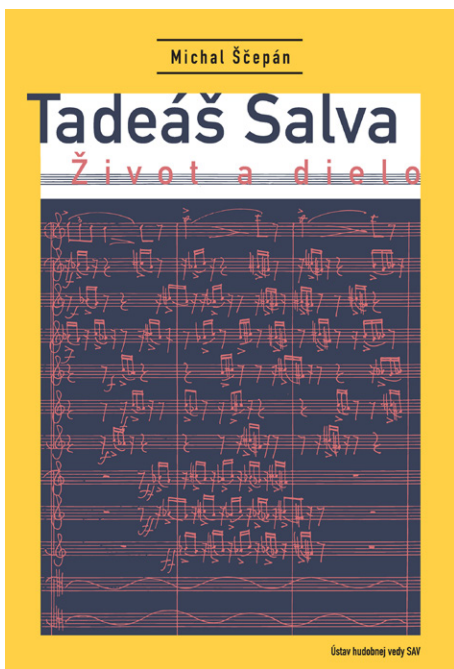


Ščepán, Michal:  
Tadeáš Salva. Život a dielo



Tatiana Škapcová



Ščepán, Michal

*Tadeáš Salva. Život a dielo*

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava, 2020, 248 s.  
ISBN 978-80-89135-47-9

Na poli slovenskej „vážnej“ hudby a reflexie jej nedávnej minulosti – druhej polovice dvadsiateho storočia – máme možnosť stretnúť sa s novou monografiou slovenskej hudobnej kultúry: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Časový odstup umožňujúci individuálne hodnotenie jedincov i kompozičných skupín – avantgardy (Chalupka) či muzikologické riešenie rozpráv kompozičných etáp (Burlas, Chalupka, Hrčková, Martináková), sú základnými piliermi diskurzívneho jadra, z ktorého čerpá i nová publikácia o tomto skladateľovi.

Tadeáš Salva bol slovenský skladateľ, žijúci v druhej polovici dvadsiateho storočia. Zo systematického hľadiska je radený do definičného ohraničenia skladateľov tzv. slovenskej hudobnej avantgardy. V jeho tvorbe je prítomná špecifická syntéza, v ktorej sa usiloval o paralely medzi súčasnými kompozičnými technikami a charakteristickými rysmi dvoch zdrojov jeho hudobnej inšpirácie. Prvým je náboženská hudba a druhým zdrojom bola slovenská ľudová tvorba. Tvarovanie a kompozičná práca s týmito zdrojmi boli súčasťou jeho vnútorného presvedčenia, čo sa odrážalo v kompozičných technikách, dôležitých a používaných v hudobnom tektonickom myslení 20. storočia (práca s artikuláciou hlasu, aditívne bloky, voľné a flexibilné metrytmické štruktúry, expresivita).

Eva Ferková v súvislosti so Salvom akcentuje na vplyvy poľskej školy, na Salvove súkromné štúdiu u Boleslawa Szabelského a na kontakty s Witoldom Lutostawským a inými poľskými skladateľmi. Katarína Godárová v slovníku *100 slovenských skladateľov* upozorňuje na jeho druh kompozičnej práce, ako aj na jeho opernú tvorbu:

„*Originálnosť Salvovej hudobnej reči spočíva v syntéze najarchaickejších modelov slovenského hudobného folklóru s najavantgardnejšími kompozičnými technológiami. Východiskom kompozície je preňho modálna melódika, podrobovaná kontrapunktickým vzťahom. Jeho metrika je veľmi flexibilná, časté sú polyrytmické a polymetrické pásma, ktoré kombinuje s Lutostawského princípom ohraničenej aleatoriky. V centre kompozičného diania často stojí ľudský hlas (spievajúci alebo recitujúci). Celá Salvova poetika sa formovala pod vplyvom poľskej školy, no jeho kompozičný prejav je výsostne individuálny. Esenciálnym stelesnením Salvovej poetiky je balada, emocionálne vypätá skladba syntetizujúca ľudové inšpirácie a techniky európskej avantgardy. Ťažisko Salvovho diela spočíva v komorných, koncertantných*

*a orchestrálnych kompozíciách, no Salva je aj autorom prvej slovenskej televíznej opery (Margita a Besná) a prvej rozhlasovej opery (Plač), ktorej polyfonické plochy sú vytvorené výlučne elektroakustickými prostriedkami – znásobením línií dvoch ľudských hlasov.*“<sup>1</sup>

V obzore muzikologickej tvorby vznikajú i nové monografie ďalších predstaviteľov slovenskej hudby druhej polovice dvadsiateho storočia (skladateľ Dušan Martinček – Zuzana Martináková, publikácia Nadi Hrčkovej o Jurajovi Benešovi, publikácia venovaná Mirovi Bázlikovi – *Spektrá života*<sup>2</sup>), alebo publikácia k nedožitým narodeninám Jozefa Sixtu<sup>3</sup>. Publikácie spomienok samotných skladateľov (Ilja Zeljenka<sup>4</sup>: Rozhovory a texty; Ivan Parík<sup>5</sup>: Fragmenty a úvahy) sú zároveň i dokumentom doby, popri osobnostnej línii rozpravy skladateľov. Novým počínom je aj publikácia Ondreja Veselého<sup>6</sup>: *Hudba v hudbe*, zaoberajúca sa polyštýlovými tendenciami v slovenskej hudbe druhej polovice dvadsiateho storočia. Avšak konkrétne zdokumentovanie, či už z muzikologického, historického, sociokultúrneho, umeleckého pohľadu tvorby šesťdesiatych rokov, u väčšiny autorov stále chýba.

<sup>1</sup> Katarína Godárová, Tadeáš Salva, in: *100 slovenských skladateľov*, ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998, 238 s.

<sup>2</sup> Zuzana Martináková, *Dušan Martinček. Osobnosť a tvorba*, HUAJA, Banská Štiavnica. Publikácia je v prípravnej fáze; Naďa Hrčková. *Juraj Beneš. Skladateľ a jeho doba*. Bratislava. 2021, 280 s.; Kolektív autorov. Miro Bázlik. *Spektrá života*. Hudobné centrum, Bratislava. 2021, 508 s.

<sup>3</sup> Peter Javorka, *Jozef Sixta. Portrét skladateľa*, Hudobné centrum, Bratislava, 2020, 291 s.

<sup>4</sup> Vladimír Godár, ed. *Rozhovory a texty*. 2 zv., Hudobné centrum, Bratislava, 2018, 763 s.

<sup>5</sup> Vladimír Godár, ed. *Fragmenty a úvahy*, Hudobné centrum, Bratislava, 2017, 222 s.

<sup>6</sup> Ondrej Veselý, *Hudba v hudbe. Podoby polyštýlovosti v hudobnej tvorbe slovenských skladateľov 2. polovice 20. storočia*, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, 193 s.

Predkladaná publikácia *Tadeáš Salva. Život a dielo*, nájde svojho adresáta nielen v odbornej verejnosti. Čitateľnosť je jasná a adresná, príslušné kapitoly sú prehľadne členené. Samotný fakt prístupnosti tejto publikácie širším vrstvám umocňuje aj technika spracovania prvej kapitoly: *I. Biografia*, kde autor pristupuje ku členeniu v kauzálnom chronologickom systéme. Chronologický systém člení zo základu životných mílnikov, ktorými ex post kategorizuje Salvu život zo základu jeho štúdia, kompozičných aktivít a pôsobenia. Je nutné podotknúť, že tento zámer zasiahnuť do života autora určitými vymedzeniami je v tejto monografickej práci citlivo riešený. Akcent je kladený na Salvov profesijný profil. Z tohto uhla pohľadu je biografická základňa oslobodená od subjektívnych hodnotení a je fakticky tvarovaná.

Je nutné podotknúť, že Salva začal študovať na VŠMU v Bratislave v triede Alexandra Moyzesa, u ktorého štúdium dokončil po štyroch mesiacoch. Rôzne objektívne či subjektívne dôvody odchodu Salvu z Moyzesovej triedy autor publikácie zmiňuje a interpretuje taktiež Salvov vtedajší záujem o hudbu Druhej Viedenskej školy, Bartóka a pod., ktorá bola Alexandrovi Moyzesovi cudzia. Po dočasnom prerušení štúdia na VŠMU a odporúčení Iljom Zeljenkom skladateľovi Jánovi Cikkerovi sa nakoniec Salva vracia na štúdium na VŠMU do Bratislavy. Aj po tomto návrate však z objektívno-subjektívnych príčin štúdium končí. Ščepán zmiňuje od domnienok, že je to „*Moyzesova pomsta za urážku*“ (s. 25) až po subjektívne Salvovo pripustenie situácie: „... že za rozhodnutím skúšobnej

*komisie mohli byť i jeho nedostatky v chápaní harmónie a hudobných foriem.*“ (s. 25)

Presahy do českého prostredia sú v tomto období poznateľné v rovine, keď zvažoval štúdium v Prahe alebo v Brne. Na druhú stranu učinil ojedinelý krok, keď svoje skladby poslal Stravinskému, Hindemithovi, Lutosławskému a Bohuslavovi Martinu. Významným medzníkom je kontakt s Lutosławským, ktorého vo Varšave navštívil, zúčastnil sa piateho ročníku Varšavskej jesene, na ktorej mali premiéru Lutosławského *Benátske hry*.

Druhá kapitola: *Periodizácia tvorby*, kde Michal Ščepán siaha v periodizácii po inšpirácii modelom poľského muzikológa Mieczysława Tomaszewského, slovami autora zdôrazňuje určité: „... *uzlové body (punkty weszlowe). Ide o momenty, ktoré významne ovplyvňujú život skladateľa a paralelne s tým aj jeho tvorbu. Samozrejme, tak ako sa odlišujú životné osudy jednotlivých skladateľov, tak aj samotné uzlové body majú v závislosti od toho nespočetne veľa variantov.*“ (Ščepán, s. 55.) Nutnosť vyabstrahovať nielen kontúry pre toto členenie, ale najmä potrebný obsah, je veľkou výzvou a nástrahou zároveň. Ščepán si je vedomý týchto nuáns a príslušných pevných znakov. Aplikovanie Tomaszewského modelu mu tak umožňuje manévrovací terén z hľadiska chronologických mílnikov, ktoré sa líšia od biografického profilu v prvej kapitole. Akcent na čistotu zvolenej metódy a aplikovanie daného modelu je tak tvorený z časových medzníkov a príslušných diel. Zaujímavým momentom podčiarkujúcim jednoduchosť metódy a čitateľskú prehľadnosť je fakt usporiadania, ktorý rieši jednotlivé

diela v aditívnych súvislostiach. V tejto kapitole tak nie je kladený dôraz na analytický pohľad, ale ide o zachovanie nadväzujúcej textúry hudobného tkaniva v časovom poradí. Celá kapitola pôsobí homogénne a je určite sprievodcom aj pre čitateľa, ktorý disponuje diapazónom odborného profilu, avšak nie nutne muzikologickým vzdelaním.

Táto čitateľská profilácia je však iná v prípade tretej kapitoly: *Konštanty hudobného myslenia*. Vyžaduje už nielen odborného čitateľa, ale aj uvedenie si teoretického zástoja, kritické zhodnotenie použitej metódy hudobnej analýzy, kontext českého teoretického prostredia do Salvovej tvorby. Jan Kapr ako tvorca publikácie s nosným názvom: *Konštanty: Nástin metódy osobného výberu zvláštných znakov skladby*<sup>7</sup>, je latentnou predlohou čo sa týka spôsobu práce a a typu rozvahy nad Salvovou tvorbou. Ščepán pracuje s Kaprovou koncepciou konštant, ktoré akceleruje do pradiava Salvovho hudobného myslenia ako určité špecifické pomenovania konkrétnych autorských hudobných znakov a kompozičnej techniky. Je nutné v aplikácii veľkých a malých konštant ako Kaprovho termínu upozorniť na „čiasťočnú aplikáciu“, čo si uvedomuje i Ščepán a tento rozdiel prístupu odôvodňuje špecifickosťou Salvovej tvorby. Nepracuje tak s veľkými a malými konštantami, ale z hľadiska Salvovej tvorby je zámer na konštanty malé, ktorých znakom je: „... opakovanie v pôvodnej podobe, pričom ich poznateľnosť je zrejmä už pri prvom vypočutí aj pri menších relatívnych zmenách.“ (Ščepán, s. 116.)

Zdôrazňuje premenu kvalitatívnej zmeny (veľké) a opakovanie v pôvodnej podobe (malé konštanty), kde aj z poslucháčskeho hľadiska je jasnejšia poznateľnosť. „Podľa Kapra sú práve malé konštanty na základe svojho charakteru typické pre tvorbu daného skladateľa, sú výrazom jeho individuálnych tvorivých záľub a poznávacími známami jeho umeleckého rukopisu.“ (Ščepán, s. 116.)

Konštanty Salvovej tvorby radí do segmentov *Melodika; Harmónia; Metrum, rytmus, tempo; Zvukovosť; Tektonika; Borrowing*. Ščepán opisuje Salvove kompozičné techniky, autocitačné prístupy a inšpirácie, ktoré prekladá analytickými faktami jednotlivých diel, čo podčiarkuje jedinečnú hmatateľnú skúsenosť s dielom autora.

Príklad konkrétnej konštanty, ktorú Ščepán analyticky hodnotí, je v diele *Musica per archi* melodicko-rytmická konštanta, kde: „... v Salvovom prípade ide o podnety a ich pretavenie najmä v podobe kryštalizácie a upevnenia lineárneho vedenia hlasov, z ktorých navrstvením pri fázovom imitačnom posune a aplikáciou operácií seriálnej techniky najmä v podobe rotácií vznikajú samostatné pásma či vrstvy.“ (s. 122.)

Ďalším analytickým zhodnotím je pohľad na dielo *Requiem aeternam*, v ktorom sú prítomné viaceré citačné miesta z gregoriánskeho chorálu. Ďalším kompozičným riešením je používanie chromatickej škály v diele *Mša glagolskaja*. Ščepán taktiež na konkrétnych imitačných postupoch

<sup>7</sup> Jan Kapr, *Konštanty: Nástin metódy osobného výberu zvláštných znakov skladby*, Panton, Praha, 1967, 226 s.

v skladbách poukazuje na spôsoby citovania (imitácia, prevzatie, transmutácia). Autor publikácie taktiež zmieňuje Salvov zápal pre štvrtónovú hudbu, kde konštatuje: „*Salva nehladal uplatnenie mikrointervalov v zmysle melodicko-harmonického systému, ale skôr ako zvukového elementu v podobe chromatickej výplne tónových kostier, sugerujúc tak vo svojich dielach autochtónnu interpretačnú techniku dedinských muzík, ale aj kvilivého vokálneho prejavu.*“ (s. 131)

Okrem zmieňovaných techník a zdrojov je pre Salvu príznačná aj kompozičná práca so solmizačnými slabikami. Taktiež pred harmonizáciou ľudových piesní klavírom Salva uprednostňuje jednotlivé samostatné melodické hlasy s využitím imitácie, čo viedlo k charakteristickej Salvovskej heterofonickej faktúre. (porovnaj, Ščepán, s. 137).

V práci s rytmom Ščepán poznamenáva štyri druhy narábania s metrico-rytmickými vzťahmi. Metrickú štruktúru; polymetrickú štruktúru; ametrickú štruktúru a kombináciu oboch štruktúr (s.145).

Čo sa sonoristiky (zvukovosti) Salvových diel týka, je konštatovaná prítomnosť zvukovosti na aspektoch samotného obsadenia a voľby inštrumentára skladieb, kde Salva komponoval už vo vopred nastavenom obsadení. (porovnaj, s. 150.) Využitie hlasu, spevu a textových predlôh Ščepán kategorizuje a radí podľa príslušných spoločných znakov.

Termínom borrowing – vypožičiavanie (J. Peter Burkholder) – neoznačuje iba prosté prenesenie motívu či témy, ale postupy so závažnejším vplyvom na celkovú

konceptiu formy kompozície. Ščepán hodnotí, že: „*U Salvu sa prejavuje borrowing hlavne na úrovni začleňovania kompozícií, resp. ich blokových častí do väčších celkov, v podobe aranžmánov, prípadne transkripcií.*“ (s. 161).

Na dvestoštyridsiatich ôsmich stranách publikácie *Tadeáš Salva. Život a dielo* tak máme možnosť čitateľsky pútavým spôsobom dozvedieť sa o živote, diele a spôsobe práce skladateľa tvoriaceho v nedávnej slovenskej histórii. Súčasťou publikácie sú obrazová príloha, pramene, zoznam skladieb, ktorý podáva „*podľa aktuálneho stavu bádania čo najúplnejší súpisový prehľad Salvových hudobných diel, ktoré v priebehu života vytvoril. Zoznam je vytvorený na základe systematického pramenného a porovnávacieho výskumu, sú v ňom tiež korigované doteraz zaužívané chybné údaje.*“ (Ščepán, s. 189)

Monografia *Tadeáš Salva. Život a dielo* je súhrnom biografie a princípov tvorby, katalógom diela aj prehľadom práce tohto skladateľa. Na poli troch kľúčových kapitol, Kapitola I.: *Biografia*; Kapitola II.: *Periodizácia tvorby*; Kapitola III.: *Konštanty hudobného myslenia*, autor publikácie ohraničuje terén, kde z hľadiska primárnej pramennej zástavby konštituuje príbeh nie z interpretačnej roviny, ale z roviny faktografickej (*Biografia*). V súvislom bádateľskom postupe uprednostňuje línie zmieňovaného muzikologického prístupu (Tomaszewski – fázy tvorby: začiatočná, raná zrelá, vrcholná, neskorá a posledná). Časový odstup a nadhľad umožňujú aplikovanie tejto stratifikácie nielen z automatického priradenia tvorby zo základu ex post vytvorených časových

ohraničení, ale najmä z citlivého ohraničenia osobného života skladateľa. Autor neakcentuje širokú historickú základňu danej doby, ale na príklade autorskej poetiky tvorí osobný príbeh, ktorý sa stáva jadrom výkladu.

Pomerne bohatá bibliografická základňa o Tadeášovi Salvovi je tak rozšírená o kľúčovú monografiu. Predkladaná monografia je počinom, z ktorého základu sa môže datovať rozširovanie línie povedomia o slovenských autoroch dvadsiateho storočia. V slovenskom muzikologickom diskurze nastolený pojem slovenskej hudobnej avantgardy (L. Chalupka<sup>8</sup>) či koncepcia chronológie slovenskej hudby Ladislavom Burlasom v päťdesiatych

rokoch dvadsiateho storočia, ktorá svojou datáciou siaha do hlbšej minulosti, je zároveň i polemikou pre dnešné aktuálne muzikologické zhodnotenie. Na jednej strane adekvátnosť z hľadiska vtedajšej aktuálnosti a politického zástoja vytvárajú podmienky pre konkrétne navrhnuté riešenia. Na druhej strane vyvstáva otázka, či nie je namieste zhodnotenie nedávnej minulosti z časového odstupu. Odpoveďou môže byť práve monografické zhodnotenie diel a tvorby autorov týchto etáp, keď zo základu diela, konkrétnej znejúcej hudby, zhodnotenia a analýzy kompozícií sa môže premostiť priepasť medzi publikom a tvorcom, muzikológom a skladateľom.

<sup>8</sup> Lubomír Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda*, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava, 2011, 672 s.