

Miro  
Bázlik

*Spektrá  
života*



hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



**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 prítlačivej 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 požíčal 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 výtahov 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 všímal na týchto operných dielach? Vokálnosť, tektoniku, textúry, príbehy? Nemám rád operný spôsob spevu, kľúčovité 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 Luba 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 Horňáka (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 vysielачa 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 Horňákov 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 Gilliana. Sujet filmu a výtvarné riešenie v Chrzanovského *Sklenenej harmonike* i v Horňákových *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 sláčikármí 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 klavírnych 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 osvojovanie 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 spreď 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 *Makrokozmoch* 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 asociatívna 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 priradovala 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 klavírnych 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 génius, 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 klavიაtura 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 vzniesť 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 Bratislavě lidí, s kterýma se můžeš kompetentně bavit 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 napajedel 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 druhu 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 odporúča 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 Léviho-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 komputerizácie 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 *Ohnivá križovatka* (1974). Bázlik si napokon uctil svojho priateľa aj spomienkovou posmrtnou kompozíciou štvorčastového *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 Skukáľka. 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-spoľenskej situácie, prehodnocujúce udalosť Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie.

Druhou veľkou vokálno-symfonickou kompozíciou Mira Bázlika bolo rekviem za matku, štvorčastové *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 štvorčastové oratórium *Canticum Jeremiae* pre soprán, basbarytón, miešaný zbor a sláčikový orchester zhudobňuje 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 Šimčísko, zbor Slovenskí madrigalisti so zbornajstrom Ladislavom Holáskom, Camerata slovac 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 premiérovu 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 nezaznela 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 *Diptych*; skúšky sa premenili na nekonečné lúštenie rébusu partitúra, na ktorom sa spolupodieľali 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 čísel čísel v taktových označeniach.

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