

Spurná, Helena

**Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery)* v rámci teatrologie :
prolegomena ke každému příštímú bádání**

Theatralia. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 163-180

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137916>

Access Date: 16. 02. 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.

Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery)* v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštímú bádání

Methodologic Questions of Theatre Research of Music Theatre (Opera)**. Prolegomena to Any Future Research

Helena Spurná

Abstrakt

Cílem příspěvku je zhodnocení současného stavu v divadelně-vědném bádání o žánrech a jevech hudebního divadla. Na rozdíl od německé teatrologie jsou domácí pokusy vtáhnout tuto oblast do fokusu divadelní vědy stále sporadické. Jeden z důvodů přezíravosti české divadelní vědy vůči hudebnímu divadlu tkví v tradičním akcentu na mluvené divadlo, které je s příznačnou setrvačností považováno za samostatný druh divadla vedle divadla hudebního a tanečního, popř. loutkového. Historie divadla (a to i evropského) poskytuje bezpočet příkladů synkreze mluveného slova s hudbou, zpěvem či tancem. Autorka se vyjádří k muzikologickému výzkumu opery a pojmenuje některá specifika, jimiž se hudební divadlo liší od ostatních oblastí divadla. V závěru pak nastíní otázky analýzy operního představení.

Klíčová slova

hudební divadlo a opera; metodologické otázky; situace výzkumu; specifika hudebního divadla oproti činohře; analýza operního představení

Abstract

The paper assesses the current state of theatre research concerning different aspects of music theatre. On the contrary to German theatrology, Czech attempts at this kind of research have been comparably sparse by now. This is, among other things, caused by the historical fact of overestimation of drama theatre over other theatre genres, such as music theatre, dance theatre, or puppet theatre. However, history of (not only European) theatre gives a number of examples of syncretism of spoken word, music, singing, even dancing in theatre. The author treats the methodology of musicological research of opera, naming several characteristics that differentiate music theatre from other theatre genres. In the end, the questions of opera performance analysis are outlined.

* Míněno je „s důrazem“ na operu.

** With special emphasis at the opera.

Keywords

music theatre and opera; methodology; research; specificity of music theatre compared to drama theatre; opera performance analysis

Studie vznikla v rámci grantového projektu GA15-06548S „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“.

Před vlastním výkladem považuji za nezbytné charakterizovat pojem, který bude skloňován nejčastěji. Už jen definice termínu *hudební divadlo* je metodologický problém sám o sobě; používá se totiž ve vícero významech a kontextech. Ponecháme stranou ve sféře hudební a divadelní praxe i publicistiky běžné užití pojmu hudební divadlo jako označení *operetní a muzikálové produkce*,¹ příp. *divadelní instituce*, sloužící k provozování děl operetního či muzikálového typu.² V současné muzikologii a teatrolologii funguje termín jakožto zastřešující pro soubor relativně samostatných žánrů divadla, v nichž hudba zastává dominantní či rozhodně spoluurčující úlohu – patří sem *opera*, *balet*,³ *singspiel*, *opereta*, *muzikál*, popř. *scénický melodram*, a to ve všech historických a typových modalitách.⁴ Termín pak samozřejmě implikuje už i představení opery, operety atd. V této souvislosti se často používá spojení *hudebně dramatické dílo* nebo hudebně dramatická tvorba, jímž lze rozlišit dílo v jeho zápisu od provedení na divadelní scéně. Částečná synonymita výrazů *hudebně dramatický* a *hudebně divadelní* ovšem sehrává negativní roli s ohledem na wagnerovský pojem „hudební drama“⁵. V užším významu pak jako hudební divadlo označujeme rozmanité podoby *hudebně scénických kompozic 20. století*, které většinou nějakým způsobem reagují na krizi opery, na tradiční podobu tohoto žánru a přinášejí nové syntézy textu s hudbou, s výtvarným a hereckým projevem (FUKAČ 1997: 298). Dále jako hudební divadlo (*Musiktheater*) pojmenoval legendární režisér Walter Felsenstein (1901–1975) takový způsob inscenování opery, kdy se „hudební děj se zpívajícími osobami stává divadelní realitou bezvýhradné věrohodnosti“ (FELSENSTEIN, FRIEDRICH a HERZ 1970: 29). Pojem hudební divadlo se dnes často používá v souvislosti s emancipací režie v operně inscenační praxi 20. století a s prosazením postupů „režisérského“ divadla, resp. ve významu, v jakém jej v polovině 90. let minulého století uplatnila německá publicistka Nora Eckert:

1 Někdy se používá spojení „hudebně zábavné divadlo“.

2 U nás např. Hudební divadlo Karlín.

3 V důsledku vzniku moderního tance, výrazového a postmoderního tance v průběhu 20. století se obecně vžilo dělení na hudební a taneční divadlo.

4 Česká terminologie od Hostinského a Zicha přitom nezavedla souhrnné označení pro druhy a žánry hudebního divadla, resp. Otakar Zich své úvahy o tomto jevu zastřešuje v *Estetice dramatického umění* (1931) problematickým pojmenováním „dramatická hudba“.

5 Pojem „Musikdrama“ zavedl ve 30. letech 19. století německý kritik Theodor Mundt, aby rozlišil těsnější vazbu mezi hudbou a textem od jejich volnějšího, méně závazného propojení (viz označení „musikalisches Drama“). Později se pojem „hudební drama“ ujal v souvislosti s wagnerovskou reformou opery a konceptem *Gesamtkunstwerk*. Wagner sám ale používal označení „Drama“ (viz *Oper und Drama*, 1852), které se v jeho pohledu mělo stát cílem skladatelova snažení, přičemž hudba byla prostředkem k jeho dosažení.

zatímco opera se přidržuje tradovaných dramaturgicko-inscenačních modelů, hudební divadlo přichází s „moderním pohledem na operní látku“.⁶

Moje stať, zamýšlená jako soubor několika základních tezí, zahrne různé významy pojmu hudební divadlo, nejvíce se však budu vztahovat k opeře, a to z prostého důvodu – opera je po léta předmětem mého badatelského zájmu.

Situace hudebního divadla jako předmětu divadelního výzkumu

Na začátku musím konstatovat, že teatrologie se vůči hudebnímu divadlu dlouho stavěla přezíravě. Za neochotou zabývat se hudebním divadlem v rámci divadelní vědy se skrývají hlubší důvody, pocházející z tradičního akcentu teatrologie jako takové na mluvené divadlo. To je považováno za samostatný druh vedle divadla hudebního, tanečního, popř. loutkového. Takováto parcelace divadla do izolovaných druhů – v německé teatrologii dnes už zpochybňovaná – neodpovídá skutečnému obrazu divadelních dějin. Postačí zůstat jenom v Evropě, abychom našli bezpočet příkladů *synkreze* mluveného slova, hudby, zpěvu i tance (BAYERDÖRFER 1999: 2, 8–10, 145–148 a BALME 2014: 21). Vzpomeňme zpěvy chóru i jednotlivců v antické tragédii, středověké liturgické drama a jeho barokní modifikace. Zpívající herec se stává doménou rozdílných žánrů od 18. století, ve frašce se zpěvy, vaudevillu, v revui a v kabaretu nebo v brechtovském epickém divadle. Mluvící zpěvák je zase takřkajíc doma nejen v singspielu, ale také v opeře comique, operetě a muzikálu či v moderních hudebně scénických dílech. Tyto jevy konstituují výzkumný terén, na kterém by se hudební vědci s teatrologi měli setkávat a spolupracovat. Jsou tu i další fenomény. Vezměme způsob inscenování dramatického či jiného textu v divadle od počátku 20. století. Režiséři jako Max Reinhardt (1873–1943), Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874–1940) či Alexandr Jakovlevič Tairov (1885–1950) hudebně stylizovali mluvu a rytmizovali herecké gesto a pohyb na scéně. V domácím divadle máme příkladnou ukázkou této tendence v osobnosti Emila Františka Buriana (1904–1959) a jeho divadelní tvorbě ze 30. let.⁷ Zpěvává mluva či přímo zpěv, sborová recitace, enormní důraz na funkci scénické hudby – vše, co bychom mohli zahrnout pod označení „muzikalizace“ divadla, zažívá konjunkturu i na dnešních činoherních scénách.⁸

6 „Idea hudebního divadla spočívá v kritickém zacházení s tématem. Takto zaměřená operní režie pracuje s ironickými zlomy, odhaluje rozpory a pokouší se aktivizovat myšlenkové procesy namísto prezentace opery v duchu kulinární tradice.“ (ECKERT 1995: 9)

7 Jak známo, pro Buriana bylo více než charakteristické, že celkový jevištní tvar podroboval a podřizoval principům a zákonitostem hudební skladby. O jeho činoherních inscenacích, které právě ale už nebyly činoherními inscenacemi v běžném slova smyslu, protože míra znějící hudby a hudebnosti vůbec v nich prostě byla enormní, se hovořilo jako o zvukohrách či dokonce jako o mluvených operách. Burian měl v ansámblu Děčka řadu herců, kteří ovládali jím propagovanou metodu hudebně stylizované mluvy na pokraji zpěvu, která v českých divadlech té doby neměla obdobu ani srovnání. Blíže k tomu kupř. (SRBA 1971 a SPURNÁ 2004a).

8 Fenoménem muzikalizace divadla se dosud nehlouběji zabýval David Roesner (ROESNER 2003). Na základě systematické analýzy divadelních inscenací z perspektivy jejich hudebnosti demonstroval na zvolených příkladech způsob práce tří významných současných režisérů (Marthaler, Schlee, Wilson) s motivem, rytmem, dynamikou či tempem jako určujícími faktory jevištního tvaru.

Pro integraci hudebního divadla do divadelní vědy mluví další pádné důvody, z nichž několik ve zkratce zmíním:

- 1) Jak dramatický text, tak žánry hudebního divadla jsou určeny ke scénickému provedení a při analýze hrají stěžejní roli otázky dramaturgie a inscenování.
- 2) V určitých historických epochách razily žánry hudebního divadla cestu ve vývoji scénografie, jevištní techniky i divadelní architektury. Italská barokní opera či francouzská grand opéra 19. století iniciovaly řadu významných inscenačních inovací. Naprosto zásadní význam pak přísluší Richardu Wagnerovi (1813–1883). Jeho koncept Gesamtkunstwerku a zbudování Slavnostního divadla v Bayreuthu (Festspielhaus) se staly impulsem k evropským divadelním reformám 20. století.⁹
- 3) Nepřehlédnutelným jevem je vstup činoherních režisérů do soudobého operního divadla. Radikální proměna operně inscenační praxe, která nastala v posledních desetiletích v souvislosti s prosazením režisérského divadla, si přímo vynucuje teatrologickou reflexi.
- 4) Diskuse o experimentálním, performativním a postdramatickém divadle by se těžko dala vést bez znalostí teoretických konceptů a hudebně scénických experimentů skladatelů jako byli John Cage (1912–1992) či Mauricio Kagel (1931–2008).¹⁰

Muzikologové se tradičně soustřeďují na operu a po řadu desetiletí u nich převládá náhled na tento žánr jakožto na operní *hudbu*. Americká muzikoložka Carolyn Abbate v historickém přehledu metod a estetických premis operní analýzy uvádí dvě protikladné tendence 19. století, které stály na počátku hudebně vědného zájmu o operu: „the symbolic and the formalist“ (ABBATE 1998: 116–120). První, označovaná také jako hermeneutická metoda, razila „poeticko-emfatický“ náhled na operní hudbu, jež je vykládána z hlediska zobrazování emocí, dramatických událostí a jiných mimohudebních jevů (ABBATE 1998: 117). Snahou formalistů bylo dostat zkoumání opery do roviny střízlivého a věcného popisu formálních kritérií partitury (harmonických, motivicko-melodických, rytmických atd.). Abbate charakterizuje tento přístup

9 Vliv Wagnera se promítl do scénografických reforem Adolpha Appii (1862–1928) či Edwarda Gordona Craiga (1872–1966), idea Gesamtkunstwerku se stala základem pro Bauhaus jakožto meziválečného střediska divadelního experimentování, pojetí divadelního díla coby dokonalé jednoty uměleckých složek a prvků rozvinul ve 30. letech v osobitý typ syntetického divadla s významným zastoupením světelných obrazů a hudby také náš Emil František Burian atd.

10 Značná část soudobého performativního umění, majícího povahu „zdivadelněné“ hudby, a naopak významujícího se „muzikalizací“ divadla, navazuje na koncept instrumentálního divadla Mauricia Kagela. Skladatel ho formuloval ve stěžejním článku „Über das instrumentale Theater“ (1961). Kagel vycházel z předpokladu, že koncertní předvádění hudby interpretem před publikem v sobě pokaždé nese zárodek divadelního představení; mimika, gesta, pohyby, nejrůznější akustické projevy instrumentalistů „zdivadelňují“ hudbu (praktickou ukázkou předvedl v kompozicích *Sur scène*, 1960 nebo *Match für drei Spieler*, 1964). Na druhé straně v některých svých dílech ponechával zdánlivě stranou hudební složku a pracoval téměř výhradně s divadelními prostředky, které se mu staly materiálem hudebního zpracování. Tímto způsobem „muzikalizoval“ divadlo kupř. ve scénické kompozici *Pas de cinq* z roku 1965, kde pohybové akce performerů po vyznačených drahách zakládaly akustickou podstatu představení (herci prováděli v určeném tempu předepsané rytmické modely úderů nohou a holí). Blíže k problematice Kagelova instrumentálního divadla v odborné literatuře psané v češtině viz (TONCROVÁ 2004: 292–306).

jako vypracování „typologies of arias and ensembles types, descriptions of traditional forms such as sonata form in operatic incarnation and harmonic and tonal analysis“ (ABBATE 1998: 117).¹¹

Zásadním impulsem k překonání metodologického konfliktu mezi „symbolisty“ a „formalisty“ se stal Wagnerův koncept hudebního dramatu a idea Gesamtkunstwerku. Zájem muzikologů se začal více soustřeďovat na operu jakožto na organismus, fungující na základě interakce různých uměleckých složek a vyznačující se zjevnou scéničností (srov. BIE 1913–1980; BEKKER 1931 a FISCHER 1982).¹² Naléhavá potřeba divadelně orientovaného operního výzkumu se v rámci hudební vědy vynořuje v 70. letech. Poprvé ji formuloval Heinz Becker ve studii „Zur Situation der Opernforschung“ z roku 1974 (BECKER 1974: 153–165). Úkoly, které Becker muzikologii předestřel, významně překračovaly úzké hranice disciplíny a vybízely k interdisciplinárnímu zkoumání. Pozornost měla být mj. věnována dějinám operního inscenování a organizačně-ekonomickým podmínkám operního provozu, libretistice a historii recepce (BECKER 1974: 162–164). Na Beckerův apel reagoval Wulf Konold, který posunul diskusi o divadelně-vědných otázkách hudebního divadla. Jeho závěry vyslovené roku 1986 v pojednání „Methodenprobleme der Opernforschung“ jsou stále aktuální i z důvodu, že požadoval „interdisciplinární spolupráci literárních vědců s teatrologií a společenskými vědami“ (KONOLD 1987: 24). Mezi muzikology, kteří v operním výzkumu pozornost upínali ke vztahům scény, hudby a textu, zastával nejvýznamnější pozici Carl Dahlhaus. Od 70. let nahlížel na operu i na „hudební drama“ prismatickým divadla, popisoval časové struktury v opeře v poměru k dramatu a celkově charakterizoval rozdíly mezi operní estetikou a dramaturgií činohry (DAHLHAUS 1989). Tyto aspekty zakládají rovněž Dahlhausův zásadní přínos pro *teatrologicky* založený výzkum opery a hudebního divadla.

Pokud jsem u zmínky o intaktním vztahu teatrologie k hudebnímu divadlu použila minulý čas, pak s ohledem na velký pohyb, ke kterému došlo v posledním čtvrtstoletí v německé divadelní vědě. Za stěžejní je možné považovat sborníkovou práci *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, kterou s kolektivem autorů vydal významný divadelní historik Hans-Peter Bayerdörfer (1999). Na berlínských univerzitách, v Mnichově, v Erlangenu-Norimberku či v Lipsku se v rámci divadelně-vědných kateder věnují reflexi hudebního divadla, a to nejen opeře či dalším tradičním žánrům, ale také nejrůznějším syntézám divadla a hudby až po současné fenomény muzikalizace divadla. Na univerzitě v Bayreuthu v roce 1976 vzniklý Forschungsinstitut für Musiktheater (FIMT) má svou samostatnou katedru divadelní vědy pro studium hudebního divadla už od roku 1987. Z nejvýznamnějších německých teatrologů soustavně

11 Iniciátorem první uvedené tendence byl Alexander Ulibiše, autor monografie *Mozarts Opern: kritische Erläuterungen* (1849). Formalistní přístup k opeřerazil Eduard Hanslick ve svém pojednání *Die moderne Oper* (1875). Už předtím autoři jako Otto Jahn (*W. A. Mozart*, 1856) nebo A. B. Marx (*Gluck und die Oper*, 1863) soustřeďovali analytickou pozornost na technické zkoumání partitury coby nezávislého a samostatného jevu.

12 Za nejrespektovanějšího wagnerovského specialistu byl dlouho považován Carl Dahlhaus, který v 70. letech vypracoval spolu s rozlišením opery a hudebního dramatu koncepci operní analýzy s odpovídajícím terminologickým aparátem, z níž dodnes vychází řada muzikologů. Srov. (DAHLHAUS 1989).

se zabývajících výzkumem hudebního divadla jmenujme alespoň Jürgena Schlädera, Clemense Risiho, Quido Hisse či Davida Roesnera. Kromě publikací, jež obsahují z hlediska divadelní vědy relevantní poznatky o hudebním divadle ve všech jeho žánrech a projevech, vznikají v poslední době obsáhlé práce, přinášející už i ucelené koncepty inscenační analýzy opery. Obrovský náskok německé divadelní vědy před českou teatrologií dokládá fakt, že donedávna málo propracovaná disciplína se dnes stává už i předmětem závěrečných doktorských prací (GROßMANN 2013 a DAUDE 2014).

V anglosaských zemích je tradice hudebně divadelního bádání jiná, což souvisí s tím, že obory jako muzikologie a divadelní věda se tu realizují v těsném kontaktu s uměleckou praxí. V současnosti zesílil trend spolupráce s tvůrci (skladatelé, libretisté, režiséři, zpěváci atd.) a důraz na popularizační přínos vědců-specialistů. V Anglii existuje při univerzitách několik center zaměřených na výzkum hudebního divadla, resp. opery. Jmenujme kupř. The Centre for Research in Opera and Music Theatre (CROMT) na University of Sussex, The Opera Research Unit (OBERTO) na Oxford Brookes University nebo Centre for Interdisciplinary Research in Opera and Drama (CIRO) na Cardiff University. Skupina muzikálových odborníků ze sedmi anglických univerzit založila v roce 2012 British Musical Theatre Research Institute (BMTRI) v čele s přední badatelkou tohoto žánru Millie Taylor z University of Winchester. Ve všech jmenovaných institucích se zabývají historickou i současnou tvorbou a různými podobami jejího provozování. Z metod převládá interdisciplinární přístup (silný vliv mají zejména koncepty gender studies), důraz je kladen na rozvíjení performativního přístupu v analýze představení.

V českém prostředí jsou pokusy o vtažení hudebního divadla do fokusu divadelní vědy stále ojedinělé. Řekněme si upřímně, že teoreticky jsme se neposunuli významně dál od obsáhlého výkladu opery v *Estetice dramatického umění* Otakara Zicha.¹³ Metodologicky nejdůležitější impulsy vzešly v uplynulých desetiletích od Zichova vykladače a následovníka Iva Osolobě v rámci jeho strukturálně sémiotických prací o zábavně hudebním divadle (OSOLSOBĚ 1967 a 1974), k mezioborovému výzkumu opery pak nejvíce přispěl tandem hudebních vědců Marta Ottlová a Milan Pospíšil v rámci studií o opeře 19. století (OTTLOVÁ a POSPÍŠIL 1997). Z divadelních historiků starší generace se výrazně zasloužili o hudebně divadelní bádání Bořivoj Srba a Adolf Scherl. Prvý jmenovaný zejména v souvislosti se scénografickou praxí v opeře 19. století (SRBA 1984: 376–385 a 2009). Bibliografie původním vzděláním muzikologa Adolfa Scherla, týkající se hudebního divadla, je kvantitativně i tematicky širší: zahrnuje početné texty o starším hudebním divadle (kupř. ČERNÝ 1969) včetně obrovského množství hesel pro nejrůznější domácí i zahraniční encyklopedie (mj. LUDVOVÁ a kol. 2006) či práce o operní režii (SCHERL 1990: 45–51, 2003: 28–32 aj.). Kromě týmu muzikoložky Aleny Jakubcové v Kabinetu pro studium českého divadla, jehož soustavný zájem o historiografický výzkum hudebního divadla se dnes prezentuje zásadními edičními počiny (LUDVOVÁ a kol. 2006 a LUDVOVÁ 2012), se v rámci teatrologie dlouhodobě věnuje opeře Josef Herman, Lenka Šaldo-

13 Teorií opery (zpěvohry) se Zich zabýval v osmé kapitole „Dramatická hudba“. Kapitola předznamenává důležitou poznámkou, že nejen ona, nýbrž celá kniha je „estetikou zpěvohry“ (ZICH 1986: 216).

vá (oba zejména intenzivní publicistickou činností) a v neposlední řadě také autorka této studie (z jejích četných prací citujeme pouze knižní monografie, viz SPURNÁ 2004b a 2014).¹⁴ Systematický teatrologický výzkum českého operního divadelnictví v Brně od sklonku 50. let do let 70. (jeho dramaturgicko-inscenačních strategií a postupů v kontextu s dobovým děním na českých scénách) zahájil v roce 2015 řešitelský tým v čele s Šárkou Havlíčkovou Kysovou pod hlavičkou projektu GAČR „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ a SPURNÁ 2016 a 2017; HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2016 a 2017). Baletem se dlouhodobě zabývali Božena Brodská (BRODSKÁ 2006 a 2007) a Vladimír Vašut (VAŠUT 1986), kteří se lexikograficky podíleli i na *Českém tanečním slovníku* (HOLEŇOVÁ a kol. 2001).

Témata s hudebně divadelní problematikou mají na našich katedrách divadelní vědy ať již v rámci výuky nebo z hlediska závěrečných diplomových prací stále příchuť exkluzivního. (Mnohem příznivější je situace ve výzkumu tanečního divadla s institucionálním zastřešením Ústavu pro taneční vědu při katedře tance HAMU.) Výlučnost bádání o hudebním divadle je dána interdisciplinární povahou oblasti, vyžadující určitý stupeň hudebního vzdělání. K tomu lze jednoznačně říci, že badatel hudebního divadla by měl mít znalosti z historie hudby a základní hudebně teoretickou průpravu. Obavy teatrologů z nedostatku muzikologické erudice bývají značné; analýza kupř. operní partitury ve smyslu hudebních technik a forem ovšem není tím hlavním, oč bychom měli usilovat. Čistě hudební rozbor árie, ouvertury, recitativu atd. vystihuje v oblasti hudebně dramatické jen částečný aspekt. Divadelní zvláštnost opery, operety, muzikálu a dalších žánrů hudebního divadla se pod tímto úhlem zákonitě vytrácí. V první řadě je třeba se ptát po *dramaturgickém* významu forem, jejich fungování v souvislosti s *dramatickým dějem a scénou*. S pomocí pouhých hudebních kritérií není možné popsat různé funkce opery a už vůbec ne celé spektrum hudebně divadelních žánrů či subžánrů jako je zpěvohra, opera seria, tragédie lyrique, hudební drama apod. (SCHLÄDER 2004: 19).

Před rozбором představení opery, operety nebo muzikálu je jistě třeba mít respekt, ale je dobré vědět, že sami režiséři dílo často studují nikoli z notového zápisu, nýbrž přímo z nahrávky. Otázky, které v souvislosti s analýzou představení z hudebně divadelní oblasti řešíme, se od analýzy jakéhokoli jiného divadelního představení až tak diametrálně neliší a vyplývají spíše z metodologických problémů, před které jsme postaveni při rozboru jevištního artefaktu obecně.

14 V roce 2004 vydaný soubor studií domácích i zahraničních odborníků na hudební divadlo s názvem *Hudební divadlo jako výzva* vznikl s cílem podpořit zájem o tuto oblast na úrovni interdisciplinárního zkoumání a zejména pak – na základě podnětů z německé divadelní vědy – otevřít otázku výzkumu druhů a forem hudebního divadla v rámci domácí teatrologie. Roku 2014 vyšla kniha *Emil František Burian a jeho cesty za operou*, která syntetizuje dříve publikované studie Heleny Spurné o operách E. F. Buriana a významně rozšiřuje dosavadní stav výzkumu o zcela aktuální poznatky.

Některá specifika v badatelském přístupu k hudebnímu divadlu

Hudební divadlo vykazuje jakožto oblast badatelského zájmu styčné body s divadlem mluveným či tanečním, současně jsou tu však i určitá specifika, kterými se od jiných divadelních oblastí odlišuje:

1) Jako problematická se u opery, operety, muzikálu atd. jeví kategorie „díla“. V evropské tradici je pojem dílo vázán především na jeho fixaci (v hudbě skladba zaznamenaná v notaci), uzavřenost (dílo je dokončeno a jiní autoři již do něj nevstupují) a jedinečnost (autor jako nezaměnitelná tvůrčí osobnost)¹⁵. Představa pevně daného díla, svázaného s autorovou neměnnou a jedinečnou představou, však v historii hudebně dramatické tvorby nemá příliš oporu. Můžeme hovořit o výrazně *tranzitivním* charakteru těchto žánrů (SCHLÄDER 2004: 20). Operní partitura nezřídka představovala pouhou předlohu k divadelnímu tvaru, který platil zase jen dočasně. Také z tohoto důvodu máme k dispozici malé množství tištěných notových materiálů k operám ze 17. a 18. století. U starších oper existovaly různé varianty libreta a partitury. Skladatelé podle potřeb upravovali hudbu, přizpůsobovali se konkrétnímu pěveckému obsazení, inscenačním možnostem i provozním zákonitostem daného operního domu, očekávání publika apod. Přepřacování, škrty, přestavba, nové otextování a kompoziční provedení bylo považováno za zcela běžné a tomuto žánru vlastní (SCHLÄDER 2004: 20).¹⁶ Praxi přizpůsobování partitury určitým podmínkám a očekáváním dokumentují z nejznámějších příkladů dějin starší opery rozdíly v tzv. pražské a vídeňské verzi Mozartova *Dona Giovanniho*. Ničím neobvyklým však nebyla ani v opeře 19. století. Ze světově známé tvorby jmenujme Bizetovu *Carmen* a Offenbachovy *Hoffmannovy povídky* – opery, které si získaly mezinárodní ohlas až v radikálně přepracované podobě. U nás máme příklad komplikovaného vývoje k finální podobě partitury ve Smetanově „hvězdné“ opeře *Prodaná nevěsta*. Giacomo Puccini, který patřil ke skladatelům hlásícím se ke konceptu opery jako uměleckého artefaktu „pojištěného“ proti jakýmkoli změnám, tuto zásadu sám narušil v *Madame Butterfly*. Pro pařížské provedení v roce 1906 (režie Albert Carré) připravil výrazně upravenou (dodnes hranou) verzi původního znění opery.¹⁷ Když to

15 Na místě je otázka, komu přisoudit roli autora v hudebně dramatické tvorbě, která byla v historii zpravidla výsledkem spolupráce dvou lidí, skladatele a libretisty. Vývoj opery dokládá, že skladatel v tomto tandemu neměl vždy dominantní funkci. Kupř. v opeře seria 18. století zastával vůdčí pozici libretista Pietro Metastasio. Jeho libreta byla zhudebňována opakovaně různými skladateli (Antonio Caldara, Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart, Josef Mysliveček ad.) a současníci je považovali za texty vysokých literárních kvalit. Oproti tomu ve dvojici Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave byl Verdi jednoznačně nositelem umělecko-tvůrčího záměru. Richard Wagner si už psal vlastní libreta v duchu představy hudebního dramatu jako ideálního uměleckého artefaktu, v němž se odráží genialita skladatele. (Zejména u Wagnera se v rámci hudebního divadla myšlenka individuálního, neměnného a jedinečného díla projevila nejsilněji.) V rámci tendence literární opery ve 20. století skladatelé volili ke zhudebnění známá literární díla, a i když je často oni sami různě upravovali, snahou bylo přizpůsobit se původnímu záměru a dramaturgické koncepci autora předlohy.

16 Srov. též (BECKER 1974: 156): „Jinak než u orchestrálního díla představovala operní partitura, již skladatel otevřel fázi zkoušek, nejdříve jen pracovní základ, který se ještě v procesu realizace mohl významně přetvořit.“

17 Zmizela negativní charakteristika amerických postav a zmírnila se i kritika kolonialismu.

shrňeme, přístup z úhlu praxe zásadně proměňuje pohled na operní partituru jako na dílo. Současně nabývá při inscenačním rozboru na důležitosti analytický přístup, který upřednostňuje aspekt představení, resp. performance (podrobněji níže).

V rámci sporů o scénickou konkretizaci hudebně dramatického díla se vynořuje otázka „věrnosti dílu“. Mezi muzikology se častěji setkáme s názorem, že úkolem inscenačního týmu je co „nejvěrněji“ tlumočit představu skladatele a libretisty. Nabízí se úvaha, že jestliže sám skladatel neměl problém pružně měnit partituru v závislosti na nejrůznějších okolnostech, nelze ani režisérovi upírat právo na různorodost jevištní interpretace. Tendence označovaná jako režijní divadlo, projevující se jevištními aktualizacemi a modernizacemi, je ale v opeře nepochybně citlivějším tématem než v činohře. Když režisér zasadí do současnosti Molièrova *Dona Juana*, nebude tento posun patrně vnímán tak významně, jako když obdobným způsobem a do všech myslitelných důsledků interpretuje Mozartova *Dona Giovanniho*. Opera je pevněji ukotvena v tradovaných scénických postupech, které se začaly formovat spolu se vznikem žánru na počátku 17. století (a i mnozí současní režiséři mají tendenci je spíše podtrhnout). Kromě textu je tu pak i skladatelův kompoziční styl, jenž prohlubuje vazbu operního díla na konkrétní historickou epochu.

2) Mezi libreto a dramatický text nelze položit rovnítko. Libreto není autonomním dramatem, je textem určeným ke zhudebnění. Dějiny hudebně dramatické tvorby ukazují, že ne každý text je ke zhudebnění vhodný. Stejně tak se jeví jako samozřejmé, že libreto není určeno k činohernímu uvádění (GIER 2004: 72 a 84). Libreta k operám 17. a 18. století, verdiovská libreta či texty velké opery vykazují znaky, které by z hlediska tradičního dramatu byly z dobové perspektivy považovány za nedostatek (posuny v ději, prudké změny v emocích postav atd.). Tím, co však v tradiční opeře dominuje, je hudba a scéna.¹⁸

S příchodem tzv. literární opery, zhudebněující známý literární, dramatický či prozaický text¹⁹ se poměr skladatele k předloze zásadně proměnil. Předloha přestala být jen zdrojem námětu a zásobárnou dějových motivů, které neměly jiný význam než umožnit hudební a scénické zpřítomnění citového stavu. Více byla vnímána jako celistvá dramatická struktura (ZVARA 2000: 17). Východiskem změněného přístupu se stalo wagnerovské „hudební drama“. Wagner vznesl vůči libretu vysoký literární nárok, zároveň se projevila výraznější orientace na dramaturgii činohry. Namísto výhradně do sebe

18 Podstatou operní hudby bylo až do wagnerovského hudebního dramatu vyjádření afektů, které se uskutečňovalo v áriích. Hlavní zájem na vyjádření vyhraněného afektového stavu mělo pro konstrukci operního děje zásadní dramaturgický dopad – do popředí vystoupily dramatické situace se silným emocionálním nábojem. Jejich srozumitelnost pak byla podpořena zjevností scénické akce, gesta, divadelní konfigurace. (Do konce 19. století platilo pravidlo „pantomimické srozumitelnosti“ zpívaného slova, což znamenalo pochopení děje i bez porozumění textu, jen na základě doprovodných gest a jevištní konstelace postav. Giuseppe Verdi razil spojený „parola scenica“.) Srov. (DAHLHAUS 1989: 13 a 15).

19 Příkladem mohou být ze známějších oper *Pelléas a Mélisanda* (Maeterlinck – Debussy), *Salome* (Wilde – Strauss), *Elektra* (Hofmannsthal – Strauss), *Wozzeck* (Büchner – Berg), *Lulu* (Wedekind – Berg), *Věk Makropulos* (Čapek – Janáček), *Z mrtvého domu* (Dostojevskij – Janáček), *Návštěva staré dámy* (Dürrenmatt – Einem), *Vojáci* (Lenz – Zimmermann) atd. K problematice tzv. Literaturoper viz zj. studii Carla Dahlhause „Zur Dramaturgie der Literaturoper“ (DAHLHAUS 1989: 294–312).

uzavřené scénické situace, odehrávající se ve vší názornosti a bezprostřední smyslovosti před zraky diváka, se žádoucím stalo evokování skrytého děje²⁰ a „imaginárního světa, jehož místem není jeviště, nýbrž reflexivní vědomí diváka“ (DAHLHAUS 1989: 301). Libreto bylo v duchu činohry koncipováno jako „prokomponovaná“ struktura, utvořená z myšlenkových souvislostí a vztahů přítomného okamžiku k minulosti a budoucnosti (DAHLHAUS 1989: 301). V hudbě pak byla tato intence dovršena uplatněním příznačných motivů. Dalším rysem přibližování opery činoherní dramaturgii se stal princip tzv. *nekonečné melodie*, v jejímž rámci došlo k překonání dualismu recitativu a árií ve prospěch prokomponovaného deklamatorního zpěvu (*Sprechgesang*). Dialogický princip jako základ hudebního dramatu se projevil též menším výskytem ansámblových a sborových scén.

Literární opera se v průběhu 20. století rozvinula ve vnitřně diferencovaný proud. Už v první třetině minulého století se zformovaly různé individuální koncepce, mezi nimiž těžko hledat souvislosti (ZVARA 2000: 66). Na jedné straně zjišťujeme v operách Richarda Strausse, Clauda Debussyho, Arnolda Schönberga nebo Albana Berga návaznost na wagnerovský koncept hudebního dramatu. Na straně druhé – v dílech Igora Stravinského, Paula Hindemitha, Kurta Weilla a později kupř. Paula Dessaua – došlo pod vlivem epického divadla k renesanci tradiční číslové opery. Snaha udržet v dominantní pozici literárně kanonické texty jako předlohy pro operu se stává zřejmou i v poválečné tvorbě až do současnosti. Z dlouhé řady děl jmenujme kupř. opery *Revizor* Wenera Egka, *Sen noci svatojánské* Benjamina Brittena, *Princ Homberský* Hanse Wenera Henzeho, *Vojáci* Bernda Aloise Zimmermanna, *Návštěvu staré dámy* Gottfrieda von Einema, *Pád domu Usherů* Philipa Glasse, *Děvčátka se sirkami* Helmuta Lachenmanna, *Žert, satira, ironie a hlubší význam* Detleva Glanerta ad. Nové cesty v operní libretistice naznačil Werner Egk, který v roce 1953 napsal pro Borise Blachera antinarativní libreto z pouhých fonetických hlásek (*Abstraktní opera č. 1*). Dílo, které bývá považováno za prvopočátek experimentálního hudebního divadla 60. let, předznamenalo „anti-operní“ experimenty Mauricia Kagela (*Sur Scène*, 1960; *Staatstheater*, 1970 aj.) či György Ligetiho (*Le Grand Macabre*, 1977). Philip Glass v operě *Akhmaten* (1983) experimentoval s mrtvým jazykem (akkadština)²¹ a například Helmut Lachenmann dekomponoval text pohádky Hanse Christiana Andersena *Děvčátka se sirkami* do podoby libreta (1996), v němž původní slova byla zrovnoprávněna s pouhými hláskami či abstraktními zvuky. Snahou soudobých skladatelů je přiblížit operu divákům diskutovanými tématy politiky a veřejného života (viz operu *X, The Life and Times of Malcolm X* od Anthonyho Davise, 1986; operu Johna Adamse *Nixon v Číně*, 1987, a *Smrt Klinghoffera*, 1991; operu *Harvey Milk*, 1995, od Stewarta Wallace; z nejnovějších kupř. *Bel Canto* Jimmyho Lópeze, 2014, aj.). Nikoli ojedinělou se stává forma dokumentární opery, jejíž libreto je vytvořeno na základě autentických textů, majících povahu historických dokumentů (z domácí tvorby si velkou pozornost šíří

20 Jedním z hlavních kritérií tradiční opery je eliminace skrytého děje, „v klasickém dramatu nezřídka stejně podstatného jako výstupy odehrávající se přímo na scéně“ (DAHLHAUS 1989: 289).

21 Už v roce 1927 zkomponoval Igor Stravinskij na latinský text podle Sofoklovy tragédie operní oratorium *Oedipus Rex*.

kulturní veřejnosti vydobily komorní opery Aleše Březiny na téma komunistických zločinů z 50. let *Zítřka se bude...*, 2008 a *Toufar*, 2013).

3) Hudba si podřizuje všechny složky hudebně dramatického díla. Děj skrze ni získává řád, který se nekryje s empirickou skutečností. Simultaneita zpěvu,²² v hudebním divadle něco zcela přirozeného, má v dramatu příchutí iracionálního či rozhodně nezvyklého. Hudba determinuje časový průběh replik, přesněji než činoherní text určuje motoriku zpívaných promluv: věta, kterou herec vysloví v činohře, může mít v hudebně dramatickém díle mnohem delší nebo i kratší trvání. Hudba dokáže do velké časové šíře „roztáhnout“ určitý dramatický okamžik.²³ Schopnost „zastavit“ čas má i dramatický text skrze monolog, k „rozpínání“ jevištního času inklinují rovněž někteří současní režiséři, avšak zdá se, že pouze ve spojení s hudbou dokáže scénicky realizovaný text vzbudit dojem, že čas opravdu „stojí“ (GIER 2004: 78).²⁴

Zatímco scénérie – na rozdíl od dramatu – je v partituře v lepším případě pouze načrtnuta,²⁵ o výrazu přednesu v ní najdeme poměrně přesné informace. (Když dramatik uvede u repliky poznámku „vzrušeně“, je to z hlediska způsobu hereckého ztvárnění pokyn méně ohraničující, než když skladatel u dané fráze uvede „agitato“ a zapíše noty ještě v určitém tempu a rytmu.) Rytmem, tempem a dynamikou ohraničuje hudba i herecké gesto a pohyb herců na scéně.²⁶ Skladatel má také možnost zpřesnit charakteristiku postavy prostřednictvím hlasových oborů. Guido Hiss nebo Jürgen Schläder souhlasně tvrdí, že skladatel spolu s partiturou předkládá současně už i první režijní výklad díla (HISS 1988: 112 a SCHLÄDER 2004: 22).²⁷ Za připomenutí stojí *Estetika dramatického umění*, v níž Otakar Zich uvedl, že „operní skladatel anticipuje režiséra“, neboť „fixuje“ svým notovým zápisem „dramatickou [rozuměj „jevištní“ – pozn. HS] formu díla“ (ZICH 1986: 248). Z toho všeho nevyhnutelně vyplývá, že drama otevírá svobodnější pole k interpretaci než hudebně dramatické dílo, v němž je inscenátor

22 Chápej ve významu současného zaznívání zpěvu dvou a více zpěváků.

23 Zatímco v recitativu zpravidla souhlasí hudebně formální čas s reálným časem, operní árie – zpívaná třeba jen na pár slovech – může zabrat dlouhé minuty. Z toho důvodu se rozdíl mezi časem „zobrazovaného“ a časem „zobrazením“ v opeře vnímá jako podstatně nápadnější než v činohře. Podrobněji k problematice času v opeře viz studii Carla Dahlhause „Zeitstrukturen in der Oper“ (DAHLHAUS 1989: 27–40).

24 Carl Dahlhaus odlišil „kontinuální čas“ v mluveném dramatu od „diskontinuálního času“ v opeře. Pojmem diskontinuita rozumí „zřídka zohledňovanou vlastnost opery, totiž že v rámci jedné scény dochází k prudkým kontrastům v časovém průběhu“ (DAHLHAUS 1989: 28).

25 „Jednoznačně písemně fixovány jsou v operní partituře spolu s notovým záznamem a textem jen části scénického díla. [...] Představivost čtenáře operní partitury, který si má z písemného záznamu představit divadelní představení v jeho totalitě, musí být nesrovnatelně větší než při četbě nevidadelních hudebních partitur, a přesahuje jistě také požadavky, které jsou kladeny na čtenáře divadelní hry.“ Srov. (SCHLÄDER 2004: 22).

26 Tento jev může v rámci scénického ztvárnění vyústit až do tendence důsledné synchronizace hudební motoriky a rytmu s gestickými a pohybovými znaky v duchu tzv. mickey-mousing.

27 „Realizace na divadle je i bez písemné fixace přímo zakomponována do hudebně dramatické scény a intencionální „režie“ skladatele tvoří integrální součást komponované skladby“, doslova uvádí Schläder. Z této zákonitosti pak lze podle něho vyvodit metodický postup, který pohlíží také na operní partituru – analogicky k partituře symfonie, smyčcového kvartetu, klavírní sonáty či jiných hudebních žánrů a navzdory tranzitivnímu charakteru žánru i stále se rozšiřujícím možnostem scénického výkladu – jako na „dílo“, jímž je posuzována kvalita konkrétní inscenace. Srov. (SCHLÄDER 2004: 14–15).

vázán průběhem hudby. (Na druhé straně – a opět se vracíme ke sporům o „dílo“ a jeho substanci – tuto premisu jistě nelze přivést k radikálnímu závěru, k němuž došel zmiňovaný Zich, totiž že úkolem operního režiséra není nic víc, než v rámci inscenace „nuancovat“ partituru. Srov. ZICH 1986: 248–249).²⁸

Hudba má sama o sobě omezený sémantický potenciál, ve spojení se slovem a scénou však dokáže evokovat dosti určité významy.²⁹ Nevýhody z hlediska sémantického při čistě akustickém, resp. koncertním provedení opery, operety či muzikálu jsou tedy nasnadě (VELTRUSKÝ 2004: 90). Mezi znakovými systémy textu a hudby můžeme detekovat analogie nebo nezáměrně, ale i cíleně vytvářené protiklady (diskrepance). Obecně rozlišujeme dvě základní obrazivé schopnosti hudby: schopnost napodobit zvukový jev nebo pohyb (zvukomalba, tónomalba) a zachytit city, psychické stavy a nálady.³⁰ Spojení hudby s textem a scénou rozšiřuje její zobrazovací možnosti. Peter Petersen (1992) definoval na základě rozboru opery Hanse Wernera Henzeho *Zrádné moře* (*Das verratene Meer*, 1989) šest funkcí, které na sebe bere operní hudba s ohledem na svůj sémantický potenciál:

- a) soustřeďuje (tak jako kamera) pozornost na určitý výsek jevištního dění či na konkrétní postavu
- b) etabluje základní charakter neboli „tón“ opery³¹
- c) umožňuje s pomocí charakteristických idiomů porozumět smyslu scény i bez srozumitelnosti zpívaného slova³²
- d) na základě hlasových oborů, způsobem deklamace a výrazovými hudebními prostředky³³ charakterizuje postavu
- e) vyjadřuje nevyřčené emoce a podvědomé stavy postavy
- f) potvrzuje, ale může i popřít scénickou iluzi.³⁴

28 Analogicky k pojmu „režisér-dirigent“, kterým Zich označuje režiséra činohry, volí pro oblast opery termín „režisér-scénik“. Jeho funkce je obdobná, pouze s tím rozdílem, že na rozdíl od činoherního režiséra je vázán hudbou. Rovněž „herec-zpěvák“ má pro svůj zpěv jen právo nuancovat, neboť jeho hlasový projev je určen skladatelem v zpěvním partu (ZICH 1986: 249–250).

29 Otakar Zich uváděl, že hudba doprovázející Orfeův příchod do Elysia v Gluckově opeře *Orfeus a Eurydika* může připomínat šumění stromů a ptačí zpěv, ale až ve spojení se scénickou výpravou evokuje tento význam se vsí určitostí (ZICH 1986: 229).

30 Otakar Zich tuto hudební charakteristiku označuje jako hudební „dušmalbu“. Barokní afektová teorie, která se projevila zvláště v opeře, vypracovala celý systém hudebně rétorických figur za účelem ztvárnění určitých psychických stavů.

31 Petersen nachází v Henzeho opeře převahu statických hudebních ploch (ostinato a pravidelný rytmus) a lyricky kontemplativních pasáží. Srov. (PETERSEN 1992: 35–38).

32 Tato schopnost hudby je důležitá zejména v ansámblových scénách, kdy zpívá více postav na jiný text.

33 Melodicko-harmonická výstavba, rytmus, dynamika, metrum, tempo, způsob instrumentace atd.

34 V případě Henzeho opery intervenují do orchestrální hudby hluky moderního industriálního města, fungující jako autorský komentář k realitě, představující v očích autora „nehumánní, destruktivní svět“ (PETERSEN 1992: 51). Další způsob, jak Henze narušuje iluzi operního děje, spočívá v uplatnění anachronismů ve formě historizujících citátů barokní hudby. Podrobněji viz (PETERSEN 1992: 50–52).

Hlediska v analýze operního představení

Při analýze inscenace a představení hudebního divadla řešíme metodologické otázky, které platí pro analýzu jakéhokoli divadelního představení. Sémantická metoda měla a má velký význam potud, že umožňuje racionálně uchopit a zorientovat se v komplexním fenoménu divadelního artefaktu. Má však své nevýhody, pokud jí chceme uchopit jevy, které se dějí v rámci představení bez ohledu na inscenaci jako dílo. Zpívající herec, na jehož výkon je v hudebním divadle soustředěna prvořadá pozornost, předvádí celý komplex mimických, gestických a pohybových projevů, které nijak nesouvisejí s vytvářením postavy. Jsou spíše výsledkem samotného aktu lidského zpěvu, jelikož při zpěvu se nevyhnutelně projevují určité fyziologické pochody a reakce těla, které lze těžko vůlí korigovat. Některé pohyby vznikají v důsledku zpěvákovy potřeby být v těsném kontaktu s dirigentem a orchestrem. Provázanost zpěvu s akustickými zákonitostmi konkrétního prostoru pak je dalším momentem, který se v představení odráží.

Uvedli jsme, že režisér má v hudebním divadle bezesporu užší „manévrovací“ prostor, protože je vázán a ve své kreativě usměřňován průběhem hudby. Dalším limitujícím faktorem je mu pak logicky zpěvák, jenž – rovněž determinován hudbou – je nadto „připoután“ mnohem více k vlastnímu tělu než herec činoherní. Režisér vůči němu může vznést řadu nároků, ale současně nesmí ohrozit pěvecký výkon. V sázce je příliš mnoho; hudební složka (hudební výkony interpretů) v opeře navzdory dnes už etablovanému režijnímu divadlu plní stále funkci dominantní. Proto v opeře i nadále přetrvává systém hvězd, který v činoherním divadle takového významu už nedosahuje (BALME 2014: 110).

Oproti činohře se v opeře také udržuje praxe pěveckých alternací. V jejím důsledku dochází k značné variabilitě na úrovni jednotlivých představení. Ty mohou jiným obsazením získat až netušený rozměr. I to je dalším důvodem, proč by analýza měla postihnout momenty, jejichž význam se nezávisle na inscenačním záměru konstituuje až v průběhu konkrétního představení, resp. jeho *recepce*. V opeře zažijeme bezpočet případů, kdy kupř. Rusalku alternuje pěvkyně, která svým korpulentním tělem spíše protičeří postavě, již představuje. (Její lyrický soprán přitom evokuje dívčí zjev. Měřeno parametry běžného činoherního diváka, právě tehdy se naplňuje vžitá představa opery jako „nemožného“ umění.) Tělesnost takového zpěváka na nás silně působí a mimoděk připoutává veškerou naši pozornost, zatímco jeho představující funkce a dramatická situace, již má ztvárnit, ustoupí do pozadí. A uvažujme v dalších konsekvencích: Pakliže pro roli režisér vymyslel pohybově náročnou jevištní akci, v představení se při tomto obsazení formuje zvláštní napětí, jež divák neomylně vycítí. Je zřejmé, že inscenátoři se publiku vědomě vydávají všanc, neboť právě v těchto chvílích se naplno a se vši silou mohou projevit trhliny inscenačního záměru.

Soustředění na *materialitu* hudby (zvuků, tónů, hlasů, rytmů atd.), akcentace *smyslové* stránky představení, vnímání interpreta v jeho skutečné *tělesnosti* a v jeho *komunikaci* s publikem jsou kategorie, jež tvoří přirozenou součást diskuse o soudobých hudebních performancích. (Koneckonců právě hudebně scénické akce Johna Cage nebo Mauricia Kagela byly na rozhraní 50. a 60. let rozhodujícím impulsem, který přivedl divadlo ke

konceptu *performativity*.) U tradičních žánrů hudebního divadla v čele s operou se tento přístup dosud neujal. Vědecký diskurs je spíše než na událost v podobě konkrétního představení soustředěn na transformační aspekt inscenace. Myslíme tím způsob přeměny partitury do podoby inscenačního díla (RISI 2003: 354). To má samozřejmě svou oprávněnou váhu u inscenace, v níž se režisér vyrovnává s partiturou interpretačně novým a jevištně neotřelým způsobem. Málo produktivní je však tento přístup z pohledu subjektivního vnímání a estetického prožitku představení (RISI 2003: 354). Clemens Risi přesto zdůrazňuje, že v operním představení lze zažít ještě intenzivněji než v činohře momenty, které nelze popsat jako *zobrazení* nebo *ztělesnění* (*Darstellung/Verkörperung*) něčeho. Jsou zde v první řadě od toho, aby vzbuzovaly smyslový zážitek a s ním spojené reakce, které vnímající zažívá v podobě vzrušení, šoku či uspokojení z naplnění přímo animální touhy (RISI 2003: 354). Hudba, zpěv, spolu s nimi tělesnost zpěváka dokáží přimět obecenstvo k otevřené a spontánní reakci, k níž v činohře dochází zřídka. Podle Risiho je zřejmé, že hlavní estetické kritérium opery – hudba a zpěv – zůstává stěžejním motivem k návštěvě operního představení ještě i dnes. Řekli bychom navzdory desetiletí trvající snaze režisérů zrušit tradici žánru jako „kulinárního umění“ a donutit jej, aby se podvolil dramaturgicko-inscenačním měřítkům činoherního divadla (RISI 2003: 354).

Jestliže dnešní performativní estetika v divadelní vědě vyžaduje analytický přístup, orientovaný nikoli na text (inscenaci), nýbrž na provedení, o to více je třeba tento přístup vyžadovat v bádání o opeře. V ní do „hry“ vstupuje důležitý performativní moment, kterým je konkrétní a zcela individuální zpěv lidského hlasu. V operním představení se navzájem potkávají nejrůznější jevy, které jsou dány partiturou nebo pevně určeny režisérem (scéna, kostým, choreografie), s jevy, jež v „textu“ nejsou k dispozici – a navzdory tomu jsou významným faktorem, jak v konečném důsledku budeme dílo vnímat. Je tu přítomnost zpěváka a dirigenta v jejich nepředvídatelné kondici při každém jednotlivém představení stejně jako nevyčerpateľný rezervoár významových asociací, vyvstávajících z konkrétního očekávání a „naladění“ publika, jež přišlo do divadla právě dnes (RISI 2017: 13). Několikrát zmiňovaný Clemens Risi je nejvýraznější autoritou v analýze opery z pozice teorie performativity. Zdá se mi proto jako vhodné skončit ocitováním jednoho z jeho postřehů, jenž myslím dobře vystihuje pohled na operu v duchu současného vnímání divadla a jeho kriticko-teoretické reflexe: „Partitura není o nic větší zásobárnou možných významů než dění, které vzniká, když se přidá hlas, tělo, scéna a pohyb. Představení dokáže během každého večera stvořit novou realitu. To, co se odehrává na jevišti, už není dílo, není to už ani jeho interpretace, nýbrž zcela nová estetická skutečnost, která podléhá vlastním pravidlům, jež zároveň zpochybňuje.“ (RISI 2017: 203)

Bibliografie

- ABBATE, Carolyn. 1998. Analysis (heslo [entry]). In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1. London: Macmillan, 1998: 116–120.
- BALME, Christopher. 2014. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2014.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (Hrsg.). 1999. *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- BECKER, Heinz. 1974. Zur Situation der Opernforschung. *Die Musikforschung* 27 (1974): 2: 153–165.
- BEKKER, Paul. 1931. *Das Operntheater*. (= Musikpädagogische Bibliothek, hrsg. Leo Kestenberg, Heft 9). Leipzig: Quelle & Meyer, 1931.
- BIE, Oskar. 1980. *Die Oper*. München: Noack-Hübner [reprint z roku 1913], 1980.
- BRODSKÁ, Božena. 2006. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* [History of Ballet in Bohemia and Moravia From 1945 On]. Praha: AMU, 2006.
- BRODSKÁ, Božena. 2007. *Romantický balet* [Romantic Ballet]. Praha: AMU, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. 1989. *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München: Piper u. Mainz: Schott, 1989: 11–26, 27–40, 278–293, 294–312.
- DAUDE, Daniele. 2014. *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse*. Bielefeld: transcript, 2014.
- ECKERT, Nora. 1995. *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*. Berlin: Henschel, 1995.
- FELSENSTEIN, Walter, Götz FRIEDRICH a Joachim HERZ. 1970. *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen* (hg. von Stephan Stompor). Leipzig: Philipp Reclam, 1970.
- FISCHER, Erik. 1982. *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1982.
- FUKAČ, Jiří [JF]. 1997. Hudební divadlo (heslo) [Music Theatre (entry)]. In Jiří Fukač a Jiří Vysloužil (edd.). *Slovník české hudební kultury* [Encyclopaedia of Czech Music Culture]. Praha: Supraphon, 1997: 298.
- GIER, Albert. 2004. Libreto. Definice a perspektivy výzkumu [Libretto. Definition and Research Perspectives]. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 68–88.
- GROBMANN, Stephanie. 2013. *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2016. Stage Metaphors in Verdi's Otello: Miloš Wasserbauer's State Theatre Production (Brno 1967) in the Context of Otello's Staging Tradition. *Theatralia* 19 (2016): 2: 29–58.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2017. Teoretické dílo Miloše Wasserbauera v kontextu myšlení o operně inscenační tvorbě [Theoretical Works of Miloš Wasserbauer In the Context of Thinking of Operatic Productions]. *Theatralia* 20 (2017): 2: 69–95.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka a Helena SPURNÁ. 2016. Dramaturgická východiska opery Státního divadla v Brně v době působení Václava Noska a Miloše Wasserbauera [Dramaturgy of the Opera House of the State Theatre in Brno in the Era of V. clav Nosek and Miloš Wasserbauer]. *Theatralia* 19 (2016): 1: 212–227.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka a Helena SPURNÁ. 2017. Realismus hudebního divadla Waltera Felsensteina – pravda, nebo mýtus? [Realism of Music Theatre of Walter Felsenstein – Truth or Myth?] *Theatralia* 20 (2017): 1: 88–121.

- HISS, Guido. 1988. *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des „Wozzeck“ von Alban Berg.* (=Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 24). Berlin: De Gruyter, 1988.
- HOLEŇOVÁ, Jana a kol. 2001. *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima* [Czech Dance Encyclopaedia: Dance, Ballet, Pantomime]. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- KONOLD, Wulf. 1987. Methodenprobleme der Opernforschung. In Michael Arndt a Michael Walter (Hrsg.). *Jahrbuch für Opernforschung 1986. Bd. 2.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1987: 7–26.
- LUDVOVÁ, Jitka a kol. 2006. *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* [Music Theatre in the Czech Lands. Personalities, 19th Century]. Praha: Divadelní ústav/Academia, 2006.
- LUDVOVÁ, Jitka. 2012. *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945* [To the Bitter End. Prague German Theatre 1845–1945]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav/Academia, 2012.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1967. *Muzikál je, když...* [Musical Theatre Is When...]. Praha: Supraphon, 1967.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1974. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy* [Theatre That Speaks, Sings, and Dances. Theory of One Communication Form]. Praha: Supraphon, 1974.
- OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1997. *Bedřich Smetana a jeho doba (vybrané studie)* [Bedřich Smetana and His Time (Selected Studies)]. Praha: Lidové noviny, 1997.
- PETERSEN, Peter. 1992. Funktionen der Musik in der Oper. In Udo Bermbach a Wulf Konold (Hrsg.). *Gesungene Welten. Aspekte der Oper.* Berlin: Reimer, 1992: 31–52.
- REYNOLDS, Margaret. 1995. Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions. In Corinne E. Blackmer, Patricia Juliana Smith (edd.). *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera.* New York: Columbia University Press, 1995: 132–151.
- RISI, Clemens. 2003. Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im Musiktheater. In Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte a Stephan Grätzel (Hrsg.). *Theater als Paradigma Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter* (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28). Tübingen/Basel: Francke, 2003: 353–363.
- RISI, Clemens. 2011. Opera in Performance. In Search of New Analytical Approaches. *The Opera Quarterly* 27 (2011): 2–3: 283–295.
- RISI, Clemens. 2017. *Oper "in performance". Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen.* Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 133), 2017.
- ROESNER, David. 2003. *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson.* (= Forum Modernes Theater, Bd. 31). Tübingen: Gunter Narr, 2003.
- SCHERL, Adolf. 1969. O zpěvohře v období 1785–1812 a o opeře v letech 1812–1848 [On Music Theatre in 1785–1812 and Opera in 1812–1848]. In František Černý a kol. *Dějiny českého divadla II.* [History of Czech Theatre II]. Praha: Academia, 1969.
- SCHERL, Adolf. 1990. Ferdinand Pujman a evropská operní režie [Ferdinand Pujman and European Opera Direction]. *Divadelní revue* 1 (1990): 3: 45–51.
- SCHERL, Adolf. 2003. Renato Mordo a jeho operní režie v Československu [Renato Mordo and His Opera Directions in the Czechoslovakia]. *Divadelní revue* 14 (2003): 1: 28–32.
- SCHLÄDER, Jürgen. 2004. *Hudební divadlo – Opera. Teze k současnému stavu a perspektivám výzkumu* [Music Theatre – Opera. Theses to the Current State and Research Perspectives]. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 15–28.

- SPURNÁ, Helena. 2004a. Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu [Voiceband As an Original Contribution by Emil František Burian to Czech Inter-War Theatre]. In Michal Sýkora (ed.): *Kontext(y) IV* [Context(s) IV], *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica* 27, Olomouc: Univerzita Palackého, (2004): 99–106.
- SPURNÁ, Helena (ed.). 2004b. *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004.
- SPURNÁ, Helena. 2014. *Emil František Burian a jeho cesty za operou* [Emil František Burian and His Opera Journeys]. Praha: KLP, 2014.
- SRBA, Bořivoj. 1971. *Poetické divadlo E. F. Buriana* [Poetic Theatre of E. F. Burian]. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.
- SRBA, Bořivoj. 1984. Scénické výpravy Meyerbeerových oper na českém jevišti [Stage Designs to Meyerbeer's Operas on Czech Stages]. *Hudební věda* 21 (1984): 4: 376–385.
- SRBA, Bořivoj. 2009. *V zahradách Thespidových* [In the Gardens of Thespis]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.
- TONCROVÁ, Dana. 2004. Od hudby k divadlu – od divadla k hudbě. Několik poznámek k instrumentálnímu divadlu Mauricia Kagela [From Music to Theatre – From Theatre to Music. Notes to the Instrumental Theatre by Mauricio Kagel]. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 292–306.
- VAŠUT, Vladimír. 1986. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2004. Sémiotika opery [Semiotics of the Opera]. In Helena Spurná (ed.). *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty* [Music Theatre As a Challenge. Interdisciplinary Texts]. Praha: Národní divadlo, 2004: 89–102.
- ZICH, Otakar. 1986. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* [Aesthetics of Drama. Theory of Dramaturgy]. Praha: Panorama, 1986.
- ZVARA, Vladimír. 2000. *Ján Cikker: Vzkriesenie. Genéza, osudy a interpretácia operného diela* [Ján Cikker: The Resurrection. Genesis, Fate, and Interpretation of the Opera]. Bratislava: Veda, 2000.

Doc. Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Katedra divadelních a filmových studií

Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc

helena.spurna@email.cz

Doc. Mgr. Helena Spurná, Ph.D. (1970) se badatelsky zabývá dějinami českého divadla v období avantgardy a hudebním divadlem, zejména operou. S kolektivem autorů a ve spolupráci s Národním divadlem vydala soubor textů *Hudební divadlo jako výzva* (2004) a je autorkou dvou samostatných monografií (*Emil František Burian a jeho cesty za operou*, 2014; *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor*, 2015). Připravuje kolektivní monografii o meziválečné opeře v Československu a monografii o analýze operního představení. Působí jako docentka na Katedře divadelních a filmových studií Filozofické fakulty UPOL.

Helena Spurná (1970) researches into the history of Czech Avant-Garde Theatre, and music theatre, especially opera theatre. She co-authored a publishing project *Music Theatre As a Challenge* (2004, co-edited by the National Theatre Prague), and authored two monographs, *Emil František Burian and His Opera Journeys*, 2014; *Oldřich Stibor, Theatre Director and a Person*, 2015). Spurná is currently working on a collective monograph on inter-war opera in the Czechoslovakia, and a monograph on analysing an opera production. She works as Assistant Professor at the Department of Theatre and Film Studies, Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc.