

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Dňa 2. mája 1984 vystúpil v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca trinásťčlenný pražský **Sukov komorný orchester** na čele so zaslúžilým umelcom **Josefom Vlachom**. Dramaturgia vystúpenia tohto telesu programovaním troch rozsiahlych cyklov popredných českých autorov zohľadňovala Rok českej hudby.

Večer otvorila **II. serenáda pre dvoje huslí a violu** (v zmožnenom obsadení komorného orchestra) **B. Martinu**. Dirigent zameral sa v nej na zvýraznenie zdravej vitality, ale i lyrickej spevnosti, na spoľahlivé stvárnenie technicky náročnejších úsekov. Vlachovo podanie tu bazírovalo skôr na spontánnej dravosti a bezprostrednosti, než na kultivovanej elegancii a mäkkej vláčnosti, ktorá je ostatne jednou z domén nášho Slovenského komorného orchestra.

Čo do interpretácie najnáročnejšou skladbou večera bola 7-časťová **Idyla pre sláčikový orchester od L. Janáčka**. Cyklus nepatrí k najvydarenejším dielam svojho tvorca. Najmä prvých 4 častí — invenčne nie práve najšťastnejšie — stávajú pred interpretov problém, ako dosiahnuť čo najúčinnejší dopad tejto hudby na poslucháča. Nazdávame sa, že sa dirigentovi podarilo dosiahnuť v tejto úlohe iba polovičný úspech. Oveľa presvedčivejšie vyzneli však výrazovo priebojnejšie posledné 3 časti. V každom prípade však patrí telesu vďaka za sprístupnenie tohto Janáčkovho málo frekventovaného diela bratislavskej verejnosti.

Záverečná **Dvořáková Serenáda E dur pre sláčiky, op. 22** je vďaka jedinečnej interpretácii warchalovcov u nás dobre známa. V porovnaní s koncepciou ŠKO si Vlach dovoľoval v oblasti agogiky v prvej, ale i v ďalších častiach širšiu amplitúdu rozkmitu. V druhej i valčíkovej časti akcentoval, viac ako Warchal, tanečnosť. V porovnaní s ostatnými cyklami bolo v Dvořákoví tónové vypracovanie partitúry najvyššie, zvuk najvláčnejší, i bohatstvo odtienkov najpestrejšie. Zrejme je to dielo pevne zakotvené v repertoári telesa už dlhší čas.

Zaslúžilý umelec J. Vlach nie je typom racionálneho interpreta. Moment uvedomelého zvažovania je, pochopiteľne, zastúpený však veľmi intenzívne aj uňho; jeho prejav je ale na míle vzdialený suchému akademizmu. Diriguje živo, vrúčne, vzrušene a plnokrvne. A to sú tie devízy, vďaka ktorým si dokáže podmaniť srdcia poslucháčov. To sa mu na čele Sukovho komorného orchestra pri jeho bratislavskom vystúpení — ako môžeme s radosťou konštatovať — nanajvýš podarilo.

VLADIMÍR ČIŽIK

...

Dňa 12. mája 1984 v Mozartovej sieni uskutočnil sa spomienkový večer venovaný pamiatke významného majstra českej národnej hudby — Bedřicha Smetanu. Podľa vzoru televíznej relácie *Hudba v respíriu* program tohto interpretačného mimoriadne vydareného podujatia sprevádzal fundovaným výkladom, v rétoricky pútavom a poeticky ladenom štýle náš popredný znalec českej hudby **PhDr. Jozef Tvrdoň, CSc.**

Slávnostný koncert bol dramaturgicky orientovaný na tie diela Bedřicha Smetanu, ktoré majú silné autobiografické črty. I keď pôvodne plánované vystúpenie *Idy Černeckej* pre jej náhle ochorenie bolo odvolané, pohotovo prispela do programu poslucháčka bratislavského konzervatória z triedy prof. E. Pappovej, klaviristka **Zuzana Hudcová**. Na úvod predniesla *Salónnu polku fis mol* a *Polku a mol z Českých tancov*. Pri hre si počínala duchapľne, prejavila zmysel tak pre bravúrnosť a virtuóznosť, ako i pre logicky vyváženú agogiku celku.

Nasledujúce dielo *Trio g mol, op. 15* v predvedení **Nového pražského tria** (Arnošt Střížek — klavír, Jiří Klika — husle, Jan Zvolánek — violončelo) zanechalo hlboký dojem. Dokonalá hráčska symbióza tohto špičkového českého komorného telesa sa prejavila i v hudobne zemitnej, frečitej interpretácii tejto Smetanovej novoromantickej skladby. Žiaľ a smútok boli podkladom pre vznik tohto tria. Pochopenie obsahového zmyslu odrážalo sa v hre pražských umelcov, ktorí svojím erudovaným, tvorivým muzikantským výkonom očarili poslucháčov. Z ich podania vyžarovala dramatická sila, výbušná expanzia, ale popritom i lyrická nežnosť, ba až chopinovská subtilnosť.

O ďalšom výkone sa však nemožno takto jednoznačne vyjadriť. Cyklus **Večerní písne** na texty Vítězslava Háika v interpretácii brnenského barytonistu **Jiřího Bara** (klavírny sprievod Drahomíra Ritzová) vyzeral miestami rozpačito.

Najmä intonačná kolízia a neisté nástupy speváka zapríčinili celkové oslabenie umeleckého zážitku z vnímania tohto inak vrúcne kreovaného diela.

Na záver večera vystúpilo **Trávníckovo kvarteto**, v ktorého podaní zaznela posledná dokončená skladba B. Smetanu — **Sláčikové kvarteto č. 2, d mol**, z roku 1883. Toto tragické, oslobodzujúce dielo, plod skladateľovej zrelosti a zároveň rozlúčky, interpretovalo Trávníckovo kvarteto (Vladimír Kovář 1. husle, Vítězslav Zavadilík 2. husle, Jan Juřík — viola, Antonín Gál — violončelo) s plným pochopením zložitého myšlienkového sveta i defilujúcich spomienok skladateľa. Náležitá, adekvátne formovanie myšlienkových kontúr v imitačných nástupoch jednotlivých nástrojov, ako aj vynikajúce čítanie gradačne stavaných, dramaticky vyhrotených častí virtuózneho charakteru, podarilo sa súboru jedinečne pretlmočiť.

Pietny slávnostný koncert prispel k oživeniu vzácných komorných diel B. Smetanu, ktoré sa len sporadicky objavujú v repertoári našich koncertných umelcov.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

...

Dňa 30. mája 1984 vystúpil v Mozartovej sieni výrazný predstaviteľ sovietskej klavírnej školy, laureát Čajkovského súťaže v roku 1977 — **Boris Petrov**. Sympatický mladý umelec prezentoval na jedinečnej úrovni vynikajúci technický fond, ale aj bohatú kultúru tónu. Nie je mu vzdialený ani svet poézcie, filozofickej meditácie. Veľmi jednoznačne sme sa o tom presvedčili z podania úvodného triptychu — **Prelúdia, Chorálu a Fúgy od Césara Francka**. Petrov je typom tvorivého umelca, ktorý prežiaruje každú frázu citovou účasťou. Jeho prejav nie je však sentimentálny, ale mužný, hlbavý a svoj osobitý druh tvorivého prístupu rád stupňuje do poloh heroických a patetických. Zatiaľ čo svoj prirodzený sklon k temperamentnej dravosti — podmienený aj vekom — dokázal vo Franckovi obdivuhodne tlmieť a v hlbavom Choráli osvedčiť sa ako pokorný, kontemplatívny lyrik (s imponujúcim nadhľadom budoval i koncepciu záverečnej fúgy) mladú dravosť a brilantnú techniku na vynikajúcej úrovni uplatnil v **Prokofievovej 7. klavírnej sonáte**. Ak vo Franckovi dominantna tvorivého úsilia smerovala skôr k vychutnávaniu detailov, v Prokofievovi bol celkový prístup zameraný na zvýdvihnutie muzikantského globálu a na využitie technického arzenálu (okrajové rýchle časti). Znamenitým školením vycibrený zmysel pre tieňovanie klavírneho tónu, účinné modelovanie melodických línií a citová zaangažovanosť uplatnil Petrov jedinečne v lyrickej, strednej časti sonáty.

Ak v **Lisztovej Tarantelle** v hierarchii Petrovovho tvorivého zreteľa dominovala zvuková apartnosť, technická brilancia nad výrazom, vo **Funerailles** sme museli obdivovať schopnosť premyslenej, priam strhujúcej koncepcie výstavby celku. Tu sa Petrov prejavil ako účinný stavitel veľkých dynamických plôch a suverénny virtuóz pri opriadaní vedúcej témy náročnými, dynamicky veľmi exponovanými oktávovými girlandami. Záverečný **Mefisto valčík** stal sa opätovne vizitkou nevšedného technického zázemia, ktoré však v tomto prípade v dôsledku príliš uplatňovaného temperamentu plne nepostačovalo, pretože mladý umelec pre značné tempové forstrovanie hudobného prúdu musel napokon nepriemerane meniť tempo. Pochopiteľne, tým utrpela celková koncepcia skladby. Tu sme výrazne pocítovali určitú nedostatok umeleckej rozvahy a práve pre tieto chyby krásy nemôžeme Petrovovi vysloviť za výkon v tomto Lisztovom diele slová bezvýhradného obdivu.

Intenzívna citová účasť, technická virtuozita a zvuková priebojnosť zaistili však Petrovovi u obecenstva zaslúžený obdiv.

VLADIMÍR ČIŽIK

ČESKÁ HUDOBŇÁ SPOLOČNOSŤ v spolupráci s Českým hudobným fondom, Českými hudobnými nástrojmi a Strednou pedagogickou školou v Znojme usporiada v Znojme v dňoch 19.—25. augusta t. r. **KURZ MODERNIZÁCIE HUDOBNEJ VÝCHOVY**. Výuka sa bude zaoberať témami, ako napr. *Metodika improvizácie a využitie detských hudobných nástrojov v Hv, Aktivizačné prvky v Hv, Spevácka prax v triede a vedenie detského speváckeho zboru, Hudobné činnosti v škole, Hudobnopohybová výchova, Sborová hra zobcových flaut, Práca s piesňou v MŠ, Spevácky zbor, Orchestrálna prax.*

Päťdesiatnik JURAJ TANDLER



Nie je tomu tak dávno, čo na slovenskom koncertnom pódium po prvýkrát zaznela skladba Juraja Tandlera, skladateľa, ktorý si v uplynulých dňoch pripomenul svoje životné jubileum. Jeho prvé skladateľské pokusy spadajú do rokov päťdesiatych, kedy študoval hru na husle u Viliama Kofínka na bratislavskom konzervatóriu, no jeho tvorivé ambície vo sfére skladby sa naplno prejavili až v sedemdesiatych rokoch. V r. 1972-77 študoval kompozíciu, dirigovanie a hudobnú teóriu na JAMU v Brne, kde absolvoval u Miloslava Ištvana skladbu Dievča a smrť pre veľký orchester a recitátora. V súčasnosti pôsobí pedagogicky na Konzervatóriu v Bratislave a jeho kompozície postupne prenikajú do vedomia širšej hudobnej verejnosti.

Tandlerove prvé zrejšie skladby — Šesť štúdií pre flautu, klarinet a fagot (1973), komorná kantáta Nové prebudenie na texty R. Thákura (1973), Sláčikové kvarteto (1974), Dialógy pre bicie nástroje a organ (1974), Suita pre husle sólo (1974), Hry pre orchester (1975) a ďalšie — dokumentujú jeho úsilie o nachádzanie adekvátneho umeleckého výrazu v dialógu stavebnej konštrukcie a emotívnosti výpovede. Sústreďuje sa na nuansované tvarovanie hudobného procesu, ktorý vykazuje isté črty mozaiko-

vitosti, kaleidoskopického radenia drobných tvarov, plôch či pásiem. Jeho doménou sa stáva dynamika napätia, pôsobiacia práve v konfrontácii viac alebo menej kontrastujúcich momentov kompozície. Nemalú úlohu tu zohráva tektonický a sonorický akcent tvarovania hudobného diania, poukazujúci na vycibrené autorovo inštrumentálne čítanie.

V neskorších dielach — Koncertná hudba pre klarinet a orchester (1977), Suita pre sláčikový orchester (1978), Elné II, suita pre komorný súbor (1980), Per orchestra (1983) — si dramaturgický plán Tandlerových kompozícií zachováva základné črty svojho traktovania polydimenzionality, mnohovrstevnatosti hudobnej výpovede. Dynamizmus tu nadoháda pevnejšie obrysy, jednotlivé pásma sú koncentrovanejšie, akcent zo sonoristiky prechádza do metroritmickkej bázy a melodiky. Skladby suitového rázu demonštrujú Tandlerov zmysel pre menšie formy s citlivým výberom základného tematického materiálu i ponímaním kontrastu. Osobitité kúzlo, ktoré dodáva jeho kompozíciám na príťažlivosť, vyvíera z neustáleho dynamického vlnenia a pôsobivej inštrumentácie — ona mozaika, ako základná intencia Tandlerovej skladateľskej poetiky, získala na pestrostri, priezračnosti a kompaktnosti. Svojím spôsobom je vzdaním počty človeku, od ktorého si Tandler veľa odniesol — jeho učiteľovi z brnenskej JAMU, Miloslavovi Ištvanovi. No zároveň manifestuje individuálny prístup, zrele a trpezlivo poznanie cesty, po ktorej sa vyplatí ísť, pretože má perspektívy.

MILAN ADAMČIAK

PRAŽSKÁ JAR 1984 - HOLD ČESKEJ HUDBE

(Dokončenie z 3. str.)

ani sme počuli okrem iného suverénne zvládnutie **Taliansku suitu Igora Stravinského**, dielo zriedkakedy uvádzané a ešte sporadickejšie interpretované na tak presvedčivej úrovni.

Z mnohých vystúpení komorných súborov nemožno nespomínať slávny **Amadeus Quartett**, súbor štyroch zanietených Angličanov, hrajúcich spolu v rovnakom zložení už 37 rokov. Ich výkon je natoľko vyzretý a celkový dojem tak presvedčivý, že i drobnejšie nedôslednosti možno veľkoryso prehládnuť. Je to telco, na ktorého výkon sa hneď tak nezabúda — klasická ukážka decentnej kvartetovej súhry majstrovskej úrovne. Novinkou pre pražské publikum bolo **Brittenovo 3. sláčikové kvarteto**, uvedené vzápätí po **Haydnovom kvartete**, sympatickým rozlúčením **Schubertovo kvarteto d mol Smrť a dievča**.

Trojtyždňové pražské hudobné sviatky obsahovali mnoho desiatok koncertov, z ktorých viaceré mali vsutku špičkovú úroveň, iné zaujali skôr svojím objavným programom [napr. v svätovítskej katedrále dvakrát predviedli Dvořákovu **Svätú Ludmilu**, jedno z nedeľných dopoludňajších matín patrilo výhradne dielu **B. M. Černohorského**, uskutočnil sa tiež tradičný koncert na pamätnej Bertramke, nechýbal koncert pre deti a pod.].

Veľký podiel na mnohých úspechoch festivalu mali českí a slovenskí umelci, ktorých účasť nie je zanedbateľná, ba naopak. Významnou súčasťou festivalu sa stalo **súborné uvedenie všetkých Smetanových opier** na scéne Národného a

Smetanovho divadla v naštudovaní **Zdeňka Košlera**, mimoriadne vrelo boli aplaudované pohostinské vystúpenia **Kirovovho akademického divadla a baletu z Leningradu (Čajkovskij; Eugen Onegin, Petrov; Rodí sa Majakovskij)**. Celkom mimoriadny význam malo naštudovanie českých skladieb zahraničnými sólistami i umeleckými kolektívami, čo bola udalosť skutočne ojedinelá. Temer dve desiatky významných osobností svetovej hudby zaradilo do svojho repertoáru diela Smetanu, Dvořáka [jeho **violončelový koncert** vynikajúco predniesla **Angelica Mayová**], Janáčka, Martinu a ďalších našich skladateľov. Príležitosti ku konfrontáciám rôznych poňatí bolo teda dostatok, ale faktom zostáva, že Pražská jar tak zvýšila záujem o českú hudbu.

V priebehu festivalových dní sa uskutočnilo i niekoľko ďalších akcií, ktoré si zaslúžia aspoň zmienku. Udalosťou výrazne kultúrno-spoločenského dosahu sa stalo odhalenie prvého pražského pomníka B. Smetanu pred Smetanovým múzeom, k propagácii našej hudby v zahraničí prispela medzinárodná muzikologická konferencia nazvaná „Českí hudobníci a ich vplyv na vývoj európskeho hudobného klasicizmu“. Z niekoľko monoteematických výstav vzbudila najväčší záujem expozícia vytvorená z originálnych autografov hudobných diel našich veľkánov.

Tohtoročný ročník medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar teda objavil nové dramaturgické možnosti a stal sa významnou zložkou práve prebiehajúceho Roku českej hudby.

TOMÁŠ HEJZLAR

KONKURZ

ONV — odbor školstva v Žiari nad Hronom prijme na EŠU v Žiari nad Hronom s nástupom od 1. 9. 1984

- 1 učiteľa hry na klavíri,
- 1 korepetitora — klaviristu,
- 1 učiteľa hry na husliach,
- 1 učiteľa hry na plechových dychových nástrojoch.

KONKURZ

Riaditeľstvo Konzervatória v Žiline vypisuje konkurz na miesto učiteľa hry na hoboj s nástupom od 1. septembra 1984. Požadované vzdelanie: absolvovanie vysokej školy múzickej. Prax vítaná.

Príhlašky zasielajte na riaditeľstvo Konzervatória v Žiline, Marxa-Engelsa 12, PŠČ 010 01 do 15. augusta 1984.

Cestovné hradíme len prijatému uchádzačovi.

HUDOBŇÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Novák ek, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gaba uer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blah, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatiana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

HUDOBŇNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
16. VII. 1984
2.— Kčs

14

Ladislav Mokřý

II. medzinárodný hudobný festival v Moskve

II.



Národný umelec ZSSR Dmitrij Kabalevskij po uvedení ouvertury Colas Breugnon.

Zdenko Nováček v prvej stati o najvýznamnejšej hudobnej udalosti roka, moskovskom hudobnom festivale, hneď v úvode prízvukoval fakt, že sa tu veľmi názorne prezentoval nielen stav hudobného umenia súčasného sveta, ale aj hlavné tendencie jeho ďalšieho vývinu. Pokúsme sa teda z tohto vývinového hľadiska ďalej rozvinúť charakteristiku tých smerovaní, ktoré sa už dnes javia ako perspektívne a produktívne. Na inom mieste som už citoval Witolda Lutoslawského, ktorý vývinovú líniu, začatú 2. viedenskou školou, charakterizoval ako „demonťáž“ tradičného hudobného jazyka skôr než ako formulovanie nového slohu adekvátneho totalite úloh a cieľov skladateľa druhej polovice nášho storočia. Rozchod s touto líniou je stále zreteľnejší a dôslednejší, vo vyostrenej podobe vyvstáva problém ďalšieho vývinu. Vidí sa mi, že sa skladateľom otvárajú dve cesty: prostá obmena štýlu či módy, to, čo sa všeobecne začína nazývať „postmodernizmom“ a zväčša znamená simplifikované postupy „minimal“ či repetitívnej hudby, alebo snaha o formulovanie nového hudobného jazyka cestou kritickéj syntézy hlavných skúseností a objavov hudby nášho storočia. Táto druhá cesta nie je vecou „imanentne“ hudobnou, inšpiruje sa snahou o komunikovanie s poslucháčom, o vyjadrenie nádeje i obáv, viery v život a odpor proti krivde a násiliu. Vychádza z nového humanizmu našej doby, ktorý, ako Zdenko Nováček správne akcentoval, je a musí byť humanizmom socialistickým.

Moskovský festival sa prirodzene sústredil na prezentáciu tejto druhej línie, nie náhodou reprezentovanej novým



Pohľad do Veľkej siene moskovského konzervatória počas festivalového koncertu.

pokolením sovietskych skladateľov rovnako, ako napríklad Pendereckim, Vieru či našim Zeljenkom. Je to línia, ktorá pri všetkej svojej novosti dialekticky nadväzuje na odkaz klasikov hudby 20. storočia a zakladateľské dielo tvorcov moderných národných škôl. Jej vedúcou osobnosťou i v medzinárodnom kontexte sa stále viac stáva Rodion Ščedrin, na festivale síce oficiálne zastúpený iba stručným, no myšlienkovým hlbokým a kompozične virtuóznym Autoportrétom, no súbežne s oficiálnym programom na programoch Veľkého divadla zastúpeným baletom Anna Karenina (sté predstavenie) a operou Mŕtve duše.

Nová syntéza, ako by sme pracovne mohli označiť túto líniu, prehodnocuje mnohé zdanlivo vybavené či odbavené tvorivé problémy. Na prvom mieste vzťah k národnej tradícii, čo neznamená len folklór, ale v širších medzinárodných súvislostiach tradičnú hudbu Ázie, Afriky a Latinskej Ameriky. Tým, že moskovský festival po prvý raz poskytol priestor reprezentantom prakticky celého „tretieho sveta“, prezentovala sa táto problematika ako globálna. Na jednej strane vidno, ako pozitívne inšpiruje folklór, najmä jeho staršie vrstvy, súčasne stredné a mladé pokolenie východoeurópskych skladateľov, na druhej strane sa stále zreteľnejšie prejavujú u

skladateľov ázijských a afrických krajín (v prípade Afriky by bolo zatiaľ presnejšie hovoriť o predstaviteľoch arabských kultúr severnej Afriky) snahy o skutočne tvorivú syntézu domáceho hudobného myslenia s formami a inštrumentárom európskeho typu. Nepovažujem za náhodné, ale skôr za symptomatické, že Milko Kelemen (účastník moskovského festivalu) v novom vydaní svojich skladateľských konfesíí po dvadsiatich rokoch radikálne reviduje svoj starší názor o neproduktívnosti folklórnej inšpirácie. Skúsenosti strednej a mladej generácie ruských sovietskych skladateľov, inšpirujúcich sa archaickým folklórom ruského Severu, alebo zaujímavé hľadanie mladých Ukrajincov, to sú nesporné argumenty pre tých, čo podobne ako Kelemen cítia potrebu zakoreniť svoju hudbu. Vo vzťahu k problematike ázijskej a arabskej hudby Afriky treba zasa konštatovať, že sa opakuje stará skúsenosť, že novú zložitú tvorivú problematiku môže vyriešiť len tvorivý čin výnimočnej osobnosti. Tým viac, že v porovnaní napríklad so situáciou nášho Bedřicha Smetanu v momente, kedy išlo o stanovenie umeleckého obsahu pojmu česká národná hudba, je tvorivá problematika ázijských či arabských skladateľov zložitejšia tým, že musia riešiť konflikt či symbiózu niekoľkých typov hudobného myslenia i samotného pojmu hudba. Nie je pritom náhodné, že najvýraznejšie výsledky v súčasnej dobe prichádzajú z oblastí, ktoré dospeli najďalej v rozvíjaní profesionálnej hudobnej kultúry, z Japonska a sovietskej strednej Ázie. Osobitne by som chcel pripomenúť, že v strednej Ázii a Zakavkazsku sa sformovala celá generácia mladších, perfektné vyškolených, no najmä výrazne originálnych skladateľských osobností — dnes už nestačí sledovať poviedky Kančeliho či Mansuriana, ale takisto treba si všimnúť Turkmena Nury-mova a jeho rovesníkov v Azerbajdžane či Uzbekistane. Pokiaľ ide o Japonsko, osobnosť formátu Toru Takemicu za mnohých charakterizuje obrat či návrat k domácim koreňom z pozície všestranného osvojenia si európskej tradície.

(V tejto súvislosti mi nedá nespomenúť udalosť pred necelých 20 rokmi: na newyorskom Valnom zhromaždení japonský delegát v správe o situácii hudby v svojej krajine referoval výlučne o aktivitách európskeho typu. Na otázku vtedajšieho prezidenta MHR, Ina dr. Menona, či zámerné alebo náhodou nehovorí aj o japonskej tradičnej hudbe, japonský delegát konštatoval, že o nej nič nevie. — V porovnaní s týmto príznač-

ným konštatovaním je dnešná situácia kvalitatívne odlišná.)

Osobnostné tvorivé hľadanie syntézy mimoeurópskych tradícií a európskej skúsenosti poskytuje odpoveď aj na mučivý problém mnohých etnomuzikológov, ktorí z obavy o zánik tradičných prejavov zásadne odmietajú ich kontakt s európskym hudobným myslením. Ukazuje sa však že odpoveď na tento problém neposkytuje etnomuzikológia, ale tvorivý čin veľkých osobností.

Moskovský festival práve v tejto súvislosti predznamenal, že takéto činy môžeme a musíme čakať z oblastí, ktorá donedávna sa takmer hermeticky izolovala od ostatného sveta. Mám na mysli čínsku hudobnú kultúru, ktorá celkom logicky musí i dnes tvoriť integrálnu súčasť globálnej hudobnej kultúry. Na moskovskom festivale uviedli symfonickú fantáziu na pamiatku hrdinov, čo padli v boji za pravdu, od čínskeho skladateľa Čžu Cziaň Era. Tento skladateľ v roku 1960 absolvoval aspirantúru na kompozičnej fakulte moskovského konzervatória a pracuje v šanghajskom filharmonickom orchestri. Jeho skladba svedčí o tom, že sa v Číne ani v rokoch kultúrnej revolúcie nestratili kontakty so svetovým hudobným vývinom úplne a že Číne zrejme nechýbajú talentované osobnosti ani v kompozičnej oblasti. Možno preto s určitou očkávaním, že v roku 1989, kedy sa v Čínskej ľudovej republike uskutoční Svetový týždeň hudby a valné zhromaždenie Medzinárodnej hudobnej rady, hudobný svet spozná novú zaujímavú vetev súčasnej hudobnej tvorby.

Druhý moskovský festival však popri mnohých iných charakteristických tendenciách súčasnej tvorby vyjaviť i fakt, že účasť žien-skladateľiek na hudobnom dianí nadobúda globálny charakter. To, že napríklad Argentínu, Belgicko či Vietnam reprezentovali skladateľky, nie je samé osebe prekvapujúce. Prekvapilo skôr to, že mladá Nguen Thi Nhung v symfonickej poéme „Ženy — hrdinky rodného Juhu“ predložila najosobitejšie zo všetkých na festivale uvedení vietnamských diel.

Organizátori moskovského festivalu prejavili zmysel pre uplatnenie všetkého, čo určuje podobu hudby našich čias i v tom, že do programu festivalu zakomponovali aj veľkoryso koncipovaný koncert populárnej piesne s akcentom na pieseň politickú. Tento viackrát po sebe opakovaný program v olympijskom kultúrnom paláci prilákal desaťtisíce mladých Moskovčanov (na každom koncerte ich bolo okolo 15 000) a tým výrazne prispel k tomu, že festivalom žilo ce-

lé veľkomesto. Tomu, pravda, napomohlo aj to, že takmer všetky programy v priamom prenose vysielali rozhlas a televízia, no najmä okolnosť, že festival sa tešil záujmu a podpore najvyšších stranických a štátnych orgánov. V ich mene adresoval účastníkom festivalu závažné, obsahovo hlboké posolstvo o poslaní hudby v súčasnom svete Konstantin Ustinovič Cernenko, generálny tajomník ÚV KSSZ a predseda prezídia Najvyššieho sovietu. Netreba hádam zdôrazňovať, že bez všestrannej podpory strany a sovietskeho štátu by nebolo bývalo možné organizovať festival takej úrovne a šírky ako bol 2. moskovský. No takisto treba dodať, že festivalu vtláčila pečať veľká, centrálna osobnosť súčasnej sovietskej hudobnej kultúry — Tichon Nikolajevič Chrennikov. Chrennikovovi vďačíme za to, že prišiel s ideou festivalu a dokázal ju realizovať spôsobom, aký je možný v jednej krajine na svete — v Sovietskom zväze. Lebo nikde inde nemá súčasný skladateľ k dispozícii takých kongeniálnych partnerov v interpretoch — sólistoch, komorných súboroch i veľkých telesách, nikde inde sa hudba neteší takej všestrannej morálnej i materiálnej podpore. To všetko sa nezjavilo automaticky alebo náhodne, za tým všetkým je aj neochabujúca iniciatíva a cieľavedomé dlhoročné úsilie Tichona Nikolajeviča, ktorý svoju obdivuhodnú aktivitu počas celého festivalu korunoval temperamentným, mladícky sviežim prednesom sólového partu svojho 3. klavírneho koncertu. Treba len dúfať, že ho práve s týmto novým, vitalitou kypiacim dielom privítame aj u nás (plánované uvedenie v rámci lanských BHS Tichon Nikolajevič pre náhlu zdravotnú indispozíciu musel odmietť).

Postscriptum:

Bezprostredne po 2. moskovskom festivale naskytla sa mi príležitosť znovu pobudnúť v Moskve, tentoraz v spojitosti s muzikologickou konferenciou pri prí-



Krzysztof Penderecki diriguje svojou 3. symfóniou.

ležitosti 100. výročia Borisa Vladimiroviča Asafieva, najväčšej osobnosti sovietskej muzikológie a významného skladateľa. Pri práci na príspevku k tejto konferencii vrátil som sa k dodnes aktuálnej Asafievovej štúdií Súčasná ruská muzikológia a jej historické úlohy, uverejnenej v I. ročníku zborníka De musica (Leningrad 1925). Asafiev v nej okrem iného ako prvý vedecky nastolil problém „bytovej“ (úžitkovej) hudby, ktorá je jeho slovami povedané, pre jedných „hudba zlého vkusu“, no pre druhých „hudba srdca pre miliónové masy“. V tejto štúdií popri čisto vedeckých problémoch Asafiev nastoľuje aj aktuálne problémy tvorivej praxe a takmer procky formuluje pre skladateľskú tvorbu úlohu vyrovnávať sa s podnetmi západnej hudby, Východu a ruského folklóru, osobitne ruského Severu (1). V tejto súvislosti vyslovil myšlienku: „služiť iba ako materiál pre Západ je nevhodné. Je čas byť príkladom“. Druhý moskovský hudobný festival imponantným spôsobom preukázal, že tento čas je tu.