

prosadila alespoň ve větších operních domech, patří jakožto koncentrát či stupeň textové redukce rovněž mezi objekty výzkumu libreta. Záměr zkoumat řečené fenomény pouze z pohledu literární vědy by přirozeně neměl valnou naději na úspěch; tím víc žádoucí se jeví interdisciplinární přístup, zahrnující otázky, kladené z perspektiv sémiotiky, psychologie vnímání a sociologie médií. Srovnání takovýchto redukováných forem textu s příslušným originálem libreta by mohlo pomoci objasnit mechanismy předávání informace prostřednictvím jazyka v hudebním divadle.

Jiří Veltruský

Sémiotika opery¹

1. Dominance hudby nad textem při operním představení

Komponování opery znamená především zhudebnění textu. I přesto není opera hudbou vokální, protože se vyznačuje zvláštním vztahem mezi zpívajícím hlasem a orchestrem a protože takto zkomponovaná skladba dosahuje dovršení až při jevištním provedení.² Někdy je text samostatné dramatické dílo, někdy dílo literární, zvláště sepsané za tímto účelem jako libreto. Mnohdy samo o osobě nemá estetickou hodnotu (často je to adaptace dramatického či beletristického díla), a i přesto skladatelovy požadavky splňuje. Ve všech třech případech má hudba dominantní postavení. Skladatel může text pozměňovat či razantně seškrťávat, a to i tehdy, když má estetickou hodnotu. Rovněž tak může dovolit, aby jazyku nebylo v důsledku hudebního zpracování rozumět.

Na straně druhé je však opera neoddelitelná od divadelní inscenace, třebaže ta může mít nejrůznější podobu. Na rozdíl od

¹ Pozn. red.: Přítomná studie je jednou z kapitol zamýšlené knihy o sémiotice divadla, na které Jiří Veltruský pracoval na sklonku svého života. Na rozdíl od většiny jeho prací o divadle a umění byla psána francouzsky. Rukopis nalezený v pozůstalosti nebyl sjednocen ani zpřehledněn; první verze knihy, kterou sestavila autorova manželka Jarmila Veltruská, tedy byla značně neúplná. Přesto takto práce již roku 1996 vyšla, a to pod titulem *Esquisse d'une sémiologie du théâtre* jako zvláštní dvojčíslo časopisu *Degrés* (č. 85–86, 172 s.). Jarmila Veltruská později do rukopisu začlenila další jeho zlomky, dodatečně objevené v přiložených deskách, a tuto kompletnější verzi přeložila do angličtiny (*An Approach to the Semiotic of Theater*, 191 s.). Anglická verze knihy dosud nebyla publikována, ačkoli roku 1999 prof. Jindřich Toman (University of Michigan) přislíbil její kompletní vydání. Zde uvedená kapitola o opeře (*Opera*, chapter 4), její uveřejnění laskavě umožnila paní Jarmila Veltruská, byla do češtiny překládána právě z anglické verze knihy. Autorem překladu je Pavel Drábek, revidovala Jarmila Veltruská.

² Obě hlediska zdůrazňuje Zich (1931, s. 312–15 a 15–22), třebaže argumenty pro hledisko druhé oslabuje jednak jeho odmítnutí rozlišovat mezi operou a dramatickými texty, kterým upírá literární charakter, a jednak jeho normativní postoj, který ho vede kupř. k tomu, že některé rané opery (třeba italské opery 17. a 18. století) pokládá pouze za „koncertní opery“, jež nelze považovat za „plně dramatické“ ani tehdy, když jsou inscenovány (tamtéž, s. 18).

dramatu, které v psané formě vytváří samostatné dílo, partitura zhudebněného libreta je pouhá notace. Navíc čistě akustické provedení opery do jisté míry omezuje sémiotický potenciál samotné hudební kompozice, třebaže vyvolává v posluchačově myslí imaginární divadelní inscenaci.³

Když se opera uvádí v divadle, je podřízenost jazyka hudbě tím zjevnější. A třebaže hudba, tak jak je složena, nebrání srozumitelnosti textu, obecně se často musí smířit s pěveckými technikami, při kterých jsou slova více či méně nesrozumitelná. Publikum má mnohdy jedinou možnost, jak se v zápletce zorientovat – mít k dispozici text libreta. Je-li přesto slovům rozumět, zdá se, že ani nevdá, když je zpěvák vyslovuje se silným cizím přízvukem.

Důsledky těchto jevů zdaleka přesahují rámec toho, co se obecně nazývá hierarchií složek. Evokují složité uspořádání dominance a subordinace různých stupňů. To zase utváří a uspořádává složky tak, aby přímo či nepřímo přispívaly k estetickému účinku určité dominanty dané umělecké struktury. Striktně vzato dominantou může být buď jedna složka nebo kombinace několika. Mimoto není jazyk jedinou složkou, která se v opeře hudbě podřizuje: další takovou je herecké jednání (herecký projev, acting).

Když není fyzické jednání určeno řečí, jejím rytmem a zvukovou strukturou, rozpadá se, obrazně řečeno, „na kusy“ a tyto „kusy“ se seskupí tak, jak to určí hudba – či spíše zejména hudba. (Stanislavskij poznamenává, že pohyby operních herců se neřídí rytmem hudby.) To však není vše. Vzhledem k tomu, že zpívané slovo, věta či replika zabere mnohem více času než mluvení, tyto „kusy“ samotné se proměňují. Připadá mi, že operní herci někdy provádějí více prostorových pohybů, než kolik by odpovídalo významu textu. Komický způsob chůze je toho nejtypičtějším příkladem. Pohyby a gesta, která dokonale odpovídají hudbě, jsou tanec, kdežto pohyby a gesta operních herců taneční nejsou. Je to lidské jednání zobrazující lidské jednání a chování, které zobrazují, se odvíjí převážně od textu.

Zichova definice hegemonii hudby očividně nedoceňuje. Podle ní má opera dvě umělecké složky, jmenovitě hru a hudbu, které se odvíjí ruku v ruce a dokonce se i prolínají, a to tak, že hudba často mluvenou řeč ovlivňuje a přetváří ji ve zpěv.⁴

³ Ovšem teze, že kompozice opery je zhudebnění nikoli textu, nýbrž situace (Zich 1931, s. 317), se jeví jako přehnaná.

⁴ Srv. Zich 1931, s. 67.

2. Polyfonie a dialog

Opera zvýrazňuje určité tendence hudbě vlastní, zvláště ty, jež jsou spojeny s její způsobilostí pro polyfonii, s charakteristickými rysy jejího referenčního potenciálu a jejím vztahem k prostoru.

Na první pohled se může zdát paradoxní uvádět rozbor operní hudby zmínkou o polyfonii. Víme, že odklon od polyfonní vokální hudby byl jedním z činitelů při zrodu opery. To, oč se jedná nám, ovšem není specifický vokální druh vlastní pozdnímu středověku. Fakticky vzato je potenciál k polyfonii jedna ze základních vlastností hudby. Charakteristickou vlastností tónů je, že jich můžeme slyšet několik současně, a to tak zřetelně a odděleně, že víme nejenom to, z kolika tónů se akord skládá, ale i jaké jsou intervaly mezi nimi. V posloupnosti akordů, vedených podle stejných harmonických principů, posluchač zřetelně rozezná několik současných sledů tónů, a jelikož každou z nich vydává stejný „nástroj“, má každá i svou vlastní barvu (timbre). Každý takový sled se chápe jako „hlas“, ať už instrumentální či vokální. Polyfonie jako taková vzniká, jestliže se ze dvou či více těchto „hlasů“ stanou skutečné melodie.⁵

Princip polyfonie je úzce spjat s principem dialogu, a to jak v tom, v čem se tyto principy shodují, tak i v tom, v čem se liší. To je důležité ze dvou důvodů: jako všechny sémiotické systémy, i hudba má blízko k jazyku jako univerzálnímu systému. Hudba a jazyk mají jisté společné prvky (oba mají zvukový *signifiant*, společným faktorem uspořádání je také čas, je jistá podobnost mezi melodií a intonací, mezi hudebním a jazykovým rytmem atp.). Ve své vokální podobě je hudba úzce spjata s jazykem.

Mnohost současně se rozvíjejících melodií odpovídá mnohosti sémantických kontextů, které se současně odvíjejí při dialogu, a kontrapunkt odpovídá napětí, které tyto kontexty sjednocuje, tedy jejich splétání a vzájemnému prolínání. Protikladnost spočívá v tom, že souběžné melodie zároveň můžeme slyšet, zatímco sémantické kontexty utvářející dialog postupují střídavě principem akcí a reakcí, jejich současnost a prolínání se týká jejich označovaného (*signifié*), nikoli označujícího (*signifiant*). Protiklad mezi polyfonií a dialogem je platný i v případě dramatického dialogu. Ten zdůrazňuje současnost sémantických kontextů tak, aby se každá významová jednotka, která vyplyne v kontextu jednom, okamžitě promítla i do kontextů ostatních. Také v tom je součas-

⁵ Tamtéž, s. 310–12.

nost rysem vlastním výhradně označovanému (*signifié*). Právě střídání kontextů tvoří základ pro prostorový rozměr a prostorové chápání dialogu, tedy pro jeho rozvíjení v čase i prostoru, právě proto, že každá následná replika se vyskytuje v určitém tady a teď.

Hudba má sklon k dialogu, což se v její historii projevuje několika způsoby. Obzvláště pozoruhodnými příklady mohou být tropy v dialogické formě, ve kterých leží základy liturgického dramatu 10. a 11. století, nebo skladby pro dva odpovídající si hlasy ze 17. století. Příčinou tohoto sklonu může být právě podobnost principů polyfonie a dialogu. Nicméně jejich projevy omezuje právě to, co staví polyfonii – a hudbu obecně – do protikladu k dialogu, totiž časová kontinuita označujícího (*signifiant*). Hudba upřednostňuje jednotu kontextu před autonomií jeho následných jednotek. A ačkoli se dělí na úseky, kterým dávají celistvost různé specifické relace (repetice, variace, imitace či kontrast), jež třeba ani neleží v bezprostřední blízkosti, nijak to nebrání kontextu v postupném rozvoji, protože jeho úseky, na rozdíl od lingvistických významových jednotek, nemají skutečnou svébytnost.

Tendence hudby členit se do dialogické formy, tedy jinými slovy do sledu jasně ohraničených úseků, které mají být chápány jako zlomky různých, postupně se rozvíjejících kontextů, vrcholí operou. Dvojitě členění, které spočívá na oddělení úseků a jejich začlenění do různých kontextů, je dále možné vyzdvihnout rozlišením v hudebním provedení a odpovídajícím opakováním jistých prvků – z nich nejvýraznější je příznačný motiv (leitmotiv), spojený s konkrétní postavou. Toto dialogické členění je zvláště, když jsou zpěvní party rozděleny mezi jednotlivé hlasy a když je podopřeno vokální složkou, pokud tato složka konstituuje dialog a zůstává srozumitelná. Zdaleka nejpodstatnějším činitelem ovšem je divadelní představení, tedy rozdělení jednotlivých partů mezi herce představující různé mluvčí (postavy). Tímto rozdělením do jakýchsi rolí se hudba, zejména její vokální složka, rozpadá na kousky. Účinek je analogický výsledku podobného rozdělení v činohře, ovšem se zásadním rozdílem mezi oběma případy. V činohře se takto rozděluje už předem existující dialog, kdežto v opeře až právě tímto rozdělením hudebních úseků mezi herce se z hudby vytváří dialog, až tím vzniká dialogická hudba. Pro tento rozdíl je příznačné, že činoherní praktika, při níž sousední repliky nebo celé dialogy říká jediný herec, nemá v opeře svou obdobu.

Takové radikální přetváření hudební struktury pomocí dramatické techniky zvláště zpětně ostatní faktory, které hudbu

přeměňují na dialog. To, co po zhudebnění a podřízení pěveckým technikám zůstane z dialogu zapsaného v libretu, se mění v útržky, které dialog vyjadřují (signify) synekdochicky. Distinktivní vlastnosti jednotlivých hlasů vnímáme jako charakteristické jak pro herce, tak pro postavy. Čistě hudební kvality jednotlivých pěveckých hlasů – jejich krása a virtuozita (tedy krása, kterou si uchovávají přes všechny kladené nároky) – zpravidla dominují nad všemi dalšími hledisky, nejen nad pěveckým výrazem, ale i nad hereckými schopnostmi interpreta.⁶ Někdy je ovšem nutné podřídit je potřebám charakterizace; jako třeba v případě Verdiho, který odmítl návrh, aby Lady Macbeth zpívala sopranistka Tadolini, s vysvětlením, že má příliš krásný hlas: „Tadolini je na ten part příliš dobrá zpěvačka! [...] Tadolini má úžasný hlas, jasný, průzračný, mocný, a já chci, aby hlas Lady Macbeth byl tvrdý, přiškrcený a ponurý.“⁷ Jsou-li mezi úseky připsanými různým hlasům rozdíly v hudebním materiálu, zvláště se střídavě se rozvíjející kontexty, díky čemuž se posloupnost hlasů jeví jako sled akcí a reakcí.

Takto dosažené členění (segmentation) nenarušuje jednotu opery jako hudebního díla. Dialog se velkou měrou omezuje na vokální složku a i ten se často přerušuje, například v duetech nebo sborových částech. Na druhou stranu zase může orchestr relativně nabýt na významu a ještě více se odlišit od vokální složky, získat jistý druh autonomie, zatímco v utváření této složky se prosazuje dialogický princip.⁸ Opera jakožto celek zahrnuje dialog mezi principy, které ji segmentují, a tento funguje v některých úrov-

⁶ Třebaže dnešní více či méně bizarní herecké a pohybové techniky obecně chápe jako nutnou cenu za jistou úroveň hlasu a zpěvu (a to i v představeních, kde se objevují bok po boku skutečnému herectví spojenému se stejně kvalitní hlasovou složkou), je potřeba si uvědomit, že tento jev, tak symptomatický pro strukturu opery, není jejím neměnným rysem. V dřívějších dobách se opera vyznačovala způsobem hry, který sloužil za vzor činohře. V tomto duchu byla roku 1754 zpěvačka Mlle Rochois chválena jako „největší herečka a co do deklamace nejlepší vzor, jaký se kdy v divadle objevil“ (Barnett 1981). Pojednání o herectví vydaná v 18. století podobně aplikují stejná pravidla hry pro operní zpěváky i herce tragédií (Barnett 1977–1981).

⁷ Srv. Lindenberger, s. 60.

⁸ Zich píše, že Mozart zavedl tradici nezávislého vedení orchestrálního partu ve scénách, ve kterých má zpěvní part konverzační charakter. K tomu dodává, že takový text za „lyrické“ zhudebnění nestojí, jsa zcela „prozaický“ (Zich 1931, s. 333). Ve skutečnosti se zde nejedná ani o konverzaci, ani o „prozaický“ jazyk. Účelem posílení orchestrální složky je udržet kontinuitu hudby tehdy, když ve vokální složce převažuje dialogická výměna.

ních, zatímco v dalších panují jiné principy. Zároveň s tím se hlasy, utvářející dialog, začleňují do polyfonního vývoje hudebního díla.

3. Referenční potenciál hudby obecně a v opeře

Referenční potenciál hudby se vyznačuje několika charakteristickými rysy. Jeho základním nositelem je spíše kontext než po sobě jdoucí úseky. Důležitou roli ve výstavbě hudebního kontextu hraje opakování jejich různých prvků s obměnami, tedy jinými slovy zřetězení prostřednictvím podobnosti. Podobnost, zvláště v podobě izomorfismu, je také hlavním prostředkem asociace mezi referenčním *signifié* a hudebním *signifiant*. Hudební *signifiant* odkazuje spíše na procesy než na bytosti, kterých se týkají, a navíc hned na bezpočet procesů všeho druhu, jelikož podobnost, kterou *signifiant* do hry vnáší, se týká zejména jejich struktury.⁹ Tyto referenční významy jsou tedy zvláštního druhu, povětšinou jsou neurčitě (nekonkrétní, indeterminate) a pomíjivé. Přesto je hudba během celé své historie přitahována k významům určitým (konkrétním, determinate) – k evokování specifických procesů a k zobrazování předmětů, krajín, osob a situací. Doklad toho lze spatřovat kupříkladu v tradiční asociaci hudby a jazyka (vokální hudba), v hudebních formách spojených s pochodováním, tancem nebo jistými druhy práce (formy, které mají jednak podporovat tyto činnosti a jednak je pouze vyjadřovat), v rozličných transpozicích zvuků, hluků či jiných fónických jevů, ve zvukomalbě, ve způsobu, jak hudba využívá symboliky čísel atp. Nicméně struktura hudby a charakteristické rysy její referenční semiózy značně omezují dosah těchto prostředků.

Pokud se hudba ve své vokální formě pokouší těžit z referenčních možností jazyka, automaticky tím v těchto možnostech navozuje dalekosáhlé změny, už proto, že intonace a rytmus řeči se zakládají spíše na slovech a slovních spojeních než na slabikách, zatímco nářev a rytmus v hudbě na tónech. Proto má vokální hudba často za následek štěpení lingvistické významové jednotky. Na druhou stranu ovšem může spojení s jazykem hudbu odsunout do podřízené pozice, takže místo aby nabyla charakteristické semiózy jazykové, obětuje do jisté míry svou vlastní.

⁹ Srv. Veltruský 1984.

Hudební útvary, které odkazují na lidské činnosti, je vyjadřují prostřednictvím izomorfismu. Hudební skladba tohoto druhu sama o sobě takovou aktivitu evokuje jen jako obecný význam, pokud ovšem hudbu s určitou činností nespojuje silná konvence nebo pokud se neprodukuje v situaci, kdy tuto aktivitu skutečně doprovází. Vlastní struktura takové hudby však ne vždy odpovídá evokovaným činnostem, proto není vhodná k tomu, aby se takto do situací vůbec zapojovala. Sémiotická omezení hudební transpozice různých zvuků jsou dostatečně známa; sled tónů neevokuje nutně zvukový jev, který imituje, jelikož podobnost obecně spojuje daný fakt s řadou dalších, nikoli jen s jediným. Proces rozlišování mezi nimi za účelem asociování *signifiant* s určitým *signifié* vyžaduje totiž přispění několika různých druhů kontiguity (soumeznosti).¹⁰ Jelikož je imitace zvukových jevů pouze doplňkovým jevem hudby jakožto sémiotického systému spíše než její integrální částí, zdá se, že hudba nemá tendence utvářet vztahy soumeznosti, které by takovou asistenci poskytovaly: repertoár jejich prostředků jednoduše nemusí takové vztahy vůbec obsahovat.

V programové hudbě syžet poskytuje jistý významový rámec, ke kterému je možné neurčitě, pro hudbu charakteristické významy vztáhnout. Je však možné, že takové vztahy se vůbec neobjeví, nebo se objeví jen ojedinele, jednoduše proto, že program je jednak abstraktní a jednak dané hudbě vnější. Především je program pouze zkratkový obsah, který se nerozvíjí ve shodě s hudbou, a navíc se zakládá na jazyku nebo na vizuálních zobrazeních, které jazyk sugeruje, a ani v jednom případě nemají významy, které hudba prostředkuje, navzájem tak úzké vztahy, jaké existují mezi významovými jednotkami a tematickými složkami v literatuře, malbě nebo sochařství. Pokud jde o symboliku čísel a její možnosti, připomeňme si jen, že hudební vědci strávili už více než půl století horlivým studiem významů, které tímto procesem do různých svých děl uvedl Bach, ovšem dosud se jim nepodařilo je přesvědčivě dešifrovat a výsledkem bývá, že většina jejich prací jen zpochybňuje závěry předchůdců. A my se můžeme pouze dohadovat, kolik těchto symbolů posluchač vůbec vnímá a nakolik ovlivňují významy, které Bachovy skladby skutečně komunikují.

V opeře se hudbě daří vyvolávat určité významy a tím dosahovat cíl, který jí všude jinde víceméně uniká. To má několik příčin a nejjednodušší z nich je, že zápletky libreta hudbě dává tematický

¹⁰ Srv. Veltruský 1976.

rámec, ke kterému se vztahují všechny referenční významy, ať už sebevíc neurčité. Na rozdíl od rámce, ke kterému se upíná programní hudba, není zápletka opery ani v nejmenším abstraktní. Třebaže obecenstvo zná shrnutí děje předem, zápletka se odvíjí postupně v průběhu představení, nesena textem připsaným jednotlivým postavám, jednáním, výpravou a osvětlením a také hudbou samotnou. Nezáleží ani tak na tom, aby bylo možno sledovat zápletku do všech podrobností – o to často nejde – ale na tom, že nám takřka nepřetržitá přítomnost tematického rámce umožňuje vnímat mezi množstvím neurčitých významů, které hudba vyvolává, i významy určité, které jsou relevantní.

Na druhé straně, zatímco hudba v operním představení dominuje a všechny ostatní složky si podmaňuje, stává se zároveň součástí jiné struktury, totiž divadelní, a vytváří rozmanité vztahy s jejími dalšími složkami. Tyto vztahy proměňují referenční potenciál a obohacují jej zejména o vztahy soumeznosti, které jej doplňují o faktory někdy takřkajíc dodatečné, ale většinou podporující podobnost, na které se tento potenciál v zásadě zakládá. Už dříve jsem zmínil, že hudební transpozice zvukových jevů ne vždy úspěšně tyto jevy v posluchačově mysli evokuje, protože hudba nemá nutně k dispozici soumeznostní vztahy potřebné k přetvoření podobnosti do vztahu *signifiant a signifié*. V divadelním představení se takovéto vztahy vytvářejí různými druhy spojení, které tu hudba navazuje s ostatními složkami. Zich poznamenává, že hudba doprovázející Orfeův příchod do Elysia v Gluckově opeře zřetelně vyjadřuje šumění stromů a ptačí zpěv, ovšem jen stěží bude tyto významy vyvolávat mimo představení: takto určité významy evokuje jen za přispění scénické výpravy.¹¹ Jako další příklad je možno uvést soumeznosti spojující hudební pasáž kupř. s postavou, vztahem mezi postavami, situací nebo událostí, díky níž můžou leitmotivy nabýt v opeře zvláštní důležitost.¹²

Ze všech divadelních složek, které se takto s hudbou pojí, je zdaleka nejdůležitější jednání. Část hudby se do něj začleňuje a stává se vokální složkou herecké postavy a herecké akce. Následně semióza této složky nejen ovlivňuje všechny ostatní složky, ale je

¹¹ Srv. Zich 1931, s. 294.

¹² Zich se podrobně zabírá otázkou asociace prostřednictvím „současnosti“ a jejího přispění k hudební semióze obecně a zejména v opeře. Jako rozlišuje mezi podobností a izomorfismem, tak rozlišuje i mezi faktickou spojitostí a spojitostí konvencionální či přiřčenou (tamtéž, s. 278–80 a 294–304).

jimi také ovlivňována, což v ní způsobuje zásadní změnu. Navíc intuice má diváka k tomu, aby se sžíval s jednáním a hledal v něm zdroj, tedy klíč k významům všech ostatních složek. A hudba není v tomto pravidle žádnou výjimkou i přes její převahu a všechno, co bylo řečeno o povaze herectví operních zpěváků nebo jejich tělesném vzhledu.

V průběhu svého experimentálního výzkumu vnímání hudby a jejích afektivních vlastností Zich zjistil, že pasáž, která je „bouřlivá“ (díky své harmonické struktuře), v některých jedincích vzbuzovala pocit jásotu, ale v jiných zoufalství. Jednalo se konkrétně o pasáž ze Smetanovy *Hubičky*, která v divadelním představení jednoznačně znamená zoufalství postavy.¹³ Tento příklad je samozřejmě příliš prostý, a tudíž málo průkazný. Mnohem složitější případ lze najít ve Wagnerově *Zlatu Rýna*. Zatímco Loge a Wotan sestupují do Nibelheimu, slyší obecenstvo rytmické, postupně sílící hluky, které vyjadřují hluk kovářů při práci.¹⁴ Jedině díky spojení s činností obou postav získává hudba jasně definovaný referenční význam. Samotné zesilování zvuků má vyvolat zdání přibližování k posluchači, ovšem v opeře je možné způsobit, aby se obecenstvo – díky svému sklonu vžívat se do herců a jednání postav – takřkajíc vzdalo své pozice ve prospěch postav a připisovalo hudbě význam, jaký evokuje z jejich pohledu. Místo aby narůstající hlasitost znamenala něčí přibližování k obecenstvu, ve spojitosti s jednáním znamená pohyb postav směrem k něčemu, přesněji řečeno k tomu, co hudba vyjadřuje. Tento sémiotický jev je v tomto případě o to podivuhodnější, že Logeho a Wotanův sestup se odehrává v pomyslném hracím prostoru, který divák nevidí.

Přiliv různých druhů určitých významů do hudby, jako se to děje v opeře, ovšem neodstraňuje distinktivní charakter vlastního referenčního významu (signification) hudby a dokonce i v opeře jsou jevy, na které hudba odkazuje, pouhé ukázky (specimens), za kterými se nevyhnutelně skrývá celá realita. I přes svou rozmanitost totiž tvoří hudba opery jeden celek. Její popisné prvky jsou části souboru, který sám o sobě popisný charakter nemá, a hudební prvky začleněné do hereckých postav a jednání se tím nijak nevydělují ze zbytku hudby, ze které daná opera sestává, naopak spíše propojují hudbu jako celek s hrou na jevišti. Je značně překvapivé, že v kapitole o dramatické hudbě, která se takřka výlučně zabírá

¹³ Srv. Zich 1910. Týž: 1931, s. 287–88 a 292.

¹⁴ Srv. Pazdro, s. 491.

operou, Zich odděluje orchestrální a vokální hudbu. Je pravda, že odlišné technické vztahy mezi nimi popisuje v oddíle o polyfonii,¹⁵ ale ve větší části kapitoly užívá „hudby“ jako výrazu pro orchestrální hudbu, protože vokální hudbu pokládá za (hlasovou) „mimiku“.¹⁶

V souvislosti s inscenováním dramatického textu jsem již dříve poznamenal, že zejména na základě struktury textu je možné dialog rozdělit na role, které se více či méně integrují do jevištních postav, nebo naopak trvat na jeho celistvosti a spojitosti do té míry, že dialog absorbuje jevištní postavy více, než ony absorbují repliky jim připsané. V opeře je vztah mezi těmito dvěma protichůdnými tendencemi značně odlišný. Vzhledem k tomu, že hudba se zakládá jak na podání sólistů, tak orchestru, připadá mi, že základním principem zde je celistvost (unity) spolu se spojitostí. Ve vztahu k tomuto principu mají pak různé prostředky, směřující k rozložení vokální složky do jakýchsi nezávislých „partů“, charakter pouhé negace.

Zich vytvořil pojem „hudební postava“, analogicky k pojmu herecká postava. Podle něj tato „hudební postava“ zahrnuje a spojuje nejen vokální složky jevištní postavy, ale i vše, co se jí týká v orchestrální hudbě: „Hudební postava jest úhrn veškeré hudby, již se charakterizuje určitá dramatická osoba.“¹⁷ Tento teoretický konstrukt ovšem rozštěpuje operní hudbu ještě více, a tím zhoršuje důsledky pokusů oddělit orchestrální část od vokální. Zich zcela logicky poté, co z orchestrální složky vydělí vše, co přispívá k vytváření „hudebních postav“, klasifikuje zůstatek v další speciální kategorii, totiž jako hudbu plnící scénické úkoly (popis scény, zvukomalba a vykreslení nálady).¹⁸

¹⁵ Srv. Zich 1931, s. 312-15.

¹⁶ Tamtéž, s. 304-306.

¹⁷ Tamtéž, s. 328. – S ohledem na skutečnost, že v souvislosti s inscenováním dramatického textu si Zich vzal za obecně platné pravidlo pouze jeden z extrémů, totiž že se dialog rozpadá na role a ty herecké postavy absorbují, se zdá jako opodstatněné tvrdit, že jeho pojem „hudební postavy“ se nezakládal ani tak na empirickém pozorování, jako spíše na odhodlání ukázat, že dramatické umění je nezávislé a že opera patří pod ně. V Zichově pojmovém systému opera nemohla být hudební i divadelní dílo zároveň.

¹⁸ Srv. Zich 1931, s. 343-45. – K dokreslení účinků konceptuální fragmentace, jak ji Zich aplikuje, poznamenejme, že techniku vykreslující Logeho a Wotanův sestup do Nibelheimu ve *Zlatě Rýna* uvádí jako příklad scénických úkolů hudby (tamtéž, s. 344).

4. Vztahy hudby a prostoru

Vztahy mezi hudbou a prostorem jsou v rozporu. Posluchač se cítí zcela obklopen hudbou, kterou slyší, a promítá si tento pocit i do prostoru, ve kterém ji slyší. Jakmile je naplněn hudbou, tento prostor se jeví jako proměněn. Podle výroku Paula Valéryho tak vzniká prostor poznatelný i proměnlivý.¹⁹ Ale hudba si v rámci tohoto prostoru své vlastní zřetelné místo nevytváří, žádný z prostředků arzenálu, který má k dispozici, jí neumožňuje naznačit vlastní umístění. Tato skutečnost je v rozporu jak s úzkým začleněním hudby do okolního prostoru a s jejím vlivem na něj, tak i s její schopností naznačovat prostorové vztahy a pohyby: blízko/daleko, nahore/dole, přibližování a vzdalování, stoupání/klesání, ozvěna atp. V hudbě se takto vytváří dvojí rozpor mezi intenzivním prostorovým potenciálem na straně *signifié* a jakousi prostorovou neutralitou *signifiant*.

Takový rozpor samozřejmě plodí pokusy jej překonat. Ty narušují prostorový potenciál *signifié*, předně proto, že tento potenciál je vnímán jako zásadní rys bohatosti a krásy hudby, a také proto, že by nebylo možné jej za žádných okolností eliminovat, jelikož se jedná o nedílnou součást vlastního principu hudby. Proto se různé pokusy snaží překonat prostorovou neutralitu *signifiant* a najít způsob, jak jej zakotvit v určitých částech prostoru, ve kterém je hudba slyšet. Toto snažení se odehrává jak uvnitř, tak vně hudební soustavy a zasahuje zároveň do kompozičních prostředků jí vlastních i do technických podmínek jejího provedení: z prostředků patřících do druhé kategorie je bezpochyby nejjednodušší používání levých pedálů a dusítek u různých nástrojů.

Antifonický zpěv, který je odvozen z židovské liturgiky a do křesťanské bohoslužby se dostal v raném 4. století v Sýrii a Palestině a dále se šířil západní církví, spočívá ve střídání dvou sborů. Takzvaná polychorická hudba 16. a 17. století rozděluje sbor, ať už s orchestrem nebo bez něj, do několika skupin, zpívajících někdy střídavě a někdy dohromady. Berlioz používá ve svém *Rekviem* sbory čtyři a Stockhausen v *Carré* čtyři orchestry a sbory. Je třeba zde také připomenout již dříve zmíněné snahy vytvořit dialogickou formu hudby, jelikož dialog se odvíjí v prostoru i v čase. Polychorické skladby, které užívají tzv. *cori spezzati*, také využívají okolností, za kterých jsou prováděny, totiž tím, že vyžadují, aby byly

¹⁹ Srv. Valéry, s. 51.

různé skupiny umístěny na různých místech. Ještě dříve, než se objevuje tento styl, užívá anglikánská liturgie oddělené sbory, jeden tzv. sbor *cantoris* a druhý *decani*, které jsou umístěny před oltářem nalevo a napravo. Obdobně i experimenty Adriana Willaerta v 16. století, užívající slavné ozvěny baziliky sv. Marka v Benátkách, kombinují prostředky vlastní hudebnímu systému s dalšími, které mu jsou vnější. Mezi prostředky propůjčené hudebnímu systému z vnějšku patří střídavá hra dvojích varhan, umístěných v různých apsidách baziliky, a zejména pak rozmístění hudebníků ve zrakovém poli posluchačů.

Dokud se tyto pokusy omezují na hudbu a okolnosti, za nichž se provádí, zůstává jejich dopad značně omezený. I ten nejtroufalší pokus, totiž vystavení samotných hudebníků, se často nezdaří: část obecenstva nejradyji zavře oči a pouze poslouchá. Pokusy, které se nejvíc přibližují svému cíli, jsou ty, které kombinují hudbu s dalším sémiotickým systémem. Postup, který začleňoval hudbu do architektonických prostor ve sv. Markovi, je patrně tím nejvýmluvnějším příkladem.

Snahy lokalizovat hudbu mohou v opeře dosahovat jednoznačných výsledků díky tomu, že opera hudbu spojuje s jevištní výpravou a herectvím. Zpěváci se neustále vyskytují na různých místech hracího prostoru (nebo za scénou) a jejich zpěv tak zaznívá vždy z určitého místa. Proto se jistě moderní zvukové a mixážní techniky vystavují nebezpečí, že obecenstvo dezorientují tím, že jim všechny hlasy budou znít z jediného zdroje jako prostorově fixní, zatímco se těla zpěváků pohybují po scéně.²⁰ To ale může být jen důsledek vady v mixážní technice, protože tento problém se například neobjevuje při operách prováděných v salzburském loutkovém divadle, ačkoli se při produkcích používá zpěv z nahrávky. Prvky instrumentální složky, které za pomoci prostředků hudbě vlastních vyjadřují, že se něco odehrává v dálce, obecenstvo umísťuje spontánně do dálky i přesto, že všichni hudebníci hrají v orchestřišti, jelikož ve spojení s vizuálními znaky divadla význam zpětně ovlivňuje znak. Při operním představení se hudbě nabízí ještě další mocný prostředek, jak ji lokalizovat, totiž tím, že jsou některé nástroje, sbory nebo jednotlivé hlasy umístěny za scénou. Tato technika je vcelku běžná, ale její vliv na souvztažnosti mezi hudbou a prostorem není nutně přeceňovat. V některých případech hudebníci hrají přímo na jevišti. Zatímco hrají své orchestrální party,

²⁰ Srv. Weaver.

stávají se z nich herecké postavy zobrazující muzikanty a hudba, kterou hrají, zobrazuje hudbu. Ve vokální složce se ekvivalent této techniky objevuje tehdy, když zpívání namísto řeči postav představuje jejich zpěv, jak je tomu v případě Cherubinovy kancóny ve *Figarově svatbě* nebo ve zlomcích staré písně, kterou zpívá eponymní hrdinka Debussyho opery *Pelléas a Mélisanda*, když si ve věži češe vlasy.²¹ Ať už zvuk produkuje nástroje nebo hlasy, vyskytuje se vzhledem k posluchači a k ostatním (jak sluchovým, tak zrakovým) prvkům okolního prostoru na přesně vymezeném místě. Představení konečně posluchači umožní slyšet nástroj nebo hlas v pohybu, což je obzvláště nápadné, když se pohyb přímo týká jeho vlastní pozice a proměňuje vzdálenost, která ho od dané hudby odděluje. Například v Janáčkově *Káti Kabanové* znázorňuje Borisův tragický odchod ve 3. dějství herec, který zpívá zády k obecenstvu a přitom odchází do zadní části jeviště, takže síla jeho hlasu s každým krokem výrazně slábně.²²

Operu lze z jednoho pohledu definovat dominantním postavením hudby nad všemi ostatními složkami a z druhého úplnou realizací některých imanentních tendencí hudby, kterou žádná jiná hudební forma neumožňuje. V konečné analýze jsou ovšem oba tyto přístupy neoddelitelné. Pouze dominancí nad divadlem dokáže hudba své vlastní meze překročit.

Citovaná literatura:

- Barnett, D.: *The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century*, 1-5, in: *Theatre Research International* II/3, 1977, s. 157-186; III/1, 1977, s. 1-19; III/2, 1978, s. 79-93; V/1, 1979-1980, s. 1-36; VI/1, 1980-1981, s. 1-32. (v poznámkách jako Barnett 1977-1981)
- Barnett, D.: *La Rhétorique de l'opéra*, in: *Bulletin de la Société d'études du XVIIe siècle* no. 132, 1981, s. 335-348.
- Lindenberger, H.: *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca-London: Cornell University Press 1984.
- Pazdro, M.: *Guide des opéras de Wagner*, Paris: Fayard 1988.
- Valéry, P.: *L'Âme et la danse, Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris: Gallimard 1944.

²¹ Spojení zpěvu, který znázorňuje řeč, se zpěvem, který znázorňuje zpěv, sahá mnohem dále než k raným operám. Nalézáme je již ve středověkém divadle (Srv. Jarmila F. Veltruský).

²² Srv. inscenaci Sadler's Wells Opera v londýnském Coliseu (1973).

- Veltrusky, Jarmila F.: *Jeux de Pâques bilingues d'Europe centrale: leur dualité et leur unité*, in: *Revue de littérature comparée* 61:4, 1987, s. 471-486.
- Veltruský, J.: *Some Aspects of the Pictorial Sign*, in: Matejka, L. - Titunik, I. (eds.): *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (MA)-London: The MIT Press 1976, s. 245-264.
- Veltruský, J.: *Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst*, in: Eschbach, A. (ed.): *Bühler-Studien I-II*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, s. 161-205.
- Weaver, W.: *Purcell Nightmare*, in: *International Herald Tribune*, 14 July 1987.
- Zich, O.: *Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor na podkladě experimentálních. Část první: Pokusy*, in: *Česká mysl* 11, 1910, s. 6-22, 250-265, 330-347 a 389-421.
- Zich, O.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931.

II. STUDIE K VYBRANÝM TÉMATŮM Z DĚJIN HUDEBNÍHO DIVADLA / DRAMATURGICKÉ A INSCENAČNÍ ANALÝZY