

TVORBA

IVAN HRUŠOVSKÝ:

Sonáta pre husle sólo



Snímka: A. Šmotlák

V skladateľskom výraze Ivana Hrušovského je od kantáty Hirošima badať odlišný nový tón. Snahy o poznanie nových kompozičných metód a ich začlenenie do vlastného prejavu vyúsťujú v skladby zvukovo i rozmerovo — proti predchádzajúcemu Hrušovského výrazu — značne zredukované. Toto zjednodušenie je však výsledkom vypracovanosti a premyslenosti vnútorných vzťahov v organizácii hudobného materiálu. Hrušovského naturelu je však cudzí príklon k jednej kompozičnej technike, viac sa vystavuje riziku obťažnosti pri procese syntetického stvárnenia. Tak aj vyskytujúce sa dedekafonické úseky sú traktované voľne, značne vzdialené od pôvodného technického princípu. Navyše sú organizované vo vzťahoch, tvoriacich výrazný, modálny charakter. Melodika sa stáva úsečnejšou, Hrušovský často pracuje s obmenami fragmentárnych úsekov, výrazným formotvorným činiteľom sa stáva rytmická oblasť. Redukcia sa týka aj dynamického priebehu, kontrasty sú stavané tlmenejšie, celkový charakter hudby je introvertnejší. A nie je to zapríčinené len nástrojovým ohraničením, tým, že sa Hrušovský orientuje na komorné žánre — zborny Tri madrigalové impresie, Vlna, Sonáta pre husle sólo, ale iste aj vnútornou zmenou Hrušovského skladateľa a človeka.

Skladba Sonáta pre husle sólo je venovaná pamiatke tragicky zahynulého mladého človeka; duševný otras a domyslenie tejto tragédie bolo jediným inšpiračným východiskom. Z toho vyplýva dramaticky útočný, nepokojný až rozorvaný charakter takmer celej skladby. Na začiatku je postavená introdukcia. Jej malé, kludné tempo a meditatívny charakter tvorí jeden z náhodných momentov skladby. Dôraz leží na horizontálnej zložke — melodická línia vyrastá z väzby poltónových a celotónových krokov, určujúcich výrazný modálny rámec (pripomínajúci bartókovský princíp celotónovej centralizácie). V ďalšom priebehu sa vyhraňuje iný melodický model, ktorý spolu s prvým hrá mimoriadne dôležitú úlohu pri budovaní jednotnosti a kompaktnosti formovej výstavby. Je to kvarto-tritónový intervalový postup, jeho výskyt je evidentný vo všetkých Hrušovských skladbách z obdobia posledných 4—5 rokov. Hoci je to prvok, ktorý bol v slovenskej hudbe dostatočne využitý (ak nie zneužitý), Hrušovský ho používa v záujme organizovanosti voľnejších modálnych úsekov, malosekundové jadro, obsiahnuté v tomto spojení je znovu prostriedkom pre zvýšenie dravosti, tej bartókovskej vitality a dynamičnosti a to nielen v melodickej, ale aj harmonickej zložke (hoci vertikálne útvary sú v Sonáte sporadické). Kombinácia a prelínanie spomenutých melodických modelov sa odohráva dynamicky v jednej rovine, len mierne zvlnené, kontrastnosť sa dodáva variabilitou rytmických zoskupení, čomu napomáha aj voľné metrické členenie. Tok skladby vo vlastnej sonáte dostáva vzrušenejší charakter, výrazným momentom v jeho umocnení je znovu organizácia rytmickej sféry. Pôdorys je členený na pregnantnejšie úseky, odlišené variabilitou konfrontácie spomínaných melodických modelov z introdukcie. Tematicky tu ide o sriedenie meditatívneho úseku z úvodu skladby s rytmickou úsečnosťou melodicoharmonických väzieb na základe kvartotritónového vzťahu. Dynamizmus priebehu a osobitosť stvárnenia menších úsekov ovplyvňuje aj bohatšie využitie artikulačných možností sólového nástroja a tempové odlišnosti. Rýchly záverečný úsek sonáty organicky a plynule prechádza v kódu, kde v preste v okamihu prebehne melodický tok, riadený rovnakými vzťahovými elementami ako v celej skladbe, ktorým sa Hrušovského sonáta akoby náhle ukončuje.

LUBOMÍR CHALUPKA

Maloby sa snáď nepodstatne a zbytočne venovať notáčnym problémom zoláštne pozornost. Avšak napriek tomu, že notácia je v hudbe zložkou druhoradou, či azda ešte vzdialenejšou, je jednou z mála faktorov, na ktorej sa dá veľmi objektívne pozorovať vývoj hudby, čo sa týka výrazových obohatení. Samozrejme, že v hudbe ide predovšetkým o hudbu samotnú, o jej štruktúru; notáčny zápis je však jediný viditeľný dôkaz jej existencie. Preto nemá sa chápať ako niečo vedľajšie, niečo abstraktné, nehudobné, ale je potrebné dívať sa na ňu z funkčného hľadiska.

Azda nenájdeme dnes žiadnu oblasť, ktorá by podliehala vývoju a s ním súvisiacim zmenám tak nepružne ako práve v hudobnej oblasti notácia. Rozvíjajúce sa hudobné myslenie si neustále vyžadovalo, a najmä dnes vyžaduje, nové znakové označenia. Avšak zbežný retrospektívny pohľad nám ukáže skutočnosť, že dodnes sa používajú výdobytky predchádzajúcich storočí takmer v nezmenenej podobe. Reformné pokusy uskutočnené v priebehu niekoľkých storočí sa buď z pohodlnosti alebo snáď z „piety“ k minulosti len veľmi ojedinele ujali. Až dvadsiate storočie posotilo fantáziu a odvahu skladateľov a doslova zaútočilo na skostnatelú minulosť. Túžba po novej forme podania informácií sa súčasne odrazila v Nemecku či Taliansku (Stockhausen, Ligeti, Bussotti, Berio) ako i v Poľsku (Penderecki, Schöffler), tak u amerických skladateľov (Brown, Cage) ako aj u mládež generácie v Sovietskom zväze (Denisov, Silvestrov, Zagorco). Všetci spomenutí (a mnohí ďalší) skladatelia sú si vedomí, že nové výrazové prostriedky (a na tie je Nová hudba neobyčajne bohatá) si vyžadujú nutne nový notáčny zápis, nové informačné prostriedky. Či je dnešné, v podstate veľmi rôznorodé hudobné písmo to pravé, to si ešte nemôžeme dovoliť s istotou tvrdiť. Ale právom môžeme povedať, že je na dobrej ceste.

Špecifickým druhom dnešného notového písma je hudobná grafika. Charakterizujeme ju ako protipól precíznych predpisov tradične zapísanej hudby, ako odklon od návykov a konvencií. Prvýkrát pojem hudobnej grafiky použil začiatkom šesťdesiatych rokov rakúsky skladateľ poľského pôvodu — Roman Haubenstock-Ramati. Podľa jeho slov nechce byť hudobná grafika ničím iným než „druhom provokácie k improvizácii, ktorou sa v našej hudbe prebúdzá k životu opäť niečo hudobne skutočné a jedinečné“. Je to hudba zakreslená v celku (obyčajne priebeh celej skladby je zachytený na jednom liste), v detailoch ovšem značne alebo v niektorých prípadoch úplne slobodná. Zápis, resp. zakres grafických znakov musí byť však taký, aby umožnil interpretovi realizovať skladateľom zamýšľanú zvukovú i formovú stavbu diela. Jeden z najvýraznejších predstaviteľov v tejto oblasti, Anestis Logothetis, sa už neraz vyjadril o svojej snahe vytvoriť vo svojich partitúrach čo najadekvátnejší výtvarný záznam pre predpokladaný zvuk. Na otázku, či má skladateľ menejcennejší podiel na rezultáte diela, či skladateľa nahrádza alebo nenahrádza interpret, odpovedáme slovami Boguslava Schöffera: „Interpret síce disponuje slobodnejšie než dosiaľ, môže doplniť skladateľa vlastným materiálom, ale predsa vieme, že sám autor tú slobodu sugeruje, a že mu záleží na obohacovaní vlastnej skladby. A preto skladateľ neprestáva byť sebou, neredukuje svoju funkciu“.

1. uzavretá forma, ktorej časový priebeh je daný v sekundách, hudobný obsah je zachytený v kontúrach. 2. variabilné formy — vznikajú ľubovoľným výberom určitých znakových konštelácií, modelov či štruktúr (prípadne ich vzájomnou montážou alebo mixážou). 3. otvorená forma, ktorú charakterizuje voľnosť vo výbere spôsobu čítania zápisu. Čítanie od začiatku do konca, ľubovoľné vynechanie alebo výber istých úsekov, čítanie z ktoréhokoľvek miesta partitúry sú hlavnými znakmi formy otvorenej.

Názvy?

Názvy mojich projektov nie sú púhym označením pre rozlíšenie skladieb. Často ma práve názov priviedol k myšlienke „príšiel mu“ nejakú skladbu, aplikovať jeho význam, obsah na hudobný proces. Názov charakterizuje skladbu buď z jej výtvarného hľadiska (Punkyty, Linie, Labyrint), z hľadiska použitej metódy či kompozičnej techniky (Rotácia, Kontúry, Makroštruktúry) alebo podľa hudobného obsahu (Requiem, Clusters, Impulzy, Variácie atď.). Takmer všetky moje hudobné grafiky sú notované na jednom liste (s výnimkou 8 listov Requiem a zatiaľ 12 listov Clusters 2), čo umožňuje, okrem ekonomických výhod i pohľad na celkový charakter, štruktúru a formu diela.

Diletantizmus?

Všetky moje partitúry — projekty — kladú značné požiadavky na interpre-



Snímka: M. Vančo

O hudobnej GRAFIKE

Milan ADAMČIAK

nar. 16. decembra 1946 v Ružomberku. Vyštudoval žilinské Konzervatórium (violončelo). Kompozíciu študuje ako autodidakt. Poslucháč 3. ročníka hudobnej vedy FFUK v Bratislave. Venuje sa komponovaniu priestorových a graficky znázornených skladieb, ktoré boli predvedené hlavne na slovenskom videiku. V roku 1970 na III. smolenických seminároch pre súčasnú hudbu predviedli jeho priestorovú projekciu Dislokácia II.

K vydareným podujatiam mladého umenia vo V-klube v Bratislave pribudlo v posledných dňoch uplynulého roka ďalšie: výstava hudobnej grafiky jedného z najmladších adaptov slovenskej hudobnej avantgardy — 24-ročného Milana Adamčiaka. Výstava zahŕňa značné množstvo exponátov, ktorých súčasťou je i nápaditá pozvánka, predstavujúca taktiež graficky hudobný záznam. Z toho vychádza aj názov podujatia: „Pokyny k interpretácii pozvánky“. Výstava poukazuje na úzku spätosť výtvarného a hudobného umenia v dnešných najnovších umeleckých snaženiach. Mnohovrstevnosť súčasnej hudby sa totiž nutne musela odraziť i v jej zápise. Výsledkom je potom množstvo svojráznych, viac alebo menej konštruktívnych nových notácií. Ich pramene však možno hľadať už v dávnej histórii. Špecifickosť tej-ktorej notácie je podmienená druhom hudby, ktorú zobrazuje, a tým sa v nej môže odrážať i určité percento klasického typu hudobného zápisu. Napríklad elektronická hudba si vydobyla úplne nové, trojdimenzionálnu notáciu (frekvencia = výška, čas = rytmus, intenzita = dynamika) a práve v nej možno hľadať základnú bázu neskoršej grafickej hudby (či hudobnej grafiky). Príbiznosť s výtvarným umením je neodškrípiteľná. Notácia, ako systém grafických znakov zaznamenávajúci (vizuálne!) určitý zvukový priebeh, má čosi spoločné i s písmom, so špecifickým druhom písma, v niekoľkých polohách prechádzajúcim do kaligrafie, od ktorej je už k výtvarnému umeniu iba na skok. Zvýtvárnenie notového záznamu priviedlo hudbu vlastne do dvoch plôch: hudba k čítaniu a hudba k počúvaniu. Hudobná grafika sa stáva intermediom ničím, čo je schopné pôsobiť nielen auditívne, ale v nemalej miere i vizuálne. Notový záznam teda odteraz neslúži iba hudobníkovi-interpretovi, ale možno ho smelo použiť či už ako grafický list alebo kresbu s určitým špecifickým obsahom. Zvýtvárnenie notového zápisu ďalej vedie k novej, zaujímavej hudobnej improvizácii. Jednotlivé prvky grafického záznamu majú za úlohu vsugerovať interpretovi určitý druh hudobného procesu, jeho rytmický, dynamický či melodický prie-

beh, pričom každý interpret môže do značnej miery uplatniť svoju individualitu. (Nesmieme však pritom zabudnúť na autorov komentár, legendu či „pravidlá hry“, ktoré majú dôležitú rolu pri reprodukcii!) Partitúra sa takto stáva nielen textom, ktorý treba prečítať a predviesť, ale je zároveň aj inšpiračným zdrojom, impulzom k otvoreniu dvier interpretových tvorčích potencií a jeho improvizáčnej schopnosti.

Adamčiakova výstava (hoci v tejto oblasti u nás zatiaľ ojedinelá) nám podáva celistvejší obraz o svetových trendoch tohoto umenia. Na jej otvorení informoval autor prítomných o vývoji grafickej hudby, o jej ďalších možnostiach a pokúsil sa aj o praktické vysvetlenie jej princípov demonštrovaním priamo na vlastných vystavených grafikách.

„K hudobnej grafike“ — hovorí — „som sa dostal ešte počas štúdia na Konzervatóriu v Žiline. Štúdium niekoľkých partitúr Sylvana Bussottiho a Anestisa Logothetisa (najvýraznejších predstaviteľov tohoto hudobného trendu) ma priviedlo k otázke: ako by som to hral ja, ako by som to mohol robiť ja? V priebehu ďalších rokov som už dostal odpovedi niekoľko. Takmer každý projekt, každý nápad pôsobil inak. Približne ich však možno rozdeliť do niekoľkých skupín. Z hľadiska vizuálneho obsahu sú to partitúry určujúce niekoľko dimenzií hudobného procesu v hrubých kontúrach (melodických — krivky, dynamických — ich hrúbka, veľkosť a pod.) a partitúry, zachytávajúce hudobný proces v symboloch (napr. prázdny štvorec, vyplnený štvorec, obdĺžniky, trojuholníky atď.). Z hľadiska čítania (dešifrovania) záznamu je niekoľko druhov partitúr: predovšetkým „klasické“ čítanie listu zľava doprava, teda ako pri čítaní knihy, čítanie v rozličných smeroch (zhora nadol, diagonálov, zprava doľava) a z rôznych polôh listu a napokon čítanie v ploche, t. j. hudobný priebeh je realizovaný plynulým alebo voľným výberom z celého listu.“

Formy?

Ak vôbec možno hovoriť o forme v klasickom slova zmysle... Teda formy, ktoré vo svojich grafických partitúrach používam sú trojaké:

táciu, predovšetkým na spomenutý improvizáčny moment. Nie je podstatné, či ich hrá profesionálny alebo menej profesionálny hudobník. Podstatné je, aby jeho hudobné čítanie vyrastalo z ducha hudby 20. storočia (hoci nemožno interpretovi vytknúť, ak napr. určitú predpísanú stúpajúcu líniu bude hrať ako G dur stupnicu alebo rozložený akord!) a aby boli zachované „pravidlá hry“, ktoré som mal na mysli pri grafickej realizácii hudobnej myšlienky a ktoré aj interpretovi predkladám.

Aleatorika — náhoda?

Nerád by som použil pojmu „aleatorika“ k označeniu mojich grafických partitúr. Pre mňa je ale náhodnejší jav, než výber podľa vôle interpreta. Osobné rozhodnutie interpreta nie je náhodné. A teda i výsledné znenie možno charakterizovať skôr ako variabilné než náhodné. Okrem vlastnej vôle interpreta, rozhodnutia koordinátora (dirigenta) a autorovho zámeru tu totiž žiaden iný faktor nehrá rolu. A ja sa snažím chápať pojem aleatoriky komplexne. Ak chápeme pojem náhody ako variabilitu výsledku nami neovplyviteľnú (t. j. jedine autorom nepoznanú), ale to potom skôr nedorozumenie ako aleatorika. Pretože interpret (či už hráč alebo dirigent) drží celkový priebeh vo svojich rukách.

Budúcnosť mojej tvorby? Plány?

Čo sa plánov týka, mám v úmysle ešte viac zvýrazniť moje partitúry a to najmä použitím výtvarných techník, predovšetkým farieb (dosiaľ sú všetky rysované). Ďalej by som chcel aplikovať princípy rozličných spoločenských hier na moje projekty hudby. Budúcnosť? Myslím, že už dnes sa nájdu priaznivci tohoto druhu umenia a verím, že záujem bude mať stúpajúcu tendenciu. Aspoň si to úprimne želim.“

Ďalšie „pokyny“: začiatkom apríla bude prebiehať vo V-klube ďalšia Adamčiakova akcia. Predošlé riadky nech teda nezostanú iba malým pohľadom na prvú časť akcie, ale nech sú i pozvánkou na jej druhú časť (ktorá bude bez pochyb zaujímavá), pozvánkou na koncert z grafických partitúr Milana Adamčiaka!

JÁN KOVÁŘ

HUDBOBNÝ ŽIVOT

71

5

Ročník III.
8. III. 1971
Cena 2,— Kčs



Medzi najúspešnejších interpretov tohtoročného MIDEM 71 patrí Ika a Tina Turner a sovietsky spevák Valentin Baglajenko.

JIŘÍ MALÁSEK:

MIDEM 1971

Už tradične (po piaty raz) prebiehal v Cannes — v dňoch 17.—22. I. 1971 — veľtrh populárnej hudby, ktorý je každoročne akýmsi spojením módy, obchodu a hudobných show spevákov a skupín populárnej hudby celého sveta. Zišli sa tu manažéri, producenti, obchodníci, dirigenti, skladatelia, novinári, televízni pracovníci a hlavne speváci média, ktorému hovoríme pop-music alebo show-business.

Musím konštatovať, že tento ročník nebol práve najlepší — zdá sa, že po určitom čase začína stagnácia, ktorá je asi zákonitá. Spevákovi a hudobní skupiny na celom svete je čoraz viac, a tak sa hľadajú originálita za každú cenu. V snahe skvalitniť medzinárodné gala programy, obmedzili usporiadatelia ich počet zo štyroch na dva. A tak mohli vystúpiť iba niektorí z mnohých programovaných — žiaľ, postihlo to aj ČSSR. Spevák Milan Drobný sa do výberu nedostal. Rovnaký osud postihol aj ostatní socialistické krajiny okrem ZSSR. Pán Bernard Chévy, prezident MIDEM-u, veľkomyseľne sľúbil na budúci rok novú koncepciu, ktorá by mala všetkých uspokojiť — celkove tri Internationaal MIDEM show: prvú západoeurópsku, druhú zo spevákov socialistických krajín a tretiu americkú.

Ale vráťme sa do súčasnosti: predvedené boli dve MIDEM show s rozdielnou kvalitou. V prvej, ktorá bola 18. I., vystúpila španielska spevácka skupina AQUAVIVA, kanadský

spevák Robert Charlebois — víťaz minulého ročníka festivalu v Sopotách, americký súbor a spevák Richie Havens, priemerná grécka speváčka Masia Gillisová, francúzsky šansonier Julien Clerc, slabá iránska speváčka Gougouch a vynikajúci Angličania Cut Stevens, Ettore John a Eric Burdon, ktorý skoro spôsobil škandál. Stále stupňoval vulgaritu v textoch, nemienil opustiť javisko — a účastníci začali odchádzať. Škoda — emotívne a hudobne bol výborný.

Druhé show malo dobrú úroveň. Prebiehalo 20. I. a vystúpil na nej argentínsky spevák Sandro, výborná komorná beatová skupina z Anglicka Marmelade, západonemecká speváčka Katja Ebsteinová, módný súbor Mungo Jerryho, francúzska šansonierka Régine, výborný taliansky spevák Massimo Ranieri, tancujúci brazílsky spevák Jair Rodriguez, najúspešnejší sovietsky spevák Valentin Baglajenko so svojím triom (Galkin, Tichov a Rojkov) a Američania Ika a Tina Turner. Cigánske balady a sta-

ruský folklór V. Baglajenka priviedli návštevníkov do varu. Skandovaný potlesk neutíchal a nebyť vymedzeného času, prídavkom by nebolo konca. Černošské speváčky a tanečníce súboru Ika a Tina Turner ukončili úspech tohoto predstavenia. Obe — perfektne — sprevádzal orchester Franc Pourcela. Konferenciárom sa však nedarilo. Skúsený Albert Raisner (známy z európskych programov Europarty) si nevedel poradiť s kanadskou herečkou Lindou Thornsonovou. Je až neuveriteľné, ako táto kráska netušila, o čo vlastne ide.

Tieto dva koncerty boli chrbticou tohtoročného MIDEM. Ináč sa obchodovalo, konali sa party, coctaily, večierky. Slávnostný sprievod všetkých spevákov v starých autách — s prehliadkou v záhrade Casina, odvolali pre zlé počasie. Posledný deň však svietilo slnko a tak MIDEM skončilo slávnostnou premiérou filmu Mad Dogs & Englishmen s Joe Cockerom v hlavnej úlohe (Joe Cocker — rockandrollový spevák sa osobne zúčastnil na MIDEM aj minulý rok).

Len tá muzika sa z MIDEM-u akosi stráca! Kde je úroveň oiesní Toma Jonesa, 5th Dimension, Sergio Mendezu a ďalších, ktorú sme na MIDEM v minulých rokoch zaznamenali? Burza sa však točí — možno sa v budúcnosti dočkáme!

IVO OSOLSOBĚ:

Čo je na opere múzejné?

Ako sme uviedli v minulom čísle HŽ, v dňoch 29.—31. januára zišlo sa v Brne 80 domácich a zahraničných delegátov na druhom pracovnom zasadnutí hudobnej sekcie Medzinárodného divadelného ústavu. Na pracovných seminároch odznelo niekoľko zaujímavých referátov, ktoré sme sa rozhodli — pre ich závažnosť — aspoň vo výbere postupne uverejniť v našom časopise. Problémy okolo operného žánru sú zvlášť živé najmä v dnešnej dobe a dotýkajú sa rovnako tvorcov a inšcenátorov domácich i zahraničných. Škoda len, že spomínaná významná akcia prebehla za veľmi malého záujmu kritikov, teoretikov i tvorcov zo Slovenska. Radi by sme uverili, že to bola skutočne iba náhoda, či časová zaneprázdnenosť, ktorá zabránila priniesť svojský slovenský výklad do medzinárodnej tematiky. Dnes prinášame zaujímavý referát dr. Iva Osolsobě, dramaturga ŠD v Brne, referát (rozšírenú verziu), ktorý vyvolal veľký záujem u prítomných delegátov.

Ak povieme hudobné divadlo, obyčajne tým myslíme čosi širšie než len divadlo operné. Predsa však sa brnenské zasadanie hudobno-divadelného komitétu, takisto ako predchádzajúce zasadanie tohto komitétu venovalo výlučne opere. A to je škoda — nielen pre obchádzané a „utláčané“ žánre hudobného divadla, ale aj pre samotné operné divadlo.

Dokladom môže byť úvodné zasadanie, kde sa dve hodiny debatovalo o slovách. Debata o slovách sú iste užitočné (najmä ak ide o ich vyjasnenie), ale debaty o veciach sú dôležitejšie. Samotné slová, o ktoré išlo („interpretácia, produkcia, realizácia“) boli slová, ktoré reflektujú prax divadla takpovediac výlučne operného. Ide síce o jedno z najprogressívnejších a najpozoruhodnejších z operných divadiel na svete (Komická opera v Berlíne), ale prax každého operného divadla — už tým, že ide o divadlo operné — je z rýdzo divadelného hľadiska nenormálna a výnimočná, pretože je to prax múzea. Preto i navrhnuté termíny sa týkali praxe múzea: ako správne pracovať s prvotnými i druhotnými prameňmi, ako správne inštalovať exponáty, ako ho vhodne preparovať, čím sa odlišuje rekonštrukcia autentická od rekonštrukcie povrchovej, mechanickej, nepresnej, falošnej, čím seriózna expozícia od expozície neserióznej, jarmočnej, púťovej, čím sa odlišuje múzeum od pamätníka.

Na tomto mieste musím poprosiť, aby ste všetko, čo hovorím, chápali cum grano salis. Samozrejme, že ide o metaforu, avšak o metaforu užitočnú. Porovnanie divadla a múzea nie je nič nové, v poslednom čase ho znovu opakoval Dürrenmatt: ide len o to, domyslieť túto paralelu dôsledne. Slovo múzeum nie je tiež nadávka, aspoň v tomto prípade nie. Nemám nič proti múzeám, naopak milujem ich, keď však formulujem pojmy pre hudobné divadlo ako celok, nemôžem extrapolovať pojmy, vhodné nanajvýš pre jednu jeho časť, výnimočnú čo do svojho postavenia v reze synchronnom (popri opere existuje aj divadlo hudobnej komédie a balet), tak i v rozmere diachronnom, kde je táto výnimočnosť o to zjavnejšia: veď po celé dlhé storočia bolo hudobné divadlo a dokonca i operné divadlo divadlom čisto súčasným, nemuzeálnym, živým až k antimuzeálnemu vandalizmu.

Naproti tomu prax súčasného operného divadla nám chciac-nechciac sugeruje také chápanie divadla, ktoré sa podobá schéme komunikačného kanálu, používaného na medzinárodných konferenciách (teda aj na konferencii ITI). Za rečníckym pultom hovorí autor, v prekladateľskej kabíne sedí režisér, dirigent, herci a orchester — skratka všetci tí, ktorí tlmočia autora publiku na konferencii, a v sále sedia poslucháči či diváci. Sloboda režiséra, dirigenta a interpretov v takto chápanom divadle bude vždy len slobodou tlmočníka — tlmočiť vecne rečníckove slová.

Naopak z hľadiska „nemuzeálnych“ divadelných praktík a žánrov je táto komunikačná analógia celkom falošná. Divadlo nie je prekladateľská kabína, divadlo nie je hlúpy Kristián, ktorý mechanicky opakuje pod balkónom krásnej Roxany slová, ktoré mu našepkáva skrytý Cyrano. To je literárne a čisto hudobné chápanie divadla a hudobného divadla, odvodené z archívno-múzejných praktík moderného divadla. Pre celé storočia neboli však autorom skrytý Cyrano, ale bolo ním samotné divadlo. Ono dáva príkazy a skrytý Cyrano bol len jeho literárnymi či hudobnými suflérmi. A tak stáročne praktika divadla obracajú naruby také múzejné pojmy, ako je napríklad pojem realizácie: po stáročia nebolo divadlo realizátorom zámerov básnika alebo hudobníka, ale dramatik a hudobník boli naopak realizátormi zámerov divadla. Táto situácia v súčasnej opernej praxi celkom výnimočná, bola však kedysi bežná i tu. Dnes ju však nájdeme výnimočne iba v oblasti hudobnej komédie a muzikálu. Jeden príklad za všetky: bol to Jerome Robbins, ktorý bol autorom myšlienky West Side Story, myšlienky, ktorú potom realizoval libretista Laurents a textár Sondheim a hudobný skladateľ Bernstein. Podobných príkladov je v histórii viac než dost. Mimochodom — prax parížskej Opery Comique bola taká, že ona schvaľovala libreto v literárnom tvare a ona objednávala jeho zhudobnenie. Chceme tým povedať: že pojem autora je v hudobnom divadle — pokiaľ ho nechceme zužovať len na divadlo operné — rovnako ako v divadle vôbec, silne relativizovaný. Rozhodne tu nie je básnik alebo skladateľ začiatkom onej komunikačnej reťaze, ako si niekedy divadlo zjednodušene znázorňujeme. Lebo v divadle existuje absolútne len jediný autor: divadlo. Všetko ostatné sú len spoluautori.

(Pokračovanie na 7. str.)