

# RENEŠANČIA MÝTU V HUDOBNÝCH BALADÁCH TADEÁŠA SALVU

MICHAL ŠČEPÁN

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

## ABSTRACT

This article addresses the relationship of myth and music, taking the example of musical ballads by the Slovak composer Tadeáš Salva (1937 – 1995). The early 20<sup>th</sup> century saw the appearance of a new phenomenon in art: the renaissance of myth. The problem of myth became the foundation of works by many researchers in a variety of scholarly disciplines. Claude Lévi-Strauss was the first who addressed this question in relation to music. For him, the essential methodological point of departure in the examination of myth is binary oppositions. In essence these correlate with the dualism which, according to Tadeáš Salva, is the basic characteristic of the ballad. Analysis of the balladic principle in the work of this composer consists of a description of the contrasting elements in a number of musical parameters. On this basis, an attempt is made to show the renaissance of myth in Salva's music via the musical ballads, which in varying instrumentation represent the core of his original music.

**Key words:** Tadeáš Salva, Claude Lévi-Strauss, myth, ballad, binary oppositions, dualism, contrast

Tadeáš Salva (1937 – 1995) patril do generácie skladateľov, ktorá sa do hudobného života zapojila koncom 50. rokov minulého storočia a dostala pomenovanie slovenská hudobná avantgarda.<sup>1</sup> Už počas skladateľovho života, a najmä po jeho smrti bolo publikovaných viacero štúdií a odborných článkov reflektujúcich jeho bohaté dielo vo forme tvorivých profilov,<sup>2</sup> z rôznych aspektov jeho hudby, ako napríklad expresivita

<sup>1</sup> CHALUPKA, Lubomír: *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.

<sup>2</sup> MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Nad dielom Tadeáša Salvu. In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 6, s. 3; SLIACKA, Daniela: Tadeáš Salva. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 16, s. 3; DOHNALOVÁ, Lýdia: Skica k portrétu. In: *Hudobný život*, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.

a duchovný rozmer,<sup>3</sup> baladický princíp,<sup>4</sup> či štruktúrálnu-sémantickú analýzu skladieb osobite<sup>5</sup> alebo z hľadiska ich druhovo-žánrovej príslušnosti<sup>6</sup> či autorskej adaptácie historickej hudby.<sup>7</sup> Osobitý pohľad na skladateľovu osobnosť priniesol jeho generačný vrstovník Roman Berger. Ten v publikovanom nekrológu charakterizuje Salvu ako „archaického človeka“, reprezentanta Novej hudby, v ktorej sa „[...] skrývali a skrývajú archetypy a štruktúry mýtu.“<sup>8</sup>

Celková zmena, ktorá v umení od prelomu storočí nastala, je vysvetliteľná práve z pohľadu renesancie mýtu – remytologizácie (resp. neo-mytologizmu). Jelezar M. Meletinskij vo svojej práci *Poetika mifa (Poetika mýtu)* pri výskume funkcie mýtu v literárnych druhoch a žánroch (epos, rozprávka, román) konštatuje: „Od začiatku druhej dekády 20. storočia sa z remytologizácie, renesancie mýtu stáva búrlivý proces zachvacujúci rôzne sféry európskej kultúry.“<sup>9</sup>

Fenómén remytologizácie výrazne podnietili predstavitelia hlbinej psychológie, najmä Carl Gustav Jung so svojou koncepciou archetypov a kolektívneho nevedomia. Podľa Junga je archetyp (objavujúci sa taktiež v mýtoch) „psychickým orgánom“, ktorý je prítomný v každom z nás.<sup>10</sup> Jung ďalej dodáva, že fantazijné aktivity ako obrazy toho, čo prebieha v nevedomí, sú výsostne neosobného charakteru a majú svoje najužšie analógie v mytologických typoch. Zodpovedajú kolektívnym štruktúrnym prvkom ľudskej duše a natoľko pripomínajú typy štruktúr v mýte, že je potrebné považovať ich za príbuzné.<sup>11</sup>

Od druhej polovice 20. storočia začalo používanie termínu archetyp prudko stúpať, pričom najmä v literárnej teórii dochádza k návratu od Jungovej komplikovanej teórie k pôvodnej etymológii tohto termínu. Aj keď Jung svoju teóriu o archetypoch viackrát revidoval, vždy zdôrazňoval priamu neuchopiteľnosť jeho významu a zmyslu.<sup>12</sup> Northrop Frye, naopak, charakterizuje termín archetyp ako zrozumiteľný komplexne-

<sup>3</sup> CHALUPKA, Lubomír: Duchovný svet Tadeáša Salvu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v premenách času*. Prešov : Súzvuč, 2001, s. 129-136.

<sup>4</sup> LENGOVÁ, Jana: Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu. In: *Musico-logica Slovaca*, roč. 4 [30], 2013, č. 1, s. 58-76; ADAMČIAKOVÁ, Vlasta: TVORBA. Tadeáš Salva: Dobrý deň moji mŕtvi. In: *Hudobný život*, roč. 6, 1974, č. 12, s. 5.

<sup>5</sup> CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 180-181; HATRÍK, Juraj: Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 6-7, s. 265-266.

<sup>6</sup> VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 178-181; STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva – k charakteristike jeho vokálno-inštrumentálnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3/4, s. 270-273.

<sup>7</sup> URBANCOVÁ Hana: P. P. Bajan v pohľade súčasného autora – Vianočné pastorále Tadeáša Salvu. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí*. Bratislava : Serafín, 1992, s. 165-169.

<sup>8</sup> BERGER, Roman: Archaický človek Tadeáš Salva in memoriam. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 21-22, s. 9.

<sup>9</sup> MELETINSKIJ, M. Jelezar: *Poetika mýtu*. Bratislava : Pravda, 1989, s. 32.

<sup>10</sup> KERÉNY, Karl – JUNG, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, s. 84.

<sup>11</sup> KERÉNY – JUNG, Ref. 10, s. 78-79.

<sup>12</sup> JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 191.

-premenný symbol vyvolávajúci množstvo asociácií.<sup>13</sup> Mytologický komplex má podľa neho dôležitý význam pri genéze slovesného umenia ako rezervoár symbolov. Frye napokon stotožňuje archetyp s mýtom: „Hence the myth is the archetype, though it might be convenient to say myth only when referring to narrative, and archetype when speaking of significance.“<sup>14</sup>

Remytologizácia v hudbe dodnes nie je v muzikológii frekventovaná a vyhľadávanou problematikou. Vzťah hudby (ako aj iných umení) a mýtu je pritom možné definovať v dvoch základných formách, ktoré sa, samozrejme, môžu, ale aj nemusia prelínať.

V prvom prípade ide o priamu referenciu, nepopierateľnú identifikáciu, ktorá sa prejavuje v názve, námete, v jeho voľnom spracovaní, prevzatí základných motívov, textov alebo postáv. V druhom prípade ide o sekundárnu referenciu bez priamych odkazov na mýtus, kde však hudobné dielo implementuje jeho znaky a prvky na štruktúrálnej úrovni.<sup>15</sup>

Medzi prvými na takýto vzťah poukázal Claude Lévi-Strauss. Popri Theodorovi W. Adornovi ako jeden z mála mysliteľov 20. storočia ilustroval svoje postuláty na rozdiel od literatúry alebo výtvarného umenia na príklade hudby. Záluba v hudbe, obdiv voči opernému dielu Richarda Wagnera je v prípade Léviho-Straussa všeobecne známou skutočnosťou, ako aj to, že jeho nenaplneným snom bolo stať sa hudobným skladateľom.<sup>16</sup> Lévi-Strauss výslovne pozdvihol paradigmatický status hudobnej štruktúry k štruktúre mýtickej.<sup>17</sup> Túto ideu po prvýkrát uviedol už v jednom zo svojich prvých spisov s názvom *La Structure des mythes* (Štruktúra mýtov) pri výklade mýtu o Oidipovi. „S mýtom budeme zacházet stejně jako s orchestrální partiturou, kterou zvrácený amatér osnovu za osnovou přepsal jako souvislou melodickou řadu a my bychom se pokoušeli rekonstruovat její původní úpravu.“<sup>18</sup>

Základom skúmania mýtu je u Léviho-Straussa interpretácia – podobne ako pri partitúre – horizontálnym a zároveň vertikálnym smerom, a teda synchronne aj diachronne. Lévi-Strauss svoje štúdium mýtov zakončil štvorzväzkovým dielom *Mythologiques* (Mytologiky). Inšpirácia hudbou zohráva úlohu už pri koncepcii celej tetralógie, najmä v prípade prvého dielu s názvom *Le cru et le cuit* (Surové a varené), kde názvy jednotlivých kapitol a ich podkapitol zahrnujú názvy hudobných foriem, napríklad Téma a variácie, Sonáta dobrého správania, Fúga piatich zmyslov atď. V úvode prvej kapitoly, príznačne pomenovanej Predohra, autor tvrdí, že z hľadiska percepcie a na základe vnútornej príbuznosti sú mýty podobne ako hudba „stroje na zničenie času“.<sup>19</sup> Lévi-Strauss, podobne ako Jungov žiak Károly Kerényi,<sup>20</sup> pri mýte vyzdvihuje nepreložitelnosť hudby: hudba je vyjadriteľná iba hudobnými prostriedkami.<sup>21</sup>

<sup>13</sup> FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 123.

<sup>14</sup> FRYE, Northrop: *Fables of Identity*. New York; Burlingame : Harcourt, Brace & World, Inc. 1963, s. 15.

<sup>15</sup> KOZEL, Dávid: *Antický hudobní mýtus*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2012, s. 10.

<sup>16</sup> MARCELLI, Miroslav: Claude Lévi-Strauss. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 2, s. 170.

<sup>17</sup> FULKA, Josef: Lévi-Strauss, Schaeffer, Wagner: hudobní struktura mýtu. In: *Teorie vědy*, roč. 29, 2009, č. 1, s. 121.

<sup>18</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturální antropologie*. Praha : Argo, 2006, s. 188.

<sup>19</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologica\**. *Surové a vařené*. Praha : Argo, 2006, s. 28.

<sup>20</sup> KERÉNYI – JUNG, Ref. 10, s. 10.

<sup>21</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 19, s. 31.

K vzťahu mýtu a hudby sa Lévi-Strauss vrátil v poslednom diele *Mytologik* s názvom *L'Homme nu* (Nahý človek). V záverečnej kapitole celej tetralógie, ktorej názov vzhľadom na jej umiestnenie nesie zákonite pomenovanie Finále, prirovnáva funkciu hudby k funkcii mýtu. Hlbšia podstata mýtu potvrdzuje paralelu medzi mýtickým rozprávaním a hudobnou skladbou, keďže obe sú odvodené od jazyka, ale o niečo ukrátené. V prípade hudby to je význam, v prípade mýtu zase chýbajúci zvuk. Pri ich odpútaní od jazyka sa výklad mýtu prejavuje snahami o návrat k zvuku, porovnateľnými s vôľou poslucháča prisúdiť hudobnému dielu určitý význam.<sup>22</sup> K tejto paralele nakoniec dodáva, že aj v prípade jeho tetralógie išlo o pokus: „[...] vybudovať dílo srovnateľné s díly, jaká hudba vytváří ze zvuků, jako negativ symfonie, z něhož jednou nějaký skladatel možná oprávněně pocítí pokušení vytvořit pozitiv.“<sup>23</sup>

Podľa Léviho-Straussa hudba s „vynálezom“ fúgy prevzala štruktúry mýtického myslenia, čím sa nadobro odpútala od literárneho príbehu, ktorý ich opúšťa meniac sa z mýtického na románový. Hudba skrátka prijala formu mýtu, zatiaľ čo román sa zmocnil zbytkov mýtu zbavených formy a našiel si prostriedok formovať sa ako voľné rozprávanie.<sup>24</sup> Svoje tvrdenia Lévi-Strauss nepostuluje iba teoretickou cestou, ale aj prakticky – analýzou Ravelovho *Bolera*. Toto dielo definuje ako zúženú fúgu charakterizovanú protikladmi podobne ako mýtus v podobe špirály, ktorej postupné zužovanie neberie ohľad na objektívnu nespojitelnosť do seba zapadajúcich rovín. V prípade *Bolera* tieto opozitné štruktúry možno nájsť v rytme aj melódii a v ich kontrastných vzťahoch.<sup>25</sup>

Svoje analýzy vzťahu hudby a mýtu Lévi-Strauss zrekapituloval v rozhlasovej prednáške, neskôr publikovanej pod názvom *Myth and Music* (Mýtus a hudba), kde na margo svojho nesplneného skladateľského sna dodáva: „Odkedy mi udrela do očí skutočnosť, že hudba a mytológia sú, ak sa tak môžem vyjadriť, dve sestry splodené jazykom, ktoré sa odlúčili a každá sa pobrala iným smerom – tak ako sa v mytológii jedna postava poberie na sever, druhá na juh a už nikdy sa nestretnú – vravím si, že ak som nevedel komponovať pomocou zvukov, možno budem vedieť komponovať pomocou významov.“<sup>26</sup>

V muzikologickej literatúre môžeme odkázať na dve monografie, ktoré možno považovať vo výskume vzťahu mýtu a hudby za základné.

V prvom prípade ide o dnes už fundamentálnu monografiu fínskeho muzikológa Eera Tarastiho s názvom *Myth and Music* (Mýtus a hudba).<sup>27</sup> Vysporiadanie sa s myšlienkami Léviho-Straussa považuje Tarasti za jednu z najväčších výziev svojej práce, pričom ústredným motívom v tomto zmysle je potvrdenie „nespochybniteľnosti“ statusu otcovstva štruktúrálnej analýzy mýtu, ktorý podľa Léviho-Straussa pripadol Richardovi Wagnerovi. Pomocou štruktúrálnych a semiotických postupov, aplikácie sém A. J. Greimasa, Jacobsonovho komunikačného modelu a taktiež Proppovej a Bremon-

<sup>22</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologica\*\*\*\**. *Nahý človek*. Praha : Argo, 2009, s. 603-604.

<sup>23</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 605.

<sup>24</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 608-609.

<sup>25</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 606-622.

<sup>26</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mýtus a význam*. Bratislava : Archa, 1993, s. 56.

<sup>27</sup> TARASTI, Eero: *Myth and Music : A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague : Mouton, 1979.



dovej naratológie na vybraných kompozíciách Wagnera, Stravinského, Sibelia, Liszta a iných definuje tzv. mýtický štýl v hudbe. Ten sa prejavuje v základných hudobných parametroch, teda v melódii, rytme, farbe a harmónii. V rámci artikulácie mýtického štýlu v hudbe Tarasti rozlišuje celkovo 17 mýtických sém, medzi nimi aj baladickú.

Druhá, takmer o tridsať rokov mladšia práca pochádza od rusko-americkej muzikologičky Victorie Adamenko a má názov *Neo-Mythologism in Music* (Neo-mytologizmus v hudbe).<sup>28</sup> Charakterizuje ju rôznorodý hermeneutický princíp. Pri analýzach diel Skriabina, Schoenberga, Šnitkeho a Crumba vychádza z Jungovej archetypálnej teórie, Léviho-Straussovho štrukturalizmu a Campbellovej komparačnej mýtografie, ale samotný termín neo-mytologizmus, s ktorým Adamenko operuje počas celej práce, prezrádza markantný vplyv predstaviteľov semiotickej školy v Tartu a Moskve, predovšetkým Lotmana a Meletinského.<sup>29</sup> Vychádzajúc z uvedených autorov si Adamenko stanovila základné mýtické princípy, medzi ktoré patria napríklad binárne opozície, repetície a ostinato či numerológia a kruhová symbolika. Na základe hľadania týchto mýtických princípov a ich analýz v dielach sa snaží obhájiť tézu o renesancii mýtu v hudobnej tvorbe 20. storočia a vždy prítomného mýtického komponentu v kultúre a tvorivom procese.

Poľský muzikológ Mieczysław Tomaszewski vo svojich štúdiách zameraných na osobnosť a dielo skladateľa (v súvislosti s nazeraním na vzťah života a diela) postuluje koncepciu životnej dráhy tvorivosti, ktorá pozostáva zo šiestich fáz. Vnútorne činitele, ktoré v Tomaszewského koncepcii vymedzujú jednotlivé fázy, predstavujú tzv. uzlové body. Ide o momenty, ktoré významne ovplyvnili život skladateľa a paralelne aj jeho tvorbu.<sup>30</sup>

V poradí štvrtou fázou je vrcholná fáza ako fáza zrelosti. Jej uzlový bod je charakterizovaný momentom výrazného stretnutia, pričom sa toto stretnutie nemusí týkať konkrétnej osoby, ale aj kontaktu s tvorbou, ktorá sa stáva pre autora veľmi blízkou a dôležitou.

Tadeáš Salva vstúpil do vrcholnej fázy tvorby na prelome 60. a 70. rokov minulého storočia. V predchádzajúcich fázach profilovalo jeho kompozičný rukopis hlavne štúdium v poľských Katoviciach u Bolesława Szabelského. Salva príležitostne konzultoval svoje diela aj s Witoldom Lutosławským a pravidelne navštevoval festival Varšavská jeseň, kde ho ovplyvnili najmä diela Krzysztofa Pendereckého. V priebehu 60. rokov bol výsledkom tejto inšpirácie rad diel s duchovnou tematikou a aplikáciou progresívnych kompozičných postupov (technika riadenej aleatoriky, rozšírené možnosti vokálnej interpretácie, aditívne modelovaná tektonika a uvoľnená metro-rytmika). Nástup nor-

<sup>28</sup> ADAMENKO, Victoria: *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale : Pendragon Press, 2007.

<sup>29</sup> Pôvodný termín, ktorý v origináli svojej práce z roku 1976 Meletinskij používal, bol práve termín neo-mytologizmus. K jeho zmene na remytologizáciu došlo pri preklade do angličtiny a následne aj iných jazykových verzií.

<sup>30</sup> TOMASZEWSKI, Mieczysław: O droze twórczej, jej progach i fazach, prezianach i fiksacjach – po raz wtóry. In: *12 Spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2011, s. 23-35; TOMASZEWSKI, Mieczysław: Życia twórcy punkty węzłowe : rekonesans. In: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2003, s. 35-47.

malizácie vyvolanej vpádom sovietskych vojsk v auguste 1968 priniesol do kompozičnej tvorby viacero žánrových reštrikcií. Z dôvodu oficiálnej animozity voči duchovnej hudbe musel Salva prehodnotiť svoje kompozičné aktivity a preorientovať sa na iný inšpiračný zdroj. Osudovým sa mu stalo stretnutie s domácim prameňom, jedným z najvýznamnejších folklórnych žánrov, konkrétne so slovenskou ľudovou baladou. Túto udalosť skladateľ v jednom z rozhovorov uvádza nasledovne: „[...] takým prvým bezprostredným impulzom bola knižka *Slovenské ľudové balady*, ktorá sa mi náhodou dostala do rúk. Priviedla ma k vedomému usilovaniu o baladickosť v hudbe.“<sup>31,32</sup>

Výsledkom tohto stretnutia je celkovo 21 kompozícií Tadeáša Salvu s názvom *Balada* (alebo s použitím tohto termínu v názve) pre rôzne vokálne, vokálno-inštrumentálne a inštrumentálne obsadenia. Podľa doby vzniku ich uvádzame v chronologickom poradí:

- Margita a Besná* (Pôvodný názov: *Peripetie na pltnícku baladu Margita a Besná*) (1971)
- Svadobná balada* (1972)
- Balada-fantázia pre klavír a orchester* (1973)
- Balada pre miešaný zbor* (1973)
- Balada pre sólové husle* (1974)
- Balada pre dva klarinety* (1974)
- Balada pre bas a organ* (1974)
- Balada pre flautu, soprán a gitaru* (1974)
- Balada pre 12 sláčikových nástrojov* (1974)
- Balada pre sólovú flautu* (1975)
- Balada pre magnetofónový pás* (1975)
- Balada pre sólové violončelo* (1977)
- Balada o matke, mláďencovi a deve* (1979)
- Balada pre sólový kontrabas* (1980)
- Balada pre dva klavíry* (1980)
- Balada z Gemera* (1981)
- Balada pre sólovú violu* (1981)
- Balada pre dychové kvinteto na tému menuetu z „Vodnej hudby“* [v skutočnosti z „Hudby k ohňostroju“, pozn. autora] *Georga Friedricha Händla* (1982)
- Balada pre anglický roh, vibrafón a tam-tam* (1986)
- Balada-symfónia* (1989)
- Balada – hudobná rozprávka o sirote* (1990)

V Salvovej tvorbe z predošlých období bolo jeho vyjadrenie sa naliehavým spôsobom k závažným spoločenským problémom a základným hodnotám človeka spre-

<sup>31</sup> ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In: *Rolnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.

<sup>32</sup> Do tohto obdobia vyšli dve publikácie s týmto názvom, KOLEČÁNYI, Mária: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Nakladateľstvo Dr. Jozefa Orlovského, 1948 a HORÁK, Jiří: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. V prípade oboch publikácií chýbajú nápevy, avšak ich súčasťou sú výtvarné ilustrácie a rozsiahla štúdia venujúca sa problematike slovenských balád.

vádzané permanentným napätím a ťaživou atmosférou presvetľovanou ojedinelými katarznými momentmi. Táto expresívna forma Salvovho vyjadrenia postupom času našla svoju metamorfózu v podobe mikrodrám minulosti, pôsobiacich cez sféru emočnú, etickú aj estetickú.<sup>33</sup>

Balada je špecifická tým, že ako trojeddinný útvar v sebe spája okrem prvkov epiky a lyriky aj dramatický element v rôznej miere ich uplatnenia. Vo všeobecnosti však obsah, logické súvislosti a zreteľnosť zabezpečuje epika, reflexné pasáže a dialógy ako stavebné prvky kompozície vychádzajú z dramatického princípu, a naladenie, citové reakcie monológov tvoria jej lyrickú zložku. Salvu balada upútala z týchto dôvodov: „Zaujala ma pre istú voľnosť výstavby, spätosť a inšpiratívnu silu z literárnej formy, pre napätie, ktoré umocňuje širokú škálu nálad a kontrastov.“<sup>34</sup>

Popri zachovávaní expresívne tvarovaných línií Salva prostredníctvom balady začal objavovať a zároveň implementovať aj nové prvky, napríklad sugestivitu krehkej lyricnosti, ktorá v jeho doterajšom prejave absentovala.

Tomaszewski vo svojej koncepcii charakterizuje vrcholnú fázu ako obdobie plnej seberealizácie, takej, ktorá siaha do hĺbky a dosahuje vrchol vlastných možností tvorcu. Stretnutie s osobou alebo tvorbou a následná konfrontácia s týmito podnetmi vyúsťuje do stotožnenia sa inšpiráciou.<sup>35</sup>

U Salvu tento vzťah vykryštalizoval do stotožnenia jeho skladateľskej poetiky a vlastného svetonázoru:

„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 tvoria umelci nášho storočia. Tak ako dvanásť tónov chromatickej hudobnej abecedy má nevyčerpatelnú variabilnosť v európskej kultúre, tak balada ako forma limituje slovanský charakter neopakovateľnosti. 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. 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.“<sup>36</sup>

Osobitosť formovania Salvovho štýlu nebola postavená na racionálnom prístupe. Naopak, zakladala sa až na insitnej dôvere skladateľa v inštinktívne zdroje vlastnej hudobnosti.<sup>37</sup> V tomto prípade Salvova koncepcia dualizmu ako základného znaku

<sup>33</sup> BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2002, s. 7.

<sup>34</sup> -mm-: Na čom pracujete? In: *Hudobný život*, roč. 7, 1975, č. 6, s. 2.

<sup>35</sup> TOMASZEWSKI, Ref. 30, *O droze...*, s. 26.

<sup>36</sup> SALVA, Tadeáš: *Autobiografia*, časť V. Strojopis, b. m., b. r., s. 18-19.

<sup>37</sup> CHALUPKA, Lubomír: Duchovný svet Tadeáša Salvu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v premenách času*. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 130.

balady vykazuje silnú koreláciu so štruktúrnym výkladom mýtov v podaní Léviho-Straussa. Pri dôkladnom skúmaní mýtov v tzv. primitívnych kultúrach dospel totiž Lévi-Strauss k objaveniu binárnych opozícií. Ide o metodologické východisko pri opise mýtických systémov ako zložitej štruktúry vzťahov základných binárnych opozícií typu vysoký – nízky, živý – mŕtvy, ženský – mužský atď.<sup>38</sup>

Systém binárnych opozícií so svojim mediátorom zohráva podľa Léviho-Straussa dôležitú úlohu pri vyrovnávaní rozporov medzi protikladnými objektmi ľudskej mysle:

„[...] mýtické myšlení vychází z uvědomění si určitých protikladů a postupně se mezi nimi snaží prostředkovat. Předpokládáme tedy, že dva prvky, mezi nimiž zdánlivě není možný přechod, jsou nejprve nahrazeny dvěma prvky ekvivalentními, připouštějícími jiný prvek jako prostředkující. Potom jeden z původních prvků a prvek prostředkující jsou opět nahrazeny novou triádou a tak dále.“<sup>39</sup>

Mechanismus tejto mediácie je znázornený tak, že základný protiklad života a smrti sa nahrádza protikladnosťou živočíšnej a rastlinnej ríše a táto zase opozíciou bylinožravcov a mäsožravcov. Posledná opozícia sa ruší zavedením zoomorfnej bytosti živiacej sa zdochlinami. Ide o mediátora, ktorý kombinuje opozitné vlastnosti činiteľov z predchádzajúceho kroku.

Základným stavebným kameňom analýz, z ktorých Lévi-Strauss pri svojom skúmaní vychádza, je opozícia medzi prírodou a kultúrou, kde atribútmi prírody sú spontánnosť a univerzálnosť, zatiaľ čo pre kultúru je typická špecifickosť a normatívnosť. Kultúra nemôže existovať sama o sebe, ale je spätá s prírodou, ktorá na jednej strane tvorí jej prirodzený rámec a na strane druhej jej protipól.<sup>40</sup> Léviho-Straussovo vymedzenie opozície medzi prírodou a kultúrou však takmer presne zodpovedá Jungovej opozícii medzi inštinktívnym a vedomým. V medzných situáciách však môže dôjsť aj k reverzným transformáciám kultúry v prírodu, vedomého v inštinktívne.<sup>41</sup>

Priamym protikladom mýtu a jeho diskurzu je podľa Léviho-Straussa poézia: „Poézie je formou reči nesmírně těžko přeložitelné do cizího jazyka a každý její překlad s sebou nese četné různé deformace. Naopak hodnota mýtu jakožto mýtu přetrvává vzdor sebehoršímu překladu.“<sup>42</sup>

Je zaujímavé, že úvahy o tejto vlastnosti poézie sa v prípade Léviho-Straussa a samotného Salvu vôbec nerozchádzajú, naopak, je v nich možné nájsť paralelu:

„Hudba je posledný univerzálny vyjadrovací prostriedok. V stredoveku bola niečím podobným latinčina a žila z toho celá Európa. Literatúra stratila príliš veľa tým, že prišla o túto univerzálnosť. Preklad už nie je pôvodné dielo. Zato hudba univerzálnym dorozumievacím prostriedkom zostala.“<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Archetyp. [Heslo.] In: POLEDŇÁK, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984, s. 36.

<sup>39</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 18, s. 198.

<sup>40</sup> SOUKUP, Václav: *Antropologie – Teorie člověka a kultury*. Praha : Portal, 2011, s. 516.

<sup>41</sup> POLEDŇÁK, Ref. 38, s. 37.

<sup>42</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 18, s. 185.

<sup>43</sup> ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom – rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedelná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.

Na základe uvedených príkladov a konštatácií možno uvažovať o vzťahu Salva-balada-mýtus, resp. o renesancii mýtu v Salvovej tvorbe prostredníctvom balád. Pripustiť by to mohli ďalšie poznatky z oblasti literárnej teórie, zaoberajúce sa históriou balady vo vzťahu k mýtu. Už v námetoch pôvodných balád pochádzajúcich z anglicko-škótskej oblasti typovo blízkyh slovenským baladám<sup>44</sup> sa objavovali rôzne nadprirodzené a často mytologické prvky.<sup>45</sup>

Podľa Jaromíry Nejedlej bol mýtus vždy považovaný za jeden z hlavných znakov balady, pričom „[...] nový teoretický pohľad na mytologické v baladě však spočíva v tom, že chápeme mytologické ne pouze jako součást lyrického principu, ale jako nedílnou součást obsahu, tj. vlastního epična (v baladě rozuměj součást tragického konfliktu).“<sup>46</sup>

Zo synkretického pohľadu sú mýtus a balada kolektívne útvary. Mýtus využíva metaforu a je nezávislý na kvalite podania, pripúšťa variabilitu, ktorá je typická pre tradovanie balady. V oboch prípadoch, v mýte ako aj balade, je základom naratívna funkcia – rozprávanie príbehu.

Podobnosť štrukturálnych vzťahov medzi mýtom a hudbou demonštroval Lévi-Strauss na analýze Ravelovho *Bolera*. Prostotu výroku jeho autora, ktorý skladbu definoval ako „[...] instrumentální crescendo a předstíral, že ho považuje za pouhé cvičení orchestrace“<sup>47</sup> sa Lévi-Strauss snažil vyvrátiť dômyselným poukázaním na prítomnosť binárnych opozícií medzi dvoj- a trojdobým rytmom, medzi rytmom melódie a líniou rytmu alebo jasnou tóninou témy a nejasnou tóninou protitémy, ktoré v jednotnom komplexe tvoria podstatu celej skladby – ozajstnej fúgy.

Na príklade tejto analýzy je možné konštatovať, že dualistický princíp, ktorý Salva aplikoval vo svojich baladách, je v podstate totožný s teóriou binárnych opozícií. Kontrast ako základná premisa dualizmu, resp. binárnych opozícií, je pre Salvu mimoriadne dôležitým činiteľom, ktorý vnáša do každej zložky hudobného stvárnenia. Salvov kompozičný prejav bol síce nesporne pútavý, ale sám bol skladateľom, ktorý: „Necizeloval natoľko detaily, [...] zaujímal ho viac výsledný zvuk, než kompozičná pozornosť vypracovaniu čiastkových segmentov a zachovávanie racionálneho nadhľadu nad celkom.“<sup>48</sup>

Preto aj binárne opozície možno hľadať skôr na úrovni makroštruktúr, a to nasledovne:

- Voľba postáv a charakterov: kladná/záporná;
- Obsadenie hlasov: soprán/bas; sólo/zbor;
- Vytvorenie kontrastu medzi farbami nástroja a hlasu: flauta/basklarinet; fujara/saxofón; ľudové nástroje/jazzový ensemble;
- V rytme a metre symetria/asymetria; metrika/ametrika; fixovaný rytmus/volný rytmus;

<sup>44</sup> BURLASOVÁ, Ref. 33, s. 9.

<sup>45</sup> HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha : Československý spisovatel, 1973, s. 273.

<sup>46</sup> NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 213.

<sup>47</sup> LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 616.

<sup>48</sup> CHALUPKA, Ref. 1, s. 372.

- V melose: tonalita (modalita)/chromatické postupy; horizontálne línie/vertikálne tvary;
- V celkovej koncepcii: ľudová hudba, vlastná (nová hudba)/jazz, barok; tradičná interpretácia/elektroakustické spracovanie.

V Salvovej kompozičnej tvorbe sa ľudová balada objavuje po prvýkrát v jeho prvej elektroakustickej skladbe *Rozhlasové oratórium* (1967). Tá je založená na koláži viacerých zvukových zdrojov, akými sú zvuk organa, kostolných zvonov z obce Podolínce a prednesu textov viacerých balád, konkrétne: *Medzi horami*, *Búvaj, búvaj synáček môj* a *Vydala mamka, vydala dcéru*. Ich začlenenie však nemá okrem navodenia atmosféry v skladbe žiadny zásadný význam.

Sledovanú baladickosť Salva začal uplatňovať až v televíznej opere *Margita a Besná* (1971), prvej kompozícii tohto druhu v slovenskej hudbe. Pri voľbe libreta tejto čisto vokálnej kompozície Salva siahol po rovnomennej literárnej balade Jána Bottu, ktorá síce nie je ľudovou baladou, ale ako na margo balád tohto autora uviedol Cyril Kraus: „[...] ľudová slovesnosť [bola] základným inšpiračným zdrojom Bottovej tvorby. [...] V Baladách vystupujú ‚zlé‘ i ‚dobré‘ moci; protichodnými morálnymi kvalitami (dobro – zlo, láska – nenávisť...)“.<sup>49</sup>

Primárnym popudom k zvoleniu daného námetu však nebola Salvova afinita k Bottovej tvorbe, ale iný dôvod: „Aj moju baladickú tvorbu ovplyvnili zážitky z detstva. Prvé rozprávky, ktoré som počúval, pochádzali od starého otca – pltníka. Medzi nimi bol aj príbeh spod Strečna o Margite a Besnej.“<sup>50</sup>

Dualistický princíp v skladbe teda predstavujú dve hlavné postavy: dobrá a láska-vá pastorkyňa Margita a zlá, pomstychtivá macocha Besná. Tieto postavy interpretujú dva kontrastné ženské hlasy: soprán a alt. Postavy v opere medzi sebou nevytvárajú dialóg, každej je zverená vlastná ária. Vizualne ich dopĺňa nemá postava tanečníka a šestnásťhlasný zbor so štvoricou spevákov v každom hlase. Zbor vstupuje do kontrastu s výstupmi Margity a Besnej ako kolektívna hudobnodramatická osoba v úlohe narátora a komentátora i personifikujúcu postavu mládenca odpovedajúceho na Margitin spev, čo korešponduje v nomenklatúre tradičnej opery s typom ľúbostného dueta soprán a tenoru.<sup>51</sup> Pokiaľ ária Margity využíva bohatú melizmatiku, preferuje intervalové kroky, v kontraste s ňou je ária Besnej koncipovaná v oktávových a kvintových skokoch, pričom sa v nej často vyskytuje interval tritónu. Po formovej stránke nie je až taká plynulá ako ária Margity. Jej dikciu prerušuje zbor, v ktorom vystupujú dva krajné hlasy soprány a basy vo funkcii zobrazenia objektívnej skutočnosti, lásky medzi Margitou a mládencom ako kontrastu oproti žiadostivosťou pomätenej mysli Besnej zosobnenej v jej árii (Príklad 1).

Igor Vajda charakterizoval hudobnú faktúru *Margity a Besnej* ako pomerne jednoduchú a výrazne slovenskú. Popri častom jednohlase, resp. vedení jednohlasných línií v oktávach, poukázal na využitie charakteristických intervalov starších štýlových vrstiev slovenských ľudových piesní (čisté a zväčšené kvarty, čisté kvinty), obľubu superpozície dvoch tritónov vo vzdialenosti malej tercie, chromatické súzvuky s biakor-

<sup>49</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 120.

<sup>50</sup> ŠEBÍK, Ref. 43, s. 7.

<sup>51</sup> LENGOVÁ, Ref. 4, s. 72.



dickou štruktúrou, ako aj superpozície viacerých pásiem na princípe malej aleatoriky, pri ktorých jedna skupina hlasov opakuje určitý útvar a druhá prináša nový hudobný materiál. Vystupovanie zboru vo funkcii vizuálno-ritornelového činiteľa prisudzoval Salvovej inšpirácii antickou drámou.<sup>52</sup>

Táto charakteristika je v podstate signifikantná aj pre ďalšie Salvove balady.

Pokiaľ v duchovných skladbách zo 60. rokov zhudobnil kompletnú textovú predlohu, v prípade vokálnych, resp. vokálno-inštrumentálnych balád zmenil svoj postup: „Osobne nemám vzťah ku klasickému spôsobu využitia textu, kde hudba väčšinou podmaľováva význam slova. Snažím sa o opačný postup – aby slovo umocňovalo hudbu, prípadne bolo s ňou v kontrapunkte. A tak niekedy použijem iba fragmenty textov, alebo slová významné a silné.“<sup>53</sup>

Už pri *Margite a Besnej* a tvorbe jej libreta Salva zostručnil epickú osnovu pôvodnej Bottovej balady na minimum. Pre slovenskú baladu je epika len kostrou látkovej osnovy, jej naplnenie a rozprávanie má sčasti dramatický, ale predovšetkým lyrický ráz.<sup>54</sup> Ten vo všeobecnosti umocňujú návraty rozmanitého charakteru: opakovanie slov, rýmov, hyperboly, zdobneniny atď. Salva Margite vyčlenil vlastnú áriu, podobne ako v prípade niektorých ďalších zborových pasáží na nový, vlastný text. Svojím zásahom tak zvýraznil lyrický princíp, pričom jeho posilnenie dosiahol aj častým opakovaním slov a slovných spojení.

V prípade *Svadobnej balady* (1972), ako aj *Balady pre miešaný zbor* (1973) siahol Salva po už tradičných ľudových baladách. Podobne ako v *Margite a Besnej* aj tu ho pri voľbe textov upútali balady tematicky spadajúce do kategórie nadprirodzených, ľúbostných a rodinných vzťahov.<sup>55</sup>

Z oboch prípadov *Svadobná balada* pre soprán, alt, miešaný zbor, flautu, basový klarinet, violu a kontrabas textovo čerpá z úryvkov viacerých ľudových balád. Najviac textu kompozície pochádza z balady *Vydala mamka, vydala dcéru*, ktorú dopĺňajú úryvky z ďalších balád *Kdeže si bola a Išli hudci horou*. Ide v podstate o spojenie jednotlivých strof na základe spoločných znakov. Verše prvej strofy z balady „*Vydala mamka, vydala dcéru*“ nachádzajú spojitost s veršami prvej strofy balady „*Kdeže si bola, Anička moja? Na svadbe, na svadbe*“ a vzťah matky a zakliatej Aničky sa odкрýva v závere balady *Išli hudci horou* vo veršoch „*Ach, vy hudci smutní, chodteže preč chodte, však ho ja dosti mám, že Aničky nemám.*“

Novovzniknutý textový útvar teda posilňuje hlavnú tému celej kompozície, ktorou je svadba ako výrazný životný moment a symbol lásky, a takisto nevyníma ani nešťastie zo straty dcéry jej zakliatím.

Kompozícia, tak ako aj v prípade opery *Margita a Besná*, svojím obsahom nastoľuje dva kontrastné protipóly v podobe dvoch hlavných protagonistov: Dcéry-nevesty

<sup>52</sup> VAJDA, Ref. 6, s. 179.

<sup>53</sup> URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 7.

<sup>54</sup> ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba: Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 246.

<sup>55</sup> BURLASOVÁ, Soňa: Katalóg slovenských naratívnych piesní. / Typenindex slowakischer Erzählieder. Zv. 1 – 3. (=Etnologické štúdie, zv. 2 – 4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998.

v kompozícii zverenej sopránu a Matky, ktorej part interpretuje alt. Oba sú na rozdiel od prechádzajúcej skladby v zmysle dramatického princípu v dialógu, v ktorom po zakliatí Aničky nahrádza jej postavu zbor s komentárom pomocou slov „beda, prebeda“ (Príklad 2). Protipostavenie hlavných postáv je z hľadiska inštrumentálnej stránky podporené kombináciou nástrojov rôznych farieb. Flauta, ktorá má v kompozícii funkciu leitmotívu nevesty, je so svojím výrazným zvukom v kontraste s hlbším zvukovým zafarbením basklarinetu, violy a kontrabasu.

Aj v *Balade pre miešaný zbor* (1973) Salva zvolil redukciu textovej predlohy, ktorou je ľudová balada *Medzi horami*. Z nej použil iba prvú a záverečnú strofu, čím oslabil, ale pritom myšlienkovy celkom nenarušil jej dejovosť. Opakujúce sa synonymá ako zabil/zamordovali, doplnené o citoslovčia „ojoj“ síce vytvárajú v kompozícii prevahu statických motívov nad dynamickými, teda lyrizmu nad epizmom, v celkovom ponímaní však neobmedzujú tragické vyznenie celej balady. Badateľný dualizmus popri zmenách párneho a nepárneho metra v melose vytvára bloky, v ktorých dochádza k postupnému využitiu kompletnej dvanásťtónovej chromatickej škály, a bloky, ktorých základom je využitie kvinttonálneho princípu v podobe výplne tónovej kostry medzi tónmi *d'-a'* (Príklad 3). Dochádza teda ku kontrastu pri organizácii tónového materiálu i z harmonického hľadiska, v ktorom oproti sebe stoja prvky suboktávového a supraoktávového hudobného myslenia.<sup>56</sup>

Podobný dualizmus je uplatnený aj v *Balade pre sólové husle* (1974), pre ktorú je charakteristický návrat k čistým kvintám v kontraste s častými chromatizmami, ktoré tvoria kvázi melodické motívy (Príklad 4). Tieto lineárne vedené motívy, resp. tónové skupiny a ich permutácie sú pri náhlých dynamických zmenách narúšané vertikálnymi tvarmi v podobe septakordov bez kvintového tónu. Striedanie lineárnych plôch v kontraste s vertikálne modelovanými plochami je vo všeobecnosti typickou črtou Salvovho rukopisu, uplatnenou takmer vo všetkých jeho baladách.

Je zaujímavosťou, že v rade balád určených pre jeden nástroj absentuje klavír. Tohoto nástroju v jeho sólovej podobe sa Salva všeobecne vo svojej tvorbe „zveroval“ iba zriedkavo. Túto skutočnosť aspoň čiastočne kompenzuje *Balada pre dva klavíry* (1980), kde predznamenanania vystupujú ako ďalší príklad dualizmu. Salva posilňuje opozíciu krížikov a bécok tým, že ich kombinuje v kontrastnom zostupnom a vzostupnom pohybe rýchlych chromatických behov voči monotónnejším terciovým sledom (Príklad 5).

Dualizmus mohol Salva vo svojich vokálno-inštrumentálnych a inštrumentálnych baladách výdatne využívať v zhode s uplatnením idey viacvrstvovej konfrontácie. Jej presadzovanie sa vzťahuje na rozčlenenie 12-hlasnej zostavy sláčikových nástrojov v *Balade pre 12 sláčikových nástrojov* (1974). Štvorica prvých huslí, trojčlenná skupina druhých huslí, dve violy a violončelá a jeden kontrabas tvoria základné rozvrstvenie skladby, od ktorého sa odvíja procesuálnosť tvarových a zvukových premien v kompozícii i navodzovanie primárnych kontrastov.<sup>57</sup> Podobne ako v *Margite a Besnej* a ďalších baladách je jednou z možností simultánne znenie viacerých vrstiev zasadených do aleatorických modelov a pásiem, kde dochádza k rozmanitým melodicko-rytmickým

<sup>56</sup> BENEŠ, Juraj: *O harmónii (pokos o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 41-78.

<sup>57</sup> CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 32.

javom od opakovania tónu, resp. základného dvoj- až trojtónového jadra, k jeho záme-  
ne s tónovo modifikovaným tvarom, až po ďalšie nadväzovanie a rozvíjanie do širších  
sledov s rytmickým zahusťovaním a zriedovaním. V *Balade*, ktorú autor dedikoval  
„drahému a vzácnemu Witoldovi Lutosławskému“ je takýto postup uplatnený káno-  
nickou väzbou hlasov od violončiel až po prvé husle. Z hľadiska tónového materiálu  
má v šesťnástinových a dvaatridsatinových figúrach hierarchické postavenie interval  
malej tercie a zväčšenej kvarty. K inverznému obratu dochádza zapojením kontrbasu  
intervalovými skokmi na tóne *g* v rozsahu od veľkej až po jednočiarkovú oktávu. Voči  
asynchronickému pizzicatu štvrtých a osminových hodnôt v štvorštvrtovom takte sa  
postupne približujú ametrické vrstvy od prvých huslí až po violončelá vo voľnom ryt-  
me, pričom každá nástrojová skupina má vymedzené vlastné, a teda navzájom rozdiel-  
ne tempo. Inverziu obrazu a zvuku dokonáva vystriedanie malej tercie veľkou terciou  
a neskôr jej obratom v podobe sexty. Ťaživú atmosféru balady dotvára využitie štvrtó-  
nov, sugerujúce spolu s intervalom tritónu afekt kvílenia a smútku (Príklad 6).

Prípacom výnimočného uplatnenia dualizmu v inštrumentácii, forme a celkovej  
myšlienke je *Balada pre magnetofónový pás* (1975). Ide o elektroakustickú kompozíciu.  
V jej úvode sa ozýva fujara, ktorú v ďalšom priebehu elektronicky dopĺňa zvuk píšťal.  
Táto hudobná vrstva je v protiklade k druhej vrstve zvuku jazzového komba tvoreného  
bicími nástrojmi, kontrabasom, trúbkou a saxofónom. V kontraste tak proti sebe stoja  
fujara a saxofón, píšťalky a trúbka a v ponímaní celej skladby ľudové nástroje a jazzový  
ensemble. Krásne, originálne a hlbavé zvuky reálnej fujary tak vyruší mestský kolorit  
jazzových rytmov a drsných melódií.<sup>58</sup>

Dualistický princíp kontrastu medzi starým a novým, resp. vlastným a cudzím  
sa prejavuje v *Balade pre dychové kvinteto* na tému menuetu z „Hudby k ohňostro-  
ju“ Georga Friedricha Händla (1982). Podobne ako v ostatných baladách sú zmeny  
tempa a charakteru hudobného materiálu zvýraznené náhlymi dynamickými zlomami  
sforzatom a subito pianom. Už v úvode tejto balady dochádza k farebnému kontrastu  
medzi vysokými zvukmi trúbok a nižšie položeným lesným rohom a dvojicou trom-  
bónov (Príklad 7). Skladba pôsobí ako variácie na tému druhého menuetu z Händlovej  
suity, ktorá je v úvode exponovaná prvou trúbkou. Ďalej sa počas skladby objavuje  
v rozličných transformáciách, nie však príliš vzdialených od jej pôvodného tvaru. Jej  
prítomnosť sugerujú aj improvizované melodické figúry vychádzajúce z pôvodnej tóni-  
ny témy v D dur. Ich charakter vychádza z ľudového muzicírovania, ktoré je zárodkom  
Salvovej variačnej práce s materiálom a aj jeho sklonu k improvizácii.<sup>59</sup> K prevzatému  
hudobnému materiálu, ktorý tvorí tematický základ kompozície, pristupuje nový ma-  
teriál vychádzajúci zo Salvovho individuálneho prejavu. Predstavujú ho časté imitácie  
ľudovej melodiky, ktoré sa od polovice 70. rokov stali pevnou súčasťou skladateľovho  
kompozičného jazyka. Tými sú však zároveň aj disonancie vznikajúce pri imitačných  
fázových posunoch jednotlivých hlasov, ktoré v konfrontácii s Händlovou témou ako  
alúziou na obdobie baroka vyznievajú ako cudzorodý element.

<sup>58</sup> KAJANOVÁ, Yveta: *Balada v jazze a u Tadeáša Salvu*. In: GROMOVÁ, Margita – LANGSTEI-  
NOVÁ, Eva (eds.): *14. Dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : Verbum – vydavateľstvo Katolíckej uni-  
verzity v Ružomberku, 2015, s. 29.

<sup>59</sup> STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva. K charakteristike jeho vokálnej tvorby. In: *Slovenská hudba*,  
roč. 23, 1997, č. 3-4, s. 272.

Salva si ešte počas konzultácií u Lutosławského osvojil jeho teóriu o rytme ako najdôležitejšom elemente v hudbe „[...] ktorý dokáže vytvoriť dokonalú formu; v organizme kompozície je rytmus tvorcom a nositeľom gradácií a prvku kontrastnosti myšlienok.“<sup>60</sup>

Rytmus a metrum má v Salvových baladách formotvornú funkciu, pričom samotná metro-rytmická organizácia v doteraz uvedených skladbách pre sólový nástroj i vo viachlasnej heterofónnej, viacvrstvovej faktúre môže vytvárať rôznorodé štruktúry opozitného charakteru:

- metrická štruktúra – metricky fixovaný hlas alebo hlasy s častým striedaním metrických hodnôt taktu a bi/polyrytmickým vedením hlasov  
Takýmto prípadom je napríklad *Balada pre miešaný zbor* (1973), kde sú síce jednotlivé hlasy pevne metricky fixované, ale metrum sa strieda od jednoduchého až po zložené, nepárne takty, pričom bilytmické vedenie hlasov pri striedaní metra zastiera funkciu ťažkej doby (Príklad 8).
- polymetrická štruktúra – polymetria je zároveň i polyrytmikou a môže sa vzťahovať na samostatne vedené hlasy alebo ich skupiny  
Nie je až takým častým, avšak nie úplne zriedkavým typom. Príkladom je ária *Besnej* a basová sekcia zboru, obe v inom metre a zároveň tempe (Príklad 9).
- kombinácie oboch štruktúr – ametricky vedený hlas/hlasy v kombinácii s metricky organizovanými hlasmi alebo naopak  
Ide o najčastejšie využívaný typ takmer vo všetkých baladách, samozrejme, s výnimkou balád pre jeden nástroj. Príkladom môže byť ametrická ária *Margity* s kontrapunkticky vedenými zborovými hlasmi v presnom metrickom zadelení (Príklad 10).

Kulmináciu Salvových balád prinášajú 70. roky, v neskorších fázach jeho tvorby badať okrem produkcie aj značný ústup v invencii. *Balada pre sólovú flautu* (1975) vznikla osamostatnením flautového partu z *Balady pre flautu, soprán a gitaru* (1974). *Balady* pre sólové sláčikové nástroje violončelo (1977), violu (1981) a kontrabas (1980) sú úpravou pôvodnej *Balady pre husle*. *Balada-symfónia* (1989) je zinštrumentovanou verziou opery *Margita a Besná* pre symfonický orchester, čím Salva odporuje svojim starším tvrdeniam: „Píšem túto formu väčšinou pre sólové inštrumenty, nikdy nie pre orchester, ktorý sa prieči nálade tejto formy.“<sup>61</sup>

*Balada o matke, mláďencovi a deve* pre štyri sólové hlasy a dva miešané zbory je montážou piesní *Čo sa stalo tam dou* a *Ej, g holám chlapci, g holám* z Bartókovej zbierky *Slovenských ľudových piesní*. Prvá pieseň je použitá aj v *Balade z Gemera* (1981) s elektroakusticky upraveným zvukom cimbalu a sláčikového kvarteta. Pozornosť pre netypickú inštrumentáciu si však určite zaslúži *Balada pre lesný roh, vibrafón a tam-tam* (1986). Za menej vydarenejšiu baladu možno považovať zvukovo mohutnú *Baladu-fantáziu pre soprán, klavír a orchester* (1973). V záujme dosiahnutia baladickéj

<sup>60</sup> SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldem Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.

<sup>61</sup> URSÍNYOVÁ, Ref. 53, s. 7.

atmosféry zohráva hlavnú úlohu orchester prejavujúci sa temným zvukovým zafarbením, čo je docielené vynechaním kompletnej sekcie huslí. Je to však jeden z mála znakov sugerujúci baladickosť ako takú a kompozícia by sa na základe toho, že soprán nevyústi do súvislejšej kantilény, a najmä toho, že part klavíra je virtuózne koncipovaný, pokojne dala označiť ako klavírny koncert.

Baladický princíp však Salva uplatňuje aj v ďalších dielach, ktoré na základe svojho názvu s baladou priamo nesúvisia. Príkladom je napríklad kontrast sólového sopránu a mužského zboru v a cappella kompozícii *Dobrá deň moji mŕtvi* (1973) (Príklad 11) na text Milana Rúfusa alebo opačný variant – protipostavenie sólového barytónu a ženského zboru v polytextovej kantátovej kompozícii *Vojna a svet* (1973) pomenovanej podľa rovnomennej poémy Vladimíra Majakovského. V rozhlasovej opere *Plač* (1977) sa dualizmus dosahuje obsadením sopránu a basu, teda základných polarít prejavu ľudského individua. Tie musia svojou interpretáciou nahradiť inštrumentálnu, zborovú aj sólistickú zložku a svojím prejavom vytvoriť všetky dramatické a kontrastné napätia. Tým Salva demonštruje vlastné presvedčenie o ľudskom hlase ako najdokonalejšom hudobnom nástroji. Celý priebeh skladby sa postupne rozrástá a v kulminácii graduje pomocou playbackovej techniky od jednohlasu až po dvanásťhlas. Salva si pre toto dielo vytvoril vlastné libreto bez akéhokoľvek náznaku sujetovosti pozostávajúce z básní slovenských autorov v poradí: Vojtech Mihálik – *Allegro disordinato* č. 21; Fraňo Kráľ – *Na dušičky*; Vladimír Roy – *Havrany*; Marcel Herz – *Mozaika smrti*; Vojtech Mihálik – *Allegro disordinato* č. 39; Milan Rúfus – *Chlapec*. Každá zo šiestich básní tvorí samostatnú časť, po ktorej nasleduje refrén v podobe básne Milana Rúfusa s názvom *Smrť*. Tento textový refrén spolu so zborom vo funkcii stáleho ritornelového činiteľa v *Margite a Besnej*, pravidelnými návratmi čistej kvinty v *Balade pre husle* a reminiscenciami Händlovej témy z menuetu *Balady pre dychové kvinteto* možno chápať ako isté dejové činitele. Ich opakovanie má v Salvových baladách, ako aj v ľudových<sup>62</sup> a umelých<sup>63</sup> baladách, zhodnú funkciu, ktorou je gradácia alebo, naopak, retardácia dejového spádu.

Salva za mílnik svojej baladickej tvorby považoval skladbu, ktorá na prvý pohľad ani nepatrí k baladám. Ide o *Áriu* pre bas, klavír a sláčikový orchester (1975), o ktorej sám povedal: „[...] týmto dielom [som] korunoval svoje hudobné postupy a výdobytky na poli svojej baladickej tvorby.“<sup>64</sup>

V podtitule skladby sa uvádza, že je komponovaná na texty ľudovej poézie. Konkrétny text však pochádza iba z jednej ľudovej piesne, ktorou je *Mať moja, mať moja*. Dualizmus a doteraz uvedené skladobné postupy, ktorých uplatnenie v prípade tejto kompozície spomína aj samotný skladateľ, ilustruje – podobne ako v predchádzajúcich baladách – extrakcia textu. Z pôvodnej piesne Salva vybral iba prvé dve strofy, s ktorými pracuje voľne bez nadväznosti na pôvodnú stavbu textu, pričom využíva najmä repetíciu slov a slovných spojení. Najfrekvencovanejším je slovo „mať“ a jeho obmeny mamka, mamička, mama, ktoré sa posilňujú privlastňovacím zámenom „moja“. Citový afekt je zdôraznený opakovaním verša „už ma bolí hlávka“, ktorý cez ďalšie repetície spojenia „že ste ma mamička, ma že ste, že ste, že ste mama“, vyúsťuje

<sup>62</sup> BURLASOVÁ, Ref. 33, s. 13.

<sup>63</sup> ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 63.

<sup>64</sup> SALVA, Ref. 36, s. 25.

do slova „odumrela“. Dôležitou súčasťou textu sú taktiež vokalizy a, o s citoslovcami joj a ojoj. Klavír v kompozícii nezastáva iba pozíciu sprievodného nástroja. Naopak, napĺňa ideu viacvrstvovej konfrontácie, keďže je v partitúre zapísaný medzi vokálnym partom a sláčikovým orchestrom. V *Árii* sú v základnom protipostavení ľudský hlas a sláčikové nástroje, pričom klavír zohráva dvojakú úlohu. Tento nástroj v priebehu kompozície prichádza do kontrastu tak s ľudským hlasom, ako aj so sláčikovými nástrojmi. Svojimi univerzálnymi zvukovými možnosťami však na iných miestach vzťahy medzi týmito vrstvami zmiernuje najmä z rytmického hľadiska plynulým pohybom voči asynchronickému pohybu vrstiev, alebo naopak, vyhrocuje posilnením jednej z vrstiev jej rytmicko-melodickou imitáciou (Príklad 12). Náročne koncipovaný vokálny part prináša viacero dynamických a farebných kontrastných úsekov podobne ako dvanásťhlasný sláčikový orchester, v ktorého rozdelení a tvarových postupoch badať príbuznosť s *Baladou per duodecimo archi*.

Na záver treba dodať, že viaceré zo Salvových balád našli svoj obrazový pendant v ďalšej osobitej forme skladateľovho umeleckého vyjadrenia – perokresbách (Príklad 13). Za uprednostnením asketickej čiernobielej perokresby pred farebne bohatším výtvarným stvárnením možno opäť hľadať myšlienku dualizmu. V prípade *Margity a Besnej* sa tak dá pri celkovej syntéze auditívneho, slovesného, vizuálneho a pohybového rozmeru uvažovať o naplnení konceptu totálneho umeleckého diela.

Tomaszewski vo svojej koncepcii spája moment stretnutia a stotožnenia sa vo vrcholnej fáze s myšlienkami Karla Jaspersa, podľa ktorých by tento moment, v ktorom dochádza k uvedenému spojeniu, nebol už charakteru empirického, ale existenciálneho. Diela tejto kategórie sa v tomto prípade chápu ako výsledok toho, že autor dospel k porozumeniu zmyslu vlastného bytia. V tomto prípade ide o životné skúsenosti, ktoré syntetizujú udalosti vlastnej existencie.<sup>65</sup>

Salvov príklon k balade ako forme s najtrvalejšou hodnotou na základe jej prirodzenej kontrastnosti korelujúcej s podvojnou základných prírodných a životných javov možno chápať ako projekciu vlastného životného osudu. Odzrkadľuje sa v ňom prítomnosť viacerých polaritných prvkov, ako bolo vyhostenie z domáceho hudobno-školského prostredia/nájdenie útočiska a možnosti štúdia v Poľsku, pocit nedocenenia doma/úspechy v zahraničí, napokon, tragicky v dôsledku predčasnej smrti sa skončila aj skladateľova tvorivá púť. Salva sa podľa vlastných slov podujal v baladách oživovať zabudnuté princípy a staré pravdy, ktoré hovoria rečou dneška.<sup>66</sup> Ak Roman Berger označil Salvu za „archaického človeka“, v súvislosti s tým nám toto označenie pripomína tézu Carla Gustava Junga o tom, že tzv. primitívna mentalita mýty nevytvára, ale prežíva ich.<sup>67</sup> Salva teda nemusel nič oživovať, ani vytvárať, on sám bol cez svoje balady mediátorom medzi dávnou minulosťou a prítomnosťou.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku“ (2020 – 2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

<sup>65</sup> TOMASZEWSKI, Ref. 30, *Życia twórcy...*, s. 38.

<sup>66</sup> SALVA, Ref. 36, s. 23.

<sup>67</sup> KERÉNYI – JUNG, Ref. 10, s. 78.



## PRÍLOHA

Príklad 1: SALVA, Tadeáš: *Margita a Besná*. Rkp. Partitúra s. 33.

33

milý mój kde si ty mój mój mój

moja mi la ty si  
mo ja mi la ty si  
moja mi la si

PRIBLIŽOVANIE MARGITY S MLÁDENCOM PRERUŠUJE PRESTRIH NA DCI  
MACOCHY A ZBOR. ZBOR JE NA SPIŠSKOM HRÁDE A STRIEDAVO PRI  
VODE - HLAVNE V PRESTRIHOCĎ.

Príklad 2: SALVA, Tadeáš: Svadobná balada. Rkp. Partitúra s. 62.

Handwritten musical score for 'Svadobná balada' by Tadeáš Salva. The score is on page 62 and features multiple staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Slovak and include phrases like "DOBRE VÁM", "BEDA BEDA PREBEDA", and "do bre by vat-". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamics.

Lyrics visible in the score:

- ej ej ej / DOBRE VÁM / ej ej ej
- BEDA BEDA PREBEDA / ej ej aj
- do bre by vat- / ej
- do bre je do bre je
- ej ej e je je ej ej ej jej
- ej do bre vám je do bre
- do bre do bre do bre ej
- e jej ej e jej uch juch
- ej do bre vám ej do bre
- ej ej ej ej ej

Príklad 3: SALVA, Tadeáš: Balada pre miešaný zbor. Rkp. Partitúra s. 6.

The image shows a handwritten musical score for a mixed choir, titled "Príklad 3: SALVA, Tadeáš: Balada pre miešaný zbor. Rkp. Partitúra s. 6." The score is written on a grid of musical staves. It consists of three systems of music, each with four staves. The top staff of each system is for the vocal line, and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The lyrics are written in Slovak and are placed below the corresponding staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked as "♩ = 140". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "kde prečo ho zabil zamordovali oj li Janka zamordovali prečo, prečo zamordovali ho zabil zabil zabi li za bi li oj zamor do va li zamor dovali zamor do va li za bi li za bi li za bi li za bi li za bi li za bi li kde ho zabil zabil kde ho kto ho zamordoval zabil zabil zabil kto ho oj za mor do va li za mor do va li kde ho zabi li oj za bi li za bi li kto ho zabil zamordovali oj prečo ho zabil zabil prečo ho zabil zabil prečo ho zabil zabil prečo ho zabil zabil kde Jana zamordovali kde Jana zamordovali kde ho kto ho tam Jana zamordovali oj".

Príklad 4: SALVA, Tadeáš: *Balada pre husle*. Opus. Partitúra s. 30.

Tempo:  $J=70$

Dynamics: *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mp*

Articulations: *tr*, *acc*, *acc*

Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5



Príklad 5: SALVA, Tadeáš: *Balada pre dva klavíry*. Rkp. Partitúra s. 14.

Handwritten musical score for two pianos, page 14. The score consists of 12 systems of staves. Each system has two grand staves (treble and bass clef) for each piano. The music is in 7/8 time, indicated by a tempo marking of quarter note = 70. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines. There are various performance markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'pp' (pianissimo), 'ff' (fortissimo), 'cresc.' (crescendo), and 'dim.' (diminuendo). The page number '- 14 -' is written at the bottom center.

Príklad 6: SALVA, Tadeáš: *Balada per duodecimo archi*. Rkp. Partitúra s. 38.

Handwritten musical score for "Balada per duodecimo archi" by Tadeáš Salva, page 38. The score is written on ten staves. The top two staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The lower staves show sustained notes with dynamic markings such as "mf" and "ff". The page number "38" is written at the bottom center.



Príklad 7: SALVA, Tadeáš: *Balada pre dychové kvinteto na tému menuetu z „Vodnej hudby“*  
 [v skutočnosti z „Hudby k ohňostroju“] Georga Friedricha Händla. Rkp. Partitúra s. 2.

Handwritten musical score for a woodwind quintet, page 2. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Cor Anglais, Trombone 1 (Tenor), Trombone 2, and Bass. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the flutes and a harmonic accompaniment in the lower instruments. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Flute 1  
 Flute 2  
 Cor Anglais  
 Trombone 1 (Tenor)  
 Trombone 2  
 Bass

mf

- 2 -









Príklad 11: SALVA, Tadeáš: *Dobry den moji mrtvi*. SHF. Partitúra s. 23.

-23-

**C** (♩=40) **11**  
**8**

*S* *mp* Dob - ry den dob - ry den

*T* dob - ry den mrt - vi

*S* *T* dob - ry den dob - ry den

*S* *B* dob - ry den mrt - vi

*B* dob - ry den mo - ji

Detailed description: This block contains the vocal and piano parts for measures 11 and 12. The music is in common time (C) with a tempo of quarter note = 40. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part (S) starts with a piano (mp) dynamic and sings 'Dob - ry den dob - ry den'. The Tenor part (T) sings 'dob - ry den mrt - vi'. The Soprano Tenor part (S T) sings 'dob - ry den dob - ry den'. The Soprano Bass part (S B) sings 'dob - ry den mrt - vi'. The Bass part (B) sings 'dob - ry den mo - ji'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic line in the right hand and a bass line in the left hand. A double bar line is placed after measure 11.

**C** (♩=40)

*T*

Detailed description: This block shows five empty musical staves for the Tenor part, labeled 'T'. The time signature is common time (C) and the tempo is quarter note = 40.

**C** (♩=40)

*B*

Detailed description: This block shows five empty musical staves for the Bass part, labeled 'B'. The time signature is common time (C) and the tempo is quarter note = 40.

## Príklad 12: SALVA, Tadeáš: Ária pre bas, klavír a sláčikový orchester. Rkp. Partitúra s. 16.

Handwritten musical score for "Ária" by Tadeáš Salva, page 16. The score is written on a system of staves. At the top left, there is a box containing the number "19" and a downward-pointing triangle with the number "3" below it. The vocal line (top staff) has lyrics: "mat'no ja mat'no ja" and "a". The piano accompaniment (middle staves) includes markings for *mf* and *f* dynamics, and "Ped" (pedal) markings. The string section (bottom staves) includes markings for *pizz* (pizzicato) and *f* dynamics. The page number "16" is written at the bottom center.



Příklad 13: SALVA, Tadeáš: *Balada*. Perokresba.

## Summary

### RENAISSANCE OF MYTH IN THE MUSICAL BALLADS OF TADEÁŠ SALVA

The renaissance of myth in various artistic forms is one of the principal features of the art of the 20<sup>th</sup> century. The study of this phenomenon is pursued in a variety of scholarly disciplines, including philosophy, anthropology, psychology, and literary scholarship. In musicology it is not one of the frequented themes, although works devoted to the problem of myth point to the fact that the relationship of myth and music is not merely a peripheral matter. One of the first who drew attention to this relationship was Claude Lévi-Strauss, the leading representative of structural anthropology. Music has an important status in his works, and he personally came to the conclusion that it was music, with the emergence of the fugue, that had taken over the structures of mythical thinking, even as literature abandoned them. He presents myth as an opposite of poetry, which is often untranslatable, whereas myth cannot be deformed by translation.

The Slovak composer Tadeáš Salva (1937 – 1995), a representative of the generation of the Slovak musical avatgarde, influenced by the sociopolitical changes at the turn of the 1970s, directed his attention to a new source of inspiration. This was the folk ballad, regarded by Salva as the form with the most lasting value. According to Salva, the foundation of the ballad is dualism, which is a reflection of natural laws. The most striking examples which the composer adduces are birth – death, light – darkness, day – night, heat – cold. In musical language they are reflected in the form of compositional contrasts: polyphony – homophony, dissonance – consonance, single-voice – multi-voice, main idea – secondary idea, slow tempo – fast tempo.

Salva's inspiration by the ballad resulted in over twenty compositions with the title *Ballad* for diverse vocal, vocal-instrumental and solo castings. There are also other works which are to be assigned to the same category, though they are not directly connected to the ballad by their titles. Viewed more closely, Salva's conception of dualism as the essential characteristic of the ballad betrays a strong correlation with the structural explanation of myths which Lévi-Strauss provided. Lévi-Strauss made his discovery of the binary oppositions during his thoroughgoing examination of myths in the so-called "primitive cultures". This is a fundamental methodological starting-point for the description of methodological systems as a complex structure of relationships, on the basis of fundamental binary contrasts: high – low, living – dead, female – male, etc. The dualist principle which Salva applied in his ballads is in essence identical with the theory of binary oppositions. Contrast as the fundamental premise of dualism or binary oppositions is an important agent for Salva, which he brings into every component of the musical structure. In its essentials Salva's compositional expression, which accentuates the larger wholes rather than the details, makes it possible to use the binary oppositions rather than on the level of macrostructures: from the instrumentation and choice of instruments, application of contrasting elements in melos, counterposition of several rhythms and metres, to the overall idea of the linking of two different expressions, such as folk music and jazz or allusively, Baroque music, in opposition to the compositional thinking of the present time. His interest in the ballad also stimulated Salva to activity as a visual artist making pen drawings; accordingly, many of his musical ballads also have their pictorial pendants. Based on the connection of several principles (auditory, visual, verbal and motional), in certain of Salva's compositions one can think in terms of the fulfilment of a concept of the total work of art.