

Miro
Bázlik

*Spektrá
života*





MIRO BÁZLIK
Spektrá života



Miro
Bázlik
*Spektrá
života*

VLADIMÍR GODÁR
editor

HUDOBNÉ
CENTRUM
2021

MIRO BÁZLIK
SPEKTRÁ ŽIVOTA

Vladimír Godár – editor

© Miro Bázlik, Igor Berger, Roman Berger, Daniel Buranovský, Ladislav Čavojský, Juraj Ďuriš, Peter Faltin, Nada Földváriová, Vladimír Godár, Juraj Hatrík, Miro Horňák, Nada Hrčková, Lubomír Chalupka, Peter Javorka, Ladislav Kačic, Maroš Klátik, Branislav Kriška, Marianna Lechmanová, Zuzana Marczellová, Zuzana Martináková, Martin Mojžiš, Slavomíra Očenášová-Štrbová, Igor Podracký, Beloslav Riečan, Martin Šulík, Igor Vajda, Ivan Valenta, Ondrej Veselý, Ilja Zeljenka

Fotografie pochádzajú z archívov Mira Bázlika, Jána Došeka, Martina Šulíka, Slovenského národného divadla, ©Slovenského filmového ústavu, archívu Elektroakustického štúdia a Hudobného centra.

Vladimír Godár

Miro Bázlik – prolegomena

1

V roku 1971 som sa rozhodol pokračovať v štúdiách skladby na bratislavskom Konzervatóriu, keďže práve od septembra 1971 sa tu dala skladba študovať ako hlavný predmet. Chcel som sa stať súčasťou slovenskej hudobnej kultúry a nepochybne k tomu prispeli aj dva rozhovory uverejnené v tomto roku v časopise *Slovenská hudba* – rozhovor Nade Földváriovej s Romanom Bergerom (č. 1) a rozhovor Nade Hrčkovej s Mirom Bázlikom (č. 6-7). V oboch týchto textoch sa fenomén hudby dostával do oveľa širších súvislostí, než som si sám vedel predstaviť. Jeseň 1971 však bola aj dobou, keď sa dali pocítiť prvé vlny nastupujúcej normalizácie. K hlavným prostriedkom, cieľom i výdobytkom normalizácie v oblasti umení patrila aj dosiaľ rozsahom nevídaná hodnotová „glajchšaltizácia“.

Čoskoro po nástupe na Konzervatórium som mal možnosť uvedomiť si, čo sa so slovenskou hudbou bude diať – môj otec mi dal prečítať rozhovor o priebehu likvidácie elektroakustickej hudby, ktorý sa udial na pôde Zväzu slovenských skladateľov, pričom väčšina zúčastnených ešte počas môjho prvého ročníka na Konzervatóriu prestala byť členmi tejto organizácie – boli vylúčení. Najmenšiu toleranciu k normalizácii tu prejavoval práve Miro Bázlik.

Takto som sa teda zoznámil s menom Miro Bázlik – bol to pre mňa tvorca prítiažlivej elektroakustickej hudby, ktorá sa ešte stále dala počuť v rozhlasoch (*Triptych*, *Ária*, *Adieu*) i tvorca opery *Peter a Lucia*. Bázlik sa pre mňa stal symbolom dvoch krajných možností súdobého skladateľa, keďže sa zaoberal ultramoderným médiom elektroakustickej kompozície i operou, ktorej stánky sa podľa Pierra Bouleza mali zlikvidovať pomocou výbušnín. Mojm pomocníkom na tejto ceste sa stal magnetofón Sonet B3, na magnetofónové pásky som si z rozhlasových vysielaní nahrával produkcie elektroakustického štúdia i operu Mira Bázlika, ku ktorej som si požičal aj klavírny výťah.

Milovníkom opery som sa dosiaľ nestal, hoci sú opery, ktoré mám veľmi rád a ktoré majú nezastupiteľné miesto v domácej i európskej kultúre. Bázlikovu

operu som vnímal najmä ako súčasť množiny slovenských opier, v ktorej som si už nejaký poriadok mohol urobiť. Operné diela Jozefa Grešáka či Alexandra Moyzesa ostávali pre mňa nedostupné, no dalo sa dotknúť operného diela Eugena Suchoňa, Jána Cikkera či Juraja Beneša – takisto pomocou klavírných výťahov či jestvujúcich nahrávok. Bázlikovu a Benešovu operu (teda opery *Peter a Lucia* a *Cisárove nové šaty*) som si spojil s operným odkazom Jána Cikkera, u ktorého študovali, pričom pražský úspech Cikkerovho *Vzkriesenia* podľa mňa pôsobil stimulujúco na tvorivé sily jeho žiakov. Bázlik sa po skončení štúdií u Cikkera (Cikker vtedy pracoval na operách *Tiene* a *Vzkriesenie*) vrhol do komponovania svojej opery, ktorá vznikala v rokoch 1963 – 1966 a v opere Slovenského národného divadla sa uviedla v rokoch 1967 – 1968, Beneš napísal svoje *Cisárove nové šaty* takisto po štúdiách (premiéra bola v SND v roku 1969). Sujety opier Bázlika a Beneša spája s Cikkerovým *Vzkriesením* hľadanie zdroja inšpirácie vo svetoznámej tvorbe, teda vykročenie mimo Slovenska (Romain Rolland a Hans Christian Andersen), Bázlik bol Cikkerom inšpirovaný pozitívne (bol preňho veľkým vzorom), Beneš zasa negatívne (*Cisárove nové šaty* sú predovšetkým anticikkerovskou antioperou). Ja som reagoval na Cikkerovo *Vzkriesenie* i na Bázlikovu operu veľmi pozitívne, pričom prvenstvo mal u mňa Bázlik, keďže nahradenie Tolstého vyústenia drámy Katuše Maslovovej cikkerovskou katarziou som vnímal ako nepochopenie Tolstého predlohy. Naproti tomu Bázlikovi sa podarilo vyjadriť lyrickými prostriedkami absolútnu zvrhlosť vojny, čo pre mňa vtedy nepochybne korešpondovalo s myšlienkami hnutia hippies. Bázlik postavil svoju operu na dialógu dvoch duší či dvoch pohlaví podobne ako to urobil Bartók vo svojej opere *Hrad kniežata Modrofúza*; hoci si veľmi vážim Bartókovu operu, pointa Bartókovho Modrofúzovho príbehu je mi celkom cudzia.

Čo som si vlastne všimol na týchto operných dielach? Vokálnosť, tektoniku, textúry, príbehy? Nemám rád operný spôsob spevu, kľčovité znásilňovanie hlasiviek, pre zinscenované konanie spievajúcich hercov vlastne nemám vôbec žiadne pochopenie, zaujíma ma však autorské uchopenie príbehu a jeho vyznenie.

O mnoho rokov neskôr som si prečítal odpoveď môjho milovaného gruzínskeho režiséra Georgia Daneliju na otázku: „Čo je vo filme najdôležitejšie?“ Danelija rozmýšľal a po chvíli povedal: „Clivá túžba po dobre.“ Spätne si uvedomujem, že práve túto túžbu po dobre sám hľadám nielen vo filmoch, ale aj v menej či viac abstraktných hudobných kompozíciách. V slovenskej opernej tvorbe som ju našiel v opere Mira Bázlika *Peter a Lucia* i v operách Jozefa Grešáka *Neprebudený*, *Zuzanka Hraškovie* a *S Rozarkou*, ktoré sa vlastne na žiadne javiská nikdy nedostali. Prečo? Práve preto, že v nich dominovala clivá túžba po dobre. Bázlikova opera sa zahrála 15-krát medzi aprílom 1967 a májom 1968, odvtedy nie – stále mám akési silnejúce presvedčenie, že jej inscenácii bráni práve jej antivojnové vyznenie.

Počas mojich štúdií na VŠMU v „chartistickom“ roku 1977 Slovenská televízia vyrobila novú zvukovú nahrávku celej opery (Symfonický orchester

Československého rozhlasu dirigoval Eduard Fischer, Slovenských madrigalistov pripravil Ladislav Holásek, Petra spieval Štefan Hudec, Luciu Ľuba Baricová, Filipa spieval Sergej Kopčák, hudobnú réžiu mal Leoš Komárek), ku ktorej vznikol aj obraz televíznej verzie opery – Petra hral Ivo Gogál, Luciu moja konzervatoristická konškoláčka Jana Nagyová (onedlho sa stala známou ako televízna Arabela), režisérom bol Miroslav Fischer, kameramanom Stanislav Szomolányi, produkciu viedla Magdaléna Kardošová, redakciu robila Ildikó Schreiberová.

Hornák s Bázlikom nechceli vylepšiť Rollanda, nešli cestou Cikkera a publikum porozumelo ich opernému spôsobu vyrozprávania tohto protivojnového príbehu. Sám Bázlik z neporozumenia obviňoval kolegov, ktorých pokladal za najbližších – Ilju Zeljenku a Romana Bergera. Ich reakcie považoval za „nôž do chrbta“. Myslím si, že obaja vnímali Bázlikovu operu ako čosi anachronické; túžba po svete plnom lásky bez vojny, ktorú vyjadrovalo dobové heslo hippies „make love, not war“ do ich tvorivých ideálov vtedy ešte neprenikla.

Dnes s odstupom mnohých rokov môžem povedať, že nielen Bázlikovu operu *Peter a Lucia* vnímam ako sprítomnenie „clivej túžby po dobre“. Túto túžbu cítim ako prítomnú v každej skladbe, ktorú skomponoval – či už išlo o kompozíciu pre klavír, magnetofónový pás, orchestrálny súbor alebo pre opernú budovu. Nejestvuje hudobná analýza, ktorou by sa dala nájsť, a tak ju ani nikto nehľadá. My, čo sme čítali či počúvali *Malého Alenáša* Ivana Vyskočila, vieme, o čom je reč.

2

Moja hudobná socializácia sa začala azda v januári 1979, keď som ešte ako študent skladby na VŠMU nastúpil pracovať ako redaktor do redakcie hudobnín a kníh o hudbe vydavateľstva OPUS. Redakcia pod vedením Ladislava Kačica a šéfredaktora Mariána Juríka sa popri plnení politických úloh snažila najmä zahľadiť rany v hudobnej kultúre, ktoré spôsobila politika normalizácie. V čase môjho nástupu do práce už vyšli partitúry Bergerových *Transformácií* i Bázlikovho *Cantica*, ktorého vizuálna podoba bola výsledkom revolučnej notopisnej techniky propisot. Dostal som na stôl opusácke ležiaky – Kresánkovu *Tonalitu* a Klindovu *Organovú interpretáciu*. Po poľskom vzore sme začali edíciu partitúrových faksimile a po návrate z vojenčiny v Trebišove som začal pracovať na faksimile Bergerovho *Mementa* a na monumentálnej partitúre Bázlikovho oratória *Dvanásť*, obe diela odzneli v Slovenskej filharmónii v rámci Mokrého rehabilitačnej dramaturgie v roku 1976 (Zeljenka: *Elégia*, Hatrík: *Da capo al fine*, Berger: *Memento po smrti Miroslava Filipa*, Bázlik: oratórium *Dvanásť*, *Canticum*). Partitúru oratória *Dvanásť* kreslili Valentovci, ktorí mali k Bázlikovi vrúcny vzťah.

Rukopis oratória som vlastne nikdy nevidel. Poslúžil azda pri výrobe materiálu k filmu *Dvanásť*, v ktorom sa nachádza slovenský preklad Rudolfa Skukálka

Blokovej legendárnej básne. Pri výrobe materiálu na premiérový koncert (4. 11. 1976) vznikla kreslená partitúra s českým prekladom Bohumila Mathesia. Táto partitúra i materiál však neprešli nijakou redakčnou apretáciou či korektúrou, a tak na každej strane ostali desiatky neopravených chýb, s ktorými aj dielo odznelo. Mamutí orchester, mamutia partitúra, mamutie množstvo problémov a opráv. S autorom sme sa dohodli na spoločnej práci uňho doma. Začali sme ráno o deviatej a na trolejbus ma autor odprevadil o jednej v noci. Za celý deň sme prešli nie 214 strán partitúry, ale ani len jedinú. Vedel som, že takúto akciu si už nezopakujem a chyby som musel odstraňovať sám podľa zrekonštruovaných východiskových sérií. Napriek 214 stranám partitúry som však nezískal istotu, že bezpečne viem, ako Bázlik transponuje lesné rohy a pod. Partitúra napokon vyšla, samozrejme, bolo potrebné vyrobiť aj nový orchestrálny materiál – a to sa vlastne dosiaľ nestalo.

Prvotná nahrávka z roku 1967, ktorá poslúžila pri výrobe filmu Miroslava Hornáka (1931 – 1994) *Dvanásť*, využíva preklad Rudolfa Skukálka (1931 – 2008). Skukálek však po príchode 600 000 vojakov Varšavskej zmluvy do našej vlasti odišiel do Nemecka a zamestnal sa v mníchovskej redakcii vysielача Slobodná Európa, kde ho aj zasiahla výbušnina teroristu Carlosa. Pre koncertnú premiéru diela (1976) vznikla nová partitúra i materiál (kresličom bol asi Gašpar Bartovič), tentokrát s dávnym českým prekladom Bohumila Mathesia. Táto verzia sa vlastne nachádza aj na CD, ktoré vydal Hudobný fond, lebo ide o záznam tohto koncertu. (Myslím si, že sólistka sopranistka na CD je Marta Nitranová, a nie uvádzaná Katarína Blahušiaková.)

Keď v roku 1967 vznikal na Kolibe Hornákov film *Dvanásť*, v Moskve v Sovietskom zväze sa pripravovala výroba animovaného filmu Andreja Chrzanovského *Sklenená harmonika* s hudbou Alfreda Schnittkeho (1968). *Sklenenú harmoniku* si možno pozrieť na youtube, jej vizuál veľmi pripomína animovanú *Žltú ponorku* Beatles z toho istého roku či montypythonovské animácie Terryho Gilliama. Sujet filmu a výtvarné riešenie v Chrzanovského *Sklenenej harmonike* i v Hornákových *Dvanástich* inšpirovali autorov hudby – Schnittkeho i Bázlika – k použitiu rôznych hudobných jazykov či štýlov; avantgardný hudobný jazyk tak prestal byť výlučným imperatívom, ale stal sa predmetom výberu. Tento Bázlikov výber vyplynul však nielen z inšpirácie obrazom, ale aj z inšpirácie textom – Viktor Šklovskij v *Sentimentálnej ceste* charakterizuje Blokovu poému ako „ironickú vec“, pričom pojem irónia nepoužíva „v zmysle výsmechu, ale ako spôsob súčasného vnímania dvoch odporujúcich si javov, alebo ako súčasné zaradenie jedného a toho istého javu do dvoch sémantických radov (...) *„Dvanásti“* je ironické dielo. Nielenže je napísané častuškovým štýlom, je napísané dokonca ‚argotom‘, štýlom verklíkového kupletu.“ Bázlik odmietol tento Šklovského citát v mojom texte v booklete k CD, prekážalo mu slovo irónia, avšak sám o *Dvanástich* povedal: „Už v texte sa vraví o zrážke dvoch svetov, táto zrážka je vo východiskovej idei, stále sa tu vraví proti Bohu, a nakoniec sa to všetko končí Kristom. Keď sa

Petrucha opije, tak sa zaklína v mene Boha, hoci predtým vraždil. Takže toto ma vyprovokovalo k tej zrážke, k použitiu tých dvoch systémov naraz. Sám som si pri písaní uvedomoval, že pri tej veľkej hustote zvuku sa znesie aj tá redukovaná, kontinuitná čistá harmónia. Fundamentálna otázka pritom znie: Možno vôbec v umeleckom diele niečo urobiť len na základe jediného princípu?“ – Polyštylistika Schnittkeho i polyštylistika Mira Bázlika vznikli v rovnakom čase a na analogickej tvorivej báze – v spojitosti s filmovým naratívom.

3

Skladatelia sa v európskych dejinách nedostávali k hudbe komponovaním, ku komponovaniu dochádzalo až po istej muzikantskej iniciácii. Predbarokoví skladatelia boli bez výnimky spevákmi, nástrojom hudby sa pre nich stávalo vlastné telo. Barokoví i klasicistickí skladatelia bývali zväčša pôvodne sláčikármi či hráčmi na klávesových nástrojoch. Skladatelia novej doby boli zväčša najmä klaviristami, v čom nadviazali na biografie Mozarta, Beethovena, Hummela, Schumannu, Chopina či Liszta a Brahmsa. Od 19. storočia sa hudobná tvorivosť mysteriózne spája s klávesnicou, ktorej zvládnutie sa stalo dominantnou podmienkou preniknutia k samotnej podstate hudby.

Slovenskí skladatelia nepredstavovali v tomto výnimku. Klávesnice organa či klavíra predstavovali pre nich vstupnú bránu do kráľovstva hudby a osvojovanie si dedičstva klávesovej literatúry bolo aj v moderných hudobných učilištiach kľúčom k tomuto kráľovstvu. Pomáhali tomu aj novodobí editori-historici, v 20. storočí si azda každý skladateľ pomocou analýzy osvojoval bohatstvo Bachovho *Dobre temperovaného klavíra* (*Starý zákon* hudby) či korpus 32 Beethovenových klavírných sonát (*Nový zákon* hudby).

Neviem, či existuje nejaký klavirista, či existuje nejaký skladateľ, ktorý si trúfol verejne a spamäti predviesť aj s vlastným komentárom celú hudobnú Bibliu, teda Starý i Nový zákon hudby – okrem Mira Bázlika. Métou Bázlikovho pianizmu i métou Bázlikovho skladateľstva bolo pamäťové osvojenie si kompletnej hudobnej Biblie. My ostatní, Nebázlikovia, sme azda niekedy našťudovali nejaké Bachove prelúdiá a fúgy, preanalyzovali a niekedy sme aj zahrli ktorúsi Beethovenovu sonátu, Bázlikov čin bol však takmer pre všetkých skladateľov či pianistov neuchopiteľný, a tak sa – ako sa to na Slovensku deje pri veciach, ktoré človeka prekračujú – Bázlik nestal predmetom porozumenia či obdivu, ale ohovárania, tak zo strany klaviristov, ako i zo strany skladateľov. Toto ohováranie však nijako nemohlo ublížiť tomu, čo Bázlik týmito činmi získal – zvnútornenú znalosť či priam stotožnenie sa s Bachovými a Beethovenými tvorivými činmi.

Aj ja som vstupoval do hudby cez klávesnicu, aj ja som počas konzervatória viackrát s Pospíšilom preanalyzoval všetky prelúdiá a fúgy Bachovho *Dobre temperovaného klavíra* i všetky Beethovenove klavírne sonáty a symfónie. To robil

Pospíšil napokon so všetkými svojimi žiakmi. Pospíšilove analýzy fúg a sonát však spočívali v porovnávaní akademických formových modelov s autorskými rekonkretizáciami, pričom nás pedagogicky upozorňovali na originalnosti tých-ktorých riešení. Nenapadlo mu, že abstraktné schémy vznikli dodatočne práve ako výsledok štatistického spriemerovania množiny Bachových fúg či Beethovenových sonát, a tak všetky fúgy i všetky sonáty nemohli byť „originálne“. Bach ani Beethoven nevedeli nič o formových schémach, a tak schémy riemannovskej tradície pôsobili pri konkrétnych historických faktoch ako Prokrustovo lôžko. Napokon, už Manfred Bukofzer napísal, že fúga nie je „forma“, ale „technika“ (1947). Bázlikove analýzy vychádzali zasa skôr z umenovedno-historickej literatúry a spočívali v sémantizácii svojich objektov, ktorá následne azda uľahčovala memorizáciu. Ku koncertnému predvedeniu Bázlikovho cyklu *Spektrá* došlo dvakrát v Klariskách (1979, 1996) – autor-klavirista zakaždým došiel na koncert bez nôt.

Hudobná avantgarda po 2. svetovej vojne pod vedením Adorna, Stockhausena či Bouleza chcela spáliť mosty k európskej hudobnej minulosti. Jednou z hlavných úloh aktuálnych skladateľských techník bolo eliminovať hudobnú minulosť z prítomnosti. Bola to však práve avantgardná klávesová hudba, ktorá v plnej miere ukázala „novú prázdnotu“ hudobnej súčasnosti. Klavírne skladby Karlheinz Stockhausena či Pierra Bouleza napriek všetkej svojej novosti bledli pri koncepciách klavírnej hudby prvej polovice 20. storočia, ktorej vzťah k minulosti klávesovej hudby nebol negatívny, ale dialektický. Klavírna hudba druhej polovice 20. storočia sa pohla z miesta, až keď sa tejto negácie zbavila a akceptovala tradíciu.

Ja sám som bol presvedčený, že klávesová hudba z druhej polovice 20. storočia predstavuje úpadok voči hudbe spred 2. svetovej vojny a riešenie som videl v prehodnotení odkazu veľkej pianistiky, a nie v jeho negácii. Fascinovalo ma riešenie *Klavírnej sonáty* Sergeja Slonimského (1963) a prístup k tradícii pianistiky, ktorý som videl v *Makrokozmoche* Georga Crumba – až on prekročil hranice vytýčené cyklom Oliviera Messiaena *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944). Moju predstavu o novej klavírnej hudbe som po prvýkrát realizoval v klavírnom triu *Talizman* (1979/1983), v klavírnej passacaglii *Grave* (1983) a v *Sonáte pre violončelo a klavír* (1985).

Miro Bázlik koncom šesťdesiatych rokov nahral oba zväzky Bachovho *Dobre temperovaného klavíra* a onedlho začal koncipovať svoj klavírny cyklus *Prelúdiá* (1980 – 1984), v ktorom práve reštauroval princípy veľkej romantickej pianistiky (Chopin, Liszt, Brahms) či impresionistickej pianistiky Debussyho a Ravela. Reštaurácia tonality, zdedených klavírnych textúr, deskriptívna asociatívnosť predstavovali tradičné, a teda kritizované znaky tohto Bázlikovho cyklu. Môj pohľad naň bol presne opačný – považoval som ho za syntetické klavírne dielo, ktoré jeho umelecká koncepcia priradovала k najvýznamnejším vrcholom slovenskej klavírnej tvorby. Bázlik si od svojich priateľov i kolegov vyslúžil množstvo

negatívnych reakcií, ktoré sa azda aj vyrovnali dávnej negácii Bázlikovej opery *Peter a Lucia*. Ja som vnímal ako tradicionalistický nanajvýš formovo-tektonický plán jednotlivých skladieb, avšak klavírna textúra a vzťah k pianistickej tradícii predstavovali podľa mňa veľmi významný krok do neznámych priestorov. Preto som aj inicioval vznik klavírneho CD, na ktorom Dano Buranovský sústredil Bázlikove klavírne cykly *Paleta* (1956), *Nezábudky* (1979) a *Prelúdiá* (1980 – 1984) – spolu 34 klavírných kompozícií (5 + 5 + 24).

Slovenská hudobná avantgarda pri Bázlikových *Prelúdiách* trúchlila a ja som našiel potvrdenie Bázlikovej umeleckej pravdy v o niečo neskoršom komentári Witolda Lutosławského k svojmu *Klavírnemu koncertu* (1987 – 1988): „Chopin zohral v mojom živote neobyčajne významnú úlohu a je pre mňa vždy žriedlom najmocnejších zážitkov. Je to génus, ktorého možno porovnať len s najväčšími tvorcami, ako bol Beethoven či Bach. Nie je teda čudné, že mojou túžbou bolo trochu toho Chopina – nepovedal by som ukradnúť, ale každopádne trochu ho stráviť v mojom hudobnom jazyku, ktorý je výsledkom niekoľkých desiatok rokov práce. Takéto chopinovské echá možno nájsť práve v *Klavírnom koncerte*. Nie je práve tu najlepšie miesto pre Chopina? Tie echá som tam začlenil vedome, dokonca som sa pokúsil na ich základe vystavať celé dielo, avšak nie pomocou nejakých pôžičiek z Chopina. Išlo mi o nadviazanie na tradície veľkého pianizmu Chopina, ale aj Liszta a Brahmsa. V tomto diele sú ozveny tohto pianizmu. Nemal by som nič proti sviežejšiemu pianizmu, ale myslím si, že od čias tých skladateľov už nikto k tomu pianizmu veľa nepridal, trochu azda Debussy, Prokofiev. Výnimku tvorí Messiaen, čo vyplýva z toho, že je organista, a teda klaviatúra je jeho živel. Ale vo svojich čisto klaviristických dielach, ako sú niektoré časti *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, je celkom očividným priamym nasledovníkom Liszta. A je to veľmi pekné. Ja som teda chcel v *Klavírnom koncerte* nadviazať na Chopina, Liszta a Brahmsa. Myslím si, že je hodné udržiavať kontakt s takýmito veľduchmi minulosti. Pomáha to vzniknúť sa do akýchsi lepších sfér.“ (1. 10. 1990, *Studio* 1996/9).

4

V roku 1987 som strávil tri dni v Prahe so Symfonickým orchestrom FOK, Liborom Peškom a Petrom Weiglom pri natáčaní hudby k filmu slovenskej televízie *Pávie pero*. Pri rozlúčke po práci sa odohral medzi mnou a dirigentom tento rozhovor:

Libor Pešek: A pozdravuj ode mně kluky v Bratislavě!

Ja: Koho máš na mysli?

Libor: No, Ilju, Romana, Mira...

Ja: Zeljenku a Bergera pozdraviť môžem, Bázlika asi ťažko.

Libor: A proč?

Ja: Nerozprávam sa s ním.

Libor: ???

Ja: Vynadal mi do komunistov.

Libor: ???

Ja: Môj otec za komunistov sedel a ja som nebol ani v SZM.

Libor (veľmi dôrazne): Kolik žije v Bratislave ľudí, s ktorými sa môžeš kompetentne baviť o Bachovi, Mozartovi, Beethovenovi???

V autobuse do Bratislavy som mal o čom rozmýšľať. To, že som sa vedel na Bázlika uraziť či naštváť, som chápal ako prejav toho, že ho beriem vážne – na rozdiel od väčšiny kolegov, ktorí sa riadili normou „á, Miro, toho netreba brať vážne, veď vieme, aký je“. Prijal som Liborov postoj za svoj a hoci som sa neskôr dostal s Mirom Bázlikom do zúrivejších konfrontácií, už som ho nezmenil.

5

Niekedy v polovici osemdesiatych rokov som dostal zo Slovenského hudobného fondu na posudok partitúru orchestrálnej skladby Mira Bázlika *Diptych*. Bázlikov hudobný jazyk som už celkom dobre poznal vďaka partitúram *Cantica* a oratória *Dvanásť*. Pomerne presne som vedel odhadnúť, v čom spočívajú problémy novej partitúry, vďaka ktorým sa pri naplánovanom koncerte skúšobný proces zmení na opravovanie autorského textu v partitúre i v orchestrálnych partoch. Jednoducho, skúšať sa nebude vôbec, budú sa opravovať chyby, alebo – druhá možnosť, ak bude hluchý a natvrdlý dirigent – všetko sa zahrá s chybami a všetci sa budú tváriť, že tak je to všetko v poriadku.

Skladba sa mi páčila, a tak som si dal tú robotu a napísal som mnohostranový posudok, kde som vystríhal pred rozmnožením tejto partitúry a upozornil na nevyhnutnosť apretovania partitúrového textu pred rozmnožením partov. Zároveň som poprosil zadávateľov posudku, aby môj posudok neskracovali a dali ho na prečítanie autorovi aj s uvedením môjho mena – po skúsenosti s oratóriom *Dvanásť* som si myslel, že mňa by mohol zobrať vážne.

Ďalší postup inštitúcie bol však nasledovný. Všetci sa na mojom posudku schuti zasmiali („á, Miro, veď všetci vieme, aký je“), dali ho opísať a bez uvedenia môjho mena ako autora ho poslali Bázlikovi. Bázlik sa ukrutne napajedil a, samozrejme, zistil si „tajné“ meno autora posudku. No a keďže na to musel vynaložiť nejaké úsilie, chcel satisfakciu, aby nešlo z jeho strany o zbytočne vynaloženú energiu.

Vtedy mi zavolať Ilja Zeljenka a pozval ma k nemu do Slávičieho údolia. Tam mi povedal, že pozná môj posudok na Bázlikov *Diptych*. „Včera prišiel ku mne Miro. Dal mi prečítať tvoj posudok a potom ma požiadal, aby som zariadil tvoju fyzickú likvidáciu. Vraj vie, že mám také známosti, že to dokážem zariadiť.“

Nebola to až taká sranda, ako to vyzeralo. Všetci chceli všetkým dobre – výbor Fondu vybral mňa na posudok, lebo vedeli, že mám skúsenosť s Bázlikovými partitúrami; ja som napísal posudok v snahe zabrániť zlynčovaniu či zosmiešneniu

Bázlika pred domácimi dirigentmi či muzikantmi a navrhol som aj praktické riešenia problému. Lenže sa pozastavila aktuálna možnosť odmeny – hlavný dôvod predloženia partitúry na výbor –, čo podľa Bázlika nespôsobil on, ale ja. A tak ma mal Ilja nechať zlikvidovať.

Prežil som ten posudok, napokon, dnes sa nedá nikde nájsť, ani vo Fonde. Myslím si, že Ilja by ma nechcel zlikvidovať, ani keby mal tie možnosti. Následky mi však ostali – už som nikdy nijaký posudok do Hudobného fondu nenapísal a žiadnu vlastnú partitúru som tam na posúdenie neodniesol. Poznal som kolegov, ktorí boli v likvidovaní väčší majstri ako Ilja.

6

Mnohé z našich stretnutí s Mirom Bázlikom boli náhodné a odohrali sa zväčša niekde v meste na ulici. Po obligátnom politickom oŕutkaní Bázlik zväčša vytiahol z tašky nejakú úzkostlivo zabalenú knižku, ktorú práve čítal, a vrele ju odporúčal na prečítanie aj mne. Bázlik mal k svojim čitateľským láskam vášnivý vzťah, ktorý sa veľmi ľahko preniesol aj na partnera v rozhovore. Z mnohých jeho odporúčaní si pamätám Xenakisovu knižku *Musiques formelles* (1966), ktorá bola v Univerzitnej knižnici a ktorú som, pravdaže, nečítal, lebo som sa nenaučil po francúzsky. Bázlik sa azda práve vďaka nej po francúzsky naučil a mohol šíriť svoju vášeň pre myšlienky gréckeho kolegu skladateľa, matematika a revolucionára vo svojom okolí. Celá knižka vyšla neskôr po anglicky (*Formalized Music*, 1971) a niektoré kapitoly aj v poľských prekladoch v zborníkoch *Res facta*. Tie poľské verzie som s pomocou anglických prekladov neskôr preložil do *Slovenskej hudby*, s ktorou Xenakis komunikoval už roku 1964. Myslím si, že obaja (a ja azda aj pod jeho vplyvom) sme ho považovali za najoriginálnejší skladateľský zjav v povojnovej hudbe a obdivovali sme jeho koncepcnosť i myšlienkovú radikálnosť.

Ďalšou knižkou, ktorú Bázlik bezhranične propagoval, bola *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* klaviristu Charlesa Rosena (1971), ktorú čítal takisto vo francúzštine. O tejto knihe som už vedel, Hansi Albrecht ju mal v maďarčine, ale ani po maďarsky som nevedel. Takže som sa s jej obsahom napokon zoznámil až v čase, keď ju moja manželka Katka prekladala do slovenčiny pre Hudobné centrum (2005). V knihe je nespočetne mnoho cenných postrehov, týkajúcich sa kompozícií viedenskej trojice, avšak – na rozdiel od Bázlika – autorov druh historizmu ostal pre mňa cudzí. Dejiny umenia nepovažujem za rad výtvorov geniálnych osvietenecov, ale predstavujú pre mňa široký prúd pozostávajúci z konzervatívnych i novátorských snáh, ktoré postupne menia dobové paradigmy. Bázlikov obdiv k Rosenovi bol založený aj na intímnom vzťahu k Rosenovmu historizmu, v ktorom sú dejiny reťazcom činov mimoriadne disponovaných jedincov. To podľa mňa platí skôr azda v politike, hoci tu ide skôr o mimoriadne nedisponované karikatúry človeka, ale v umeniach podobné osobnostné imperializmy

vytvárajú skôr historici ako samotné dejiny. Jednoducho, v mojom klasicizme (na rozdiel od Rosenovho) zohráva popri svätej trojici významnú úlohu mnoho ďalších skladateľov – len z Čechov tu spomeniem Leopolda Koželuha, Pavla a Antonína Vranických, Antonína Rejchu, Vojtecha Jírovca, Jana Ladislava Dusíka či Karla Černého –, Rosen a Bázlik ich nepotrebujú a všetky ich výdobytky či vynálezy pripisujú trom Viedenčanom, z ktorých sa ani jeden nenarodil vo Viedni.

Bázlik mi odporúchal čítať aj knihu Douglasa R. Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach* (1979), ktorá vyšla neskôr v českom preklade (2012). Hofstadter tu odкрýva možnosti interpretácie vzťahov rovín reality na báze vzájomných ekvivalencií, pričom v tejto semióze zohráva významnú úlohu aj rovina európskej historickej hudby. V zapojení hudby do semiózy reality mal Hofstadter významného predchodcu vo francúzskom etnológovi Claudovi Lévim-Straussovi, ktorého štvorzväzková *Mythologica* vyrastá v 1. zväzku (*Surové a varené*) z hudobno-mytologických ekvivalencií, pričom samotná koncepcia Léviho-Straussa bola inšpirovaná Wagnerovou germánskou tetralógiou, v ktorej Wagner realizoval svoju podobu vzťahu mýtu a hudby. Toto viazanie rovín reality pomocou významových ekvivalencií u Léviho-Straussa či Hofstadtera má významného starobylého predchodcu – gréckeho filozofa a matematika Pytagora. Práve on sa v čase univerzálnej komputelizácie reality stal hlavným bohom našej súčasnosti a prebral na seba kompetencie všetkých členov triády Brahma, Šiva a Višnu.

Naposledy mi Bázlik odporučil veľmi unikátnu knižku evanjelického teológa Karola Nandráškeho *Ježiš a súčasnosť* (2010) a aj mi prezradil, v ktorom obchode ju ešte majú. Historizmus Nandráškeho interpretácie Ježišovej osobnosti je výsostne súčasný – a takým je aj historizmus Xenakisa, Rosena, Léviho-Straussa či Hofstadtera. Možno, že v pochopení historizmu týchto osobností novodobého myslenia sa skrýva aj kľúč k osobnosti i dielu Mira Bázlika, pre ktorého bol dvesto rokov mŕtvy Johann Sebastian Bach rovnako živý ako Ježiš Kristus pre Tomáša Kempenského. Maxima renesančnej rétoriky a poetiky „*imitatio et aemulatio*“ sa u Bázlika premenila na „metamorfózy a komentáre“ – možno si želať niečo iné?

A je tu aj ďalší spoločný menovateľ – všetci spomínaní myslitelia boli vo svojich myšlienkových priestoroch kacíri a svoje historické vedomie si sami vytvárali, lebo chceli lepšie pochopiť a vylepšiť vlastnú súčasnosť či budúcnosť. Práve kacíri vniesli do európskeho myslenia požiadavku návratu k prameňom. Tento koncept „budúcnosti vylepšenej minulosťou“ spája Bázlika s ruskými futuristami – budetľanmi a je aj súčasťou vízie Blokových *Dvanástich*. Práve v *Dvanástich* sa z básnika-symbolistu stal básnik-budetľan; Kempenského maximu „*imitatio Christi*“ prezrádza posledný verš Blokovej básne.

Napokon musím spomenúť ešte jedno naše stretnutie. Pri tejto príležitosti Bázlik z tašky vytiahol starostlivo zabalenú knižku a venoval mi ju. Boli to nakreslené a veľmi starostlivo vytlačené noty – *Evanjelická partitúra. Organový sprievod k Spevníku Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSFR*, upravili Miroslav Bázlik a Karol Wurm. Liptovský Mikuláš 1992. K tejto tlači v tvrdej väzbe boli pripojené

aj ďalšie kreslené noty: *Liturgické nápevy Evanjelickej cirkvi augsburského vyznania na Slovensku* v úprave Mira Bázlika, Bratislava 1998, a publikácia Hudobného fondu *Procantorum, malé organové prelúdiá pre kantorov* (Bratislava 1997). Táto publikácia má aj venovanie: Venované pamiatke mojich starých otcov Jozefa Šolca, učiteľa-kantora v oravskom Žažkove a Pavla Bázlika, farára v Zemianskych Kostolánoch. Bol to dar – veľmi dojemný. Samozrejme, Bázlik vedel, že nie som evanjelik, no venoval mi všetko, čo pre cirkev svojich predkov urobil.

7

Vokálno-symfonické kompozície Mira Bázlika predstavujú istý typ osi celého jeho diela a cez ne sa aj zakaždým premietli autorove očakávania od seba i od spoločnosti i očakávania spoločnosti od seba a od autora. Prvou veľkou kompozíciou tohto typu bolo oratórium *Dvanásť*, ktorého vznik bol inšpirovaný filmárskym naratívom skalického rodáka Miroslava Hornáka. Bázlik v tejto dobe už s Hornákom spolupracoval na viacerých krátkych dokumentárnych filmoch (*Kde turisti nechodia* – 1963, *Ján Mudroch* – 1965, *Pohľad do zeme* – 1965) a v roku 1967 bolo uvedené aj ich spoločné hudobno-dramatické dielo, opera *Peter a Lucia*. Neskôr ich spolupráca pokračovala na filmoch *Každý štvrtý* a *Ohnivé križovatky* (1974). Bázlik si napokon uctil svojho priateľa aj spomienkovou posmrtnou kompozíciou štvorčasťového *Sláčikového kvarteta* (2007). Oratórium bolo od začiatku chápané ako hudobná vrstva filmovej kompozície, založenej na poéme Alexandra Bloka *Dvanásť*. Kompozícia sa pre film nahrávala v Prahe po častiach, textovú vrstvu predstavoval slovenský preklad poémy od Rudolfa Skukálka. Udalosti z augusta 1968 onedlho zabrzdili možnosť koncertného uvedenia oratória, ktoré napokon zaznelo až v roku 1976, tentokrát v českom preklade Bohumila Mathesia, keďže Skukálek bol už emigrant. Išlo vlastne o jediné koncertné predvedenie diela, čo mohli spôsobiť problémy s materiálom, ale aj rôzne premeny politicko-spoločenskej situácie, prehodnocujúce udalosť Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie.

Druhou veľkou vokálno-symfonickou kompozíciou Mira Bázlika bolo rekviem za matku, štvorčasťové *Canticum 43* pre soprán, zbor a orchester (1968 – 1970). Skladba zhudobňuje text 43. *žalmu* z českého textu *Kralickej biblie* sa nahrala na začiatku normalizácie kvôli švajčiarskej súťaži – no bez textu – a v tejto podobe odznela aj vo švajčiarskej i v slovenskej premiére. Aj táto významná vokálno-symfonická skladba zaznela vo svojej celostnej podobe jedinýkrát – počas festivalu Epoché 2006 ju predviedol orchester a zbor banskobystrickej opery pod taktovkou Mariána Vacha.

Tretou Bázlikovou vokálno-symfonickou kompozíciou bolo ďalšie štvorčasťové oratórium *Canticum Jeremiae* pre soprán, basbarytón, miešaný zbor a sláčikový orchester zhudobňujúce fragmenty biblického latinského textu z *Náreku Jeremiáša*. Bázlik toto svoje ďalšie biblické oratórium venoval obetiam holokaustu,

s kompozíciou biblického textu mu vypomohol Ivan Valenta. Oratórium koncertne odznelo mesiac pred prevratom – 6. 10. 1989 v rámci Bratislavských hudobných slávností (Magdaléna Hajóssyová, Sergej Kopčák, Viktor Šimčíško, zbor Slovenskí madrigalisti so zbormajstrom Ladislavom Holáskom, Camerata slovaca a dirigent Viktor Málek).

Po spoločenskom prevrate v roku 1989 začal Miro Bázlik pracovať na ďalšej významnej kompozícii. Táto práca mu trvala osem rokov (1990 – 1997); išlo vlastne o jeho poslednú vokálno-symfonickú prácu pre sólový soprán, zbor a veľký orchester, zhudobňujúcu texty francúzskeho básnika Saint-Johna Persea. Svoju skladbu nazval *Introitus, symfónia* – jej dve časti sú *Prologue* a *De profundis*; básnický podklad diela tvoria verše z cyklov *Víchry* (I) a *Anabáza* (VII), ktoré vyšli v slovenskom preklade Jána Stacha v knižnici držiteľov Nobelových cien. Skladba premiérovito odznela v rámci festivalu Melos-Étos na koncerte pri príležitosti 10. výročia novembrových udalostí 17. 11. 1999; zaznela tu verzia bez zboru, sólistkou bola sopranistka Adriana Kohútková, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu dirigoval Róbert Stankovský. Ako všetky ostatné vrcholové diela Mira Bázlika, aj táto *Symfónia* zaznela na tomto výročnom koncerte vlastne jedinýkrát a podľa mnohých názorov vlastne neodznela vôbec. O čom je reč?

V roku 1996, v čase najtuhšieho mečiarizmu, ma Vladimír Bokes navrhol do grantovej komisie „sorosovskej“ spoločnosti Open Society Fund, kde som mal mať na starosti žiadosti z oblasti hudby. Onedlho Miloš Betko predložil svoju žiadosť, aby mu táto komisia pomohla s premiérovým uvedením orchestrálneho diela *Pohyb podľa Dionýza D*, ktoré vzniklo ešte za komunistov (1988). Ak si dobre pamätám, prideliť sme žiadosti 200 000 korún, ktoré boli určené na výrobu orchestrálneho materiálu a na premiéru diela v rámci festivalu súčasnej hudby Melos-Étos. Avšak peniaze, ktorých sa zmocnil výbor festivalu, za každým záhadne nadobúdali nové určenia. A tak síce Betkovi zaradili skladbu na koncert, ale zároveň chceli z týchto peňazí vyfinancovať (a aj vyfinancovali) celý záverečný výročný koncert, na ktorom napokon odznela okrem premiéry Betkovej skladby z roku 1988 aj slovenská premiéra 1. *violončelového koncertu* Alfreda Schnittkeho a premiéra Bázlikovej *Symfónie Introitus*.

Samozrejme, suma nemohla pokryť celé náklady na prípravu a realizáciu koncertu, a tak sa – ako vždy – šetrilo, kde sa dalo, o.i. sa aj vynechal zbor z Bázlikovej partitúry. Keď sa Bázlik dozvedel, že tantiémy za uvedenie tohto diela, na ktorom pracoval osem rokov, sa majú deliť 50 % a 50 % medzi ním a básnikovými dedičmi, zvolil už známe osvedčené riešenie – speváčka mala spievať vokalizy a zhudobnený text mal ostať všetkým utajený (hoci sa uviedol v koncertnom bulletine). Samozrejme, orchestrálny materiál ostal bez autorských korektúr, a tak sa muselo stať to, pred čím som vystríhal kedysi v posudku na jeho orchestrálny *Díptych*; skúšky sa premenili na nekonečné lúštenie rébusu partitúra, na ktorom sa spolupodielali dirigent, hráči a sólistka. Nech by bolo

akékoľvek množstvo skúšok, otrávenosť z nekonečných opráv a nehrania sa musela premietnuť aj do koncertného výkonu.

Bázlikovo dielo tvorilo finále koncertu. Po prvej časti koncertu som v prestávke išiel zagratulovať violončelistovi a dirigentovi k veľkému zážitku, na čo mi dirigent Stankovský povedal: „Mám štyridsaťstupňovú horúčku.“ Ja som mu na to povedal: „No to by si mal byť doma.“ A Stankovský: „Nešlo to, odpadol by koncert.“

Introitus, *symfónia* napokon odznel. Nepochybne išlo o ďalšiu Bázlikovu vrcholnú skladbu, a tiež aj o jednu z najvýznamnejších skladieb Bázlikovej generácie, hoci autorský zámer utrpel predovšetkým beztextovým predvedením diela. Polemika však nastala po tom, čo sa udialo po skončení diela. Stankovský zhodil partitúru z pultu na zem (mimovoľne?), nikto okrem neho samého nevie, čo sa stalo – a azda ani on sám. Ja som túto udalosť pripísal jeho horúčke, o ktorej som vedel. Tí, čo o nej nevedeli, to pochopili ako gesto, ktorého zmysel bolo treba interpretovať.

Dnes si myslím, že premiéru *Introitu* zabila najmä Bázlikova záluba v číselnej symbolike, pomocou ktorej organizoval hudobný tep skladby. Pôvodná partitúra Stravinského *Svätenia jari* používala taktové označenia s vysokými číslami (15, 17, 19, 21); Stravinskij chcel pomocou týchto taktových označení charakterizovať aj frázovanie skladby. *Svätenie jari* chcel po 1. svetovej vojne uviesť aj londýnsky orchester, no vzdal to po vyše stovke skúšok. Vtedy Stravinskij napísal novú partitúru (tú pôvodnú dnes vlastne nikdo nepozná), ktorá metrum uspôsobila signalizačným možnostiam dirigenta, lebo partitúra je predovšetkým nástrojom komunikácie medzi dirigentom a orchestrálnymi hráčmi. Osud originálnej partitúry *Svätenia jari* zvyknem spomínať skladateľom, ktorí majú talent vytvárať podobné problémy. Spomeniem v tejto súvislosti tiež *Koncertantnú symfóniu* Tadeáša Salvu (1978), ktorá neodznela, hoci ju hráči Košickej filharmónie mali už na pultoch. Vôbec si neviem predstaviť, čo musel urobiť Stankovský, aby si udržal pozornosť hráčov orchestra pri partitúre, v ktorej bola orchestrálna zvuková masa organizovaná pomocou vyšších číselných taktových označení.

Samozrejme, došlo k najtradičnejšiemu slovenskému riešeniu – v podobných situáciách sa zakaždým obviní dirigent alebo orchester, predsa len Stankovský nebol Režucha, ktorý mal bohaté skúsenosti s egami slovenských skladateľov. Vrcholom bola následná reakcia Romana Bergera, ktorý zverejnil v *Hudobnom živote* text s tromi titulmi: *Inventúra 1999*, *Mr. Lynch* či *Herostratos? Predviaňané poznámky o závere medzinárodného festivalu Melos-Étos*. Podľa Bergera Stankovský zhodením Bázlikovej partitúry pošliapal hodnoty Novembra a predviedol výkon, za ktorý sa inde odoberá licencia. Formuloval tu tiež názor, že *Introitus* vlastne neodznal, ktorý si napokon osvojil aj samotný autor.

Nik nehovoril o eliminovaní celého textu z predvedenia vokálno-symfonického diela, ani o vynechaní zboru, ktorý je významnou zložkou Bázlikovej partitúry, či o problémoch s financovaním koncertu. Do akej miery tu bolo alebo nebolo

predvedené Bázlikovo dielo, možno zistiť pomocou nahrávky koncertu a partitúry, je však pravdou, že o to sa vlastne dodnes nikto nepokúsil. Ja som vtedy reagoval na rozhorčený článok Romana Bergera listom redakcii *Hudobného života*, predstavujúcim akúsi apológiu dirigenta Stankovského, tento list sa však na stránky tlače nedostal. Onedlho 36-ročný Róbert Stankovský umrel – 6. 1. 2001.

Popísaná udalosť predstavovala takisto jediné koncertné predvedenie Bázlikovho posledného vokálno-symfonického diela.

Azda by sa mohlo zdať, že týmito myšlienkami chcem obhájiť Róberta Stankovského a svojím spôsobom utopiť Mira Bázlika. Nie je to tak. Chcem tu poukázať na oveľa tragickejšiu vec, ako bol opis dirigentskej neúcty zverejnený Romanom Bergerom. Opísal som tu osudy štyroch vokálno-symfonických oratoriálnych diel Mira Bázlika, ktoré všetky predstavujú vrcholy autorovej tvorby i vrcholy slovenskej hudby, ktoré všetky prekračovali dobové umelecké limity našej spoločnosti a ktorých osvojovací proces sa v spoločnosti vlastne ani nezačal. Všetky štyri spomínané diela odzneli verejne jediný raz, hoci kolegovia i kritici si zväčša uvedomovali významnosť toho-ktorého premiérovania diela v spoločenskom kontexte. Naše hudobné inštitúcie neboli schopné akceptovať a podporiť hodnoty, ktoré tieto diela stelesňovali. Diela mohli žiť na koncertoch – čo sa nestalo. Mohli žiť na zvukových nosičoch – čo sa však podarilo len *Canticu* (v beztextovej verzii) a *Dvanástim* (v českom preklade) na CD Hudobného fondu.

Hudobná kultúra neexistuje v priestore, kde medzi vrcholovou hodnotou a minimálnou hodnotou stojí znamienko rovnosti. Vrcholové hodnoty si vyžadujú ochranu – inak nemôžu vyznačiť cestu k budúcnosti.

8

Ešte pár slov k Bázlikovmu tvorivému epilógu – *Kánonickým variáciám na jeden chorál pre basbarytón, sláčikové kvarteto a čembalo* (2011), ktoré premiérovovo odzneli 12. 11. 2011 na festivale Melos-Étos v interpretácii Sergeja Kopčáka a súboru Quasars Ensemble pod vedením Ivana Buffu. Skladba vyšla onedlho v Hudobnom centre na CD Sergeja Kopčáka, booklet CD obsahuje aj autorovo vyznanie, týkajúce sa inšpirácie i motivácie vzniku diela:

„V skladbe som použil chorál *„Sila naša, Hospodine“*, ktorý sa uchoval v pozostalosti môjho otca. Otec spieval v mužskom zbore bas, preto som našiel iba basový part. Chorál mi však zostal v pamäti napriek tomu, že som ho počul ako osemročný chlapec. Zanechal vo mne veľmi silný dojem. Posledná veta, ktorú sólista na záver hovorí, pochádza zo Shakespeareovej hry *Búrka* a vnútorne korešponduje s textom chorálu.“ (Bulletin *Melos-Étos* 2011.)

Booklet spomínaného CD obsahuje aj dve strofy zhudobneného textu vypísané z partitúry – v slovenskom jazyku (*Sila naša, Hospodine!*, protestantský

chorál) a v anglickom preklade. Originálny text nemeckého chorálu tu však nenájdeme. Tak som začal pátrať po choráli na googli a – *heuréka!* Nejde o nijaký protestantský chorál, ale o zhudobnenú báseň Ondreja Bellu (1851 – 1903), rodáka z Liptovského Mikuláša. Báseň v podobe piatich osemslabičných osemveršových stróf vyšla v časopise *Evanjelický posol zpod Tatier* pod názvom *K Novému roku* (Liptovský Sv. Mikuláš, 17. januára 1915, roč. V, číslo 2). Keďže Bázlikov otec si uchoval svoj part z nejakej zborovej úpravy tejto piesne, bolo potrebné zistiť, kto asi mohol byť autorom zhudobnenia tejto Bellovej novoročnej piesne. Moja prvá voľba (evanjelický skladateľ zo stredného Slovenska) bola Viliam Figuš-Bystrý (1875 – 1937) – a takisto to bol zásah na prvú ranu! Podľa katalógu Emanuela Muntága Viliam Figuš-Bystrý zhudobnil túto Bellovu báseň (Ondrej Bella: *Spevník*, prídavok č. 12) 1. 6. 1933 a toto zhudobnenie umiestnil do cyklu *10 Náboženských piesní*, op. 62, 4 (z rokov 1922 – 1935); ako pieseň pre soprán a organ vyšla tlačou roku 1934. Táto Figušova úprava, zhudobňujúca prvé dve strofy Bellovho textu, zaznela na koncerte pri príležitosti 300. výročia prvého vydania *Cithary Sanctorum* v septembri 1936 v interpretácii Anny Hrušovskej a autora (organ). Figušova verzia má s Bázlikovou citáciou spoločné predznamenanie – dva krížiky, viac podobností tu však nenájdeme.

Väčšiu šancu máme pri Figušových zborových zhudobneniach tejto Bellovej básne. Jeho *Náboženské zbory*, op. 10, obsahujú 13 duchovných piesní pre zbory a cappella a ako záverečnú pieseň medzi nimi nájdeme aj mužský zbor *K Novému roku* (5. 11. 1903, Padiná). Autor toto zhudobnenie neskôr premiestnil do čela cyklu a poskytol ho k dispozícii na vydanie (*Sbierka slovenských sborových a sólových spevov pre rôzne príležitosti*. Zostavil P. Gallo. Bratislava, Academia, 1923, č. 60, s. 130-131). Adaptácia tohto zhudobnenia pre štvorhlasný miešaný zbor vyšla napokon v zbierke Miloša Ruppeldta *Zvony. Sbierka cirkevných mužských, ženských a miešaných sborov pre ev. cirkevné sviatky a iné príležitosti*. I. zväzok, Liptovský Mikuláš, Transcius (Josef Eberle, Viedeň, 1926, č. 35, s. 27). Ide tu o ďalšiu Figušovu variáciu zhudobnenia Bellovej básne, tentoraz prvej a piatej strofy (s menšími úpravami textu, pravdepodobne od Miloša Ruppeldta). Aj pri tomto zhudobnení môžeme konštatovať príbuznosť s Bázlikovým textom, ktorá sa prejavuje v totožnosti predznamenanania. Figušovo zhudobnenie je aj tentokrát centralizované v D dur, kým zachovaný part v Bázlikovej kompozícii poukazuje skôr na centralizáciu v h mol.

Hoci sa teda Bázlik názvom svojej poslednej kompozície snaží vytvárať „európske“ asociácie, predovšetkým na Bachovo neskoré dielo *„Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Von Himmel hoch da komm ich her vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach“* (1747, BWV 769), imperatív „otcovskej“ inšpirácie ho vrátil na domáce Slovensko – k poézii rodáka z Liptovského Sv. Mikuláša Ondreja Bellu či k hudbe Viliama Figuš-Bystrého. Napokon ostala pravdivá aj „bachovská“ inšpirácia – obe neskoré „kánónické premeny“ majú svoj pôvod vo „vianočnej piesni“.

K Novému roku
(Ondrej Bella)

Sila naša, Hospodine!
Tebe prvé naše chvály...
Ó, by sme len v srdciach svojich
vždy dost' vrúcej lásky mali,
čo úprimne vyznala by
predo tvárou zeme, neba:
že sme z Tvojej len milosti
a sme nič a nič — bez Teba!

Sila naša, Hospodine!
Za Krista Ti ďakujeme,
v ktorom k srdcu privinul Si
— ako Otec — ľudské plemä,
že nemôže viac mať srdca
celkom od Teba sa ztratíť,
ale musí v ráj ztratený,
k Tebe, k Tebe sa navrátiť.

Sila naša, Hospodine!
Za duše Ti ďakujeme,
s ktorými si posvädzal nás
na tých pútnych cestách zeme...
Poznali sme lásku sveta
i Kristovu, nehynúcu,
len blažením sa živiacu
a za spásu svojich mrúcu.

Sila naša, Hospodine!
Za žiale Ti ďakujeme ...
Ľahko srdce zabudne sa,
ľahko v ľahších časoch zdrieme.
Ty nás vodiš i víchrami,
prepaluješ mocne v bôli,
by sme s Kristom sa učili
poslušnosti Tvojej vôle.

Kánonické variácie na jeden chorál
(Bázlik)

Sila naša, Hospodine!
Tebe nech znejú chvály
Ó, by sme len v srdciach svojich
vždy vrúcej lásky mali,
čo úprimne vyznala by
pred tvárou zeme, neba:
sme len z Tvojej len milosti
a sme nič a nič bez Teba!

V Teba, Bože, dúfame,
v Teba nádej skladáme!

Sila naša, Hospodine!
Za Krista ďakujeme,
v ktorom k srdcu privinul si
čo Otec ľudské plemä.

Sila naša, Hospodine!
Bud' s nami i v novom roku...
Radi by sme s Kristom verne
zostať vždy pri Tvojom boku,
Tebe prácu svoju svätiť,
Tvojou láskou všetkým merať...
Ó, smiluj sa, pomáhaj nám
v Tebe žiť, v Tebe umierať!

Ó, daj nám len s Kristom verne
stáť vždy pri Tvojom boku:
Tebe prácu posvätiť
Tvojou láskou všetkým merať
Smiluj sa, pomáhaj nám,
v Tebe žiť i umierať!

9

Raz som stretol Mira Bázlika na ulici. Nášmu stretnutiu sa potešil a hneď ma aj oslovil: „Pán Godár, viete, ako sa povie po záhorácky „agent eštébé“? Nevedel som to, hoci som po mame Záhorák. A Miro vraví: „Si–Aj–Nejsi.“*

(apríl 2021)

* Poznámka editora:

Touto cestou ďakujem v mojom mene i v mene Mira Bázlika všetkým autorom, ktorí boli nápomocní vzniku tejto knihy a vďaka ktorým nadobudla svoju aktuálnu podobu.

Miro Bázlik

Cikker – učiteľ a človek

Dostalo sa mi zvláštnej cti: mám položiť na papier niekoľko svojich spomienok z čias svojich štúdií u prof. Jána Cikkera. Neviem, čím začať; azda hneď tým, že už moje prvé stretnutie s prof. Cikkerom bolo pre mňa veľmi významné a značne ovplyvnilo môj ďalší hudobný vývoj. Prof. Cikker totiž, na rozdiel od iných profesionálnych hudobných vzdelancov (aj skladateľov), ma prekvapil tým, že k mojim skladbám pristupoval nie ako ku kompozičným pokusom odporujúcim pravidlám hudobnej teórie, ale ako k hudbe. Bolo to pre mladého adepta kompozície veľkým povzbudením. V tomto smere som mal aj neskôr možnosť hlbšie poznať Cikkerov prístup ku skladbám svojich žiakov a musím uznať, že som vždy obdivoval, ako sa prof. Cikker snaží pochopiť skladbu ako celok. Keby som to mal povedať odbornejšie – analýze predchádzala u Cikkera vždy snaha po syntéze, snaha vžiť sa do hudobného cítenia svojho žiaka a z toho potom vychádzať. Jeho rady a rozhodnutia po takomto „ohmataní“ skladby bývali potom niekedy prekvapivo spontánne a vždy veľmi účinné. Mal som spravidla dojem, že môj učiteľ prenikol do podstaty mojich vlastných hudobných myšlienok oveľa hlbšie ako ja sám. Teda žiadne suché pravidlá, žiadna úmorná analýza, ale vždy živá skladba bola pre prof. Cikkera východiskom i cieľom. Tento Cikkerov nesmierne spontánny a výsostne intuitívny vzťah k hudbe som vždy chápal ako neoddeliteľný aspekt celej jeho osobnosti (ktorá je aj v iných oblastiach veľmi spontánna a intuitívna). „Viem pochopiť veľmi dobre Debussyho; je to opojenie z hudby,“ povedal prof. Cikker na jednej mojej školskej hodine a sám som cítil, že to isté by sa bez obmeny dalo povedať o Cikkerovi samotnom. Opojenie hudbou s veľkým dramatickým akcentom v detaile, ale aj v celku.

Niekedy nás žiakov prekvapil hrou na klavír, najmä pri improvizovaní alebo prehrávaní vlastných skladieb. Mnohokrát to boli len miniatúry alebo zlomky opery, na ktorej práve pracoval. No tá nevšedná výraznosť, to zvláštne zvýraznenie určitých harmonických spojov – to bola ozaj *musica viva*, alebo slovami jedného z našich básnikov: „...on (básnik) v jednom vzdychu musí drámu tušiť, v jedinom bozku priepať opojenia“.

A nakoniec musím ešte spomenúť veľmi ľudský – v najlepšom zmysle slova – vzťah prof. Jána Cikkera ku svojim žiakom. Keď išlo o nejaké zásadné životné prelomy alebo rozhodnutia, vždy sa prejavil ako človek: keď bolo treba prísny, ale nikdy nelámajúci palicu tam, kde cítil tlieť iskru umenia. Vedel vnášať radosť do života a povzbudzovať tam, kde to bolo najviac potrebné. A túto poslednú stránku Cikkerovej osobnosti si sám osobne cením najvac, pretože v nej akoby vedel prof. Cikker prekročiť hranice svojej vlastnej osobnosti a spolupracovať na osude iných.

(Slovenská hudba, roč. 10, 1966, č. 6, s. 248)

Miro Bázlik

Goldbergove variácie Johanna Sebastiana Bacha

Je všeobecne známe, že pre veľkého Bacha popri všetkých iných prívlastkoch – napríklad veľký kontrapunktik, harmonik s maximálnou fantáziou pre formu (*Formphantasie* – Adorno) – platí aj prívlastok „veľký dramatik“. V tejto súvislosti si dovoľím upozorniť, že Bachov veľký zmysel pre vyjadrenie drámy hudbou neobchádza ani oblasť jeho inštrumentálnej hudby; napríklad mnohé prelúdiá a fúgy z *Dobre temperovaného klavíra* akoby v kocke vyjadrovali pocity vyplývajúce z rôznych základných (archetypálnych) situácií ľudského bytia.

Pripomeniem, že *Goldbergove variácie* vznikli na objednávku ruského ambasádora v Drážďanoch grófa Keyserlingka, Bachovho osobného známeho a obdivovateľa jeho hudby, sužovaného ťažkou chorobou. Je zaujímavé, ako Bach riešil tento problém aj vzhľadom na Keyserlingkovu prosbu, aby mu zložil niečo krásne na potešenie. (Išlo vlastne o pomoc konkrétnemu trpiacemu človeku.)

Prvá moja téza znie: Téma-*Aria* predstavuje v skratke priebeh ľudského života od detstva a mladosti, so všetkými jeho radosťami (časť pred znakom repetície), ale aj utrpením a peripetiami (pozri časť modulujúcu z G dur do e mol); po týchto častiach nastupuje síce návrat k pôvodnému spevu, ale s nasadením vôle a rozumu, teda reflexie (pozri v podstate nesymetrické zakončenie *Arie* súvislým a úplne novým šestnástinovým pohybom).

Druhá moja téza znie: Už všeobecne známe delenie variácií po trojiciach (1, 2, 3; 4, 5, 6 atď.) zodpovedá vo významovej rovine biblickému dekalógu, pričom delenie variácií v rámci trojice (okrem prvej) na charakteristickú, koncertantnú a kánonickú variáciu zodpovedá idei božskej Trojice v čisto kresťanskom zmysle. Charakteristické variácie zodpovedajú otcovstvu; virtuózne variácie – roznášanie evanjelia do všetkých končín Zeme – zodpovedajú synovstvu; nakoniec logika nachádzajúca sa v kánonoch zodpovedá Božiemu rozumu (*Nús*), teda Duchu Svätému.

Pri prvom prikázaní sa kresťanská idea Trojice akosi nehodí, a preto je prvá trojica variácií v podstate celá spracovaná imitačne, teda jednotne. Takmer pochodový motív v prvej variácii, motív akoby zdvihnutého prsta v druhej variácii

(nevyplnená kvarta nahor a vyplnená nadol) a figúry ľavej ruky ohraničené intervalmi decimy v tretej variácii veľmi dobre ilustrujú rozhodnosť, zákaz a univerzálnosť výzvy: „*Ja som Hospodin, Boh tvoj, nebudeš mať iných bohov predou mnou.*“

Druhá trojica (č. 4, 5, 6) sa začína rozospievanou, výrazovo veľmi vrúcnou variáciou (menuet), vybudovanou na základe dvojtónového motívu (tercia nadol a v inverzii nahor). Upozorňujem, že biblické slovo Jahve je dvojslabičné. Druhá variácia z tejto druhej trojice (vlastne prvá využívajúca koncertantný princíp) sa zakladá na intervale decimy, či už prázdnej alebo vyplnenej. Keďže kánony v rámci celých variácií postupujú od prímky až po nónu, decima v nich zastupuje akýsi princíp „hranice univerza“. Posledná variácia tejto trojice – kánon v sekunde – opäť vyniká až vrúcny výrazom, pričom príslušné figúry vyplňajú všade celý priestor (všadeprítomnosť): „*Nevezmeš meno Pána Boha svojho nadarmo.*“

Prvá variácia tretej trojice (č. 7) – typický slávnostný tanec (gigue) – akoby fanfárami ohlasoval otvorenie slávnosti. Druhá, koncertantná variácia (č. 8), založená na jednoduchej figúre a využívajúca kríženie rúk, vyvoláva asociáciu schádzania sa z rôznych smerov – hromadenie. (Davy ľudí prichádzajú na slávnosť.) Tretia variácia tejto trojice (č. 9) – kánon v tercii – po prvý raz prináša veľmi výraznú melódiu, odvodenú z ľudovej piesne (táto ľudová pieseň sa objaví úplná až v tridsiatej variácii), pričom asociuje predstavu oslavného spevu: „*Pamätaj, aby si deň sviatočný svätil.*“

Štvrtá trojica variácií (č. 10, 11, 12) sa začína fugetou s veľmi výraznou, až panovačne vyznievajúcou témou, konštituovanou tak, že jej smerovanie ďalej je zrejmé (modulovanie do dominanty). Ďalšia virtuózna variácia je budovaná na imitačnom princípe, pričom účasť oboch rúk je výnimočne symetricky vyrovnaná, čo sa dosahuje okrem iného aj neustálym krížením oboch rúk (podávanie si rúk, reťazenie). Nakoniec kánon v kvarte, ktorý túto trojicu zakončuje so svojím motívom plynúcim v opakovaných štvrtových notách (bas z Arie), spájajúc princíp kánonu a ciaccony, završuje toto zvýraznenie autority, stálosti, ako aj neustáleho pokračovania: „*Cti si otca svojho a matku svoju, aby si bol dlho živý na zemi.*“

Nasledujúca piata trojica variácií (13, 14, 15) sa začína rozospievanou sarabandou (melódiu je tu vlastne melizmaticky okrášlená melódia z predchádzajúceho kánonu, no vyskytuje sa tu už popri nej v zárodku aj téma nasledujúceho kánonu). Celá variácia je veľmi spevná a hlavne sadzobne diferencovaná, čo platí aj pre ďalšiu virtuóznú variáciu, kde hrá opäť veľkú rolu kríženie rúk a dôležitý je tu aj trilok (pozri začiatok témy už spomínanej fugety). Gradácia, ktorá je v tejto variácii vyjadrená aj hromadením rôznych postupov, zrýchľovaním metrickej aj harmonickej štruktúry, je výrazom veľkej (životodarnej) energie. Takto je dramaturgicky veľmi dobre pripravená variácia č. 15, prvá molová variácia – prekrásny kánon v protipohybe so svojimi cezúrami v jednotlivých hlasoch a s témou odvodenou z druhého základného tvaru v sarabande, tvaru, ktorý opakovane vyjadruje úsilie narážajúce na odpor (proti tomu, čo sa tomuto úsiliu bráni). „*Nezabiješ!*“ – tak znie strohý príkaz piateho prikázania.

Variáciou č. 15 sa končí prvá časť *Goldbergových varácií*. Možno nie je nezáujímavé povšimnúť si tu, že aj dekalóg sa určitým prirodzeným spôsobom delí na 5 + 5 prikázaní. Prvých päť prikázaní sa totiž týka človeka samého a toho, čo je súčasťou jeho bytosti, vzťahu k Bohu, k rodičom a k životu vôbec. Ostatné prikázania sa týkajú života človeka v spoločnosti iných ľudí.

Prvá variácia zo šiestej trojice (16, 17, 18) je úvodnou variáciou nielen tejto trojice, ale celej druhej časti. Výrazovo aj formálne nadväzuje na operný štýl (*Ouverture*), nie celkom bez príslušnej pompéznosti. Ďalšia koncertantná variácia so svojimi náhlymi melodickými zvratmi, takmer neustálym krížením rúk a odľahčenými, až frivolne vyznievajúcimi paralelizmami, skutočne dobre ilustruje vzťahy, ktoré si predstavujeme na pozadí zákazu šiesteho prikázania: „*Nezosmilniš!*“ Takisto nasledujúci kánon v sexte so svojím výrazným zdvihom, ktorý v ďalšom postupe akoby sa rozmieňal na drobné, nám výrazovo pripomína zneužívanie skutočného citu.

Ďalšiu, siedmu trojicu variácií (19, 20, 21) charakterizuje vzťah najprv radosti konštantnej (19. variácia so svojou konštantnou figúrou), potom radosti stupňovanej (pozri sadzobne veľmi bohatú virtuóznou variáciu č. 20) a náhleho smútku až depresie (molová variácia č. 21 – kánon v septime). Touto variáciou, branou mimo trojíc, sa začína zároveň posledná tretina celku (30 variácií). Osobne si myslím, že ani tu nie je zanedbateľný sémantický vzťah tejto trojice k prikázaniu „*Nepokradneš!*“ (radosť z vlastnenia, a nakoniec smútok nad stratou, okradnutím).

Nemenej pôsobí (pre mňa až fascinujúco) majestátne znejúca variácia č. 22, vybudovaná na imitačnom princípe; súlad so svetom a blíznymi na základe služby pravde, požadovanej v ôsmom prikázaní, je v tejto hudbe akoby stelesnený. V ďalšej koncertantnej variácii (č. 23) je, zdá sa, vysvetľovaná definícia pravdy, či už Aristotelova, alebo Tomáša Akvinského. Napríklad pravá ruka tu v malom odstupe doslova opakuje ten istý postup za ľavou rukou, čo spolu vytvára postupy paralelných tercií. Neskôr k tomu pristupujú takmer tanečné motívy, a nakoniec rôzne útržky, ba až stupnicové postupy v protipohybe, a nakoniec paralelizmy s navzájom sa dopĺňajúcimi rukami a terciové a sextové paralelizmy v protipohybe. Vzťah tejto variácie k známej definícii pravdy ako súhlasu myslenia so skutočnosťou je tu veľmi lapidárne zobrazený až s dávkou humoru, no vonkoncom nie triviálne. Posledná variácia ôsmej trojice (kánon v oktáve), zaujme veľmi bohato vybudovanou témou a komplikovanými kontrapunktickými vzťahmi; akoby nám chcela naživo predviesť, aké komplikované je to často na svete s pravdou. – „*Nevydáš proti blížnemu svojmu krivého svedectva!*“

Deviata trojica variácií (č. 25, 26, 27) sa zrejme zakladá na tej verzii deviateho prikázania, ktorá zakazuje „požiadať manželku blížneho svojho“. Začína sa prekrásnou, ale zároveň srdcervúcou pašiovou hudbou v molovej tónine (posledná molová variácia). V rámci celku táto variácia vyznačuje začiatok poslednej päťtiny diela, takže molové variácie vydávajú z celku polovicu, tretinu a päťtinu (prvé

tri prvočísla – architektonické zdôraznenie trojice). Ďalšia koncertantná variácia (č. 26) so svojimi rýchlymi sextolovými figúrami, proti ktorým je postavený stály kontrastujúci synkopický motív, je charakteristická veľkým dynamickým vypätím. Predstavuje napredovanie, ktoré strháva po ceste všetky hrádze. (Mne osobne to asociove víziu pôsobenia nekontrolovateľnej vášne.) Na konci tejto trojice po dvoch veľmi rôznych „výkrikoch“ prichádza kánon v nóne, dodržiavajúci dvojhlasnú textúru (je to jediná variácia s takouto strohou sadzbou), ktorý asociove ideu uzavretej dvojice – „*Nepožiadaš manželku blízneho svojho!*“

Desiata a zároveň posledná trojica (č. 28, 29, 30) Bachových *Goldbergových variácií* sa začína rozjaseným spevom nad neustálym trilkovaním; je to sadzba, ktorá sa objavuje až u Beethovena vo *Valdštajnskej sonáte* a ešte v niektorých ďalších posledných sonátach. Veľkú rolu tu hrá tiež interval decimy (pozri „univerzum“ vo variáciách č. 3 a 5). Ďalšia koncertantná variácia je takisto sadzobne veľmi zaujímavá (akordické trilkovanie – akoby výzvu na obranu – nachádzame až u Liszta a zretazené figúry, ktoré si podávajú obe ruky – spolupráca – opäť až u Beethovena, napríklad v *Sonáte Fis dur*). Obidve spomínané variácie vyvolávajú priradovaním úsekov s rôznymi sadzobnými postupmi pocit bohatého súboru vecí, čo opäť veľmi dobre harmonizuje s ideou nachádzajúcou sa v texte desiateho prikázania. Posledná, tridsiata variácia má formu quodlibetu (kontrapunktická spoločenská hra využívajúca melódie rôznych známych piesní, ktoré sa navzájom harmonizujú a ich texty sa navzájom dopĺňajú). Okrem vysvetlenia, že ľudové piesne *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* a *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* použité v tejto variácii veľmi vtipným spôsobom pripravujú opätovné objavenie sa *Arie* na konci variácií, je možné ešte iné vysvetlenie. Vzhľadom na históriu Bachovcov, u ktorých bolo spievanie quodlibetu bežnou praxou pri slávnostných stretnutiach celej rodiny, predstavuje tento quodlibet u Bacha zároveň ideu rodiny ako takej. Toto všetko by veľmi dobre odpovedalo textu desiateho prikázania: „*Nepožiadaš domu blízneho svojho, ani sluhu, ani dievky, ani vola, ani osla, ani ničoho, čo jeho je!*“ – pričom je toto „bohatstvo“ v posledných troch variáciách veľmi živo vykreslené.

A tak i napriek tomu, že mnohí z čitateľov môžu namietat, že moje pozorovania, ktoré ma priviedli k objaveniu dekalógu vo forme Bachových *Goldbergových variácií*, sú umelo vykonštruované, som presvedčený, že nemajú pravdu. Veď už samotné meno čembalistu – Goldberg, t.j. zlatý vrch – veľmi pravdepodobne v Bachovej mysli, ktorá bola určite bohato vyplnená biblickými príbehmi, vyvolávalo obraz hory Sinaj, miesta, kde mal sám Boh odovzdať zákon do rúk svojho služobníka Mojžiša.

Myslím si, že tieto variácie, vrcholné v bohatstve nápadov, krásne a hĺbkovo, nie sú vôbec vzdialené tejto biblickej idej ani vcelku. Veď v Bachovej hudbe akoby k nám skutočne hovoril sám Hospodin.

(*Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 1, s. 10-12)

Miro Bázlik

Z diskusie mimoriadneho zjazdu

In medias res: neparitné zastúpenie jednotlivých zložiek zväzu v akčnom výbore, ktoré neumožňovalo artikulovať hlas skladateľov (pretože boli vždy prehlasovaní), zapríčinilo fakt, že sa zjazd koná až teraz. Interpreti a hudobní vedci v tomto zmysle politicky v súčasnej revolúcii zlyhali, pretože uprednostnili úzko profesionálne záujmy pred širšími, celospoločenskými. Týmto spravili, žiaľ, hanbu celej hudobnej obci. Ako všetci iste viete, skladateľská zložka zväzu chcela zvolať mimoriadny zjazd okamžite už v priebehu revolúcie a podporiť svojím stanoviskom progresívne sily, i za cenu rizika, čo neboli ochotné vziať na seba ostatné zložky.

Z toho dôvodu som za oddelenie skladateľskej sekcie a za vytvorenie samostatnej skladateľskej organizácie, tak, ako to odznelo v návrhu.

K otázke zábavnej hudby. Myslím si, že je to problém širší, kultúrny aj morálny. Nevyznám sa v problematike skupín a skutočne aj snáď dosť originálnej tvorby v tejto oblasti. Môžem vychádzať len z osobných skúseností: raz mal režisér jedného filmu zvláštny nápad, aby som totiž na filmovej hudbe spolupracoval s jedným šéfom takejto populárnej skupiny. Sám som mal tú najlepšiu snahu ísť im v ústrety (veď človek sa má stále učiť). Prišiel som na jednu dohodnutú schôzku, súdruh neprišiel, prišiel som druhýkrát, pán opäť neprišiel. Na tretíkrát, keď som sa už dozvedel, že hudbu robí k filmu môj zábavný kolega celú sám, som ho napokon predsa len stretol. Na moje výčitky zadubene mlčal, zdal sa mi podnapitý alebo nafetovaný.

Druhý zážitok: Neviem, či naschvál alebo omylom, ale dostal som k nahliadnutiu vyúčtovaciu listinu môjho kolegu od zábavnej hudby. Bol som celý natešený, že už si ma konečne začali trochu vážiť, no, žiaľ, došlo k omylu. Krstné meno nesesedlo. Keď mi potom príslušná pracovníčka dala ten môj spis, mal som nadelené skoro presne polovicu; a pritom – ako na potvoru – mal som vtedy skoro presne dvojnásobok služobných rokov ako môj šťastnejší kolega. Keby som bol poverčivý počtár a nie diplomovaný matematik, akože ním som, musel by som z toho usúdiť, že zábava sa u nás hodnotí oproti vážnosti presne podľa zákona

reciprocity, t. j. naruby. Pritom netreba zabudnúť, čo všetko sa v našom milom komunizme spravilo aj pre zábavnú hudbu – Lýra, festivaly politickej piesne atď., veď napokon gros vtedajších vedúcich kádrov svojou kultúrnou úrovňou na viac aj tak ani nestačilo...

Ďalej problém školy, ako som ho prežíval sám na sebe. Najprv som musel odísť už ako odborný asistent po sedemročnom pôsobení na SVŠT v novembri 1962, a to nie z dôvodov mojej odbornosti. Bolo to z dôvodov politických. Neskôr – presne o desať rokov – bol som opäť vyhodený z externého miesta (kde som mal aj prisľúbené miesto riadne) z VŠMU. Bolo to tiež, bohužiaľ dosť dávno, ale nie tak dávno, aby sa zabudlo na to, že som bol zase vyhodený z dôvodov politických. Nedávno som sa dozvedel, že môj bývalý kolega, ktorý doteraz pôsobí na VŠMU, vysvetľoval študentom pri preberaní problému dôvodov odchodu pedagógov, že som odišiel sám na požiadanie, pretože som si nerozumel so študentmi...

Za vysoké posty a pocty sa totiž za nášho milého komunizmu muselo ťažko platiť, a to čím? – zvyčajne charakterom, bitím sa do prs, venovaním skladieb tým najnemožnejším príležitostiam, neakceptovaním tých najzákladnejších súvislostí a nevidením tých najviac do očí bijúcich kontextov – to boli denno-denné činnosti väčšiny tzv. úspešných umelcov. Tým som už vlastne prešiel do oblasti tvorby. Mne osobne sa najviac nepáčili práve tí, ktorí ťažili z prostitútívnej a korumpujúcej možnosti tejto kultúrnej politiky, ktorí okiadzali za každú cenu, a kalkulovali s tým, že skladba venovaná napríklad výročiu KSČ má už vážnosť sama o sebe. Takéto fakty a prístupy som nemohol nikdy akceptovať, a to najmä u ľudí, ktorí to už naozaj nepotrebovali a robili to ako čistú „nadprácu“. Táto falošná hra falošných hráčov nás všetkých stála (aj tých, ktorí za to nemôžeme) priveľa. Stratili sme totiž kredit. Nastala veľká inflácia hodnoty a nadšenia – je to len pochopiteľné, veď tak často sa ne-hodnoty vyhlasovali za hodnoty a nadšenie bolo vykalkulované predstierané. V tomto smere za veľa môže kritika (česť výnimkám), ktorá poväčšinou servilne slúžila moci proti skutočnému umeniu.

Ešte k titulom. Navrhnuť zrušenie titulov môže, podľa mňa, len ten, kto sám titul mal a aj ho vrátil. Mal by to byť národný umelec. Môj názor je veľmi prostý: tituly v umení sú prienikom vojenského subordinačného princípu do sféry, kde tento nemá čo robiť. Myslím si, že dokonca aj čestné doktoráty sú pre naozaj veľkých umelcov dosť komické. Vždy mi tak pritom napadne, že doktorát mohli dostať len takí veľmi seriózni páni, ako napríklad papá Haydn alebo Brahms. Mozart by totiž pri preberaní doktorátu bol určite vyviedol nejakú neprístojnosť a Beethoven by bol určite ponúknutie doktorátu pokladal za výsmech svojho génia a urazil by všetky svetové univerzity. Pre naše špeciálne slovenské pomery si predstavujem, že čo sa hudobníkov týka, treba im tituly nechať (lebo sa ich aj tak do smrti budú držať). Veď si ich skutočne museli ťažko zaslúžiť v tej dobe poroby väčšej časti národa. Nech sú teda od ostatných i naďalej oddelení a nech im tituly pripomínajú ich zásluhy, a pre nás ostatných nech sú mementom

uplynulých štyridsiatic rokoch. S takouto vizitkou sa do demokracie totiž nedá dosť dobre vkročiť.

Dovoľte mi, aby som na záver svojho vystúpenia uviedol jeden svoj osobný zážitok, ktorý som mal v pravlasti európskej demokracie – vo Švajčiarsku. Keď som bol pozvaný Spoločnosťou pre súčasnú hudbu na seminár konaný v roku 1974, bol som tam iba druhý deň, keď som sa stretol s prezidentom tejto organizácie pánom Hansom Willym Röschem a jej vedúcou osobnosťou, skladateľom Klausom Huberom (mimochodom, po vtedy práve zosnulom Frankovi Martinovi zrejme najvýznamnejším skladateľom Švajčiarska). Netrvalo ani deň, a títo odo mňa starší páni mi bez akýchkoľvek ceremónií povedali: „Pán Bázlik, hovorte nám Klaus a Willi, a my ťa budeme volať Miro.“ Keď som sa od prekvapenia nemohol v tejto päťstoročnej demokracii rýchlo spamätať (veď som prišiel z krajiny, ktorá si potrpí na feudálne vzdávanie pocty), ukázal mi pán Huber na svoju bradu a povedal mi: „Čo je na tom, veď vidíš, že máme dlhšie brady ako ty, tak si to snád' môžeme dovoliť.“ Verte mi, vtedy som si naraz spomenul na všetkých našich nadnárodných, národných aj podnárodných umelcov, a bolo mi naraz veľmi, preveľmi veselo!

(*Hudobný život*, roč. 22, 1990, č. 3, s. 6)

Miro Bázlik

O svojich dielach

Päť piesní na čínsku poéziu pre alt, flautu, violončelo a klavír (1960)

Piesne na čínsku poéziu sú vlastne malou lyrickou drámou: tri rôzne postavy opustených žien, každá podľa svojho založenia, vyjadrujú svoj pocit sklamaní z nestálosti lásky. O tejto hovorí opäť prológ a epilóg, ktoré rámcujú spomenuté tri postavy. Funguje tu aj akási symbolika (violončelo – mužský element, flauta – ženský element, vášeň a rezonancia). Neodvratnosť osudu podčiarkuje prísny kánon v epilógu. (bulletin *Melos-Étos* 1991)

Hudba k poézii pre orchester (1966)

Hudba k poézii vznikla v roku 1966 alebo 1967 ako skutočná hudba k poézii (antológia slovenskej ľúbostnej poézie, ktorá vyšla na platni roku 1968 pod názvom *Všetky sláviky spievajú*). Po určitých menších úpravách, spočívajúcich vo vynechaní určitých častí, vzniklo toto komorné dielo (1968). Predvedené bolo verejne v orchestrálnej verzii pod taktovkou Ľudovíta Rajtera so Štátnou filharmóniou Košice v roku 1970 alebo 1971. V komornej verzii zatiaľ verejne neodznela. Ide teda doslova o premiéru. Dovoľujem si ešte upozorniť poslucháča, že je to hudba, ktorá bola napísaná veľmi spontánne, práve na základe zážitku z poézie a nielen poézie. (bulletin *Nová slovenská hudba* 1998)

Dvanásť, oratórium (1967)

Za svoju prvú elektroakustickú skladbu v istom zmysle považujem vokálno-inštrumentálne oratórium *Dvanásť* z roku 1967, v ktorom som sa najviac priblížil k idei spojeného zvuku stojaceho zoči-voči jednotlivému zvuku, istej rezonancie, prelínania a miešania zvuku, akoby na ceste dovnútra zvuku. Tu som našiel akýsi ekvivalent snáh modernej fyziky preniknúť dovnútra elementárnej hmoty. Takže cesta do štúdia pre mňa viedla cez laborovanie s hustým zvukom, so zovšeobecnenou harmóniou, nie cez dodekafóniu. Pre mňa totiž aj hustý zvuk predstavuje zvuk raz s väčšou harmóniou, raz s menšou a smeruje tam a tam, vyúsťuje do takého a takého zvuku, ktorý môže mať určitú harmonickú kvalitu.

Oratórium vzniklo vlastne ako objednávka pre film. Do tejto práce ma ako do nejakej riavy hodil Hornák, libretista mojej opery, musel som to urobiť veľmi rýchlo. Idea revolúcie, víchrice, topológia v hlave, dobrý pocit z toho, že sa tá opera predsa len predviedla, tridsaťšesť rokov a tá plná chlapecká sila – veľmi som nad tým nefilozofoval. Oratórium *Dvanásť* som písal azda najspontánnejšie, len som si sadol a písal (od februára do konca mája 1967) a po častiach sa to v Prahe vo FISYO nahrávalo. Vznik oratória *Dvanásť* bola teda absolútna zásluha môjho blízkeho priateľa, už nebohého Mirka Hornáka.

Oratórium má pevnú a dosť jednoduchú logiku, nič také jednoduché som už asi nikdy nespravil, veľké plochy s niekoľkými nápadmi. Musel som to robiť narýchlo, nemal som čas špekulovať, mal som ideu, báseň, písal som spontánne, film sa strihal na hotovú hudbu a jej logika je dosť jednoduchá, no veľmi prísna. (Miro Bázlik – Juraj Ďuriš – Vladimír Godár: *Tri stretnutia*, 1997)

Ária, elektroakustická skladba (1970)

Skladba bola skomponovaná pod dojmom udalostí roku 1968. (bulletin *Melos-Ětos* 1991)

Canticum 43 pre soprán, miešaný zbor a orchester (1968 – 1970)

Donútený okolnosťami – aby sa skladba mohla v tom čase vôbec rozpísať a nahráť v rozhlase – som spravil aj verziu bez textu, ktorá sa zúčastnila vyššie spomínanej súťaže a je tu aj prezentovaná.

Sláčikové kvarteto (1973)

Použitý hudobný priestor zahŕňa dosť širokú paletu hudobných prvkov od glissánd a štvrtónov cez nepravidelné delenie metrickej doby až po čistú harmóniu a plynulý rytmický tok. Protikladné prvky, postavené najprv proti sebe sukcesívne, sa postupne prepájajú a dostávajú do simultánnych vzťahov. Prvá časť má dvojdielnu formu s náznakom sonáty (každý diel sa končí akýmsi mikrorozvedením). Druhá časť *quasi scherzando* a *quasi trio* akoby posunulo viac do sféry hravej až profánnej (citácie valčíka v triu atď.). Posledná časť je najdlhšia. Po úvode (*quasi introdukcia*) nastupuje jedenástónová téma, ktorá sa v ďalšom priebehu dôsledne využíva (princíp *passacaglia*). Dochádza tu tiež k citáciám predchádzajúcich tém. Kvarteto sa končí citáciou obľúbenej piesne môjho otca, ktorého pamiatke je toto dielko venované. (bulletin *Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby* 1977)

Päť malých elégií pre sláčikový orchester (1956 – 1975)

Päť malých barokových elégií je skladba so zvláštnym osudom. Dve časti vznikli už v jeseni roku 1956 v čase maďarských udalostí, kedy som zároveň začal oficiálne štúdium kompozície v triede prof. Jána Cikkera. Ďalšie tri vznikli až v roku 1975 po skúsenostiach s udalosťami v Československu. Jednotlivé časti

tonálne vyčerpávajú čierne klávesy v mol (cis, es, gis, b, fis) – teda akási idea temperovaného klavíra v malom. Skladbu som sa rozhodol venovať môjmu učiteľovi kompozície Jánovi Cikkerovi.

Dychové kvinteto č. 1 (1977)

Na začiatku roku 1977 vystúpili v Československu chartisti. Tzv. Charta 77, spis, ktorý adresovali vtedajšej vláde, nebola oficiálne vôbec zverejnená, no vláda žiadala všetku inteligenciu o jej verejné odsúdenie. Robilo sa to podpismi tzv. „proticharty“, ktoré sa zverejňovali na pokračovanie v novinách. Ja som Proti-chartu nepodpísal. Asi práve preto som mohol vzápätí napísať svoje 1. *dychové kvinteto* tak, ako som ho napísal. Jednotlivé časti kvinteta by mohli mať asi takéto názvy: 1. Ako začať odznova?, 2. Panychída za zavraždených v Československu v auguste 68, 3. Kto ste boží bojovníci... (bulletin *Melos-Étos* 1995)

Prelúdiá pre klavír (1980 – 1983)

Prelúdiá sú tou časťou mojej tvorby, ktorá vznikla, keď mi išlo o akési návraty (rozšírená tonalita, klavírna technika, koncertantnosť) a v neposlednom rade o obsahovosť (tvarovosť, vyvolávajúca určité predstavy – možno až príliš romantické). (bulletin *Nová slovenská hudba* 1994)

Koncertantná hudba pre orchester (1985)

V skladbe využívam koncertantný princíp hlavne na báze jednotlivých nástrojových skupín s bohatším využitím variability sadzby s obsahom, myslím si, v podstate dramaticko-meditatívnym. (bulletin *Nová slovenská hudba* 1989)

Apparition d'après Stéphane Mallarmé (pour „Mélange“) pre soprán a komorný súbor (1994)

Skladba *Apparition* pre soprán a komorný súbor vznikla na podnet súboru Wiener Collage. Farebný poetický text Stephana Mallarmého určuje náladu, štruktúru i tvar tohto meditatívno-dramatického príbehu, ktorého vnútorná rovnováha plynie z rovnovážnej oscilácie meditatívnych (pomalých) a pohnutejších úsekov. Aj obsadenie komorného súboru s rovnakým počtom paralelných nástrojov dychových a sláčikových podčiarkuje tento stav poézie, ktorý je riadený formou ciaccony a sonáty. (bulletin *Melos-Étos* 1997)

Sláčikové kvarteto (2007)

Miro Horňák bol jednou zo zakladajúcich osobností slovenského dokumentárneho filmu a niekoľko rokov bol aj jeho hlavným dramaturgom. Okrem iného spolu s Iljom Zeljenkom vytvoril monumentálny dokument – *65 miliónov*. So mnou spolupracoval okrem dokumentárnych filmov aj na hranom filme *Ohnivé križovatky*, ako libretista na opere *Peter a Lucia* a ako dramaturg a režisér na oratóriu *Dvanásť*. Stal sa mi blízkym priateľom a hoci bol veľmi uzavretá a citlivá

osobnosť, sem-tam medzi rečou spomenul aj niektoré osudové momenty svojho života – som teda jeho tajným kronikárom. Najmenej desať rokov po nečakanej smrti (o ktorej som sa bohužiaľ ani včas nedozvedel) vzniklo toto *Sláčikové kvarteto* – „kronika jeho života“ – jemu na pamiatku. Je to zároveň oneskorená rozlúčka s mojím priateľom, ktorý zásadne ovplyvnil môj život. (bulletin *Nová slovenská hudba* 2008)

Kánonické variácie na jeden chorál pre barytón, sláčikové kvarteto a čembalo (2011)

V skladbe som použil chorál „Sila naša Hospodine“, ktorý sa uchoval v pozostalosti môjho otca. Otec spieval v mužskom zbore bas, preto som našiel iba basový part. Chorál mi však zostal v pamäti napriek tomu, že som ho počul ako osemročný chlapec. Zanechal vo mne veľmi silný dojem. Posledná veta, ktorú sólista na záver hovorí, pochádza zo Shakespeareovej hry *Búrka* a vnútorne ko-rešponduje s textom chorálu. (bulletin *Melos-Étos* 2011)

Koncert (2015)

Dielo *Kánonické variácie na jeden chorál*, ktoré vzniklo na objednávku Hudobného centra, ma stále zamestnávalo. Keď prišla ďalšia objednávka na „concerto grosso“, uvedomil som si, aj vzhľadom na ubúdajúce sily, že k dvom sólovým nástrojom – kontrabasu a čembalu – stačí pridať tretí. Zvolil som teda gitaru. Tieto tri sólové nástroje oproti sláčikovému orchestru, namiesto kvarteta, pre mňa spĺňajú aj princíp concerta grossa. (bulletin *Melos-Étos* 2015)

Epoché II (1984)

Zastávam názor, že na komponovanie hudby sa dá použiť každá zákonitosť, ktorá sa vyskytuje v prírode, a teda aj v matematike, len keď sa nájde vhodné transformovanie tej-ktorej zákonitosti.

Epoché II je koncertnou verziou skladby pre violončelo a magnetofónový pás. Part na páse je komponovaný pomocou využitia matematickej formuly tzv. prvej ergodickej vety, kde pravdepodobnostná transformácia je vyjadrená maticou, ktorá sa postupne „ustáli“ na tvar, t. j. na maticu s rovnakými číslami v každom stĺpci.

V prírode to zodpovedá fyzikálnemu prechodu od vírivého pohybu kvapaliny v trubici na nevírivý. Postupnou aplikáciou tejto transformácie na dvanásťtónový rad sa vytvára bohatý viachlas v šírke piatich oktáv kompletného rozsahu violončela, ktorý je obohatený primiešaním 12-tónových klastrov v rôznych polohách, tiež využívajúcim ergodickú vetu. Takto vzniká hudobné pole, ktoré sa postupne harmonicky stabilizuje. Je to analógia pôsobenia fyzikálneho poľa na hmotný bod.

Part violončela je vypracovaný na základe toho istého tónového radu pomocou dodekafonickej techniky. Koncertná verzia sa interpretuje pomocou

mnohokanálového reprodukčného systému s využitím 4-, prípadne 2-kanálového záznamu v kombinácii so živým sólovým violončelovým hlasom. (CECM, Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu Bratislava)

Piedestál (2004 – 2005)

CD STEREO

1) *Simple electronic symphony* (22:14) – 1975

2) *Epoché II* (17:31) – 1984

Koncert pre violončelo a magnetofónovú pásku (violončelo – Jozef Podhoranský)

3) *Zmierenie (podľa Zjavenia sv. Jána) – Reconciliation* (33:18) – 2004

DVD AUDIO – SPEKTRÁ II (Surround 5.1)

1) *Pohyb života – Motus vivendi* (12:29) – 2005

2) *Faustovo vykúpenie* (8:55) – 2005

3) *Pytagorovský obal jednej Bachovej fúgy* (16:39) – 2004

4) *Zmierenie (podľa Zjavenia sv. Jána) – Reconciliation* (33:13) – 2005

Tri elektroakustické kompozície tohto CD majú viacero spoločných menovateľov, o ktorých je reč v poznámkach k jednotlivým skladbám. Domnievam sa však, že ich spoločnú ideu najúplnejšie vystihuje pojem *Piedestál*; jeho jedinečným výtvarným vyjadrením je rovnomenný obraz Rudolfa Filu.

Vo všetkých troch skladbách sú na vytvorenie konkrétnych zvukových – teda aj hudobných – štruktúr okrem iných prvkov použité neraz aj veľmi sofistikované matematické metódy. Posledná časť *Simple Electronic Symphony*, *Ciaccona*, bola napríklad pri budovaní kompletnej rytmicko-formovej štruktúry vytvorená pomocou dôsledného využitia tzv. zlatého rezu. To znamená, že tzv. zlatý rez funguje tak v pulzácii rytmu, ako i v štruktúrovaní jednotlivých formových úsekov. Ide teda o „ciacconu na tému zlatého rezu“. Napokon tak sa i patrí v skladbe venovanej kráľovnej.

V skladbe *Epoché II* je využitá tzv. prvá ergodická veta. Pravdepodobnostná matica typu 12 x 12 odvodená z rytmu prvých 144 prvočísel, vydeľujúcich ho v rade celých čísel, sa pri šiestej mocnine „stabilizuje“; má teda v jednotlivých stĺpcoch rovnaké pravdepodobnosti. Ak za tieto mocniny vložíme všetky cyklické párne permutácie z dvanástich prvkov, dostaneme šesť cyklicko-ergodických transformácií, pomocou ktorých bola transformáciou dvanásťtónového radu vytvorená *Ergodická kompozícia*. Práve ona tvorí základ skladby *Epoché II*.

Keď som v roku 1980 v elektroakustickom štúdiu Československého rozhlasu v Bratislave komponoval skladbu *Ergodická kompozícia*, išlo mi predovšetkým o vyskúšanie využitia metód vyššej matematiky pri komponovaní hudby. S technickými spolupracovníkmi Ing. Petrom Janíkom, Jánom Backstuberom a Ing. Jurajom Ďurišom (*Epoché II*) sme pritom používali v podstate primitívnu metódu (strihanie pásov). Vyššie spomínané transformácie sme totiž používali

na súbor 72 vopred nahraných violončelových poltónov (6 oktáv) a 36 tam-tamových „tónov“ (rôznych výšok – kvázi poltónov).

Výsledok ma však neuspokojil. Skladba, s ktorou som mohol byť spokojný, vznikla až o štyri roky neskôr. Predstavuje v podstate kontrapunkt dvoch princípov – ergodického a dodekafonického. Písal sa práve rok 1984. S alúziou na v tom čase – aspoň u nás – nie príliš „populárny“ Orwellov román 1984 som nazval finálnu kompozíciu *Epoché 84*. Dnes, keď už Orwellov román nepatrí medzi prohibítnu lektúru (hoci, bohužiaľ, prinajmenšom nestratil na aktuálnosti), považujem za príliehavejší názov *Epoché II – venované Orwellovi*.

Treba pripomenúť, že skladbu možno predviesť aj naživo, koncertantne, vo forme ergodická kompozícia a violončelo.

Pri kompozícii *Zmierenie* som rovnako použil 144 prvých prvočísel, resp. ich kompletnú rytmickú štruktúru, tentoraz s alúziou na 144 000 spravodlivých pri Poslednom súde. Aplikoval som ju na jednoduché úseky (vždy ináč instrumentovanej) Bachovej fúgy, zároveň s použitím princípov „minimal music“. Potom som takto upravenú skladbu zmysluplne (z hľadiska pôvodnej fúgy) rozdelil na tri úseky, ktoré znejú vo výslednej skladbe simultánne. Došlo tak k vytvoreniu nového „trojhlasového“ kontrapunktu, ktorý by sme mohli nazvať tiež kontrapunktom medzi Bachovou fúgou a jedným zo základných prírodných zákonov.

Simple Electronic Symphony, ktorej základný materiál tvoria niektoré úseky z nahrávky mojej skladby *Canticum 43*, odmenej cenou kráľovnej Marie-José za rok 1974, ktorej je táto skladba venovaná, bola inšpirovaná Shakespearovou *Búrkou*. (Ak pridáme druhú časť *Cantus firmus* ešte pred prvú časť, sonátu, vznikne kompletná hudba k baletu „*Búrka podľa Shakespeara*“.)

Epoché II by mala vyjadrovať pocit zo súboja „individuality“ (sólové violončelo) a „totality“ (štruktúra vytvorená zo zvukov violončela a tam-tamu aplikovaním istého mechanizmu, ktorý pripomína pocity čitateľa Orwellovho románu 1984.

Napokon bohatstvo tých najrozmanitejších tvarov harmónií i neharmónií, ktoré doslova vydolovali prvočísla z Bachovej fúgy, nám tiež – aspoň dúfam – priblížia bohatstvo vzťahov vo svete, ktorý nás obklopuje. Pritom idea Posledného súdu, a teda aj zmierenia, je vari ideou *Piedestálu* na samom vrchole všetkých predchádzajúcich, ale aj možných (budúcich?) piedestálov.

Miro Bázlik

Spektrá č. 2

Ku *Spektrám č. 2*, ktorých inšpiračným zdrojom sú tri fúgy z II. dielu Bachovho *Dobre temperovaného klavíra*, pripájam niekoľko vysvetľujúcich poznámok.

Spektrá č. 1 som koncipoval rôznorodými postupmi; vyjadruje to aj podtitul diela (*Metamorfózy a komentáre k 1. dielu Dobre temperovaného klavíra Johana Sebastiana Bacha*).

Druhý diel (*Spektrá* č. 2) má naopak, jednotnú koncepciu; použil som v ňom rovnaký princíp spracovania troch vybraných fúg (cis mol, E dur, gis mol).

Tomuto tvorivému nápadu predchádzal môj – pre mňa samého prekvapujúci – objav, že tzv. mýtické čísla 3, 7, 13, ktoré sa objavujú takpovediac vo všetkých mýtoch a náboženstvách (vrátane rozprávok), sú jediným riešením tzv. diofantickej rovnice, ktorá znie

$$\sum_{p \leq x} p = p_x$$

Čítanie rovnice je nasledovné: suma všetkých prvočísiel, ktoré predchádzajú alebo sú rovné číslu x , sa rovná prvočíslu s poradím x (pričom p_1, p_2, p_3 sú prvočísla usporiadané podľa veľkosti, čiže 2, 3, 5...).

Keď tento postup opakujeme a zároveň aplikujeme na – tento raz už vybraný – rad prvočísiel (pričom za nulté prvé číslo označíme 1), čiže $p_0, p_1, \dots, p_n$ – potom analogickú rovnicu:

$$\sum_{i \leq x} p_i = p_{p_x}$$

spĺňa trojka, sedmička, nie však trinásťka. Tento fakt potvrdzuje, že matematické zákonitosti majú svoj odraz v kultúre, teda i v duchovnom svete. Presvedčil ma o tom, že usporiadanie prvočísiel v rade celých čísiel má zmysel aplikovať aj na už vytvorené živé produkty duchovnej kultúry, napríklad na Bachove fúgy. Použitie princípov „minimal music“ nadväzuje prinajmenšom na Aristotela (jediný dokonalý pohyb je podľa neho rovnomerný pohyb po kružnici). Práve tieto dva princípy som sústavne uplatňoval pri tvorbe *Spektier* č. 2.

Netajím, že výsledok ma prekvapil. Považujem ho za akýsi nepriamy dôkaz, že názor o jednote hmotného a duchovného sveta, ktorý kedysi reprezentovalo prepojenie astrológie, alchýmie a mágie, prinajmenšom občas zarezonuje aj v našej „modernej“ dobe.

V roku 2004 som z iniciatívy vedúceho – pána Ing. Juraja Ďuriša – dostal pozvanie do elektroakustického štúdia. Vďaka láskavej a ochotnej spolupráci pána Ing. Richarda Szabóa som sa mohol vrátiť k dávnejšej myšlienke tvorivo spracovať aj II. diel Bachovho *Dobre temperovaného klavíra*.

Fúga gis mol má 143 taktov; v mysli sa mi vybavilo 144 000 spravodlivých, ktorí v *Zjavení sv. Jána* čakajú pri Poslednom súde na spravodlivosť, čiže na zmierenie. Pripravil som si teda tabuľku prvých 144 prvočísiel. Práca potom spočívala v diktovaní časov a v nahrávaní jednotlivých úsekov fúgy, neskôr v ich inštrumentovaní, a napokon v ich zoskupovaní.

Som veľmi vďačný pánu Ing. Richardovi Szabóovi za nesmiernu trpezlivosť; spočiatku, kým sme sa do tejto práce vžili, museli sa totiž veci často opakovať. S výsledkom sme však boli obidvaja milo prekvapení.

Rád by som podotkol pár slov aj k názvom a venovaniam jednotlivých skladieb zo *Spektier* č. 2.

Prvá skladba – *Motus vivendi (Pohyb života)* je venovaná pánu profesorovi Vojtechovi Jarníkovi. Jeho knihy *Úvod do diferenciálneho počtu* a *Úvod do integrálneho počtu* som čítal už ako 17-ročný. Neskôr som navštevoval jeho prednášky z integrálneho počtu a seminár z teórie čísiel (v ktorej aj dosiahol významné úspechy) na Karlovej univerzite v Prahe. Bol prvý, kto ma učil matematike pohybu, čo ovplyvnilo celý môj život.

Druhá skladba – *Faustovo vykúpenie* – vznikla použitím rovnakého princípu (prvých 64 prvočísel). Inštrumentácia fúgy pritom pripomína zbory (konkrétne viacborový kontrapunkt z benátskej školy Gabrieliovcov).

Tretia skladba je venovaná môjmu ďalšiemu profesorovi z Karlovej univerzity v Prahe, prof. Miroslavovi Katětovovi, významnému topológovi. Aj on mal na mňa celoživotný vplyv (láska ku algebraickej topológii). Táto skladba ako jediná zo *Spektier* nesie názov takpovediac „matematicko-historický“ – *Pytagorovský obal jednej Bachovej fúgy*. Predstavuje vlastne prekomponované skrátenie poslednej skladby s názvom *Reconciliatio – Zmierenie (podľa Zjavenia sv. Jána)*. Týka sa témy Posledného súdu. Pre mňa osobne však znamená aj zmierenie diatoniky a chromatiky (ako je to vyjadrené v príslušnej Bachovej fúge) – a napokon aj zmierenie matematiky a hudby, podarilo sa mi konečne dokonale využiť exaktné matematické zákonitosti v živej hudbe.

Ostáva ešte upozorniť, že zatiaľ čo prvé CD je nahraté stereo, druhé je nahraté priestorovo (DTS 5.1). Skladba *Zmierenie* je na oboch CD nahratá v rôznych verziách. Súvisí to s okolnosťou, že prvé dve skladby z prvého CD boli pripravené len stereo. Priestor sa pre čitateľnosť skladieb zo *Spektier* č. 2 priamo ponúka; duplicita skladby *Zmierenie* vlastne podčiarkuje titul dvojice CD – *Piedestál*.

Johann Sebastian Bach: *Dobre temperovaný klavír I, II.*

Johann Sebastian Bach: *The Well-Tempered Clavier Book I (24 Preludes and Fugues)*

Ludwig van Beethoven: *Klavírna sonáta č. 30 E dur*, op. 109

Miro Bázlik – piano. Slovenský rozhlas AP 0013 2131

Johann Sebastian Bach: *The Well-Tempered Clavier Book II (24 Preludes and Fugues)*

Fryderyk Chopin: *Impromptu No. 1*, op. 29, *Etudes No. 14 and 13* (z op. 25)

Miro Bázlik – piano. Slovenský rozhlas AP 0013 2131

„Bachova hudba je ako veľhory alebo more, ako keby ani nikdy nebola vytvorená človekom, ako keby tu bola bývala od vekov.“

(Zora Jesenská – Bázlikova po otcovi prvá učiteľka hudby)

Mne osobne Bachova hudba (ako 12-ročnému chlapcovi uprostred druhej svetovej vojny) cez vnímanie jej nesmiernej krásy a plnosti priniesla istoty, ktoré ma už nikdy v živote neopustili a odvážim sa povedať (hoci sa vystavujem

riziku byť na posmech filozofom), že patrí pre mňa osobne medzi najpádnejšie argumenty pre existenciu Božiu. (Miro Bázlik)

Nadväzujúc na text k mojej nahrávke prvého dielu Bachovho *Dobre temperovaného klavíra* si dovoľujem odcitovať texty troch renomovaných autorov o Bachovej hudbe, jeho *Dobre temperovanom klavíri* a o jeho druhom diele zvlášť.

Philipp Spitta (1873) – Vždy zostane jedným z najväčších triumfov umenia, že formu, ktorá bola určená na vyjadrenie najvšeobecnejších obsahov, možno prispôbiť vyjadreniu najindividuálnejšieho obsahu. Tu autor cituje Bachovho súčasníka: „Práve v čase, keď celý svet prechádzal na inú stranu a keď začala prevážovať práca s ľahšími melódiami, lebo ľudia boli už presýtení komplikovanými harmóniami, našiel zosnulý pán kapelník Bach rozumný prostriedok ako spojiť lahodne plynúci spev s bohatými harmóniami.“ Fúgy druhého dielu temperovaného klavíra patria k najvýrečnejším charakterovým kompozíciám, ktoré vôbec v hudbe existujú a ktoré sa v takejto dokonalosti nikde inde nenachádzajú.“

Albert Schweitzer (1907) – Práve pri tomto diele ostáva všetko estetické vysvetľovanie nevyhnutne na povrchu. Čo na ňom tak zaujme, nie je ani forma, ani výstavba jednotlivých skladieb, ale svetonázor, ktorý sa v nich odzrkadľuje. Poslucháč sa nielenže teší z počúvania *Dobre temperovaného klavíra*, ale sám pri tom rastie. Radosť, bolesť, plač, žiaľ, smiech: toto všetko poslucháč vníma, ale tak, že tóny, ktoré to vyjadrujú, privádzajú ho zo sveta nepokoja do sveta pokoja, a skutočnosť vníma tak, ako keby sedel pri horskom plese a hľadel na končiare a na ticho a nekonečne plynúce oblaky.

Nikde inde nerozumieme tak zreteľne ako pri počúvaní *Dobre temperovaného klavíra*, že Bach vnímal svoje umenie ako náboženstvo. Vyjadruje nie prirodzené poryvy duše, ani žiadne cieľavedomé zápasy, ale reálny život, ako ho vníma duch, ktorý si je v každom okamihu vedomý, že stojí nad životom a v tých najprotirečivejších pocitoch najpruďšej bolesti, ako aj najnespútanejšej radosti prežíva stále ten istý pocit nadhľadu...

Kto už raz zažil takéto zázračné stíšenie v súvislosti s hudbou, musí byť vďačný tomuto duchu, ktorý tu v tajomnej reči tónov vyjadruje svoj svetonázor, rozumie mu a ďakuje mu za to, ako možno ďakovať len veľkým duchom, ktorým je dané, aby privádzali ľudí k zmiereniu a vyrovnaniu.

Karl Storck v diele *Geschichte der Musik* (1904) – „Nie potokom, morom sa mal volať!“ – vykrikol Beethoven. Na more sa podobá práca jeho života. Kto môže zmerať hranice mora? Vyskúmať jeho podstatu? Stojíš tu s obdivom v posvätnom úžase nad touto veľkosťou, ktorá pri tom všetkom vzbudzuje aj lásku.

A Bachov historický význam? Predstavuje obrovský hraničný balvan medzi dvoma epochami. Čo sa týka hudby, vytvorenej pred ním, celá sa zbíha k nemu a nachádza v ňom to najvyššie dotvorenie. A čo sa týka tvorby po ňom? Odpoveď našiel už kedysi Tieck vo výroku „v zázračnom Bachovom géniovi sú obsiahnuté všetky zárodky budúceho vývoja hudby.“ Preto, lebo on stojí nohami na zemi, je

podriadený času iba v malom a vonkajškovom zmysle. Jeho hlava však smeruje do nebeských výšin, do sfér večnosti, kde neexistuje nijaké „bolo“ ani „bude“, ale iba nepominuteľné Bytie!

Ako post scriptum k uvedeným textom pripájam svoje osobné vyznanie:

S Bachovou hudbou som sa po prvý raz stretol ako 8-ročný chlapec. Mal som notový zápis malých prelúdií a fúg a neskôr druhý diel *Dobre temperovaného klavíra* (prvý diel bol vypredaný). Môj vzťah k hudbe a osobitne k Bachovi zvrúcnel najmä koncom druhej svetovej vojny, keď celá naša rodina žila v ustavičnom napätí a očakávaní toho najhoršieho. Stal sa vtedy malý zázrak. Uprostred vojnového virvaru zastavil sa na nešporách poručík nemeckej armády a poprosil môjho otca (evanjelického farára), aby si mohol zahrať na organe. Nebol som pri tom, ale otec o tom hovoril s veľkým nadšením. Zároveň pozval poručíka, z ktorého sa vykľul veliteľ vozatajstva (teda nie bojovej jednotky) a profesor organovej hry na konzervatóriu v Lipsku, k nám. Herr von Boschnykowski, tak si aspoň pamätám jeho meno, po celý večer hral práve vybrané časti z druhého dielu *Dobre temperovaného klavíra*. Keď zahral príslušné prelúdium a fúgu, vzápätí improvizoval na témy, ktoré sú v nich obsiahnuté. A tak som ja, dedinský chlapec, priamo v rodičovskom dome, uprostred vojny počúval prvý veľký živý bachovský recitál. Otec hovoril veľmi dobre po nemecky; hoci bol antifasista, vedel veci pochopiť zo širšieho hľadiska. Spomínaný pán virtuóz vystupoval veľmi skromne, bol mojim rodičom vďačný a za celý večer nepadla o vojne ani zmienka. Nebol to len prejav vzájomného taktu. Domnievam sa, že to bol aj „duch“, ktorý k nám všetkým prehovoril z Bachovej hudby. Zrejme som na to podvedome myslel i v čase, keď som v elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu tvoril svoju poslednú bachovskú kreáciu nazvanú *Zmierenie s podtitulom Pytagorovský obal jednej Bachovej fúgy podľa Zjavenia sv. Jána*.

Spracoval som tu dvojité *Fúgu gis mol* z druhého dielu, v ktorej Bach geniálne skĺbil diatonickú a chromatickú tému. A práve v tomto ohľade je druhý diel *Dobre temperovaného klavíra* v porovnaní s prvým podstatne ďalej. Chromatika a diatonika je tu v úplnej rovnováhe, väčšinou navzájom prepojená. Na druhej strane sa tu ohlasujú už rokokové tanečné motívy (pozri napríklad medzivety vo *Fúgach f mol* a *Fis dur*). Dokonca celá téma poslednej *Fúgy h mol* má rokokový charakter. Osobne vidím v tejto téme (pozri dvojité oktavové odskoky) rozlúčku starého kráľa so svojim kráľovstvom. To už nie je lúčenie dotykom a pohladením so všetkými dvanástimi tónmi ako na konci prvého dielu. Je to už iba objatie pohľadom s nádychom nostalgie.

Na záver tejto nahrávky je pripojený záznam záverečnej časti môjho verejného vystúpenia z roku 2001. Fryderyk Chopin je po Beethovenovi druhý z „veľkých žiakov“ Sebastiana Bacha. Pri štúdiu jeho diela som zistil, že tento vrcholný básnik klavíra vlastne celý život komponoval samé „temperované klavíry“ – klavírne cykly, ktoré sú charakteristické dôsledným vyčerpaním témy. Napríklad: štyri impromptu vyčerpávajú (pocitovo) základné podoby nezáväzného, takpovediac

improvizovaného vzťahu muža a ženy, *Sonáta b mol* charakterizuje večné mužstvo, *Sonáta h mol* zasa večné ženstvo. Koncertné etudy vyčerpávajú zasa všetky možné technické, ale aj výrazové možnosti tejto formy atď.

Napokon si dovoľujem vysloviť ešte tento názor (ovplyvnený azda mojím štúdiom matematiky): zatiaľ čo mnohé učebnice harmónie sú viac-menej úspešnými pokusmi o vybudovanie statiky harmónie, Bachov *Dobre temperovaný klavír* je pravdepodobne jediným dokonale úspešným „pokusom“ o vybudovanie „dynamiky harmónie“ (i keď iba v príkladoch; je totiž otázne, či je to inak vôbec možné). K tomuto, myslím si, dobre pristane vzletný, ale básnický výstižný Goetheho výrok: „*Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.*“ „Pri počúvaní Bachovej hudby mám pocit, akoby sa večná harmónia tesne pred aktom stvorenia sama so sebou zhovárala v srdci Boha.“

„Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“

Introitus

časti: *Prologue – De profundis*

„Mlč alebo hovor, ak tvoja reč bude lepšia ako bolo tvoje mlčanie.“ (Pytagoras)

Táto maxima spreď viac ako dvetisíc rokov je, žiaľ, v našom čase aktuálnejšia ako kedykoľvek predtým. Veď dnes napríklad skoro súčasne zaznieva Beethovenova *Óda na radosť* s výbuchmi bômb, ktoré padajú na hlavy bezbranných ľudí, s odvolávaním sa mocných tohto sveta na tú istú ideu...

Ťažko mi hovoriť a ešte ťažšie písať. Prenechávam preto slovo povolanejšiemu – autorovi básní, ktoré mi ako „robotníkovi mora hudby“ pomohli vytvoriť toto dielo.

Tieto básne poslucháčovi mojej hudby zároveň predkladám s upozornením: „Básne i hudba sú o tom istom.“

Nasledujú mnou vybrané partie z príhovoru Saint-Johna Persa pri prijímaní Nobelovej ceny, udelenej za „mohutný rozlet a evokatívnu imagináciu jeho básnického diela, ktoré vizionársky odzrkadľuje podmienky našich čias.“ (švédska Kráľovská akadémia):

„V skutočnosti je každý výtvor rozumu najprv „básnický“ v pravom slova zmysle; a v ekvivalencii pocitových a duchovných podôb sa spočiatku pre vedca i pre básnika uskutočňuje to isté. Čo smeruje ďalej, čo prichádza viacej zďaleka – polemická myšlienka alebo básnická elipsa? A v tejto prvotnej tme, kde okolo seba hmatkajú dve slepé novorodeniatka, jedno vyzbrojené vedeckými pomôckami,

druhé iba zábleskami intuície – koho prudšie osvetlí náhly záblesk? Na odpovedi nezáleží. Tajomstvo je spoločné. A veľké dobrodružstvo básnického ducha v ničom nezaostáva pred dramatickými výdobytkami modernej vedy. Astronómovia sa mohli vzrušovať teóriou expanzie vesmíru, no o nič menšia expanzia sa vyskytuje v mravnom nekonečne človeka, v jeho vlastnom vesmíre. Nech veda posúva svoje hranice hocako ďaleko, bude po celej klenbe nad týmito hranicami počuť dupot básnikovej polujúcej svorky. Pretože ak aj poézia nie je, ako sa zvykne tvrdiť, 'absolútnou skutočnosťou', je rozhodne túžbou i požiadavkou najviacej sa približujúcou onej vzdialenej hranice spojenectva, keď skutočnosť doby akoby v básni sama hľadala poučenie. (...)

Hrdosť človeka kráčajúceho pod náložou večnosti! Hrdosť človeka kráčajúceho pod bremenom ľudskosti, keď sa mu otvára nový humanizmus, skutočná univerzálnosť, možnosť psychickej integrácie... Moderná poézia, verná svojej úlohe, totiž samotnému prehlbovaniu tajomstva človeka, sa dáva do služieb podujatia, ktorého úspech vyžaduje dokonalú integráciu človeka. Takáto poézia nemá v sebe nič záhadného. Ani nič čisto estetického. Nie je to umenie okiaďzajúce ani dekoratívne. Nekultivuje umelé perly, neobchoduje s modlami ani s emblémami, nevedela by sa uspokojiť s nijakou hudobnou slávnosťou. Spája sa na svojich cestách s krásou, a je to spojenie najvyššie, nepovažuje ho však za svoj konečný cieľ ani za jediný účel. Odmietá odlišovať umenie od života, lásku od poznávania, je činom, je vášňou, je mocou, obnovou, ktorá jednoducho posúva svoje hranice. Nechce byť nikdy neprítomnosťou ani odmietaním. (...)

A tak básnik svojím nepochybným príklonom k tomu, čo existuje, udržiava pre nás vzťah s permanenciou a s jednotou Bytia. A jeho poučenia sú optimistické. Rovnaký zákon harmónie ovláda preňho celý súhrn vecí. Nemôže sa stať nič horšieho, čo by svojou podstatou prevyšovalo možnosť človeka. Najhoršie dejinné zvraty sú iba sezónnymi pohybmi v oveľa širšom cykle nadväznosti a obnovovania. A fúrie, prechádzajúce cez scénu so vztýčenou pochodňou, osvetlia len jedinú chvíľu z veľmi dlhej témy. Dozrievajúce civilizácie nehynú na útrapy jednej jesene, iba sa menia. Hrozivá je jedine nevládnosť. Básnik je ten, kto láme hranice návykov.

A práve týmto spôsobom básnik je proti vlastnej vôli spätý s dejinami. A nič z drámy súčasnosti mu nie je cudzie. Nech hlása nahlas radosť, že prežíva tieto mohutné časy! Pretože chvíľa je veľká a nová, veci treba chápať po novom. A koľko by sme chceli prenechať česť prežívať svoju dobu?...

„Neobávaj sa,“ hovoria Dejiny, podvihnúc jedného dňa svoju masku násilia, urobia vztýčenou rukou to zmierlivé gesto ázijského Božstva vo vrcholnej chvíli ničivého tanca, „neobávaj sa a nepochybuj – pretože pochybnosť je prázdna a obava zas otrocká. Načúvaj skôr rytmickým úderom mojej vztýcenej, obnovujúcej ruky, bijúcej na veľkú ľudskú vetu, ktorá ustavične vzniká. Nie je pravda, že život sám sa môže poprieť. Nič živého nevzniká z ničoty, ničota ho nepriťahuje. Ale takisto nič si nezachováva pôvodnú podobu alebo rozmer pri neprestajnom

príleve Bytia. Tragédia nespočíva v premene ako takej. Skutočná dráma storočia je v odstupe, ktorý nechávame narastať medzi človekom dočasným a nadčasovým. Spadne človek, čo vie o priepasti, hádam do inej? A vari by jeho umelé vyzretie v spoločnosti osamelých bolo niečím iným ako zrelosťou násilnou?“

(*Prejav Saint-Johna Persa pri preberaní Nobelovej ceny*. In: Saint-John Perse: *Anabáza*. Preklad Ján Stacho. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 10-12.)

Prológ

1

Bývali to nesmierne mocné víchry po všetkých tvárach tohto sveta.

Nesmierne mocné víchry veselíace sa po svete, ktoré nemávali hniezda ani pelechu, ktoré nedbali na nič a nemali miery a nechali nás, ľudské trstiny,

V trstinovom roku vo svojich šlapajach... Ach áno, nesmierne mocné víchry na všetkých tvárach živých!

Vetrili purpur, rubáš kajúcnikov, slonovinu vetrili a črep, vetrili šíry svet vecí
A hnali sa za svojou povinnosťou na najvelebnejších veršoch atlétov, poetov,
Bývali to nesmierne mocné víchry, sliediacie po všetkých cestách tohto sveta,
Po všetkých veciach pomínajúcich, po všetkých veciach uchopiteľných uprostred
celého sveta vecí...

A prevetrávali úžeru a necitlivosť v srdciach mužov v úrad uvedených,
Hľa, plodili pach trstiny a korenia na všetkých tržištiach našich miest
Ako pri vzbure veľkých verejných dlaždíc. A prišlo nám zle
Z mŕtveho pažeráka Úradov. A boh prúdil zo vznešených diel ducha.

Pretože sa celé jedno storočie chvastalo v suchopáre svojej slamy uprostred
čudesných zakončení: na hrotoch strukov, šuštičiek, na koncoch vecí chvejivých,

Ako mohutný strom pod svojimi krídlami a zdrapmi minulej zimy, v livreji
zosnulého roka;

Ako mohutný strom, krútiaci rapkáčmi chrastia a kvetenstvami z vypálenej
hlíny –

Nesmierne mohutný žobravý strom, ktorý premárnil svoje dedičstvo, obličaj
spálený láskou a násilenstvom, v ktorom túžba ešte zaspieva.

„Ó túžba, ktorá zaspievaš...“ A hľa, či moja stránka neševelí už sama od seba.

Ako mohutný magický strom vo svojej zimnej úbohosti: márnivo hrdý na svoj
osud stať sa ikonou, fetišom,

Kolíšuci zvyšky kôry a prízraky kobyliiek: nebeskému vetru odkazujúci a spájajúci ho s filiálkami krídel a rojov s naplaveninami najpyšnejšieho slova –

Aj! nesmierne mohutný strom reči, zaľudnenej prorocत्वami, životnými múdrosťami a šeptajúci šepotom slepo narodeného v šachovnici poznania...

(Víchry I.)

II.

Tichším hlasom k mŕtvym, tichším hlasom za svetla. Tolko nehy v srdci muža, nevie azda nájsť svoju mieru?... ,Hovorím s tebou, moja duša! – moja duša, potemnelá pachom koňa.‘ A niekoľko veľkých vnútrozemských vtákov, plávajúcich na Západ, dobre napodobňuje naše morské vtáky.

Na východnej oblohe, bledej ako svätostánok zapečatený bielizňou slepca, pokojné mraky sa hromadia tam, kde krúžia raky z gáfru a rohoviny... Dymy, ktoré nám upiera náš dych! zem celá v očakávaní v ôstí hmyzu, zem rodiaca zázraky!...

A na poludnie, keď jujubový strom drví základy hrobiek, muž sklápa viečka a ochladzuje si šiju vo vekoch... Kavalérie sna na mieste prachu mŕtvych, ó márne cesty, ktoré strapatí vánok až k nám! kde nájsť bojovníkov, ktorí budú strážiť veltoky pri ich svadbe?

V hukote mohutných vôd, rútiacich sa po zemi, všetka soľ zeme chveje sa v snoch. A náhle, ach! náhle, čo od nás chcú tie hlasy? Vyzdvihnite zrkadelný národ nad kostnicu veltokov, nech sa odvolajú v priebehu storočí! Navíšte kamene na moju slávu, navíšte kamene na mlčanie a na ochranu týchto miest pozdĺž dlhočizných ulíc kavalériu zo zeleného bronzu!...

(Tieň velebného vtáka mi prelieta po tvári.)

(Anabáza, VII.)

(Saint-John Perse: *Anabáza*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, preklad Ján Stacho, s. 115-116, 45.)

