

## Juraj Hatrík:

### Rozprávka, modlitba a tajomstvo ...

*(niekoľko myšlienok na okraj vlastnej tvorby pre malých klaviristov)*

Referát na konferencii Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore. Banská Bystrica 2005

---

V rámci svojho vystúpenia by som rád povedal niekoľko slov o svojej klavírnej tvorbe pre deti za posledné desaťročie. Bude to prevažne komentár ku konkrétnym skladbám. Ukážky z nich zaznejú v podaní Mgr. Art. Františka Perglera, ktorý viaceré z nich aj prakticky pri vyučovaní uplatnil ako pedagóg klavírnej hry na elementárnom stupni.

Vybral som – ako širší okruh – tieto skladby:

*Rozprávky pre Barborku I – III* (1993)

*Suitu "H-CH-A"* z hudby k spevohre "Statočný cínový vojačik" (1994)

zbierku "*Spievaj, klavír!*" (1998)

cyklus pre spievajúceho klaviristu "*Deti píšu Bohu I*" (2000)

cyklus "*Sedem brán k tajomstvu*" (2004 – dosiaľ neuvedený)

Moja reflexia – a dialóg s Perglerom – bude vychádzať z myšlienok, ktoré v obecnnejšej podobe a v širšom rozsahu nájde záujemca v mojich štúdiách: "*Tvorba pre deti – fikcia či skladateľská výzva?*" (HŽ, 2003/3), "*Priestor medzi kompozíciou a hudobnou výchovou*" (SH, 2002/2), "*Metafora ako most medzi hudobným zážitkom a hudobným pojmoslovím*" (Bulletin HTF VŠMU, 2003/4), ako aj v ďalších textoch, ktoré som publikoval v zborníkoch a odborných periodikách.

### ZLATÁ BRÁNA OTVORENÁ – ZLATÝM KLÚČOM PODOPRENÁ...

Hoci som svoj príspevok na seminár o súčasnej slovenskej inštruktívnej tvorbe nazval pôvodne "*Rozprávka, modlitba a tajomstvo*", rozhodol som sa nakoniec pre obecnjšie východisko. Metafora **brány**, ktorou sa vchádza do detskej duše a kľúča, ktorý ju skladateľovi otvára, sa mi vidí jednoznačnejšia a výstižnejšia. Používam ju aj pri vysvetľovaní problematiky hudobnej analýzy – kritizujúc a odmietajúc "slová-kľúče" (termín P. Bouleza), presviedčam študentov o potrebe *hľadať a formovať kľúče k bránam, ktoré stoja v ceste za poznaním, namiesto toho, aby sme otvárali len tie brány, do ktorých pasujú kľúče, čo sú už k dispozícii, čo visia na krúžku našej zotrvačnosti...*

O svojej kompozičnej práci pre deti som už napísal veľa slov – štúdie boli uverejnené a sú k dispozícii. Nechcem sa opakovať. Situácia na pomedzí hudobnej pedagogiky a kompozičnej práce

je mojím trvalým, dobrovoľne zvoleným skladateľským osudom. Riešim ju rozmanitými spôsobmi, formami, prostriedkami – nielen priamo, v inštruktívnej tvorbe, ale aj vo svojich ostatných dielach, do ktorých táto moja práca zasahuje veľmi výrazne a formatívne.

Sympatický a využiteľný impulz pre svoj dnešný príspevok o "bránach a kľúčoch" som prekvapujúco našiel v knižke spisovateľa Stephena Kinga *"O psaní – memoáry o remesle"* (Vydavateľstvo BETA, Praha 2002). Už jej dvojité motto Cervantesov výrok *Najlepšou taktikou je úprimnosť* v konfrontácii s anonymným výrokom *Luhári prosperujú* ukazuje, aký široký a nebezpečne ambivalentný je priestor pre toho, kto chce svojou tvorbou, či všeobecne: činnosťou zapôsobiť, zaujať, získať si ľudí... Pred touto voľbou stojí aj autor pre deti. Ak zvolí *úprimnosť*, dostáva sa okamžite k problému, ktorý som práve spomenul: nesmie predstierať, že má *kľúče* ku všetkým *bránam*. Musí preukázať trpezlivosť v ich hľadaní, v hľadaní spolu s deťmi, i keď, samozrejme, nie ruka v ruke, ale s určitým fázovým posunom – zámernosť, vedomie súvislostí, účinkov a cieľov, ale vlastne ani let na krídlach fantázie, vymýšľanie nie sú ešte klamaním, či neúprimnosťou tvorcu pre deti... Ak naozaj *tvorím*, nemôžem klamať. Nemusím mať úspech, to je fakt, nemusím prosperovať, ale tieto kategórie zväčša s dieťaťom samým vôbec nesúvisia – sú to fantómy zo sveta dospelých...

S. King sa vo svojej sviežej a inteligentnej knižke medziiným venuje aj problému *rozprávania*; striktno ho odlišuje od *zápletky*:

*Vytváranie zápletiiek sa neznáša so spontánnosťou skutočného tvorenia... Pokiaľ ide o vytváranie príbehov, som hlboko presvedčený, že sa vytvárajú viacmenej samé. Spisovateľovou úlohou je poskytnúť im priestor, kde môžu vyrásť... Poviedky sú nájdené veci, tak ako fosílie v zemi... Príbehy sú relikviou, súčasťou neobjaveného sveta, ktorý tu bol pred nami. Spisovateľovou prácou je použiť nástroje vo svojej debničke, aby každú z nich vykopal čo najzachovalejšiu... Je zrejme nemožné dostať celú fosíliu zo zeme bez toho, aby ste pár vecí nezlomili a nepostrácali... Aby sme dostali zo zeme aspoň väčšinu, musíme lopatu zameniť za šetrnejšie nástroje: vodnú hadicu, lopatku, či dokonca zubnú kefku... Zápletko je oveľa razantnejší nástroj, je to akýsi spisovateľský mlatok. Mlatkom môžete oslobodiť fosíliu z tvrdej hlíny... mlatok pritom možno rozbije viac, než vyslobodí... Je násilnícky, mechanický, netvorivý... Na inom mieste, pri uvažovaní o postavách a ich formovaní, King píše: *Ďaleko viac sa spolieham na intuíciu... Mojou prácou nie je pomôcť im (postavám, pozn. J.H.) sa z toho vymotať alebo ich zmanipulovať tak, aby sa dostali do bezpečia..., ale pozorovať, čo sa príhodi, a potom to zapísať... Len čo sa tieto veci v mojej mysli zabývajú, začnem rozprávať.. Väčšinou to dopadne tak, ako by mi to nikdy nenapadlo...**

Mohol by som citovať ďalej, ale stačí; pri všetkej rozdielnosti medzi spisovateľskou činnosťou tvorcu literárne kvalitných thrillerov a prácou skladateľa pre deti je tu cítiť istú nie nepodstatnú príbuznosť. Kľúčom k účinku je použitie čohosi bytostného, archetypálneho,

vnútorného, vyloveného z hlbín. A to použitie nie hocijaké: autor sa musí stať akýmsi pozorovateľom seba samého, svojej skúsenosti. Navyše musí s trpezlivosťou archeológa – a čo najjemnejšími nástrojmi usilovať o to, aby "fosíliu" nepoškodil, ale uchoval a prebudil potom k novému životu. Tento nový život mu musí začať rásť pod rukami akoby sám od seba. Treba odolať pokušeniu pomáhať si "mlatkom", zápletkou; v hudbe tomu zrejme zodpovedá akákoľvek schéma, kliše, banálne riešenie, hoci aj vedené serióznym a možno i legitímnym pedagogicko–didaktickým zámerom... O týchto nebezpečiach štýlového, obsahového apriorizmu, ktorý s dieťaťom vopred manipuluje, nazdáva sa, že vie vopred, čo je vhodné a čo nie, som písal veľmi často a v tvorbe sa mu snažím vyhýbať, pokiaľ to len dokážem... Samozrejme, že to v plnom rozsahu nejde; aj stereotypy, obsedantné predstavy, ustálené algoritmy patria k osobným "fosíliám" – je to taký individuálny "jurský park", v ktorom skladateľ a naháňajú, strašia, ale často i nadchýňajú a fascinujú vždy tie isté situácie a v nich fungujú postavy a monštrá...

Pre dnešné stretnutie som si vybral z klavírných skladieb pre deti, ktoré vznikli zhruba za posledné desaťročie (1993-2004). Nazdávam sa, že hľadanie "fosílií", ich rekonštrukcia a oživovanie sa tu točí akoby okolo jedného jadra, otvára sa niekoľko základných "brán"... Ako to už v labyrintoch a časom postupne vytváraných stavebných aglomeráciách, presahujúcich individuálny rozmer človeka býva, vchod do jednej brány, hocako zásadnej a veľkej, nič nerieši – vzápätí stojí v ceste niekoľko ďalších brán. Ak si vyberieme a uspejeme, aj za nimi číha sled ďalších brán, bránok, vchodov, dverí. Je to nekonečné bludisko...

Pre začiatok našej prechádzky intuitívne vyberám dve časti z *Deviatich malých prelúdií* (1992/93) – z trojice *Tre amabili* (sú stredným segmentom medzi *Tre celesti* a *Tre misteriosi*...). *Comodo ma regolare – dolce misterioso* (č. 4) stavia na idióme, ktorý určite nebolo treba objavovať – je tu notoricky k dispozícii: riekanka *Zlatá brána otvorená*... Na ostináte z jej morfémy som ešte dávnejšie skomponoval nápev pre detský zbor so sprievodom zvonov a niekoľkých Orffových nástrojov, prvú časť lepoprela *Deti*, v ktorom sa slovo dieťa spieva v rôznych jazykoch – v tejto časti po taliansky (*bambino, bambini*...). Prenesený do klavírneho zvuku podľa mňa otvára **Bránu tajomstva**, tajomstva cez znakovosť vyzváňania, onomatopoickým napodobňovaním zvuku zvonov ako posolstva o tom, čím je pre nás dospelých dieťa samotné, pretože je to skutočne "fosília", ktorú v nás všetkých pochoval čas. Naša snaha o uchovanie detského prvku v sebe nemôže byť nikdy celkom autentická a úspešná: preto ten pocit nežnej nostalgie, rozochvenia, možno aj trocha strachu a neistoty... (ukážka č. 1 – klavír live, autor).

Druhou bránou, ktorú v trojici svojich prelúdií nachádzam, je **Brána nehy**, otvoreného náručia (*Pod' do môjho náručia!* sa nazýva jeden môj neskorší veľký projekt pre klavír 4-ručne...), sladkého a jemného dotyku, po ktorom dieťa prahne azda najviac, lebo je to jeden z prvých rozoznateľných prechodov, ktorým jeho duša vkráza do sveta po odstrihnutí od placenty... Aj tu sú

rovnaké korene: v leporele *Deti* je anglická časť na slová *baby, child* (so sprievodom zobcovej flauty). Túto "fosíliu" som získal zo záhybov nevedomia ako uspávanku, nežnú, kolísavú riekanku. Jej typologická hodnota pochádza síce zhlboka, je to tvar, reprezentujúci uspávankový princíp, ale jeho konkrétne riešenie – musím priznať je výsledkom špekulácie: melodický priebeh základnej morfémy ťaží z postupného zúženia priestoru F durového kvartsextakordu, resp. kvintakordu okolo osového tónu – je to čosi ako rétorická figúra "vlnky", "pohladenia", "kolísania"... Kriesenie starých afektových princípov je zrejme jedným z osvedčených "kľúčov", ktoré otvárajú dvere a brány detskej psychiky emocionálnym účinkom, gestám, dotykom... Nie však automaticky...

Rád by som na tomto mieste upozornil na podľa mňa základný princíp pri vytváraní "patentných kľúčov" k detským (ovšem i všeobecnejšie: poslucháčskym) bránam; aspekt "fosílie", teda toho, čo tu už je, bolo a my to len kriesime k životu, sa musí spojiť s aspektom špekulatívnym, intelektuálnym – hudobný tvar musí získať autentickú a nezávislú tvarovo-štrukturálnu hodnotu, inak sa "fosília" rozpadne na prach bez účinku, bez života... Kvalita a pôvodnosť toho, ako je hudobné oslovenie dieťaťa urobené na úrovni syntaxe, sa rozhodujúcou mierou podieľa na jeho emocionálnom účinku... Je to vzťah priamej úmery, synergie... (ukážka č. 2 - klavír live, autor).

*Tre amabili* obsahujú ešte jedno prelúdium (č. 5 – **Grazioso e giocoso**), ktoré však vcelku nezahrám, lebo je pomerne obtiažne (celý cyklus *9 malých prelúdií* je určený dospelému a navyše vyspelému klaviristovi...). Aj ono je prenesením časti spomínaného leporela, v ktorej sa slovo dieťa spieva po rusky: ди́тя. де́ти.... so sprievodom prázdnych strún na husliach. Čo je na husiach ľahké, elementárne, to je v klavírnom zvuku nezvyklé a obtiažne... Táto výrazová a významová poloha predstavuje tretiu významnú bránu – **Bránu hry**, ktorá nás pozýva do sveta najrozsiahlejších, najprincipiálnejších detských aktivít. Sám má množstvo modalít a úrovní, a teda aj ďalších brán, bránok, vchodov, dverí... Tu je to nielen hra s prázdnyimi strunami, ale aj so základným princípom usporiadania tónového priestoru, kvintovou kostrou a jej vyplňaním melodickým pohybom, s tonalitou, hra s tanečným prvkom, dadaistická hra so slovom, ktoré redukuje svoj pôvodný význam na onomatopoické prvky, hra s nástrojovým prvkom repetície, atď'., atď'. (ukážky prvkov z 5. prelúdia – klavír live, autor).

Možno som mal ešte pred tieto tri veľké brány umiestniť **Bránu spevu** a **Bránu tanca**... K nim vedie ešte väčšina a z hľadiska antropologických limitov azda prvá a najzásadnejšia brána – **Brána tela**, ktorú otvárajú všetky možné druhy "kľúčov", založené na inkorporácii, vtelesnení, vhl'ade, senzomotorickom vložení sa do hudby... Jej podstatný význam sa odráža vo všetkom, čím a k čomu dieťa v jeho začiatkoch vedieme, majú pred očami – ako akýsi cieľ, rovnako bytostne spojený s podstatou človeka – **Bránu intelektu**, úroveň vedomého poznania, nekonečné bohatstvo človeku vlastných foriem indukcie, semiopsychických modalít prienikov a súvislostí medzi komplexnou ľudskou bytosťou a hudbou... Aj tu treba poznamenať, že "zliatina", z ktorej

zhotovujeme čoraz náročnejšie a komplikovanejšie "kľúče" k čoraz sofistikovanejším "bránam" vždy uchováva a do nových súvislostí uvádza všetko, čo bolo dovtedy dosiahnuté... Bachove *Chorálové predohry* (ale vlastne takmer všetky ostatné jeho skladby) sú geniálnou koexistenciou hravého tanca, telesne vyjadrenej radosti a mystického chorálu ako symbolu zbožnosti, dematerializácie, povznesenia sa do mystického transcendentna... Dá sa to vidieť aj na tom, čo sme si dosiaľ zahrali: **diet'a** ako zárodok, východisko muselo prejsť všetkými bránami a do každej ďalšej – novej si prinieslo zodpovedajúci segment skúsenosti a poznania... Preto je v mojej tvorbe pre deti a mládež – podobne ako u mnohých iných skladateľov – aj veľa príležitostí postupne odhaľovať túto viacvrstevnosť: napred ju, povedzme, len počúvať, vnímať, hrať sa s ňou cez iné, dostupnejšie hrové médiá, než je konkrétna nástrojová štylizácia a až postupne si ju autenticky osvojiť. Takúto cestu som často odporúčal aj projektoval, napr. v cykle *Krajinou Šťastného princa I.*, kde je presné a postupné budovanie 12 – tónového priestoru (série a jej subsérií) prepojené s možnosťou voľnej improvizácie na báze sémantického signálu v názve skladbičky (*Fanfára, Mám na teba zlosť!, Umierajúci motýl, Rozhodni sa!, Si tak dobrá, mamička, Tmavý kút mi nedá zaspať, atď.*)

Variantou sa v tomto smere javí využitie postupnej morfogenézy, kráčajúcej v súlade s ontogenézou na samotné komponovanie. Stručne pripomeniem trojicu skladieb ***Rozprávky pre Barborku I – III***. Už som o tom na pedagogickej verejnosti viackrát hovoril; riadil som sa tým, čo samotné diet'a dokázalo z algoritmu rozprávky odčítať, zapamätať si, prežiť, stvárniť. Floskule, ktoré prenikli, som zhudobnil ako vokálne incipity, východiskové tvary. Dajú sa spievať, afektovo prežívať. Ich zret'azenie síce nevytvára kompletný príbeh, ale oživuje jeho základ, jeho zmysel. Dochádzalo presne k tomu, čo má na mysli Stephen King: objavené "charaktery", situácie, akčné elementy – pohybovo a vokálne odvodené z detského gesta, z detskej predstavy – začali jednať samotné, začali sa vyvíjať a združovať do konkrétneho "príbehu". Ten bol niekedy tak nezvyklý a možno aj z čisto hudobného hľadiska riskantný, že som segmenty takto algoritmizovaných rozprávkových príbehov nazýval "lupienky" a celý projekt ohlasoval pôvodne ako "Lupienky z rozprávok"... Až potom som pochopil, že asociatívna sila, ktorá viaže akoby oddelené segmenty, je natoľko rozhodujúcou kvalitou, že pôsobí formotvorne – vzniká nový celok, čosi, čo s pôvodnou rozprávkou súvisí len voľne, ale o to viac vynikajú hudobné vlastnosti materiálu... (príklady z *Rozprávok pre Barborku I – III* – základné vokálne gestá a tvary – klavír live, autor).

Toto zvláštne postavenie a akoby "archeologický" pôvod základných motívov a nápevov v *Rozprávkach pre Barborku* dovoľuje, aby sme ich znova vrátili do východiskového bodu, použili naozaj ako "lupienky" a včlenili do ľubovoľného asociačne vhodného kontextu napr. v scénických projektoch alebo aby sme ich dramatisovali, inscenovali... Úspešne ich takto viackrát použila, prípadne iniciovala takýto prístup k materiálu u svojich študentov Mgr. Tatiana Pimíková, PhD.

z Katedry hudby FHaPV PU (ukážka z videa: fragment z Diplomového koncertu 21.3.2003).

O komplexnom médiu rozprávky tu nemám priestor hovoriť podrobnejšie: k rozprávke a do rozprávky vedú všetky doteraz spomenuté "brány", ale ešte aj mnoho ďalších. Je to syntéza, integrovaný priestor, prienik množstva množín a vektorov, ktorými skladateľ môže vnikat' do detského sveta... Vytvoril som niekoľko samostatných rozprávkových cyklov, ponášok, parafráz, hudobno-výchovných projektov na rozprávkový skelet – takmer každý ročníkový výstup predmetu Hudobná dielňa, v rámci ktorého si moji študenti na HTF VŠMU osvojujú základy pedagogickej komunikácie o hudbe, ťaží z rozprávkových motívov a ich kombinácií. Vykopávame ich naozaj ako "fosílie" a oživujeme často celkom nezávisle na pôvodných vzoroch, vedení skôr logikou hudobných a hudobno-pedagogických nápadov. To by si však vyžadovalo samostatný referát a možno aj celý seminár. Som rád, že v rámci tohto seminára sa problému projektu dotkne práve Mgr. T. Pirníková, ktorá ako absolventka pedagogiky teórie hudby na KTH HTF VŠMU vyšla z môjho modelu hudobných dielní a rozvinula ho vlastným spôsobom v nových kontextoch.

My s kolegom Mgr. Art. Františkom Perglerom, PhD. dnes chceme priblížiť niektoré hudobné situácie, ktoré pôvodne figurovali v projektových súvislostiach, no ja som ich z tohto kontextu vyňal a urobil z nich "*zbierku 22 medzi deťmi najobľúbenejších riekaniak, popevkov, tancov a pesničiek z vlastných autorských hudobných rozprávok a hudobno-výchovných programov v spracovaní pre klavír (1. – 4. ročník ZUŠ)*" – ako znie dlhý podtitul mojej zbierky skladieb **Spievaj, klavír!** Hoci nemáme čas zahrat' zbierku celú, aj z vybraných ukážok bude jasné, že sa jedná o dve veci naraz: o onú kingovskú "debničku s nástrojmi" (dieťa môže "rukami" sledovať vznikanie, morfogézu malého celku, miniatúry), no súčasne aj o afekty, archetypálne situácie, "fosílie", ktoré som vybral ako oporné výrazové body z celku rozprávkových príbehov; dieťa sa tak môže vnútorne stotožniť nielen s ich dramatickou funkciou, miestom v deji, v príbehu, ktorý zažilo ako celok, ale môže si siahnúť aj na ich hudobno-gestickú a štrukturálnu podstatu vlastnými rukami. Mení sa, skrátka, z poslucháča na aktívneho interpreta, čiže vlastne "rozprávača", ktorý uvedomene líči určitú situáciu alebo charakter... (ukážky zo zbierky **Spievaj, klavír!** – klavír live, Fr. Pergler).

Než začnem hovoriť o ďalšej zbierke *12 detských miniatúr na autentické texty pre spievajúceho klaviristu (alebo pre spev a klavír) **Deti píšú Bohu... I*** (2001), rád by som zacitoval zo svojej štúdie *Autentické texty v mojej zborovej a vokálno-inštrumentálnej tvorbe (vcítanie – rekonštrukcia – imaginácia)*, prednesenej na konferencii v rámci festivalu Melos-Étos, 2003:

Roky – od skomponovania komorného cyklu "Denník Táne Savičevovej" pre soprán a dychové kvinteto v roku 1976 – používam termín **autentický text**. Obávam sa, že konotácia tohto termínu je príliš široká na to, aby mohlo ísť o jeden problém. Dosvedčuje to aj rôznorodý súbor skladieb, v ktorých som "autentický text" použil.

V prípade "Denníka Táne Savičevovej" som siahol za už známym a slávnym, v podstate do

roviny symbolu povýšeným textom z denníka malej Leningradčanky, v ktorom sa zachoval odtlačok hrôzy fašistickej vojrovej blokády Leningradu ako ho zanechala – vo forme strohých časových záznamov nevinná detská ruka. Toto skutočne autentické a vo svojej stručnosti a vonkajškovej vecnosti zdrcujúco pôsobiace svedectvo o detskom utrpení sa v kontexte mojich vtedajších skladateľských zámerov rozrástlo na monodrámu, v ktorej som do roly odchádzajúcich mŕtvych okolo malej Táne "obsadil" nástroje dychového kvinteta. Nič nebolo treba prestavovať ani manipulovať: sám život všetko zariadil tak, že dráma vrcholí smrťou matky, po ktorej dieťa zostáva úplne samo...

Výsledok v tejto skladbe sa neskôr v mojej hudbe prejavoval rozmanitými spôsobmi – dokonca aj v skladbách bez textu; vždy tam, kde som komorný ansámbl pochopil ako množinu jednajúcich postáv, ako scénu či mizanscénu. Ale aj "autentický text" sa vynáral znova, hoci vždy inak... V scénickej humoreske "*Turčan Poničan*" pre detský zbor, recitátora, bicie nástroje a klavír z roku 1985 ťažím z anonymného žiackeho textu, ktorý som náhodne objavil v školskom zošite; prepupertálny žiak-darebák v ňom metódou automatického písania, či lepšie a po slovensky povedané: metódou "čo mu slina na jazyk priniesla" reaguje na dianie v triede počas hodiny – na výklad učiteľky, na nebezpečenstvo skúšania a cez nevyspytateľné podvedomé asociácie sa uchýľuje k ochrannému snívaniu... Toto mimovoľné kúzlo nechceného, poéziu školského nonsensu som využil a spracoval aj v dvoch skladbách na takzvané "Žiakopoprekrúcadlá", ktoré som roky s pasiou zbieral a triedil – v rovnomennom cykle piesní pre stredný hlas a klavír (1983) a v kantáte pre detský zbor a orchester "*Schola ridicula*" (1989).

V týchto textoch a výrokoch detí som vždy pociťoval akýsi transcendentný moment, silu mimovoľne vznikajúcej metaforiky, ktorá akoby nasvecovala mnoho hlbších a vážnejších súvislostí. V koncentrovanej podobe ma táto energia inšpirovala a oslovila vo výrokoch a textoch, v ktorých sa deti prihovárajú Bohu, píšu mu svoje odkazy, prosby, postrehy (publikácia "*Deti píšu Bohu*", vydavateľstvo Timotej 1999). V roku 2000 tak vznikol súbor 12 miniatúr pre spievajúceho malého klaviristu (prvá séria ukážok z cyklu *Deti píšu Bohu... I* – klavír live, Fr. Pergler, aj autor).

Napriek tomu, že som v tejto hudbe použil veľa z už overených a aj vyššie spomenutých postupov, "kľúčov" k "bránam", predsa len som bránu do týchto sfér detskej duše otváral s istou bážňou a neistotou; kombinácia naivity a hĺbky, hravosti a až zarážajúcej múdrosti, zrelosti pohľadu si vynútila vybudovanie prístupu k **Bráne tajomna v zmysle posvätna**, oslovenie "dospelého v dieťaťi", o ktorom v súvislosti s pedagogikou veľmi presne hovorí napr. C. G. Jung, ale v spojitosti s Andersenom aj Emanuel Frynta, český spisovateľ a literárny vedec. Lebo tajomstvá "tmavého kúta", "mátohy v pivnici", "magickej hĺbočiny", "susedovho červeného nosa", "skladačky z papiera", "dažd'ových kvapiek", ap. sú predsa len (zdanlivo) jednoduchšie ako tajomstvá

"matkiných slz", "múdreho vtáka", "hviezd na nebi", "labyrintu", "bračeka, premeneného na srnčeka", "žabieho princa, odkliateho bozkom"... V rozprávkach je transparentne prítomné veľa mystického, čo smeruje k polohe modlitby, k transcendentnu, k vyššiemu typu emócií, presahujúcich aktuálnu detskú úroveň... A v týchto textoch sa to všetko vynára v hravej, plastickej podobe – niekedy smiešne, naivne, niekedy s prekvapujúcim nepokojom a tajomstvom, zrelo, múdro... To, že detský tvorivý, spontánný výkon tu už bol sústredený v autentickom výroku, mi umožnilo, aby som postupoval inak ako vo väčšine svojej dovtedajšej deťom určenej klavírnej hudby...

Oprel som sa o to, čomu semiotika hovorí štrukturálna ikonicitá; je to taký typ podobnosti medzi hudbou a jej designátom (tým, čo chce zobrazit', vyjadrit'), ktorý nie je dosiahnutý vonkajškovou podobnosťou, ilustráciou, ale vnútornou zhodou hudobného tvaru a súvisiacich mimohudobných javov a obrazov. Takýto prístup sa nemusí vydať, nedá sa vlastne v účinnej podobe ani vykalkulovať. Snažil som sa vycítiť podtext, vyžarovanie detských, spravidla asymetrických, prozaických textov a modelovať skôr svoju vlastnú reakciu na ne, načrtnúť akýsi seizmograf, či elektrokardiogram tej chvíle, keď sa ma detský text naplno zmocnil... V tej chvíli som ale chcel byť nie obdivujúcim a chápujúcim dospelým, ale dieťaťom... Vyjsť na pol cesty v ústrety modliacemu sa dieťaťu – o koľko ono povyrástlo smerom k svetu dospelosti a vedenia, o toľko sa skloniť k jeho sviežosti a naivite, k jeho pravdivosti... Detský subjekt týchto modlitieb vlastne pootvoril svet dospelosti, poznania – touto škárou môžeme vzájomne komunikovať bez toho, aby bolo jasné, kto je dospelý a kto dieťa... Do istej miery je toto stotožnenie sa s "detským modom" (mám tým na mysli spôsob podania, atmosféru, dikciu...) podmienkou každej dobrej a použiteľnej hudby pre deti (nielen o deťoch), ale tu som sa ocitol na neznámom teréne. Preto aj výber prostriedkov robí krok do neznáma: už to nie sú ľudovo sfarbené vokálne idiómy a ponášky na riekanky, vyabstrahované vzorce elementárnej hudobnej štruktúry (i keď aj toto som, ako vidno, občas použil), ale hudba, ktorá sa vracia k psychológii, k nervnosti, asymetrii, osobnému tónu. O to ťažšie bolo zachovať použiteľnosť „kľúča spevu“, vnútorné spievanie (lebo hlavné je, aby si dieťa spievalo "pre seba"... ) ako vodítko, most k obsahu, k podstate významu... Dôležitým „kľúčom“ tu bol pre mňa humor, vtip, transparentná radosť a hravosť – aj túto "bránu", **Bránu humoru** vidím ako strategickú pre autora hudby pre deti... Je za ňou množstvo ďalších vchodov, závislých najmä od veku dieťaťa, ale tá je významnou premennou u všetkých psychologických funkcií detskej hudobnej recepcie a aktívnej interpretácie hudby...

Cyklus *Deti píšu Bohu... I* (verím totiž, že napíšem aj ďalšie pokračovanie) v závislosti na práve popísanom východisku vygeneroval formu akéhosi záznamu, charakteristickej miniatúry, ktorá často na malej ploche obsahuje príliš nasýtenú informáciu – nie je primerane, ako to v hudbe pre deti zvykne byť, redundantná; ak sa niečo opakuje, má to obsahový, významový dôvod (*Milý*



*Bože, načo byť dobrý? – Milý Bože, až do budúcej soboty*, ap.). Hoci spev a klavírna línia sú väčšinou synchronne – spev je akýmsi "vnútorným tieňom" hraných štruktúr, ich ďalšou dimenziou, lebo sú hudobne samostatné aj bez spevu – vyskytujú sa občasné rytmicko-melodické "kontrapunky", štruktúry pôsobiace "proti" spevu. Inokedy je zasa metroritmický vývoj v závislosti na výraze premenlivý, asymetrický... Bol som upozornený, že je pre dieťa ťažké niečo také si osvojiť. Tu predkladám kacírsku myšlienku: tak, ako je detský autentický výrok "vyvrelinou", spontánnou reakciou, aforizmom, tak aj jeho hudobné pretlmočenie je nedeliteľným významovo-výrazovým celkom, akýmsi "Gestaltom", ktorý by si dieťa malo osvojiť ako celok, muster, pattern, napodobniť ho podľa sluchu a až potom postupovať k uvedenému hraniu z textu... (príklady z časti *Prečo?: ...a musíš robiť nových...* a z časti č. II : *Lutujem všetko zlé: zmeny metra*, ap.). Rád privítam na túto tému otvorenú diskusiu... (druhá séria ukážok z cyklu *Deti píšu Bohu...I* – live, Fr. Pergler, aj autor).

Ako postskriptum k myšlienkam nad cyklom *Deti píšu Bohu... I* ponúkam informáciu, že som sa v nedávnej minulosti dožil aj jeho kolektívnej interpretácie, keď klavírny part hral skúsený, hoci mladý klavirista, a jednotlivé časti boli vložené do hrdiel detí rôzneho veku a typu; vznikli nesmieme pôvabné a pôsobivé výsledky – jednak v Prešove, kde toto poňatie v štýle akéhosi pomyselného a zaujímavo dramatického divadla typov a postojov iniciovala Mgr. Pirníková a dotvorili učitelia zo ZUŠ, jednak v Bratislave, kde celok vyznel ako výpoveď kolektívu detí rôzneho veku (tiež zo ZUŠ), ktorá sa sústredila okolo „náručia" klavíra a najmä klaviristky – ako kolektívna "spoved'"", nežná mandala okolo detskej predstavy "Božej authority"... Obe riešenia boli podľa mňa výborným medzistupňom v ceste za autentickým detským klavírnym prejavom, jednak niesli silné a samostatné myšlienkové posolstvo ako sui generis umelecké, hudobno-dramatické výpovede... Odhalili v mojom cykle jeho "diskusné", dramatické jadro: detské nádeje i pochybnosti, strachy i ambície, humor, postoje, atď.

Ako pomerne čerstvú novinku predkladám na dnešnom seminári cyklus miniatúr pre klavír *Sedem brán k tajomstvu* z decembra 2003. Je venovaný vnukovi Matkovi a ďalším mladým klaviristom, *túžiacim po klavírnych dobrodružstvách...*

Prvý raz od cyklu  $3 \times 3 = 9 \times 1$  zo šesťdesiatych rokov transparentne uvádzam ontogenetickú determináciu vekom do priameho súvisu s obsahovým zameraním. Mala by to byť predovšetkým hudba pre chlapcov v prepubescentnom veku na hranici puberty; hudba naplňajúca nároky na dobrodružstvo, využívajúca pomerne vysoké možnosti mladého, stabilizujúceho sa intelektu. Chlapci vo veku 12-14 rokov už o.i. bývajú výborní šachisti. Súčasná potterománia zasa signalizuje, že je tu aj výrazný hlad po tajomstve, iracionálnom svete mágie, ale aj prebúdžajúci sa eros, záujem o druhé pohlavie... Hlavne týmito "bránami" som viedol hudbu svojho zatiaľ posledného klavírneho cyklu pre, povedzme, mladých chlapcov... Niektoré časti však toto generické

obmedzenie neobsahujú (*Magická hlbočina, Trblietanie pokladu. Úpenlivá prosba...*), ostatné – až na *Koktavé vyznanie krásnej víle* – len čiastočne (*Stretnutie s mátohou, Únik z labyrintu, Zaslúžené víťazstvo*). Dôležité pre mňa je, do akej miery budú fungovať sémantické impulzy názvov v spojení s danými štrukturálnymi riešeniami. Kým všetko, o čom som hovoril doteraz, už bolo vyskúšané, deti to väčšinou rady a dobre dokázali zahrať, tu sme zatiaľ na neistej pôde...

Opäť sa snažím, ako v predchádzajúcom cykle, o štrukturálny pandant k obsahovej zložke. *Magická hlbočina* asymetricky klesá "na dno" tónového rozsahu nástroja. Za dôležité považujem efekt postupného "skreslenia", zahmlenia melodickéj línie, ponárajúcej sa čoraz hlbšie: vidíme ju čoraz nezreteľnejšie. Treba upozorniť aj na tvarovú stabilitu toho, čo sa ponára (ostinálny fragment) – príklad live: Fr. Pergler.

Ako ďalšie predstavíme č. 3 – *Trblietanie pokladu*. Kontinuálne stlačený pedál rozmazáva obrysy a súčasne umožňuje plynulé, pomalé premeny farebnoharmonického spektra, miešanie trblietavých farieb v diskante nad harmonickým jadrom v strednej polohe. Už dlhšie som si nedoprial takýto jemný a rafinovaný účinok disonancie, bitonality – uvidíme, čo na to povedia naši "mladí zlatokopi"...

*Úpenlivá prosba*, č. 4 cyklu je mojou intuitívnou replikou na Schumanna – nie na konkrétnu hudbu, ale na spôsob myslenia, na dikciu *Detských scén*. Podľa prvých ohlasov sa práve táto časť najviac páči môjmu vnukovi Maťkovi, ktorému som cyklus venoval. V melodike, gestike tejto skladbičky vládne recitatív, výrazová naliehavosť slova – je to "pieseň bez slov", na rozdiel od čisto sonoristického *Trblietania pokladu*. Aj táto žánrovo-výrazová protikladnosť, typologická odlišnosť, ba až solitérnosť jednotlivých častí cyklu je zámerná – chcel som magickú **sedmičku** naplniť aj siedmimi základnými typmi prejavu, správania, mysliac aj na také veci ako je "egyptský kvet života" s jeho siedmimi vzájomne sa prenikajúcimi kruhmi, do ktorých je možné vpísať všetky základné, vo vesmíre sa vyskytujúce geometrické tvary a telesá...

Č. 6, *Koktavé vyznanie krásnej víle* nepotrebuje veľký komentár: vykopaná "fosília" je mojou vlastnou témou z klavírnej *Sonáty-ciacony* z roku 1970 – humor "koktavého", neohrabaného chlapčenského prejavu, ktorý sa snaží dodržať jej gestiku a ľúbostnú dikciu, by mal pomôcť preniknúť cez túto chýlostivú bránu na pomedzí detstva a chlapčerstva: veľmi v nej zvykne chýbať. A je potrebný, lebo v tomto kontexte je vlastne ochranným obalom pre cit, poéziu, rodiaci sa, síce ešte nesformovaný, ale nesmieme dôležitý erotický vzlet chlapčenskej duše. Teda v žiadnom prípade nejde o karikatúru...

Dnes ste, žiaľ, vcelku nepočuli ostatné tri časti:

Č. 2, *Stretnutie s mátohou* (kolega Pergler, poukazujúc na možný rozpor medzi vekom, ktorému je obraz adresovaný a vekom, v ktorom bude mladému klaviristovi aj technicky dostupný, navrhuje *Stretnutie s príšerou...*) je dramatickou konfrontáciou "heroického" recitatívu a

"strašidelných" sonoristických prvkov, popretkávanou nervóznym rytmickým tlkotom splašeného srdiečka malého hrdinu... Opäť teda rétorické figúry (ukážky prvkov z č. 2 – live, autor).

Č. 5, *Únik z labyrintu* je tvrdou konštrukciou na báze sledu tonálnych centier v logike kvintového kruhu (tá ovláda vlastne celý cyklus...), vyjadrených melosom, v ktorej sa dvojhlas postupne stišuje a jeho horný hlas súčasne uniká do výšok, stráca sa "v diaľke", až sa dialóg úplne preruší. Vo chvíli tohto zániku, "zablúdenia" príde záchrana v podobe chorálu. Nie je azda bez zaujímavosti, že motivický základ "blúdiaceho" dvojhlasu pochádza z hudby k mojej spevohre "*Statočný cínový vojačik*" (nápevy *Pochodujú smelo a Postoj, dobrá chvíľa...*), kým materiál záverečného oslobodzujúceho chorálu je z toho istého môjho diela, ale zo *Spevu Matky lyžice*, ktorý v kontexte príbehu o jednonohom, nešťastnom Statočnom cínovom vojačikovi znamená jeho oslobodenie a záchranu... (ukážky prvkov – live, autor).

Dlho som sám v sebe pátral, kde sa vzala vízia záverečnej skladby, č. 7 (*Zaslúžené víťazstvo*)... Nemyslím ani tak na motív fanfáry (pridaný až dodatočne, po skomponovaní stredu...), ktorý oživa aj v kánone druhého dielu (aj ten som postupne vykonštruoval), ako skôr na chvejivo smiešny obraz allegrového "behu", horúčkovitej aktivity, v ktorej je možno čosi ako nešikovnosť, koktavosť, no súčasne figliarstvo... (ukážky prvkov – live, autor).

Odpoveď som dostal nečakane a prekvapivo: po dlhých rokoch som v TV zachytil a nahrával film Charlie Chaplina "*Svetlá veľkomesta*", úžasné dielo, ktoré v sebe nosím od mladosti ako čosi nesmieme cenné a mne drahé. V grotesknej epizóde Charlieho boxerského vystúpenia, na ktoré sa podujal proti mnohonásobne silnejšiemu protivníkovi, len aby získal peniaze na uzdravenie milovanej dievčiny, som naraz začul hudbu, podobnú tej svojej: vedomé napodobnenie je vylúčené – film som roky nevidel. A predsa tu musela byť spojitosť, stopa, ktorá pretrvala vo mne, v mojom podvedomí... Stephen King má pravdu: vykopal som fosíliu v sebe samom. Ožila v mene posolstva, ktoré som chcel odovzdať svojmu milovanému a šikovnému vnukovi... Je to síce už dosť zriedkavé, ale ešte stále sa z miznúceho obzoru môjho unaveného života vynoria takéto impulzy. Pomáha mi to žiť i komponovať...