

ARCHETYP HRDINU A JEHO PRELÍNANIE S AUTOREFLEXIOU TVORCU

Tatiana Pirníková

Abstract

The study is a contribution to the exploration of Juraj Hatrík's music - a contemporary Slovak composer. The author has dealt with his work for longer time, particularly the area of music for children, which the author pays expressive attention. He also considers it as a complementary part to the rest of his work, which he demonstrates such motivic references or quotes in the formation of chamber, orchestral and theatrical. The author of this study will focus on the archetype of the hero, will outline the interdisciplinary nature of this topic and also notes its connotations and contexts of selected musical works of the composer

Key words

analysis, aesthetics, interpretation, creation, music art

Text of the Article

V referáte vychádzam z dlhodobých pozorovaní, analýz a vlastných realizácií hudobných a umelecko-pedagogických kompozícií a projektov slovenského hudobného skladateľa Juraja Hatríka. Konfrontujem posolstvo mýtického príbehu s autoreflexiou tvorcu, ktoré potom ako legitímne zdroje hudobnej analýzy konfrontujem s vlastným recepčným prístupom. Rešpektujem limitovanosť, ktorú v sebe autoreflexia skladateľa pri spätnom hodnotení vlastného diela prináša, vnímam ju však zároveň ako komplementárny jav, ktorý dokáže v rámci pozorovania hudobného diela upozorniť na dôležité motivácie, väzby, kontexty. Nadväzujem tak na legitímne uznávané „prúdy hudobnej analýzy orientované kontextovo“ (Kopčáková, 2011, s. 34), na ktoré dnes upozorňujú viacerí hudobní vedci a teoretici. Tomaszewski v súvislosti s nazeraním na umelecké dielo spresňuje, že „na predmet výskumu v kontexte nazerajú predovšetkým humanistiky orientované smery“ (Tomaszewski, 1992, s.219).

Skladba Juraja Hatríka „Ikaros“, uvedená premiérovou na medzinárodnom festivale súčasnej hudby Melos – Étos 2011 ako koncertantná poéma pre husle a orchester, vyvoláva hneď od začiatku základnú otázku, ako je to s jej motiváciou, do akej miery je pre jej vyznenie, stavbu, štruktúru rozhodujúca inšpirácia starým gréckym mýtom. V prípade Juraja Hatríka mimohudobná inšpirácia neprekvapuje. Patrí k typu skladateľov so silným vzťahom k literatúre, blízky kontakt s ňou potvrdzuje veľkou časťou svojej umeleckej tvorby. Považuje ju za súčasť svojej životnej, ale aj umeleckej skúsenosti: „Každú myšlienku, ktorá ma naplní pocitom súhlasu, považujem za svoju, našu, ľudskú. Konštituuje našu predstavu človeka, ktorým by sme chceli byť alebo mali chcieť byť“ (z rozhovoru s Naďou Hrčkovou, in: Chalupka, 2011, s. 356). Čo z posolstva ikarovského mýtu rezonovalo v predstave tvorcu a ktoré impulzy z jeho mnohohrstevej obsahovej plochy mohli modelovať hudobnú štruktúru a jej obsahovo svojbytnú výpoveď? Pokúsila som sa vyložiť z pamäti podstatu príbehu. Vyplavila iba nejasný obrys rozprávania o tragickom lete mladíka Ikara na krídlach, ktoré pre neho zostrojil vynálezca a zručný remeselník, jeho otec Daidalos. Tragické vyústenie spôsobila Ikarova nedisciplinovanosť, keď v opojení letel príliš vysoko. Pád do mora bol trestom za jeho neskromnosť. Je však toto skutočná podstata a posolstvo príbehu? Hatríkova hudba mi priniesla podstatne inú skúsenosť, a tak som sa odhodlala venovať pátraniu po hrdinovi a jeho čine podstatne dôslednejšie.

Robert Graves (2004), Joseph Campbell (2000) a Vojtěch Zamarovský (2007) mýtus spresňujú. Ikarovho otca, slávneho athénskeho umelca Daidala, do umenia zasvätila samotná Athéna. V remesle bol neprekonateľným, avšak v situácii, kedy ho jeho učeň, synovec Talós začal predbiehať, zhodil ho cez strechu Athéniného chrámu na Akropole. Talóova duša vraj odletela v podobe jarabice. Daidalos skončil vo

vyhnanstve na Kréte, kde rozveseľoval kráľa Minoa pohyblivými bábkami. Vyhovел prosbe o pomoc kráľovej žene Parisfaé, ktorá sa zaľúbila do bieleho býka z kráľovho stáda tým, že zostrojil drevenú kravu, do ktorej sa kráľovná mohla skryť a biely býk ju mohol oplodniť. Narodil sa Minótaurus, ohava s telom muža a hlavou býka. Kráľ Minós zúril, aby ich skryl pred potupou, poveril Daidala postaviť úkryt, bludisko – Labyrint, v strede ktorého umiestnili Parsifaé a Minótaura. V skutočnosti však na zvrhľom čine kráľovnej mali podiel viny obaja – Daidalos i kráľ Minós. Daidalos prefikánym nápadom zostrojil drevenú kravu, čím umožnil hriechy čin a kráľ tým, že bieleho býka pôvodne odmietol z chamtivosti obetovať bohom a zamenil ho za obyčajného. Obeta mala byť symbolom nesebeckej podriadenosti kráľa funkciám, ktoré jeho postavenie prinášalo. Kráľ tak znehodnotil rituál, ktorý, ako uvádza Campbell (2000) „jednotlivca učí, že musí najprv zomrieť pre minulosť, aby sa mohol znovu narodiť pre budúcnosť“ (s.29). Hnev sa zosypal na Daidala, musel preto aj so svojim synom Ikarom z ostrova uniknúť. Využívajúc svoju vynaliezavosť, zhotovil pre oboch pár krídel, na ktorých mohli vyletieť na oblohu ako vtáci. Pre syna však let skončil tragicky, pretože letel vysoko, slnko roztopilo vosk, ktorým boli pierka upevnené a vrhlo mládenca do mora. Na pohrebe Ikara sa údajne objavila jarabica, premenená duša zavraždeného učňa Talóa (Graves, 2004, s.296-315).

Craig Wright (2008) uvádza, že Homér v Iliade, napísanej okolo r. 700 pred n. l., popisuje „tanečný parket“, ktorý skonštruoval Daidalos pre Ariadnu vedľa bludiska na ostrove Kréta (s.133). Údajne tu Ariadna naučila Thésea „tanec života a smrti“, stelesňujúci labyrint. Inšpiratívne pôsobí súvislosť, že tento tanec je zároveň spájaný s predstavou labyrintu v starých keltských mýtoch. Cambell (2000) sa na margo rozprávania o Ariadne zmieňuje, že práve Daidalos dal princeznej pradenú bavlnenú vlákna, ktoré pomohlo Théseovi nájsť cestu z labyrintu (s. 37).

K príbehu Daidala i Ikara sa teda okrem povestného **letu** viažu ďalšie kontexty. Fenomén **labyrintu**, bludiska symbolizujúceho hľadanie správnej cesty za slobodou, **nite Ariadny**, vyjadrujúcej skúsenosť „ľudských rúk a sŕdc“ (Campbel) a putovania ako **cesty**, s ktorou sa spája pôvodný jazykový význam slova **ritus**. Dôležitou je aj pečať **viny** - kráľa, ktorá určuje Daidalovo **konanie** a Daidalovej, za ktorú ho stihne **trešť**, tragická smrť syna Ikara.

Koncertantná poéma Juraja Hatríka sa s nimi konfrontuje. Motiváciu k napísaniu diela autor čiastočne odhaľuje v texte uverejnenom v bulletine festivalu Melos - Étos:

K napísaniu „Ikara“ ma pôvodne podnietil prof. J.Kopelman, významný slovenský husľový pedagóg. Mal záujem na tom, aby vzniklo nové – aj pedagogicky využiteľné – koncertantné dielo slovenského autora. Práve predstava mladého nadaného umelca, ktorý oslivo štartuje svoj „let“, počas ktorého na neho číhajú nebezpečenstvá, vyplývajúce z konfliktu veľkých ambícií a mladistvej nezrelosti, vo mne vyvolala ikarovský motív; moje uvažovanie o novej skladbe sa preklopilo skôr do symbolicko-obrazovej roviny legendy - bez akcentu na vonkajškovú virtuozitu...

*Skladba je jednočasťová – jej fázy, ktoré pomenovávam a uvádzam ako základnú informáciu k príliš všeobecnému a formálnemu názvu, môžu podľa mňa poslucháča zorientovať čo do môjho prístupu k téme... Explozívny, „raketový“ štart na obežnú dráhu vynesie radostný a samozrejmy sólový spev huslí. V ďalšej fáze hudba vplynie do magickej nočnej scenérie - husle „usínajú“; znejú skôr iné hlasy a motívy – ako snová vízia v priestore sa vznášajúceho Ikara. Radosť až triumfálnosť sa po precitnutí z tohto sna stupňujú až do extázy. Surový úder a pád prichádzajú zrazu, nečakane a „zostreľujú“ spev huslí do ničoty...Záverečný chorál som prvý raz použil v sonáte pre kontrabas a klavír, napísanej „in memoriam R.M.Rilke“, a preto nazvanej zlomkom z jeho verša: „**Liebe, Sinn und Not**“. V preklade znie toto miesto z „Knihy hodínok“ takto: „Daj, Pane, každému jeho vlastnú smrť,/ umieranie, čo vstane zo žitia,/ kde zmyslom, láskou, núdzou / mohol hnúť...“ (preklad: Milan Richter)*

*Touto modlitbou som skladbu uzavrel 11.septembra 2010, pri dopisovaní škie; vyvolalo to druhú vrstvu dedikácie „in memoriam“: **pamiatke Juraja Beneša...**“ (Hatřík, 2011, In: Programový bulletin...).*

V rámci tektonického priebehu venuje skladateľ ústrednú pozornosť letu, ktorý je mimeticky znázornený rýchlym pohybom figurácií, ktoré sa postupne vyvíjajú. Let pozostáva z niekoľkých fáz. Je vystavaný z širokodychej lyrickej témy, ktorú prináša sólový nástroj v prostredí orchestrálneho sprievodu, hneď po úvodnej Introdúcii, plnej agresivity, naakumulovanej monštrózne energie. Je to plocha s dominantným pravidelne pulzujúcim rytmom, bez výrazného tematického materiálu, avšak so zárodkami

viacerých, neskôr sa objavujúcich motívov, akoby bola zásobárňou materiálu pre ďalší vývoj. Spomením jeden z nich – výstražný, krátky názvuk motívu stredovekej sekvencie Dies Irae, ktorého pôvod skladateľ spresňuje - ako svoj vlastný motív zo spevohry „Statočný cínový vojačik“. Je tam spojený s postavou Škriatka: „*chcel som, aby vyznieval démonicky, akoby „letovú energiu“ udelili nečisté sily, čarovanie, aby už ten sám let bol „hriechom proti bohom“*“¹.

Plocha letu je skladateľom rozdelená do troch fáz. Autor ich v partitúre označuje: Let – deň prvý, Hlasy noci, Deň druhý – let a zrútenie, pád. Prvá fáza sa vyznačuje plynulým rozvíjaním rytmicko-melodicky výrazne tvarovaného motívu (a2-a2-g2-a2-h2-a2), ktorý sa postupne „rozpína oboma smermi (a2-a2-f2-a2-c3-h2....a2-a2-e2-a2-d3-c3 - /h2/). Je plná eufórie, ascendenčnosti, tvarovania smerom ku grációznosti a majestátnosti. V ďalšom vývoji vstupuje sólový nástroj do nového prostredia. Autor hovorí o „*hudbe, ktorá je akože nepripútaná, vznáša sa v priestore, plynie, ale nie tak bežne, lež v eufórii. S pocitom extrémneho priestoru*“². V druhej fáze letu, nazvanej „Hlasy noci“, sólový part stráca farebne i tematicky dominantnú polohu, splynie s tajomným prostredím majúcim nádych exotickéj príťažlivosti. Prichádza prvé varovanie violončela, iniciačný pochodový rytmus, v ktorom sa hlavná téma ocitá v novom kontexte. Hatrík túto fázu popisuje ako „*let akoby v spánku, husle „spia“, ale okolo nich to ticho znie, cvrliká, húka aj spieva, to „spanie“ je, samozrejme, znelé, ale sú to len arabesky...*“³ V nasledujúcej fáze letu – „Deň druhý“ z hlavnej témy mizne iniciačný motív, prichádza zjemnenie, vystupňovaná citovosť a vzápätí na vrchole kolízia, ktorej ohnisko je v orchestrálnom parte. Psychologicky najdramatickejšou plochou skladby je Úsek Cadenza, ktorý predstavuje pád – „*ako ´reakcia´ na smrteľný zásah, ktorým končí orchestrálna plocha*“⁴. Vyznieva ako volanie o pomoc, postupné opadanie, bezmocnosť. Sólové husle sa odmlčia.

Prichádza Coda, vyjadrená Chorálom – mystickým, religióznym, v ktorom motív z hlavnej témy zaznie v basovom klarinete už len ako spomienka, symbol. Skladba ako celok sa vyznačuje farebnou, dôsledne premyslenou, priam delikátnou inštrumentáciou, využíva tematický materiál ďalších Hatríkových skladieb, motívy zo Šťastného princa, už spomínanú hudbu 2. časti klavírneho triptychu Bolo-nebolo a chorál z Organovej hudby a zo Sonáty pre kontrabas a klavír „Liebe, Sinn und Not“. Každý citácii je možné venovať hlbšiu pozornosť, to však rozsah tohto referátu neumožňuje. Spomením aspoň kontext, súvisiaci so záverečným chorálom, viažucim sa na Organovú hudbu. Hatrík tu má na mysli modlitbu. Ako sám vysvetľuje - ani nie tak ´na pamiatku´ ako ´za padlého hrdinu´: „*Ikarovi nebola dopriata ´jeho vlastná smrť´ - čiže – ako vraví Rilke: ´umieranie, čo vstane zo žitia, kde zmyslom, láskou, núdzou mohlo hnúť...´*“⁵

Hudobná reč skladby stojí na pevných harmonických základoch prokofievovsko-janáčkovskej rozšírenej tonality. Je nesmierne komunikatívna a výpovedná, nie však romantizujúca ani ľúbivá. Plynule korešponduje s typickým rukopisom autora, prejavujúcim sa v orchestrálnych a komorných dielach, ktorý – ako opisuje hudobný teoretik Ľubomír Chalupka – sa vyznačuje: „*tendenciou obnažovať rytmicky, tonálne i významovo jasne konturované motívy v priestore zložitejšie štruktúrovaného polylineárneho pletiva*“ (Chalupka, 2011, s.364).

Hudobným stvárnením letu Ikara a dôsledku jeho pádu Hatrík oživuje starý antický mýtus originálnym a zároveň autentickým spôsobom, čo potvrdzuje skutočnosť, že svojim hudobným „rozpráváním“ otvára ďalšie archaické roviny významu. Napríklad jeho nápad poňatia letu „cez deň“ a „v noci“ korení akoby v starobylých mýtických motívoch Slnka a Mesiaca, teda v mýtckej konfrontácii ženskej, matriarchálnej, staršej fázy mýtckého času a v tej „slnčnej“ spojenej s nástupom mužského, dominantnejšieho, agresívnejšieho princípu.

¹ Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

² Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

³ Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

⁴ Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

⁵ Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

Domnievam sa, že hudobné vyjadrenie letu, predovšetkým jeho nočnej fázy, je možné chápať aj ako hudobné stvárnenie labyrintu. Ludmila Muchová (2005) k téme výskytu labyrintu uvádza, že prvé náboženské rituály s mýtickým významom sa odohrávali v jaskyniach v hĺbinách zeme, ku ktorým prístup bol komplikovaný, vyžadoval fyzickú zdatnosť, trpezlivosť a odohrával sa potme. „*Dosiahnuť po tejto ceste, majúcej charakter labyrintu, posvätné miesto znamenalo vystaviť svoj život ohrozeniu*“ (Muchová, 2005, s.58). Muchová ďalej uvádza, že sa jedná nepochybne o symbolickú cestu do maternice „Veľkej Matky“. Potvrdzuje to aj Eliade, keď píše, že „*symbolizmus labyrintu je veľmi zložitý...labyrint je prirovnávaný k telu Matky zeme...vstúpiť do labyrintu znamenalo mystický návrat k matke Zemi – cieľ, o ktorý usilovali ako iniciačné, tak pohrebné obrady*“ (Eliade, 1998, s.146). Kontext týchto dvoch názorov podčiarkuje Hatríkovu predstavu pri komponovaní: „*pomalá partia Ikara chce byť akoby návratom „do lona“, „do matky“, kde zárodok iba „počúva“ ako k nemu dolieha svet, ale sám sa neprejavuje...*“⁶

Ponúka sa aj ďalší významový kontext labyrintu – ako piesne lásky, radosti, očarenia, ktorej cesta je rovnako nepredvídateľná. Hovorí o nej Wright (2008), keď spomína dielo básnika-truvéra Richarda de Fournival, ktorý vzdal hold Daidalovi a bludisku vo svojej piesni „Mal som túžbu milovať“ (Talent avoivre d’amer) (Wright, 2008, s.67). U Hatríka má tento charakter hlavná téma, ktorá prichádza počas prvého dňa letu, je plná energie a nadšenia a zároveň, rešpektujúc východiskový tvar, schopná prechádzať mnohými transformáciami.

Wright upozorňuje na spojenie labyrintu s prírodnou symbolikou, ktoré vyjadruje obľuba v 16.a 17. st. zahŕňať do emblémov bludiska, zobrazovaných v knihách, štyri živly: zem, vodu, vzduch a oheň. Aj tento kontext je v príbehu Ikara a následne Hatríkovej skladbe sprostredkované prítomný.

Význam bludiska v rámci kresťanskej symboliky, kedy sa predovšetkým v stredoveku hry v bludiskách uskutočňovali na Veľkonočný pondelok, teda v deň Kristovho víťazstva nad smrťou – posúva kontext záveru Hatríkovej skladby do symbolicky významnej roviny: Ikarova smrť je síce tragická, ale zároveň očistná, prebúdzajúca povznášajúci, transcendentný pocit, vykúpenie z utrpenia a strádania a zároveň prinášajúca pokoj, zmierenie. Tento typ záveru sa objavuje aj v ďalších Hatríkových skladbách. Chalupka opisuje v tejto súvislosti napríklad záver orchestrálnej skladby „Dvojportrét“, kde „*pestro segmentovaný výrazový oblúk klesá do meditatívnej polohy*“ (Chalupka, 2011, s.362). Chorálovým typom záveru akoby Hatrík zdôrazňoval kresťanské chápanie smrti, ktoré oproti starogréckemu – osudovému, temnému, nepoznatelnému, vyznieva ako vyústenie, pointa, katarzia.

V Hatríkovej kompozícii dôležitý motív letu približuje spomínaná odborná literatúra v súvislosti s výstupom do neba ako archaický, a to na rôznych kultúrnych úrovniach. Táto skúsenosť predstavuje hlbokú symboliku: duša-vták, „vták-sprievodca duší do podsvetia“, „krídla duše“- hovoriacu o duchovnom živote a zároveň schopnostiach inteligencie. Let totižto vyjadruje v mnohých kultúrach inteligenciu: „*myšlienka rýchlejšia než vtáci*“, „*ten, kto chápe, má krídla*“...a zároveň transcendentiu a slobodu. „*Túžba po absolútnej slobode patrí k základnej clivote človeka*“ (Eliade, 1998, s. 92).

Hudobné stvárnenie mýtického príbehu súčasným autorom nie je javom ojedinelým. V prípade Hatríka nesleduje romantizujúcu predstavu o mýte ako rozprávke, fikcii, vymyslenom príbehu. Otvára omnoho hlbšie a podstatnejšie konotácie a obsahy. Prispieva do diskusie o chápaní mýtu ako „*vzoru pre ľudské chovanie, čím sa mu dodáva význam a hodnota existencie*“ (Eliade, 2011, s.8). Tento názor Eliade ďalej rozvíja poňatím mýtu ako „*krajne zložitej kultúrnej skutočnosti, ktorú je možné vysvetľovať v rozličných a navzájom sa dopĺňujúcich perspektívach*“ (Eliade, 2011, s.10).

Eliade upozorňuje zároveň na kategóriu času v súvislosti s mýtickým vedomím. Hovorí o „*silnom čase*“ mýtu: „*Je to zázračný, posvätný čas, kedy sa naplno ukázalo niečo nového, silného, významného*“ (Eliade, 2011, s.21). Aj tento kontext korešponduje s povahou hudobného výrazu poémy Ikarus: výberom hudobných prostriedkov autor neexperimentuje, nesnaží sa byť výstredný, práve naopak usiluje o výrazovo prístupnú komunikáciu. Odkaz na mýtus akoby rušil povedomie aktuálneho času a vyvolal potrebu historicky kontinuitnej komunikácie. Vzniká tak dojem kvalitatívnej premeny diachrónneho času na čas synchrónny, ktorý už smeruje k sakrálnosti. Filozof Rudolf Otto (1998, s. 139) považuje synchrónnosť –

⁶ Juraj Hatrík, e-mail odkaz autorke, 30. jún 2012

prejavujúcu sa iracionalitou, nemožnosťou pojmového vyjadrenia, mystériom, fascináciou, údesom, energickosťou - za typický znak sakrálnosti.

Na význam symbolickej štruktúrovanosti v umeleckom diele upozorňuje Zuzana Sláviková (2008). Vníma ju ako „stelesnenie nemenného, večného a zároveň výrazom pohyblivého, jedinečného, neustále nového“ (s. 32).

V dnešnom svete sa aktuálnosť mýtického vedomia ukazuje ako dôležitá. Václav Bělohradský (2007) uvádza v rámci úvahy o súčasnom postmodernizme, že „žijeme na okraji obrovských skládok použitých informácií a obrazov, vybitých kontextov a vypotrebovaných klišé, semiotických vrakov a odcudzených jazykových tradícií“ (s.105).

Rudolf Starý (1994) hovorí v tejto súvislosti o dobe strnulosti, stuhnutosti a nehybnosti, napriek fanatickej záľube v pohybe. Ide však o pohyb telesný, mechanický a stereotypný „z ktorého život už dávno vyprchal a čo zostalo, je len krčom hlučnej davovej hemživosti“ (s.23). Autor uvažuje o mocenských štruktúrach ako strnulých, mechanizme hospodárskeho systému ako stuhnutom a nepružnom a duchovnom živote pospolitosti ako vyprahnutom a kamenistom ako púšť. V tomto kontexte sa ukazuje vhodným vnímať mýtus ako fenomén, ktorý prináša dnešnej spoločnosti možnosť prirodzeného jednania. Práve to má – podľa Eliadeho - pozitívny vplyv na súčasného človeka, pretože rítus núti človeka prekonávať obmedzenia... *Priamo, či nepriamo mýtus človeka dvíha*“ (Eliade, 2011, s. 106).

Poznając bližšie Hatríkovu tvorbu i umelecko-pedagogické snaženie môžem potvrdiť, že poéma Ikaros nie je dielom náhodným ani osamoteným. Stojí adekvátne v rade ďalších, ktoré úzko korešpondujú s osudom a životom skladateľa. Sériu skladieb, v ktorých ožíva archetyp hrdinu, započína v 60. rokoch symfonická skladba „Dvojportrét“, ktorá je hudobným obrazom dvoch postáv Cervantesovho románu – Sancha Panzu a Dona Quijota a naznačuje – inšpirovaná románom Viktora Dyka – náročnú a komplikovanú cestu zmúdenia.

Korešpondujúc s vekom dozrievania skladateľa a inklináciou k svetu detí a ich optike prichádza v tvorbe autora séria hrdinov – mudrcov, vyobrazených v cykloch pre deti. Hatrík v nich trpezlivo, láskavo a s obrovskou dávkou obraznosti a metaforickosti líči elementárne hudobné zákonitosti. Sú to Ujo Reportér z rozhlasového cyklu hudobných príbehov Medzi Trpaslúšikmi a Otec Radudaj cyklu Záhadné pesničky. Cítiac vlastný handicap (chorá noha) zhudobňuje Hatrík ďalší typ hrdinu – bojovníka s veľkým nasadením a zároveň nežného milovníka. Predstavuje ho Statočný cínový vojačik (spevohra), brániaci Tanečnicu aj za cenu nasadenia života. Prototyp záporného a pyšného hrdinu – bojovníka a vládcu - skladateľ stvárňuje s veľkou dávkou pedagogického majstrovstva v hudobnej spevohre na motívy Ezopových príbehov - Bájky o Levovi⁷.

Dôležitou črtou skladateľovej tvorby je komplementárne ponímanie kompozície pre deti a tzv. veľkej tvorby. Prejavuje sa to mnohými motivickými odkazmi či citátmi z detských cyklov v tvorbe komornej, scénickej, orchestrálnej. Ako príklad môžem uviesť scénické celovečerné dielo Šťastný princ, ktoré autor následne spracoval aj do verzie klavírneho cyklu pre deti. Jeho motívy napokon využíva aj v poéme Ikaros. Určite aj postava Šťastného princa má svoje miesto v galérii Hatríkových hrdinov. Na podrobnejšie líčenie jeho cesty zmúdenia a vykúpenia však v tomto referáte nie je priestor, rovnako ako na množstvo ďalších, len naznačených motívov, ktorých rozvinutie je viazané na detailnejšie pozorovanie. Budem sa o to usilovať v rozsiahlejšej štúdiu, ktorej východiskový myšlienkový základ som sa v tomto referáte snažila vysloviť.

⁷ Podrobný opis obidvoch spevohier v monografii autorky – Pirníková, 2005

BIBLIOGRAPHY

- Bělohradský, Václav: *Společnost nevolnosti*. Praha : Slon, 2007
- Campbell, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věku. /The hero of thousand faces/. Z anglického originálu prel. Hana Loupová Praha : Portál, 2000. ISBN 80-7178-354-4*
- Graves, Robert: *Řecké mýty*. Praha : Levné knihy, 2004. ISBN 80-7309-153-4
- Hatrik, Juraj: *Ikaros*. In: Programový bulletin medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos – Étos. Bratislava : Hudobné centrum, 2011
- Eliade, Mircea: *Mýty, sny, mystériá*. Prel. J. Vízner. Praha : Oikoymenh, 1998. ISBN 80-86005-63-1
- Eliade, Mircea: *Mýtus a skutočnosť. /Aspects du mythe/. Preložil M. Lyčka. Praha : Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-462-6*
- Chalupka, Ľubomír.: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava : UK, FF, Katedra hudobnej vedy, 2011. ISBN 978-80-223-3115-9
- Kopčáková, Slávka - Dyrtrtová Kateřina: *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*. Prešov : FF Prešovskej univerzity v Prešove, 2011. ISBN 978-80-555-0397-4
- Muchová, Ludmila: *Vysloviť nevyslovené*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. ISBN 80-7325-075-6
- Otto, Rudolf: *Posvätno*. Praha : Vyšehrad, 1998, ISBN 80-7021-250-8
- Pirníková, Tatiana: *Sny, projekty, dozrievanie...Hudobný workshop ako priestor pre integráciu. /Dreams-Projects-Maturation...Musical workshop as a space for integration/. Prešov : Súzvuk, 2005*
- Sláviková, Zuzana: *Integratívna umelecká pedagogika*. Prešov : PU v Prešove, Pdf, 2008. ISBN : 978-80-8068-736-6
- Starý, Rudolf: *Medúsa v novější době kamenné*. Praha : Prostor, edice Střed, 1994
- Tomaszewski, Mieczyslaw: *Nad analýzou a interpretáciou hudobného diela*. In: Slovenská hudba. 1992, roč. XVIII, č.2. ISSN 1335-2458
- Wright, Craig: *Labyrint a bojovník*. Preložila Michaela Ponocná. Praha : Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-923-2
- Zamarovský, Vojtěch: *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava : Perfekt, 2007

Information about the Author:

Tatiana Pirníková, doc. Mgr. PhD.
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie
Filozofická fakulta, 17. novembra 1
Prešovská univerzita v Prešove
080 01 Prešov
E-mail: tatiana.pirnikova@unipo.sk
tanapirnik@gmail.com