WITOLD LUTOSŁAWSKI A TADEÁŠ SALVA

Michal Ščepán

Mgr. Michal Ščepán; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: michal.scepan@savba.sk

Abstract

Tadeáš Salva (1937 – 1995), on account of his rich compositional work, is regarded as one of the foremost figures in Slovak music during the second half of the 20th century. Salva is one of that generation of composers whose creative formation occurred in the second half of the 1950s, referred to as the Slovak musical avantgarde. He was the only one of that group to study composition in Poland, which at that time was among the main centres of development of the New Music. Here Salva, as well as studying at the Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna in Katowice also benefited from external consultation in Warsaw with one of the leading personalities of Polish music, Witold Lutosławski. For Salva, his musical work became a notable source of inspiration, especially in connection with the application of Lutosławski's compositional technique of limited aleatory.

V uplynulom roku 2013 sme si pripomenuli okrúhle výročia narodení viacerých hudobných skladateľov. Popri René Leibowitzovi či našom Jozefovi Kresánkovi sa asi najviac vyníma dvestoročné jubileum Richarda Wagnera, Giuseppe Verdiho, z ďalších velikánov o storočie mladších Benjamina Brittena a Witolda Lutosławského. Práve s posledne menovaným Poliakom sa spája zaujímavá súvislosť. Lutosławski svojím kompozičným vkladom pôsobil nielen na vývoj a smerovanie domácej poľskej scény, ale jeho tvorba sa stretla s veľkou odozvou aj ďaleko za hranicami jeho materskej krajiny, pričom výnimkou nebolo ani Slovensko. Aj napriek tomu, že našu krajinu nikdy nenavštívil, mal veľký vplyv na formovanie tunajších skladateľov predovšetkým z generácie označovanej ako slovenská hudobná avantgarda.[1] Až bytostne však zasiahol do osudu jedného z nich – Tadeáša Salvu (1937 – 1995). Rodák z kúpeľnej obce Lúčky pri Ružomberku našiel v Lutosławského tvorbe značný zdroj inšpirácie a v osobe tohto poľského velikána múdreho a veľkorysého radcu a priateľa.

[1] CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011, k Salvovi por. s. 86, 367-384.

Zoznámenie s Lutosławskim však prebehlo mimoriadne kurióznym spôsobom. Salva sa po svojom odchode z bratislavskej Vysokej školy múzických umení a po neúspešných pokusoch v pokračovaní štúdia kompozície v Brne či Prahe rozhodol uskutočniť krok, ktorý mu mal buď navrátiť stratené sebavedomie, alebo definitívne pochovať jeho skladateľské ambície. Dovolil si požiadať o posúdenie svojich skladieb významné zahraničné skladateľské osobnosti. Napísal Igorovi Stravinskému, Paulovi Hindemithovi, Bohuslavovi Martinů a posledným adresátom bol práve „guru hudby východu", ako sa Lutosławski zvykne označovať. Salva vo svojej kronike na túto udalosť spomína takto:

> „Jeho adresu som nevedel – napadla ma spásonosná myšlienka. Na VŠMU do knižnice prichádzal hudobný časopis Ruch muzyczny. List som adresoval do redakcie vo Warszawe[2] s tým, aby ho poslali Witoldowi Lutosławskému. Netrvalo moc dlho a tento už vtedy uznávaný vo svete skladateľ mi odpovedal. V liste som ho žiadal, či by nebol taký láskavý a nepozrel sa na moje kompozície, keď pošlem. Moja radosť bola niekoľkonásobná, keď majster Lutosławski žiadosti vyhovel. Po písomnom kontakte a ochote pána Lutosławského pozrieť sa na moje skladby som poslal kolekciu partitúr. V priebehu niekoľkých týždňov prišla písomná správa a v nej pochvalné vyjadrenie o mojich kompozíciách. Moja radosť bola ešte väčšia, keď majster Lutosławski navrhol, aby som pricestoval do Warszawy na festival Warszawská jeseň, že sa chce osobne so mnou poznať. Toto stretnutie v jeho súkromnom byte bol zážitok ojedinelý v mojom živote. Z jeho elegancie aristokrata a ducha citlivého hudobníka vyžarovala priam božská dobrota a humánnosť. [...] Veľké vyznamenanie, ktorého sa mi dostalo, bola tá neopakovateľná skutočnosť, že majster Lutosławski ma osobne pozval na skúšku do Filharmonie Narodowej, ktorá s dirigentom Witoldom Rowickim skúšala jeho kompozíciu „Gry Weneckie". Skúšky tohto diela som absolvoval asi tri aj s pánom Lutosławskim, ktorý ma do tohto diela veľmi podrobne zasvätil. Oslňujúca bola premiéra tohto diela, kde celá sála skandovala a ovácie festivalového publika boli tak ojedinelé a neopakovateľné, že tento vzácny moment uchovávam až dodnes. V priebehu prestávky som išiel gratulovať majstrovi Lutosławskému, ktorý ma delikátnym spôsobom prijal a dokonca ma zobral k sebe na balkón, kde sme o diele živo diskutovali."[3]

Na Lutosławského radu a odporúčanie začal Tadeáš Salva od roku 1962 študovať kompozíciu v poľských Katoviciach na Państwowej Wyższej Szkołe Muzycznej u ďalšej významnej postavy poľskej hudby, a to u Bolesława Szabelského – žiaka Karla Szymanowského. Počas tohto štúdia však nestratil ani kontakt s Lutosławskim:

> „Mal som u neho privilégium vo forme vzácnych externých konzultácií. Táto veľkorysá a nezištná majstrova ponuka ma veľmi potešila. Pokladajúc to za šťastnú príležitosť a vec nevšednej cti, rád som ju využíval. Konzultácie u Lutosławského, aj keď sporadické, boli veľmi tvorivé a podnetné pre môj ďalší skladateľský rozvoj. Navštevoval som ho asi štyrikrát do roka, zvyčajne vtedy, keď som dohotovil skladbu. Zásadou Lutosławského totiž bolo – nehovoriť a neposudzovať kompozíciu, ktorá ešte nie je definitívne ukončená. Zdôvodňoval to argumentom, že jeho predčasný zásah do diela môže spôsobiť viac zla,

---

2 Ortografiu názvov miest, inštitúcií, skladieb a mien osobností v citátoch ponechávame nezmenenú, tak ako ich Salva uvádzal vo svojom rukopise, teda v pôvodnom poľskom jazykovom tvare. Miestami chýbajúcu interpunkciu dopĺňame mlčky.

3 SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. Rkp., b. m., b. r., s. 57-60. Za láskavé zapožičanie xerokópie autografu kroniky ďakujem skladateľovej sestre doc. Mgr. Margite Gromovej, u ktorej sa originál rukopisu nachádza.

> ako veci napomôcť, a tiež tým, že v prípade neukončenej kompozície sa nedá posúdiť celkové cítenie mladého tvorcu. [...] Naše stretnutia prebiehali v harmonickej atmosfére, no zavše prišlo i k disharmonickým momentom, a to výlučne vtedy, keď Lutosławski nesúhlasil s mojimi postupmi v kompozičnej práci. Vyčítal mi, keď som v skladbe použil prvky, ktoré boli vlastne princípom iných skladateľov, alebo dokonca i jeho osobné. Zdôrazňoval, že pri komponovaní musím počúvať výlučne svoje vnútorné pochody, tie zvažovať, cizelovať, a tak ich dávať na papier, pretože len v autentickom hudobnom prejave spočíva veľkosť umenia. Konzultácie u Lutosławského ma nesmierne obohatili a vyzbrojili cennými vkladmi. Kontakt, či už osobný, alebo vo forme korešpondencie, je to najvzácnejšie, čo uchovávam vo svojom hudobnom archíve."[4]

Salva sa so svojím poľským tútorom nestretával iba vo Varšave, ale cesty týchto dvoch postáv sa celkom náhodou pretli aj mimo Európy. Lutosławski totiž od roku 1962 pravidelne navštevoval Spojené štáty americké, kde na pozvanie rôznych popredných amerických hudobných škôl a univerzít viedol majstrovské kompozičné kurzy a prednášky o hudbe. V roku 1964 sa tieto kurzy, na ktorých Lutosławski okrem svojej techniky riadenej aleatoriky venoval pozornosť aj problematike rytmu a veľkých foriem vo vývoji hudby od konca 19. storočia, konali na prestížnom Konzervatóriu v Bostone. V tom istom čase bol na americkom kontinente aj Salva, keď počas letných prázdnin odcestoval na pozvanie svojho strýka Eduarda Pecha na tri mesiace do Hamiltonu v kanadskej provincii Ontario. Aj s Lutosławského láskavou pomocou sa Salva týchto kurzov mohol zúčastniť, pričom k spôsobu, akým sa tam dostal, vo svojej kronike skromne poznamenal: „tento drahý človek mi na tieto kurzy zdarma vybavil dvojtýždňovú stáž."[5]

Na škole v Katoviciach sa Salva vzdelával u spomínaného Bolesława Szabelského, ktorý sa po neoklasicistickej orientácii a neskoršom primknutí sa k barokovým tendenciám na začiatku 60. rokov nadchol organizačnými možnosťami seriálnej techniky odvodenými najmä zo štúdia Webernových diel. Na rozdiel od jeho staršieho spolužiaka Henryka Mikołaja Góreckého, ktorý aj pod vplyvom Szabelského priľnul vo svojich raných dielach k serializmu, pre Salvu zostala táto technika takpovediac cudzia. Vyrovnával sa s ňou hľadaním rozmanitých konfrontácií medzi hierarchickým a abstraktným chápaním dvanásťtónovosti na báze jej voľného využívania, čím bol opäť motivovaný Lutosławského devízou, že skladateľ musí tvorbu akýchkoľvek intervalových spojení viazať nie na štrukturálnu prísnosť, ale na ich expresívnu odôvodnenosť. K tomu sa viaže aj jeden z Lutosławského citátov:

> „Intervals have a characteristic power to create an atmosphere. It is difficult to define what I have in mind, but I think of such rather suspect words as expression, colour, atmosphere, that is, notions that can hardly be measured objectively. After all they refer to the composer's complex inner world and sound imagination. The qualitative difference between intervals is important for my musical thinking."[6]

---

4 SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldom Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.

5 SALVA, *Kronika môjho života*, Ref. 3, s. 86. Na vysvetlenie treba dodať, že keď sa Lutosławski v korešpondenčnom dialógu s mladým autorom dozvedel, že sa práve v čase jeho pobytu bude taktiež zdržiavať v Severnej Amerike a vedel, že sa kvôli výške zápisného pravdepodobne nebude môcť zúčastniť, rozhodol sa mu aj v tejto situácii opäť pomôcť.

6 BÁLINT, András Varga: *Lutosławski Profile: Witold Lutosławski in Conversation with Bálint András Varga*. London : J. & W. Chester Wagner, 1976, s. 21.

Najmarkantnejšie sa Lutosławského vzor prejavuje v používaní jeho aleatorickej metódy, ktorá sa pokladá za opozitum voči tomu druhu kompozície s prvkom náhody, ktorú zaviedol John Cage. Sám Lutosławski svoju metódu opisuje takto:

> „Je najvyšší čas, aby som charakterizoval hlavné znaky aleatoriky toho druhu, ktorý je už niekoľko rokov predmetom mojich vlastných kompozičných procedúr a ktorý by som mohol nazvať ‚ohraničenou aleatorikou' alebo ‚kontrolovanou' či tiež ‚aleatorikou faktúry'. Pre bližšie určenie tohto pojmu odcitujem dobre známu definíciu Mayera-Epplera: ‚Aleatorické nazývame tie udalosti, ktorých priebeh je zhruba ustálený, no v detailoch závisí od náhody'. Hudobné diela skomponované v intenciách tejto definície nevychádzajú vlastne mimo základné konvencie a tradície typické pre európsku hudbu. Hudobné dielo je totiž, v súlade s týmito tradíciami, predovšetkým udalosťou, a nie – stavom. John Cage charakterizoval tento fakt neobyčajne jasne: ‚Formálnym aspektom zásadnej konvencie v európskej hudbe je predkladanie celku diela ako predmetu v čase', ktorý má svoj začiatok, stred a koniec a má skôr evolučný ako statický charakter.' Zavedenie prvku náhody do takto chápanej hudby, nemusí zásadným spôsobom zmeniť jej najpodstatnejšie znaky, o ktorých hovorí Cage. Dielo neprestáva byť ‚predmetom v čase, ak je rozsah pôsobenia náhody dostatočne ohraničený skladateľom; ak náhoda nezohráva v diele riadiacu úlohu; ak je podriadená cieľom určeným skladateľom; a napokon – ak slúži na obohatenie zásoby vedome používaných výrazových prostriedkov, a nie organizovaniu zvukových javov, ktoré majú byť prekvapením pre poslucháča či dokonca i pre samotného skladateľa."[7]

Koncepcia riadenej modelovej aleatoriky sa pre Salvu stala záväznou a v maximálnej možnej miere určuje štruktúru i zvukový obraz jeho diel. Kulmináciu Salvovej aleatorickej tvorby priniesli 70. roky, v 80. a 90. rokoch jeho diela už prezrádzajú istý ústup z dovtedajších aleatorických pozícií. Salva sa viackrát vyjadril, že v centre jeho pozornosti bol najmä rytmus, pričom hlbokou inšpiráciou v tomto smere bolo poznanie gregoriánskeho chorálu: „v mojej prapodstate hudobnosti ma zaujímala a doteraz zaujíma jednohlasá uvoľnená rytmická prapôvodná melodika melódií, ktorá je zakódovaná v gregoriáne."[8] Obdiv ku gregoriánskemu chorálu, ktorý sa vyznačoval voľným rytmom a nepodliehal pravidelnému metru, bol jedným z hlavných činiteľov osvojenia si práve kompozičnej metódy „ohraničenej" aleatoriky. Tá Salvovi v oblasti metra a rytmu poskytovala dostatočnú kompozičnú voľnosť, ktorú využil najmä pri vytváraní aleatorických modelov. Ivan Hrušovský vo svojej rukopisnej práci *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska*[9] v kapitole „Nomenklatúra prvkov a celkov" člení aleatorické modely ako základné stavebné jednotky procesu riadenej aleatoriky podľa vnútorného usporiadania, a najmä podľa vzťahu k metrickej a časovej organizácii na ametrické, metrické, alebo polymetrické.[10] Hrušovský ďalej konštatuje,[11] že zo slovenských skladateľov práve Salva vo svojej tvorbe najviac rozvinul pôvodnú

---

7 LUTOSŁAWSKI, Witold: O úlohe prvku náhody v kompozičnej technike. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 446.

8 DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana; KRÁK, Egon (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006, s. 43.

9 Časť tejto práce bola publikovaná v časopise *Slovenská hudba*, por. HRUŠOVSKÝ, Ivan: Princíp riadenej aleatoriky – vybrané kapitoly. In: *Slovenská hudba,* roč. 18, 1992, č. 4, s. 536-596.

10 HRUŠOVSKÝ, ref. 9, s. 537-538.

11 HRUŠOVSKÝ, ref. 9, s. 584.

Lutosławského techniku, pričom uvádza niekoľko príkladov jeho aleatoricko-modelových koncepcií a ich organizácií.[12] Aleatorické modely môžu byť zasadené:

a) do ametrického priestoru (Príklad 1): Modelová hra vychádza z malých, niekoľkotónových figúr s pravidelnou pulzáciou v drevených dychových nástrojoch na podklade konštantného, hoci nepravidelného ostinata v trúbke a trombóne.
b) do metrického priestoru (Príklad 2): Modelový blok v 1. husliach s predpísaným tempom (štvrťová = 70) je zdanlivo ametrický. V skutočnosti je rytmicky presne diferencovaný a zápisovo koinciduje s taktami viol, violončiel a kontrabasov. Tieto takty sú konštantné 4/4, ale hrajú sa v pomalšom tempe (štvrťová = 60). Dochádza tak k aleatorickému zvukovému treniu a rozchodu zápisu s reálnym zvukovým priebehom, čím vynikne skutočná ametrickosť, netaktovosť modelového pásma v 1. husliach. Aleatorickosť priebehu v dvoch odlišných tempových pásmach sa ešte zväčšuje opakovaním dlhých modelov rytmicky fixovaných v danom tempe.

V Salvových skladbách sa takisto vyskytujú aj modely s vnútornou metrickou organizáciou a s pevným usporiadaním rytmických hodnôt, ktoré sú na metrickom základe pomerene často kombinované s ametrickými modelmi (Príklad 3): Taktovou konštantou ukážky je 7/8 takt v trúbke, organe, violách, violončelách a kontrabasoch. V skupine 1. huslí sa odvíjajú celkom samostatné, nezávislé ametrické modely s prevažujúcim dvaatridsatinovým pohybom. K nim nastupuje polymetrický modelový blok v 2. husliach 5/8, 4/4 a 3/4 takt v každom parte osobitne a s rôznou dĺžkou a počtom taktov v modeloch. Tento modelový blok presne dodržiava pri svojom opakovaní taktovo-rytmickú štruktúru. Tempo celku ukážky je značne rýchle (osminová = 140), preto zvukovo vystúpi do popredia taktová konštanta a obidva modelové bloky vytvoria zvukovo rozmanitý aleatorický transparent.

V skladbách s presnou taktovou organizáciou je časté využitie simultánnych polymetrických modelov (Príklad 4): Polymetria šesťtaktového altového zboru v rýchlejšom tempe (štvrťová = 90) kombinovaná s polymetriou sopránového sóla v pomalšom tempe (štvrťová = 50) pri konštantnom tempovom opakovaní modelu dáva osobitný prelínajúci sa zvuk s prenikavou farebnou registráciou.

V súvislosti s aleatorickou metódou Lutosławski vo svojom *Sláčikovom kvartete* (1964) a neskôr aj v ďalších dielach zaviedol špecifický druh notácie, tzv. „mobil". V liste Walterovi Levinovi – primáriovi kvarteta La Salle, ktoré toto dielo premiérovo uviedlo, autor v tejto súvislosti píše:

> „Skladba je cyklom mobilov, ktoré sa hrajú za sebou bez prestávok, ak tu nie sú iné pokyny. Každý z interpretov hrá svoj part medzi určenými bodmi v čase úplne nezávisle od ostatných. Sám musí rozhodovať o dĺžke fermát a o spôsobe realizácie ritenuta a acceleranda. [...] Jedným zo základných prvkov techniky, ktorú používam v diele, je práve to, že žiaden z interpretov v mnohých úsekoch nevie, čo hrajú v tom istom momente iní, alebo prinajmenšom každý má hrať svoj part tak, akoby nepočul už nič okrem toho, čo hrá sám. [...] Môžete sa ma spýtať, prečo pripisujem taký význam neexistencii partitúry mojej skladby. Odpoveď je celkom jasná: keby som dielo zapísal vo forme bežnej partitúry a jednotlivé hlasy navrstvil mechanicky nad seba, bolo by to klamné, mýliace

[12] HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska.* Rkp. Bratislava : 1982, s. 170, 174-175.

a zobrazovalo by to iné dielo. Znamenalo by to napríklad, že noty, nachádzajúce sa na tej istej vertikále, majú byť vždy hrané zároveň, čo je v rozpore s mojimi zámermi. Jednotlivým interpretom by to vzalo slobodu v interpretácii označení ako rubato, ritenuto, accelerando, slobodu v ponímaní fermát a – predovšetkým – v určovaní vlastného tempa. [...] Tento zápis znemožňuje čítať štyri hlasy vertikálne, okrem tónov nachádzajúcich sa na rovnakej prerušovanej zvislej línii. Urobil som to úmyselne, aby som na vyhol falošnej domnienke, že aj iné tóny majú byť chápané ako súčasné."[13]

Salva na premiéru toho diela na koncerte festivalu Varšavská jeseň spomína: „Bol som veľmi zvedavý, čo asi dokáže dnešný tvorca s tradičným druhom...? Nebudem opakovať slová o svojom užasnutí. Autorovi som blahoželal, dojatý a fascinovaný."[14] Inšpirovaný práve týmito skutočnosťami sa aj on vo svojom *Sláčikovom kvartete č. 3/b* (1972) rozhodol v závere tohto diela umiestniť takto koncipovaný „mobil". (Príklad 5.) V slovenskej kvartetovej tvorbe ide o ojedinelý úkaz, pričom o kvalite Salvovho diela svedčí ten fakt, že bolo v roku 1976 premiérovo uvedené popredným americkým komorným súborom Pro Arte Quartet na festivale súčasnej hudby ISCM World Music Days v Bostone, organizovanom pri príležitosti 200. výročia založenia Spojených štátov amerických. Na túto udalosť bolo vybrané spolu s ďalšími 35 skladbami spomedzi všetkých 500 prihlásených a bolo jediným zástupcom z vtedajšieho Československa. „Premiéra dopadla nad očakávania dobre – dôkazom čoho bolo, že burácajúci potlesk ma na scénu vyvolal viac ako desaťkrát,"[15] dodal k tejto významnej udalosti autor vo svojej kronike.

Zo Salvových postrehov je viditeľné, že svoj blízky vzťah s Lutosławskim nevyužil iba na konzultácie a nahliadnutia do jeho partitúr, ale v zmysle čerpania inšpirácie sa stotožnil aj s myšlienkami jeho skladateľského kréda, ktorého nosným momentom bola zásada: „Najzávažnejšou povinnosťou každého umelca je hovoriť pravdu."[16] Lutosławski svojho žiaka na konzultáciách vystríhal pred prvoplánovými zvukovými experimentmi a nabádal ho, aby vo svojej tvorbe sledoval vyššie ciele, k čomu Salva v jednom z rozhovorov uviedol:

„Spomínam si, ako som raz doniesol prof. Lutosławskému sláčikové kvarteto, kde som vymyslel všetky možné i nemožné spôsoby vyludzovania zvukov. Lutosławski toto moje dielo roztrhal a povedal mi: ‚Pamätaj si raz a navždy, že na husle sa hrá sláčikom.' Odvtedy som si stále viac začal uvedomovať, že vymýšľať zvuky ešte neznamená robiť hudbu, a že vo svojich skladbách musím vyjadriť aj niečo viac: aby ľudia, ktorí budú moju hudbu počúvať, cítili, že mi o niečo ide, že sa tu odohráva dráma – dráma lásky, dobra, zla, viery, ľudského citu. Preto skoro všetky skladby majú text."[17]

Postupne sa tak vykryštalizoval Salvov spontánne otvorený skladateľský naturel, reagujúci na podnety a udalosti z okolitého sveta:

„Cieľom skladateľa nemôže byť iba tíšiť, upokojovať, ale jeho úlohou je podať pravdivý obraz toho, čo sám prežíva ako člen spoločnosti. Nezabúdajme, že na každého – a na umelca

---

13 LUTOSŁAWSKI, Witold: O vlastných kompozíciách – koláž. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 497.

14 SALVA, Ref. 4.

15 SALVA, Ref. 3, s. 239.

16 LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441.

17 SALVA, Tadeáš: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3

zvlášť – veľmi silne pôsobí nielen množstvo informácií, ale aj vývoj medziľudských vzťahov. Žijeme v 20. storočí, kde na jednej strane sú veľké snahy o pokrok a trvalý mier, no ešte stále sú národy a tisícky ľudí, ktorí hladujú, žijú v rasovej nenávisti, v rozbrojoch, vojnách, alebo v citových nezrovnalostiach. Všetky tieto momenty utvárajú i obsah umeleckých diel, v ktorých je raz optimizmus, inokedy smútok – tak, ako je to v zložitom svete."[18]

Podľa vzoru Lutosławského *Troch poém na Henriho Micheauxa* (1963), či ďalších poľských vokálno-inštrumentálnych diel prinášajúcich okrem iného aj hlbšie myšlienkové posolstvá, sa jedným z hlavných pilierov jeho skladateľskej dikcie stal vokálny prejav, k čomu aj iba niekoľko dní pred svojou smrťou povedal: „Mám veľmi málo inštrumentálnej hudby, lebo všetko sa u mňa spája s ľudským hlasom."[19] Salva považoval výber textu za mimoriadne dôležitý, keďže mal v kontrapunkte s hudbou vytvárať program skladieb, vychádzajúci z jeho vlastného skladateľského svetonázoru. Výsledkom je množstvo jeho vokálno-inštrumentálnych skladieb – či už na vlastné texty: *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy recitátora a bicie nástroje* (1965), *Symfónia lásky* (1966); polytextové – združujúce texty vo viacerých svetových jazykoch, ktoré sú opäť raritou svojho druhu v novodobej slovenskej hudbe: *Requiem aeternam* (1968), *Vojna a svet* (1972), *Slovenská pieseň piesní* (1987); alebo na texty slovenských básnikov, najmä Milana Rúfusa: *Dobrý deň moji mŕtvi* (1973), *Žalospevy* (1974).

Viacero z týchto skladieb sa právom dočkalo aj vysokého medzinárodného uznania. V roku 1967 obsadil Salva so svojou kompozíciou *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje* 2. miesto na festivale mladých skladateľov v Moskve a o rok neskôr mu bola udelená strieborná medaila za humánnosť pápeža Pavla VI. za jeho *Requiem aeternam* na festivale Musica Sacra v Ríme.

Poľský muzikológ Mieczyslaw Tomaszewski rozoznáva v Lutosławského tvorbe viacero etáp, pričom jedna z nich v období 50. rokov minulého storočia nesie názov „fáza asimilácie folklóru".[20] Sám skladateľ o svojich skladbách z tohto obdobia povedal:

„Folklórne diela vznikali akoby v zátvorkách, mimo mojich hudobných hľadaní, hoci som v tomto smere pracoval asi desať rokov. Chcem sa pri nich pristaviť podrobnejšie, lebo v rozličných publikáciách sa na túto tému vyslovilo veľa nepravdy. Nedávno som poskytol istému americkému muzikológovi interview, v ktorom som sa usiloval upresniť omyly a nepresnosti práve v súvislosti s ‚folklórnym' obdobím. Koncertné programy často uvádzajú, že ma nútili zaoberať sa folklórom, že to žiadala moc a podobné hlúposti. Pravda je taká, že ľudová hudba má v poľskej profesionálnej tvorbe veľkú tradíciu – od Chopina po Szymanowského. Už pred vojnou som začal písať skladbu na ‚ľudové témy', pravda nedokončil som ju, ale teraz nejde o to. V každom prípade tvrdenie, že táto práca bola ‚želaním' alebo dokonca ‚príkazom', akýmsi ‚nátlakom' zo strany vládnucich síl, je smiešna hlúposť, ktorú musím neustále vyvracať v najrozličnejších programových bulletinoch."[21]

---

18 URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3.

19 ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom. Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedeľná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.

20 Tomaszewski, Mieczyslaw: Medzi hésitan a direct: Hľadanie vlastnej cesty Witolda Lutosławského. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Slovenskí skladatelia III. Študijné zošity pre súčasnú hudobnú kultúru*. Bratislava : Orman, 2002, s. 94.

21 NIKOĽSKÁ, Irina: Witold Lutosławski o sebe, tvorbe, o tradíciách. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 526.

Vrcholným dielom tohto obdobia je *Koncert pre orchester* (1954), o ktorom jeho autor hovorí:

> „Koncert sa od mojich ostatných folklórnych skladieb líši. V cykloch typu Ľudových melódií bol vždy prítomný moment štylizácie piesne alebo tanca. Tak je to aj v prípade Malej suity či Sliezskeho triptychu. V Koncerte sa využíva rad tém a motívov – je ich tam oveľa viac, než si myslia muzikológovia analyzujúci toto dielo. Folklórny materiál sa traktuje ako akási ‚surovina', z ktorej sa buduje veľká konštrukcia barokového typu. Intráda vedome využíva techniku detaché trochu bachovsko-händlovského typu. Celkove možno toto dielo v istom zmysle pokladať za neobarokové. Je tam Passacaglia, Toccata, Capriccio – druhy barokovej hudby. Tieto formy naplnené folklórom zrodili pomerne nové a svieže hudobné obrazy. Aspoň ja si nespomínam na podobný ‚zväzok' baroka a folklóru v hudbe."[22]

Aj v tvorbe Tadeáša Salvu dochádza podobne k veľmi svojskému spojeniu baroka a folklóru. V rámci svojho kompozičného vývoja v druhej polovici 70. rokov vytvoril viacero diel, v ktorých citoval ľudovú pieseň, alebo štylizoval a vytváral imitácie na ľudové melódie. V súvislosti s hudbou baroka reprezentuje spojenie s folklórom najmä cyklus *Slovenských concerti grossi*. V prvom z nich (1978), vystupuje do popredia obsadenie typických ľudových nástrojov: pišťala, fujara, drumbľa, cimbal, husle, zvonec a do kontrastu postavený mužský (barytón) a ženský (alt) hlas, pričom znaky barokovej faktúry predstavuje terasovitá dynamika sólových a orchestrálnych partov, čo pri zvolenej inštrumentácii vytvára podmanivú zvukovú farebnosť. Text skladby čerpá zo slovenskej ľudovej poézie, ale samotné hudobné stvárnenie sa prispôsobuje tradíciám ľudového spevu voľného muzicírovania na ten istý text.[23] Na idióm zvuku ľudovej hudby upevnený v koncertantnom štýle Salva vo svojej tvorbe nadviazal v *Slovenskom concerte grosse č. 2* (1981). Pri štvorčasťovom kontrastnom tektonickom rozvrhnutí sa dá tento útvar charakterizovať ako obmena concerta grossa so zápolením dvoch hlasov, sólisticky traktovaných nástrojov a orchestrálnej skupiny, vybudovaná na základe techniky hustej strihovej koláže a krátkych charakteristicky inštrumentovaných, na nálady bohatých sekvencií.[24] Ďalšou výslednicou takéhoto spracovania slovenskej ľudovej melodiky je *Slovenské concerto grosso č. 3* (1987). Autor v ňom volí obsadenie zodpovedajúce typickému corelliovskému concertinu – husle, viola a organ, ktoré svojou zvukovosťou podčiarkuje element rustikálnosti obsiahnutý v hlavnej idei kompozície. Dynamický priebeh skladby postupne narastá v priebehu jej troch častí: Etudé, Danza rustica a Rapsódia. Koncertantný princíp ako oživenie barokovej tradície sa v kompozícii uplatňuje prostredníctvom rôznych funkcií jednotlivých virtuózne ladených nástrojov v striedajúcich sa blokoch hudby. Tá je v celkovom ponímaní dôkazom Salvovej blízkej spätosti s domácimi hudobnými koreňmi.

Lutosławski sa neskôr v priebehu druhej polovice 50. rokov vo svojej tvorbe snažil odpútať od melodických a rytmických idiómov ľudovosti smerom k vyabstrahovaniu iba určitých štrukturálnych prvkov z nich. Toto smerovanie vyvrcholilo najmä v kompozícii *Muzyka żałobna* pre sláčikový orchester (1958), kde základným štrukturálnym

---

22 NIKOĽSKÁ, Ref. 21, s. 527.

23 MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004, s. 68.

24 PODRACKÝ, Igor: Dve pôvodne slovenské diela. In: *Hudobný život*, roč. 13, 1981, č. 23, s. 4.

prvkom hlavne v častiach Prológ a Epilóg je zväčšená kvarta známa z ľudovej hudby. Aj v Salvovej tvorbe dochádza k takýmto postupom, aj keď skôr v implicitnej a podvedomej rovine. Salva tak dospel podľa Bartókovej klasifikácie[25] k vrcholnému spôsobu práce s prvkami ľudovej hudby, ktorá spočíva v tom, že skladateľ tu už nepreberá ľudové melódie, ani ich neimituje a neštylizuje, ale jeho hudba sa vyznačuje podobnou atmosférou ako autentická ľudová hudba. V tomto prípade možno povedať, že skladateľ do seba vsal podstatu ľudovej hudby, urobil ju svojou hudobnou materskou rečou, ktorú ovláda rovnako dobre ako básnik svoju materinskú reč. Túto skutočnosť badať najmä v jeho vokálnych a vokálno-inštrumentálnych skladbách, ktoré svojím názvom absolútne nenaznačujú možnosť spojenia s folklórom a jeho prejavmi. Salva už od mladosti často chodieval s rodákmi na sená, kde sa započúval do troj- až štvorhlasných spevov, raz široko melodicky rozvíjaných, inokedy žartovných. Jeho vnímavá myseľ uložila tieto mocné dojmy v pamäti natrvalo, ako nevyčerpateľnú zásobáreň inšpirácie. Pri tvorbe jeho diel ho preto upútali najmä možnosti modernej transformácie ľudového vokálneho disponujúceho, napríklad, osobitosťou parlandového prednesu, rubátovosti fráz, náhleho odsadenia, zámlk, rytmického zhustenia, vyznačujúce sa prenikavou atmosférou. Za jeden zo špecifických prípadov v tomto smere môžeme označiť skladbu *Canticum Zachariae* (1963), do ktorej Salva aplikoval princíp echa, docielený opakovaním toho istého hudobného procesu v slabšej intenzite oproti prvému zazneniu. Pôvod tejto anomálie môžeme sledovať na momente, keď pri speve trávnic a viachlasných piesní v horskom prostredí hornatého kraja vzniká priestorový efekt zvukových ozvien. Na tento jav sa napokon v jednom zo svojich rozhovorov odvoláva aj sám Salva:

> „Už ako malý chlapec som chodieval s rodičmi na lúky. Patrilo k tradícii, že počas kosenia lúk a hrabania sena ľudia spievali. Lúky v údoliach obkolesené horami takto vytvárali neopakovateľný prírodný amfiteáter. Tradícia lúčanských spevov bola taká silná, že ľudia aj v kostole spievali celkom prirodzene viachlasne. Postrehli to organisti, ktorí prišli do obce hrať podľa kancionála – spevníka zostaveného Mikulášom Schneidrom-Trnavským. Zistili, že harmonické štruktúry viachlasného spevu mali Lúčania odkukané od alikvotných tónov, ktoré vznikali na lúkach ozvenou. Preto aj tak nastupovali, čo na mňa urobilo silný dojem a nedá mi to pokoj doteraz.“[26]

Z domácich piesňových žánrov Salvu najviac upútala ľudová balada, keď sa od konca 60. rokov intenzívne sa zaoberal jej štúdiom, a to nielen v hudobnej, ale aj literárnej a výtvarnej podobe. Vo všetkých prípadoch však ho upútala najmä jej atmosféra. Podľa Goetheho práve balada ako prazárodok skrýva v sebe ešte nerozlúčené prvky lyriky, epiky a drámy,[27] a jej smutný, pochmúrny a zväčša tragicky sa končiaci dej sa pre Salvu stal ideálnym vzorom na pretavenie jeho hudobných imaginácií. S radosťou objaviteľa v nej našiel formu, v ktorej mohol rozvinúť celú škálu nálad, farieb a kontrastov, k čomu sa vyjadril:

---

[25] BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: *Béla Bartok. Weg und Werk*. Budapest : Corvina, 1957, s. 176.

[26] ŠEBÍK, Ref. 19.

[27] VANČOVIČ, Július: *Prozaik proti totalite: Prípad Alfonz Bednár*. Bratislava : Causa editio, 2003, s. 15.

„Som presvedčený o tom, že forma typu balady má svoje závažné miesto v našej kultúre. Má v sebe veľké bohatstvo a možnosti inšpiračných zdrojov nielen v minulosti, ale dokážu ju obdivovať a jej neopakovateľnosť rešpektovať aj ľudia a tvoriví umelci nášho storočia. Tak ako dvanásť tónov chromatickej hudobnej abecedy má nevyčerpateľnú variabilnosť v európskej kultúre, tak balada ako forma limituje slovanský charakter neopakovateľnosti. Dvojdielnosť tohto tvaru nie je môj objav, ale v podvedomí sa mi zdá, že som sa s týmto dualizmom narodil. Bolo by veľmi zlé, keby som túto zdedenú životnú kvalitu nerešpektoval. Balada ako forma má v ľudskom a prírodnom dianí svoje významné miesto, lebo rešpektuje dve krajnosti, ktoré sú identifikovateľné a môže ich postrehnúť každý žijúci tvor na našej planéte. Sú to znaky, ktoré sú korením jestvovania živej hmoty, čiže života vôbec. Samotné prírodné zákony nám núkajú nekompromisný dualizmus, ktorý ako jediný dokáže v živote vôbec ukázať podstatnú zmenu. Najmarkantnejšie príklady, ktoré uvediem, sú: narodenie – smrť, svetlo – tma, deň – noc, teplo – zima. V hudobnom jazyku sa odrážajú vo forme polyfónia – homofónia, disonancia – konsonancia, jednohlas – viachlas, hlavná myšlienka – vedľajšia myšlienka, pomalé tempo – rýchle tempo. Ostatné medzistupne sú len akousi tieňohrou farieb, ktoré sú odvodené zo základného dualizmu.“[28]

O Salvovej bytostnej inklinácii k balade svedčí rad jeho vokálnych či inštrumentálnych diel s týmto názvom, komponovaných pre rozmanité nástrojové obsadenia. Za jednu zo svojich najlepších balád Salva považoval *Baladu pre dvanásť sláčikových nástrojov* (1974).[29] Nie náhodou sa preto v podtitule autografnej partitúry uvádza: „Drahému a vzácnemu Witoldovi Lutosławskému z vďačnosti venuje Tadeus Salva.“[30]

V intenciách uplatnenia myšlienky viacvrstvovej konfrontácie člení Salva komornú dvanásťhlasnú zostavu sláčikových nástrojov do štyroch pásiem. Tie vychádzajú z violončela a kontrabasu, dvojice viol, trojice druhých huslí a štvorice prímov. Dvojdielne formové i obsahové členenie balady v podobe úvodu – navodenia situácie, akejsi predtuchy dramatických udalostí a samotného diania – riešenia konfliktu a rozuzlenia – sa premieta aj do tejto skladby. Prvá, kratšia časť balady, ktorá je akousi prípravou na blížiaci sa konflikt, sa odvíja od tónu *e*, ktorý hrajú violy v rozhodnom nástupe. Ten sa postupne začína obklopovať sériou chromatických tónov vytvárajúc tak dórsky modus od *fis*. Violy, ktoré uviedli kompozíciu, postupne preberajú funkciu lineárnej a vertikálnej výplne a dôležitú úlohu v rámci nasledujúceho hudobného priebehu preberajú husle. Salva zameriava pozornosť predovšetkým na vybrané intervaly – malú terciu, čistú kvartu, zmenšenú kvintu, či čiastočné výseky z modu. Úvodná časť sa končí postupným akoby zrkadlovým návratom a zjednotením hlasov na iniciálnom tóne *e*. Druhá časť, tvoriaca asi 2/3 dĺžky skladby (partitúra s. 16), sa začína rytmizovanou zádržou oporného tónu *d*. Jeho dôležitosť sa však nepotvrdzuje intervalovo, ale sónicky – vibrácia okolo neho v štvrťtónových odchýlkach poukazuje na spätosť s intonáciami ľudových piesní.[31] Priebeh skladby postupne narastá od štvor- až po dvanásťhlas s uplatnením viacvrstvovosti kombináciou rozličných ametrických a metrických aleatorických modelov vytvárajúcich pozadie pre ostatné hlasy, v ktorých sa objavujú

[28] SALVA, Ref. 3, s. 252-253.

[29] SALVA, Tadeáš: Balada per duodecimo archi. In: *Bulletin Nová slovenská hudba '88*, str. 46.

[30] SALVA, Tadeus: *Balada per duodecimo archi*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1974, 62 s. (Autograf) Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-675.

[31] CHALUPKA, Ľubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 33.

náznaky súvislejších melodických línií, ďalej repetície jednotlivých tónov a v hlbších hlasoch intervalové skoky (prevažne oktávové). Predstava prebiehajúceho dramatického boja je podporená neustále meniacou sa dynamikou, ostrými nánosmi zvukových farieb, akcentovanými nástupmi či využitím glissand. Nositeľom dramatického vzruchu v tejto časti sú opäť husle exponované svojou hustou sadzbou a preferenciami vysokých tónov, akoby tragických výkrikov a nárekov. Pochmúrnu a smutnú atmosféru sugeruje opäť preferencia vybraných intervalov v podobe malej tercie a zmenšenej kvinty. Po gradácii (Príklad 6) predstavujúcej vyvrcholenie deja docieleného opakovaním a postupným zrýchľovaním dvanásťtónového akordického komplexu s prevládajúcou terciovou, resp. sextovou štruktúrou prichádza upokojenie – záver skladby (s. 55). Ten je podobne ako jej začiatok opäť v réžii viol, ktoré con sordino s flažoletovým sprievodom ostatných nástrojov uzatvárajú skladbu na finálnom tóne *d*.

Witold Lutosławski zohral v živote Tadeáša Salvu nepochybne dôležitú úlohu nielen po profesionálnej stránke, ale hlavne po tej ľudskej. Salva sa ako človek a pedagóg snažil nadobudnuté idey ľudskosti, porozumenia a pomoci šíriť ďalej medzi svojich žiakov, blízkych a poslucháčov. Svedčí o tom aj vyznanie Tomáša Boroša, ktorý k Salvovi chodil na hodiny kompozície až do jeho smrti:

> „Hodiny so Salvom boli ako život v celej svojej šírke. Nádherné, radostné, šťastné, láskyplné, ale i ťažké, pokorné, zvláštne, neisté. I to ťažké, smutnejšie malo svoju neobyčajnú hĺbku. Tým, že to bolo pravdivé, ľudské, bolo to silné a až s odstupom to takto vnímam. [...] Od Salvu-pedagóga sa usilujem prevziať úctu k druhému, lásku k človeku, bezhraničné prijatie druhého, pravdivosť, otvorenosť vo vzťahu, humánnosť, ako aj vzťah učiteľ – žiak, a to predovšetkým vzťah človek – človek, energiu, entuziazmus, temperament, prežívanie ‚naplno', vnímanie hudby v kontexte (hudba – reálny život, hudba – iné druhy umenia, hudba: súčasnosť a minulosť). Salva vzácne prepájal kompozíciu a osobný život – svoj i žiakov. Bol to vzťah dvoch osobností v celej komplexnosti vnútorného i vonkajšieho prežívania na strane učiteľa i na strane žiaka. Nebol to len vzťah profesijný, odborný. Naučil ma vnímať krásu zvuku nie len hudobného, ale napríklad aj zvuky prírody, prepojiť archaické s novým, nadchnúť sa, byť pokorný, pri všetkej emocionalite zachovať pri komponovaní chladnu hlavu – racio, štrukturálne myslenie, vnímanie celku, tektoniky, formy, využívať kontrast, pracovať s viachlasom."[32]

V publikácii *100 slovenských skladateľov* sa v hesle „Tadeáš Salva" pri charakteristike jeho tvorby uvádza, že celá skladateľova poetika sa formovala pod vplyvom poľskej kompozičnej školy.[33] Napriek polemikám o korektnosti označenia škola v pravom zmysle slova však ostáva faktom, že Witold Lutosławski sa považuje za jednu z kľúčových postáv hudobného diania v Poľsku po 2. svetovej vojne, s výrazným vplyvom ďaleko za hranicami svojej rodnej krajiny. Práve on zohral v živote slovenského skladateľa Tadeáša Salvu nesmierne dôležitú úlohu, pričom ich vzťah aj napriek značnému vekovému odstupu postupne prerástol z roviny učiteľ – žiak až do priateľstva. Poľský velikán sa pre Salvu stal celoživotným vzorom nielen po stránke hudobnej,

---

32 MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: Gromová Margita; Langsteinová, Eva (ed.): *12. dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 78-80.

33 GODÁROVÁ, Katarína: Tadeáš Salva. In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 238.

o čom svedčia analýzy jeho diel, ale aj ľudskej, čo dokumentujú svedectvá jeho blízkych, priateľov a študentov. Na Lutosławského storočnicu zareagovali naše popredné hudobné organizácie a festivaly napríklad uvedením jeho *Koncertu pre violončelo* na festivale Bratislavské hudobné slávnosti, *Łańcuchu I* na festivale Melos-Étos, alebo napokon jeho *Sláčikové kvarteto* viackrát interpretoval súbor Quasars Ensemble na rôznych podujatiach vo viacerých mestách na Slovensku. Nedožité 75. výročie narodenia Tadeáša Salvu v roku 2012 však ostalo viac-menej bez väčšieho povšimnutia. Ostáva dúfať, že sa Salvova hudba, svojho času vysoko cenená aj v zahraničí, začne na pódiách objavovať čoraz častejšie, a nie iba zriedkavo, ako tomu býva najmä pri jubilejných príležitostiach. Svojou hĺbkou, kvalitou a krásou tam nepochybne patrí a bola by isto obohatením každého koncertného programu.

Bibliografia

BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: *Béla Bartók. Weg und Werk*. Budapešť : 1957.

BÁLINT, András Varga*: Lutosławski Profile: Witold Lutosławski in Conversation with Bálint András Varga*. London : J. & W. Chester Wagner, 1976.

DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana – KRÁK, Egon (eds.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006, s. 37-45.

GODÁROVÁ, Katarína: Tadeáš Salva. In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 237-238.

HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska*. Rkp. Bratislava : 1982 (t. č. vo vlastníctve prof. PhDr. Ľubomíra Chalupku, PhD).

HRUŠOVSKÝ, Ivan: Princíp riadenej aleatoriky – vybrané kapitoly. In: *Slovenská hudba,* roč. 18, 1992, č. 4, s. 536-596.

CHALUPKA, Ľubomír: Úpornosť zápasu o realizáciu tvorivých predstáv – Tadeáš Salva. In*: Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 367-385 .

CHALUPKA, Ľubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 30-33.

LUTOSŁAWSKI, Witold: O vlastných kompozíciách – koláž. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 496-511.

LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441-442.

LUTOSŁAWSKI, Witold: O úlohe prvku náhody v kompozičnej technike. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 445-448.

MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004, s. 68-70.

MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: GROMOVÁ Margita – LANGSTEINOVÁ, Eva (eds.): *12. dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 78-80.

NIKOĽSKÁ, Irina: Witold Lutosławski o sebe, tvorbe, o tradíciách. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 521-532.

PODRACKÝ, Igor: Dve pôvodné slovenské diela. In: *Hudobný život*, roč. 13, 1981, č. 23, s. 4.

SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldom Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25. s. 10.

SALVA, Tadeáš: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3

ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom. Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedeľná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw: Medzi hésitan a direct: Hľadanie vlastnej cesty Witolda Lutosławského. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Slovenskí skladatelia III. Študijné zošity pre súčasnú hudobnú kultúru*. Bratislava : Orman, 2002, s. 94-103.

URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3,7.

VANČOVIČ, Július: *Prozaik proti totalite: Prípad Alfonz Bednár*. Bratislava : Causa editio, 2003.

Pramene

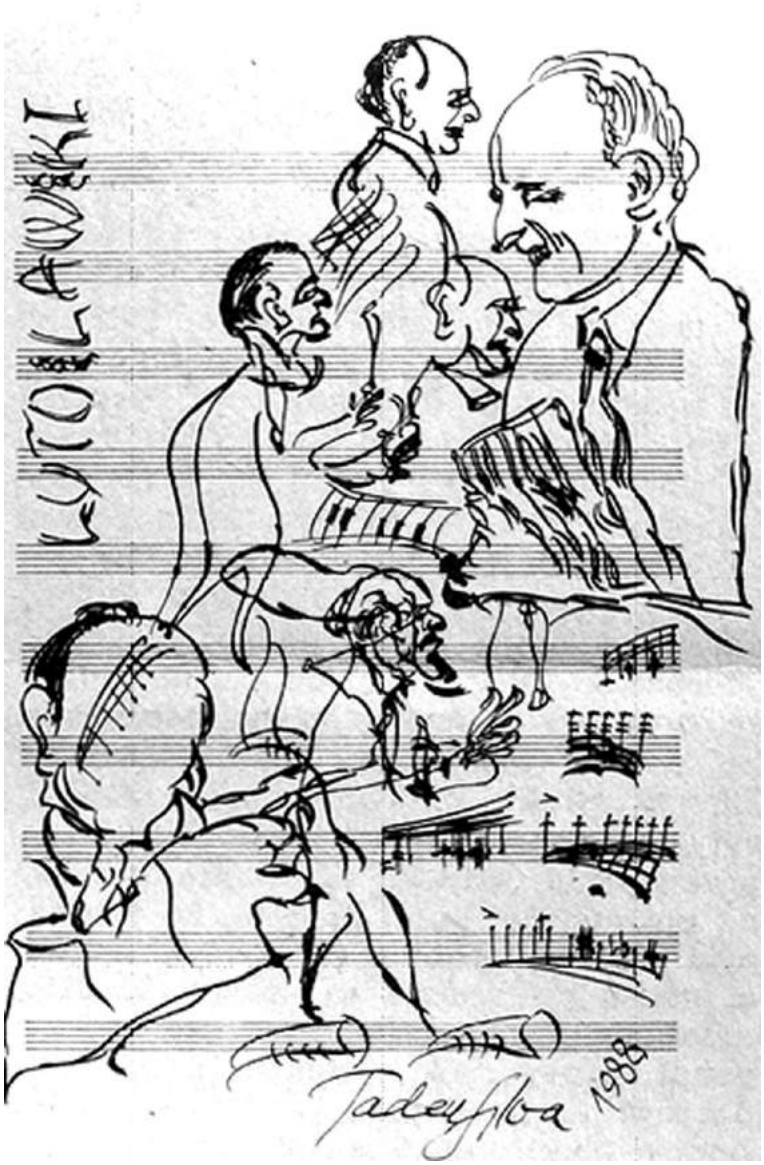
a) literárne

SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. Rkp., nedatované (vo vlastníctve doc. Mgr. Margity Gromovej).

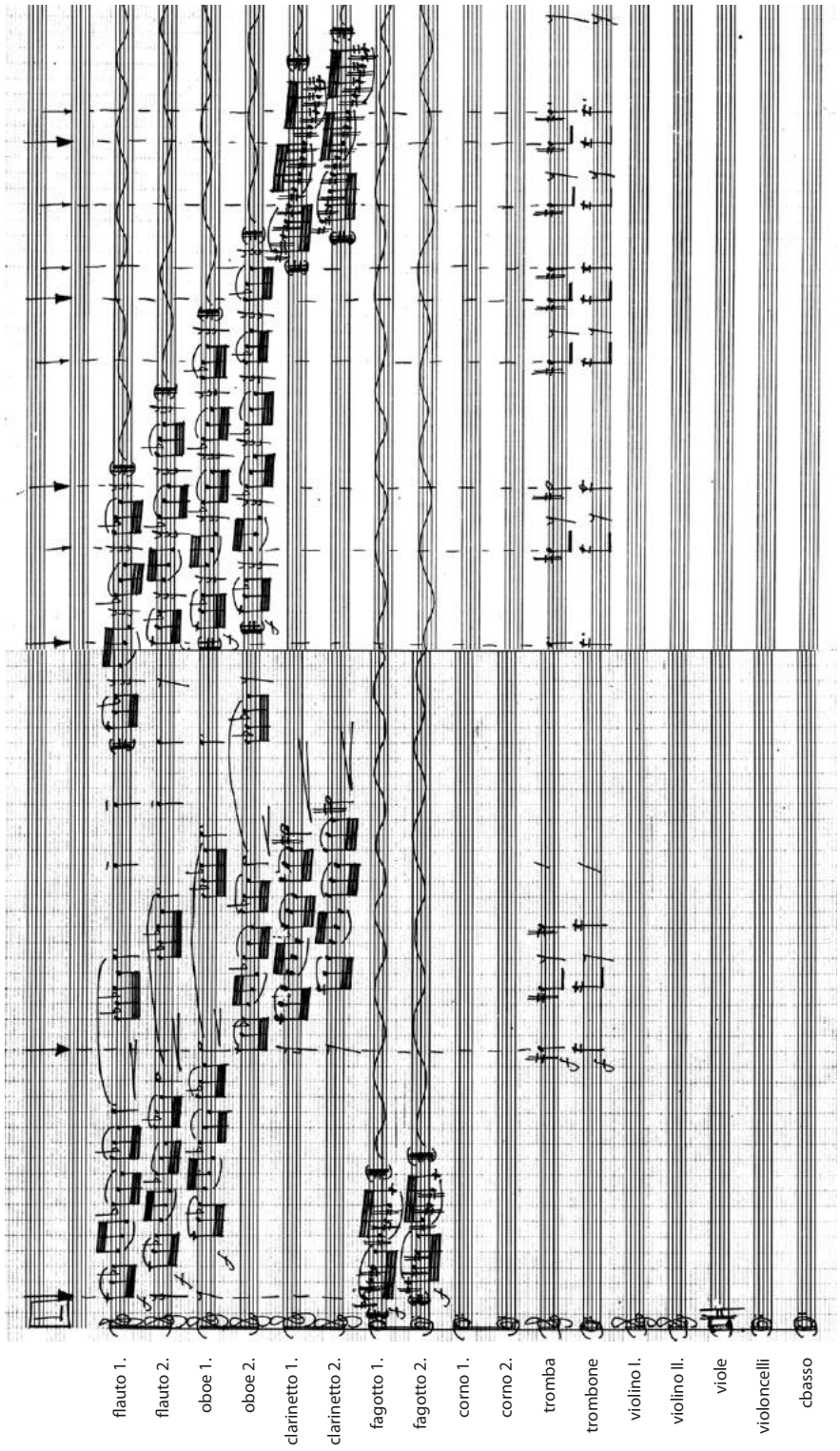
b) notové

SALVA, Tadeáš: *Musica in memoriam Arthur Honegger*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1978. (Xerokópia). Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-4792a.
SALVA, Tadeus: *Balada per duodecimo archi*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1974. (Xerokópia). Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-675.
SALVA, Tadeáš: *Sláčikové kvarteto č. 3/b.* Partitúra. Bratislava : Opus, 1978 (Edícia faksimile 1972).
SALVA, Tadeáš: *Koncertantná symfónia*. Partitúra. Bratislava : Opus, 1982 (Edícia faksimile 1978).
SALVA, Tadeáš: *Magnificus vita salutis (Vitaj, majestátny život-láska)*. Zborová partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1975.

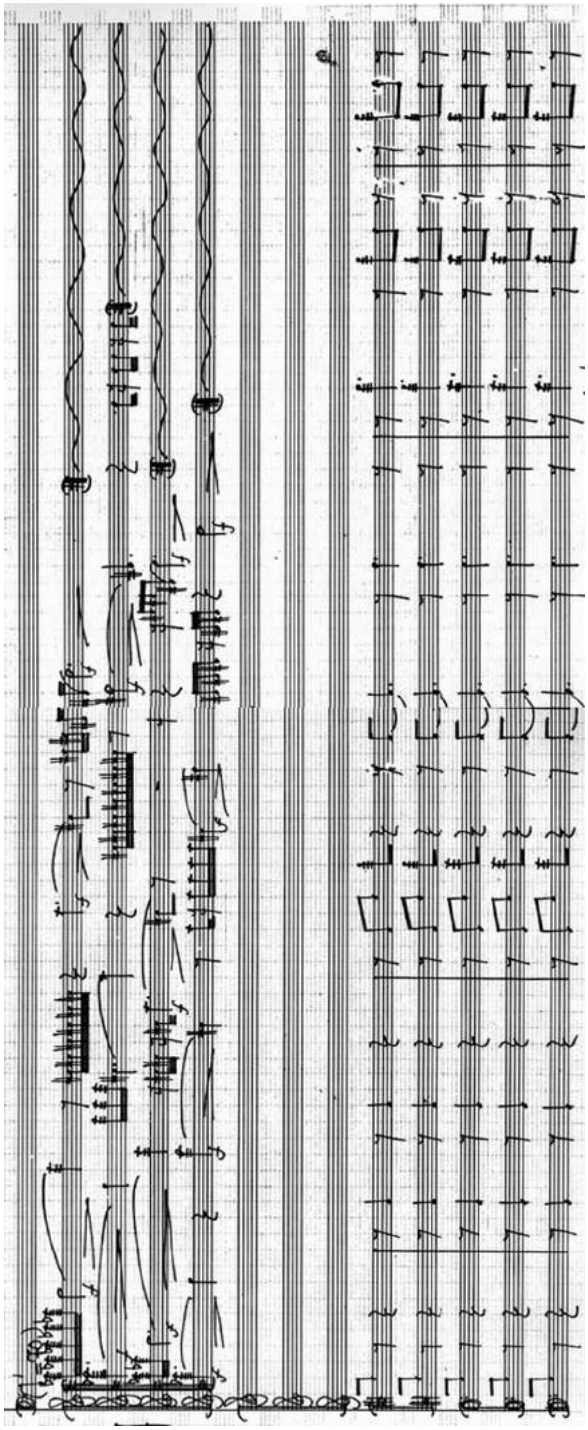
PRÍLOHA



Obr. 1: Tadeáš Salva: Witold Lutosławski (in SALVA, Ref. 4).

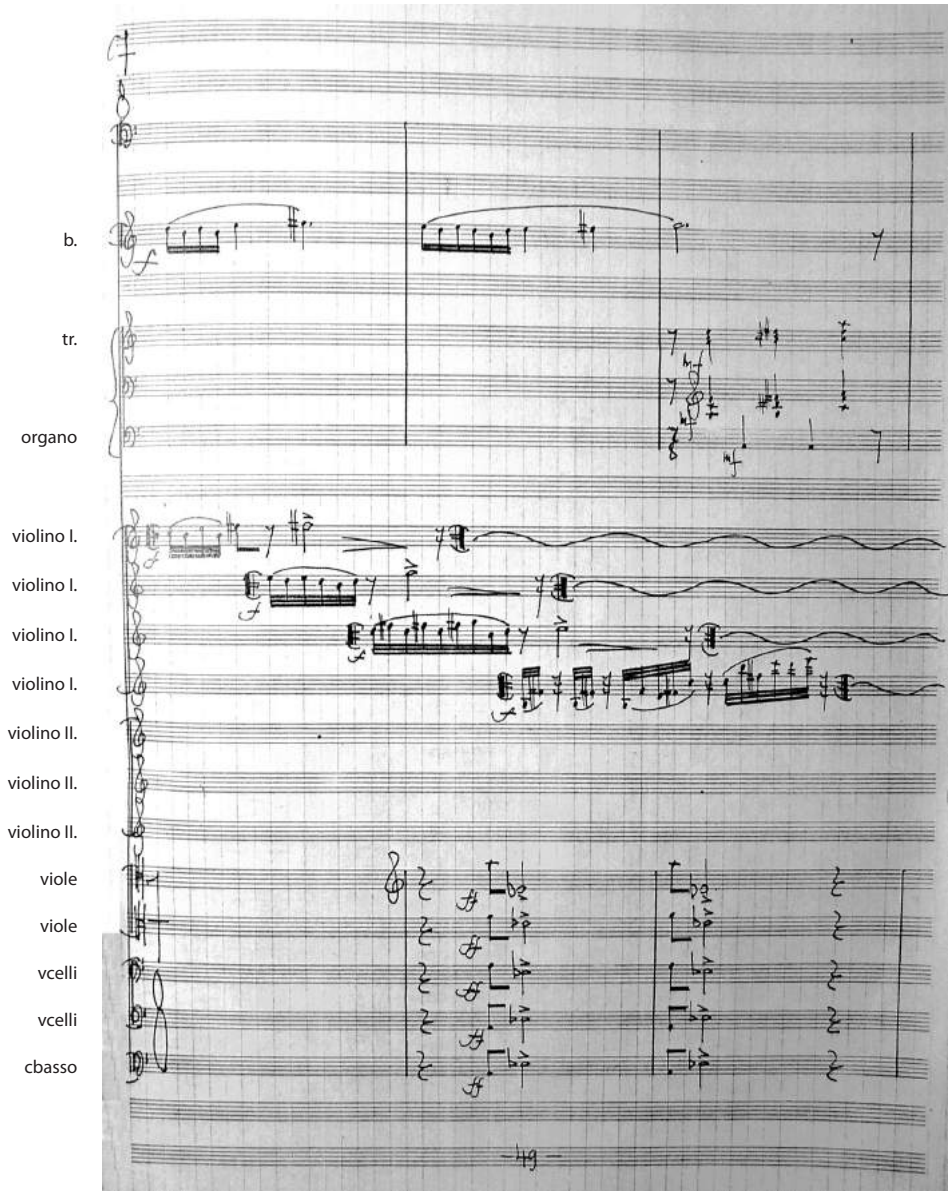


Príklad 1: Tadeáš Salva: *Koncertantná symfónia* (s. 49-50).

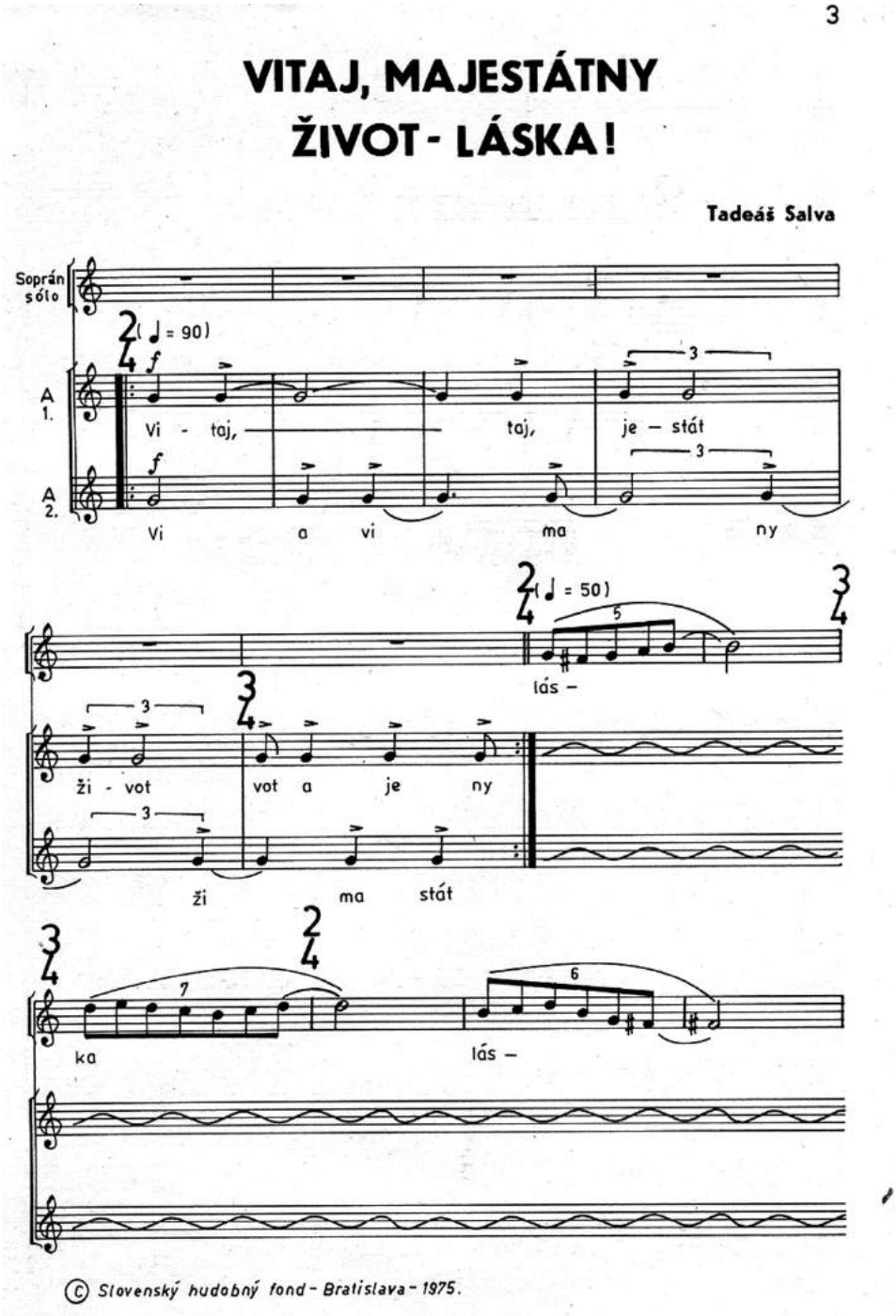


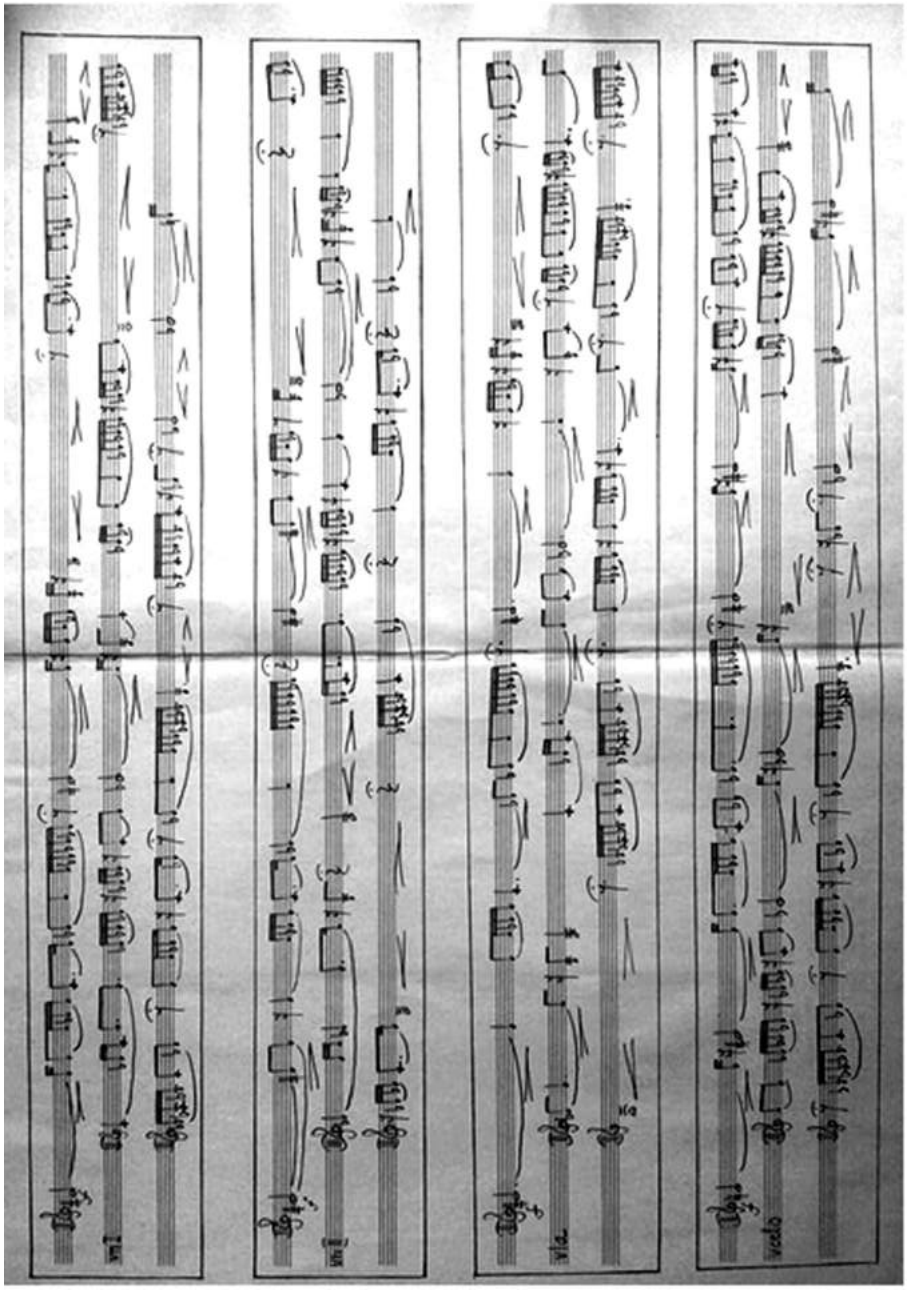
Príklad 2: Tadeáš Salva: *Koncertantná symfónia* (s. 163–164).

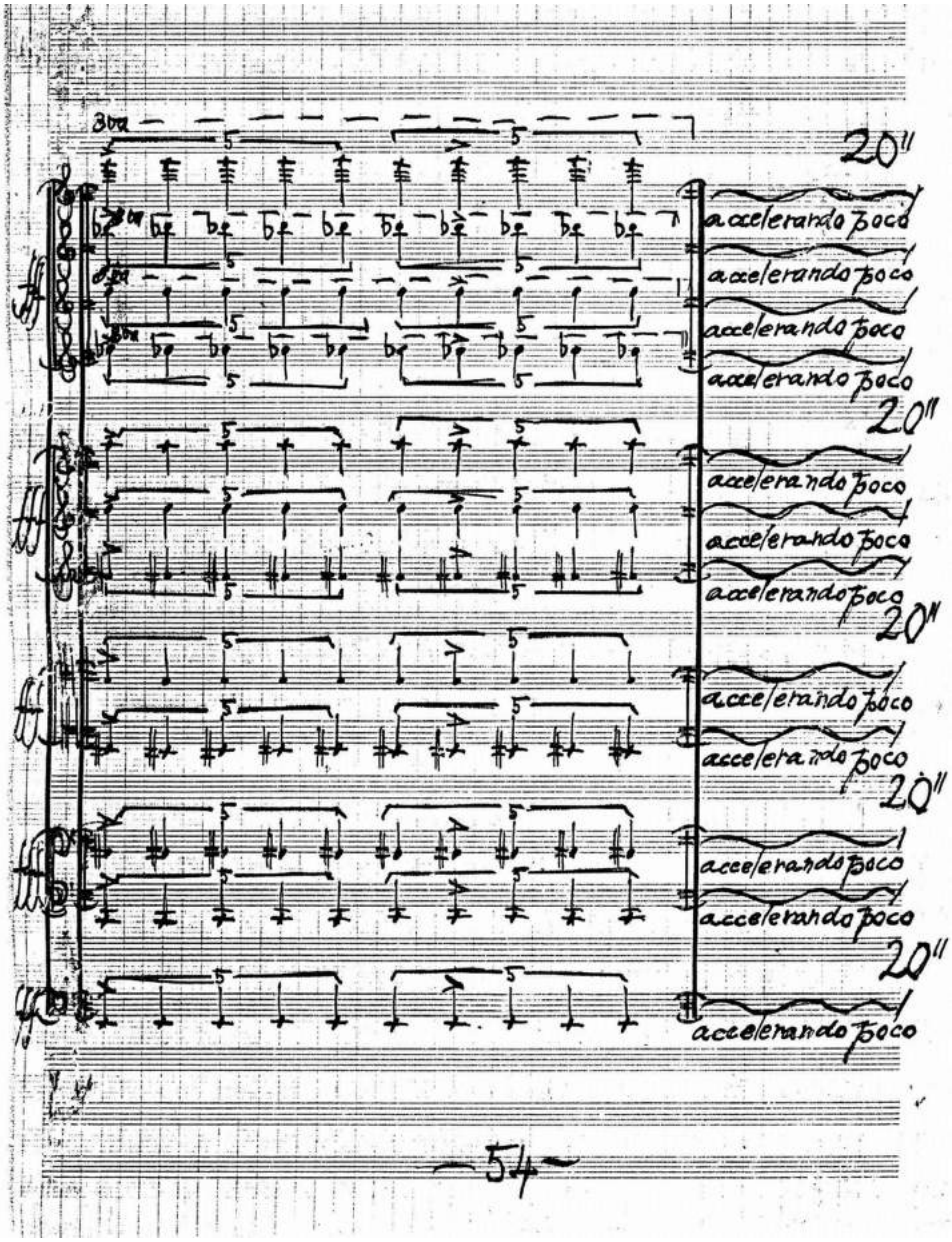
Príklad 3: Tadeáš Salva: *Musica in memoriam Arthur Honegger* (s. 49).



Príklad 4: Tadeáš Salva: *Magnificus vita salutis (Vitaj, majestátny život-láska)* (s. 3).





Príklad 5: Tadeáš Salva: Aleatorický mobil v *Sláčikovom kvartete č. 3/b* (s. 19-20).

Príklad 6: Tadeáš Salva: *Balada per duodecimo archi* (s. 54).