktorem stoupání a klesání a tím, co pod těmito pojmy rozumíme v přeneseném slova smyslu ve vnímání auditivním. Naproti tomu za převážně subjektivní a tudíž obecně málo závazné musíme považovat vztahy mezi zvuky a vizuálními barvami.

Právě tak je nikoliv nezbytné, ale celkově užitečné, zachovat kostýmování, jestliže odpovídá původnímu záměru a dobovému a krajovému umístění děje. Aktuálnost působení spočívá v pravdivosti vyjádření a nikoliv v uzpůsobení vnějškového dojmu současnosti. Například starověké nebo středověké téma bude i aktuálně účinnější jako celek, než když z tohoto celku budou jednotlivé části vytrženy a "aktualizovány" třeba moderními obleky. Pak nutně vznikne větší nebo menší rozpor s celkovým dějem a s hudbou. Opera prostě působí jako symbol a tímto symbolem může aktuálně zapůsobit. Totéž platí třeba pro náměty mytické nebo pohádkové. I zde aktualizace, tím, že vytrhává některé složky z původního celkového kontextu, spíše snižuje životní pravdu - symbol života - v pohádkách většinou obsaženou.

§ 2.5. Celkově se zde probíraný typ opery po hudební stránce do jisté míry blíží epickému oratoriu. Je však proti němu obohacen o pohyb a herecký projev, i když úsporný a stylizovaný, dále pak o výtvarnou stránku (kulisy, kostýmování). Mezi oběma těmito žánry případně stojí možnost kostýmovaného oratoria, v němž odpadá pohyb zpěváků a scéna (kulisy), ale zůstávají kostýmy. Do tohoto mezistupně naopak též patří koncertní provedení opery.

Proti dominujícímu postavení hudby v opeře stojí nejsilněji absolutní snaha po zpěvu, co možná věrně napodobujícím spád mluvené řeči (zpěvní deklamace, recitativ). Do zá-



važnějšího rozporu s hudební zákonitostí se může dostat i necitlivě hudbu ignorující mimika a gestikulace. Poměrně méně může vnímání hudby narušit všeobecná výtvarná stránka, ale i u té je lépe, když stojí v souladu s hudbou. To se týká především scény (kulis). Kostýmy se řídí spíše dobovým a oblastním umístěním operního děje.

§ 2.6. Faktor času v opeře. Pro zde popisovaný typ opery je příznačné tak zvané "zastavení" toku času. Přesněji řečeno jde spíše o mnohonásobnou časovou augmentaci. Prostě hnutí mysli, které by v reálném životě trvalo několik málo sekund, nebo třeba i jen zlomek sekundy, je v opeře prodlouženo na několik minut. Jde o schopnost navodit v čase, to co v životě může proběhnout v okamžiku. Takový životní okamžik může z hlediska vnitřního prožitku nabýt takovou intenzitu, že prostě není hudebně adekvátně postižitelná v tak krátkém časovém intervalu. Aby tato intenzita mohla být plně vyjádřena, je většinou třeba ji realizovat v delším časovém rozmezí. Zde je snad určitá přednost výtvarných umění, která ve svých mistrovských projevech mají možnost okamžitou prožitkovou intenzitu petrifikovat, "zvěčnit" v obrazu, soše, architekturním výtvoru. Naproti tomu hudba má nezastupitelnou schopnost vyjádřit citové reakce, které jsou - podobně jako ona - realizovány v čase. Jejich hudební vyjádření a vyžití může být prodlouženo u těch, které jsou v životě okamžité (třeba šoky) nebo krátkodobé, a naopak zkráceno u emocí dlouhodobých.

V menší míře se s takovým prodloužením času oproti reálnému životu setkáváme ostatně občas i v činohře. Mám na mysli třeba delší monology, které by v reálném životě byly kratší a nebo by jakožto hlasitá mluva vůbec neproběhly. V takových případech jde většinou vlastně o tak zvané myšlení nahlas, které se v životě považuje spíše za určitou abnormalitu. Záměrem je zde spíše převést do hlasité mluvy to, co by v životě probíhalo pouze v myšlenkách. A v myš-

lenkách by taková úvaha proběhla daleko rychleji než když je promlouvána nahlas.

§ 2.7. Vztah děje a hudby. Můžeme rozlišit dvě základní možnosti:

A) Děj jako celek hierarchický (související, plně propojený):

- a) Hudba utvářená hierarchicky v kratších oddílech (např. hierarchicky utvářené arie); z hlediska celku opery je hudba utvářena nehierarchicky, pravidelně na podkladě stálého kontrastu bez opakování kratších oddílů na podkladě identity nebo identifikovatelné podobnosti.
- b) Hudba utvářená z hlediska detailů i celku nehierarchicky. Zde nutno uvážit, že zcela nehierarchické utváření - ať už na podkladě stálého kontrastu bez identity, nebo stálé identity bez kontrastu - působí po určité době jednotvárně.
- c) Hudba utvářená jako celek hierarchicky (ať už v detailech hierarchická nebo nehierarchická) v souladu s hierarchickým dějem. Tato eventualita je sice možná, ale krajně nesnadná a zcela výjimečná.

B) Děj jako celek nehierarchický, v menších částech hierarchický. Jde například o cyklus kratších výjevů, dějově jen rámcově souvisejících (třeba různé příběhy téže postavy), nebo nesouvisejících. Hudba může vykazovat obdobné tři možnosti jako sub A) a sice:

- a) i b) Hudba stojí v souladu s dějem.
- c) Hudba, jako celek hierarchicky utvářená, stmeluje jednotlivé více či méně nesouvisející části děje.

Celkově patří k zde pojednávanému typu opery poměrně znatelně odlišená hudba v různých etapách děje. To ostatně souvisí s výše uvedenou nutností samostatného čistě hudebního

účinu i při vynechání slov.

Jestliže jsme postulovali možnost vynechání slov, pak nemůžeme připustit možnost vynechání děje. Tím by totiž opera přestala být operou ve smyslu definice uvedené v § 2. Čistě potenciálně by bylo snad možné uvažovat o osamostatnění hudební složky v případě c) (hierarchicky utvářený hudební celek), za předpokladu nepřiliš dlouhého trvání (cca do jedné hodiny). Ovšem, takto vzniklý útvar by už nebyl operou, ale symfonicko vokální skladbou s neslovním zpěvem. Nutno dodat, že v případě melodramu nebo baletu by tato možnost byla reálněji uskutečnitelná.

Opačná možnost, že by totiž k orchestrální nebo orchestrálně vokální skladbě byl připojen děj, v ní samé původně neobsažený, tak aby vznikla opera, byla by krajně ne-  
snadná a tudíž nepravděpodobná. Naproti tomu u baletu a i melodramu je naopak tato možnost velmi reálná a snadno proveditelná.

Chtěl bych upozornit na jednu okolnost, jejíž splnění považuji pro operu za velmi důležité, a sice princip hudebního vrcholu v jejím závěru. Nemíním tím samozřejmě vrchol vnější, například dynamický, rytmický a podobně. Mám na mysli vrchol ve smyslu umělecké, výrazové působivosti. Prostě hudebně nejkrásnější (nebo jedno z nejkrásnějších) místo v opeře by mělo být v jejím závěru, tak aby divák - posluchač očekával tento závěr jako něco dřívějším hudebním děním nezastoupitelného. Zdůrazňuji, že jde o vrchol hudební, který není nahraditelný pouze dějovým - dramatickým vyvrcho-  
lením. Uvedu zde několik příkladů pro mne zvláště přesvědčivých (určitěmu subjektivnímu charakteru tohoto výběru se samozřejmě nemohu plně vyhnout): Wagnerova Valkýra, Smetanovo Tajemství, Janáčkova Její pastorkyňa, Foerstrova Eva a další. Ovšem libreto a děj musí alespoň do jisté míry dát k tomu příležitost.

### § 3. Závěr

V koncepcích opery ve XX. století převažovalo pojetí, které chápalo operu v první řadě jako divadlo - drama, v němž jednou složkou je také hudba (viz poznámku 1). V podstatě byla v projevech herců řeč nadřaděna jejímu zpěvně hudebnímu ztvárnění. Vycházelo se z koncepce, že jednotlivým slovům by mělo být rozumět v podstatě tak jako v činohře (viz výše argumenty proti výlučnosti takového pojetí a naši definici opery na začátku § 2).

Chci v této souvislosti upozornit na jeden paradox ze současnosti. Už po několik let se v dnešních filmech a televizních hrách (pravděpodobně ve snaze po maximálním zcivilnění a přiblížení nestylizovanému reálnému životu) slova spíše v ústech "převalují" než skutečně vyslovují. Důsledkem je, že starší lidé (a ti představují bezpochyby značné procento především konzumu televize), kteří v převážné míře trpí většími nebo menšími poruchami sluchu, někdy sice mluvu herců slyší, ale nerozumí jí o nic více, než kdyby bylo mluveno cizí neznámou řečí. Často jsou slyšet jen samohlásky (a někdy vůbec jen pouhé zvuky), ale minimálně souhlásky. A přitom v činohrách, a zvláště v tak zvaných konverzačních hrách, skutečně musí být rozumět každému slovu, má-li být smysl a obsah hry pochopen. Tedy: To, co se před osmdesáti roky žádalo od opery (kde to bezpodmínečně nutné není) v zájmu připodobnění k činohře, neplní dnes činohra (kde to bezpodmínečně nutné je). Rozdíl je vidět třeba v tom, jak mnohem srozumitelněji mluví lidé, kteří jsou náhodně třeba na ulicích dotazováni televizními reportéry, nemluvě už o perfektní srozumitelnosti hlasatelů anebo dřívějších herců ve starších hrách. A přitom, pokud šlo o prvořadé herce, nebyla jejich mluva při vší srozumitelnosti ani v nejmenší míře afektovaná nebo přehnaně nadnesená. Umění - a činohra uměním je - má vždy zůstat určitou stylizací života.

Sledujeme-li vývoj opery, setkáme se nejprve s obdobím recitativního, deklamačního zpěvu (kameráta-style recitativo), stavícího zákonitost řeči výše než čistě hudební zákonitost zpěvu. Ale toto období trvalo jen několik desítek let. Již před polovinou XVII. století (například v závěrečném tvůrčím období Claudia Monteverdiho) začala v podstatě vítězit v této studii nastíněná koncepce opery. A odvažuji se říci, že opera, má-li zůstat tím, čím byla zhruba mezi léty 1640-1900, musí vycházet ze zde popsaných tezí. Na jejím principu totiž neměnily nic skutečně podstatného ani reformy, správně usilující o dramatickou pravdivost proti samoučelné nedramatické pěvecké virtuozitě, jako byla třeba reforma Gluckova nebo Wagnerova. I v nich totiž zůstala de facto zachována dominantní funkce zpěvu, řídícího se především hudebními zákonitostmi (aniž by byla popřena zákonitost slovní složky). Teprve XX. století přineslo opět koncepci opery, v níž zákonitost řeči je kladena výše než čistě hudební zákonitost zpěvu.

Pokud mohu soudit, je možno ve XX. století, a to až podnes, pozorovat určitý nepoměr mezi vztahem konsumentů k moderní hudbě obecně, například při poslechu koncertů, a mezi jejich ~~vztahem~~ vztahem k moderní opeře, založené na prioritě řeči nad hudbou. Takto koncipovaná moderní opera je stále ještě přijímána širokými vrstvami konsumentů obtížněji než ostatní moderní hudební produkce. Lze samozřejmě argumentovat větší konservativností operního publika oproti koncertnímu. Podle mého soudu však toto vysvětlení nepostačuje. Nelze předpokládat tak veliký rozdíl v připravenosti obou typů konsumentů. Domnívám se, že značnou roli tu právě hraje podle mého názoru zmíněná méně adekvátní koncepce a realizace převážně deklamační opery. Opakuji, že operu lze považovat spíše za náznakový podnět k představám, než za znázornění reálného dění.



Všimněme si ještě stručně provádění oper a činohr v rozhlase, případně jejich poslouchání z gramofonových desek případně z magnetofonových pásků. Při těchto příležitostech odpadá zrakový vjem herecké akce, kostýmování i výpravy jeviště. V činohře stačí zprostředkovat sledování děje mluvený text (za podmínky jeho srozumitelnosti). V takto poslouchané opeře stačí zprostředkovat sledování děje (za předpokladu jeho znalosti) především zpěv a obecně hudba. Konečně: I v reálném životě můžeme do určité míry sledovat dění za dveřmi uzavřeného pokoje pouze na základě naslouchání (netaktního) rozhovoru v zavřeném pokoji přítomných osob. Zde z auditivního vnímání asociujeme pravděpodobné vizuelní. Opačný případ je v baletu a pantomimě obecně. Tam naopak z vizuelního asociujeme případné auditivní. Z mimiky postav nás naše fantazie dovádí k pravděpodobnému jejich hovoru.

Nakonec se chci pro úplnost zmínit ještě o jedné věci. I současná doba má určitý typ hudebního divadla, který v principu stojí v souladu se zde popsanou teorií opery, byť v širším slova smyslu. Jde o muzikál, v němž ve zpěvně hudebních partiích má hudební zákonitost dominující postavení. Tyto hudební partie jsou střídány s mluveným slovem, podobně jako tomu bylo v původním singspielu. V tomto směru je muzikál určitou náhradou tradičního (a podle mého osobního mínění správného) principu opery pro současné konzumenty. Od singspielu vedla cesta jednak k národním operním školám, jednak k operetě, která zachovala původní principy singspielu (partie zpěvné a mluvené), ovšem během doby postupně většinou slevovala z požadavků ryze umělecké kvality. Dá se říci, že dnešní muzikál zaujal do značné míry právě funkci operety. Jeho uměleckou úroveň lze povětšinou akceptovat, stylisticky je ovšem vyhraněně zaměřen a vymezen. Podávám zde námět do budoucnosti: Nemohl by se muzikál se svým dominujícím postavením hudební zákonitosti v hudebních partiích stát východiskem (podobně jako kdysi singspiel) pro návrat dominující funkce hudby v opeře? Mám samozřejmě na mysli pouze

základní dominující hudební princip, nikoli dnešní stylově vymezenou podobu muzikálu. Tyto hranice by bylo nutno zrušit a princip sám aplikovat na veškeré vymoženosti dnešní moderní hudební řeči, jak bylo výše uvedeno, případně i se zrušením mluvených partií a plným prokomponováním děje.

Toto východisko z muzikálu, jehož další samostatná existence v dnešní podobě by byla pravděpodobně předpokládána, je samozřejmě jen jedna - zprostředkovaná - možnost z více jiných - nezprostředkovaných - k plnému modernímu rozvíjení zde popsané koncepce opery, která byla v posledních desetiletích aplikována spíše sporadicky.

#### Poznámka:

- 1) Jestliže Otakar Zich st. definuje zpěvohru (čímž rozumí operu) jako "dramatické dílo spolutvořené hudbou, jehož herci zpívají" (viz "Estetika dramatického umění", Praha 1987, str.54), pak opera zde popisovaného typu je z hlediska celé studie definována spíše opačně, to jest jako dílo především hudební, spolutvořené složkami divadelními.

#### Použitá literatura:

- /1/ Josef Hutter: "Hudební myšlení", Praha 1943.
- /2/ Jaroslav Jiránek: "Smetanova operní tvorba" I., Praha 1984.
- /3/ Otakar Zich: "Estetika dramatického umění", Praha 1987.