Moravsko-slovenské inšpirácie v tvorbe predstaviteľov slovenskej hudobnej avantgardy Juraja Pospíšila a Tadeáša Salvu

Michal Ščepán

Na prelome 50. a 60. rokov minulého storočia začala na Slovensku pôsobiť generácia skladateľov označovaná ako slovenská hudobná avantgarda.[1] Politický režim, ktorý bol na Slovensku nastolený po roku 1948 so sebou priniesol viacero obmedzení a tendencie prejavujúce sa odstraňovaním izolačných bariér s nadväzovaním na progresívne vývojové línie, boli pre skladateľov tejto generácie viac ako príznačné. Išlo najmä o inšpirácie a preberanie podnetov z tvorby skladateľov hudobnej avantgardy predvojnového ako aj povojnového obdobia, ktoré predstavovali absolútny protipól voči oficiálne nastolenej ideológii socialistického realizmu. Jedným z predstaviteľov spomínanej generácie bol olomoucký rodák Jíři Pospíšil (1931 – 2007). Svoje detstvo a dospievanie prežil v obci Haňovice. Po štúdiu hry na klavíri na Hudobnej škole v Litovli a Mestskom hudobnom ústave v Olomouci sa v roku 1950 zapísal na Janáčkovu akadémiu múzických umení v Brne, kde absolvoval prípravný ročník a jeden semester kompozície u Viléma Petrželku. V roku 1952 prestúpil k Jánovi Cikkerovi na Vysokú školu múzických umení do Bratislavy, kde ostal žiť až do konca svojho života s tým, že používal slovenský ekvivalent svojho krstného mena – Juraj.

Pospíšilová kompozičná tvorba zahŕňajúca skladby rôznych druhov a žánrov sa dá rozdeliť na tri obdobia odlišujúce sa uplatnením rôznych výrazových prostriedkov na základe aktuálnych inšpirácií a podnetov, ktoré na skladateľa v danom období vplývali. Začiatky Pospíšilovho kompozičného vývoja boli spojené s úctou k českej romantickej tvorbe, najmä k hudbe Antonína Dvořáka a Josefa Suka. Už v tomto ranom období tvorby sa kryštalizoval Pospíšilov záujem vytvárať štrukturálne celky z kontrastných zdrojov.[2] Voči podnetom neskorého romantizmu a impresionizmu tento kontrast predstavovala hudba z domácich zdrojov. Nešlo však o ľudovú pieseň v jej autentickej forme, ale v sekundárnej podobe. Pre Pospíšila totiž esenciálne stelesnenie moravského hudobného folklóru predstavovali diela Bohuslava Martinů a hlavne tvorba Leoša Janáčka. Tento druh inšpirácie sa prejavuje už v Pospíšílovom prvom opuse s názvom Štyri piesne na slová moravskej ľudovej poézie z roku 1951. Texty diela s obsadením pre soprán a klavír skladateľ čerpal zo zbierky Františka Sušila Moravské národní písně (1860). Z tej zhudobnil nasledujúce piesne: Zámek a slovo, Stálost, Slavíkovský polečko a Voda nevrátivá. Už samotný výber textovej predlohy poukazuje na to, že pre Pospíšila boli vzorom Martinů a jeho piesňové cykly na texty moravskej ľudovej poézie Nový Špalíček, Písničky na jednu stránku a Písničky na dvě stránky a to nielen výberom samotných Sušilových textov, ale tiež výrazne po hudobnej stránke. Pospíšilové strofické piesne (Obr. 1) sa prejavujú výraznou simplifikovanosťou, technickou najmä nenáročnosťou priehľadnou kvintakordálnosťou, ale aj použitými prostriedkami v harmónii. Vplyv Martinů sa v tomto smere prejavuje fúziou funkčnej a modálnej harmónie, keďže na prvý pohľad piesne preukazujú dominantnú prítomnosť vzťahov základných akordických funkcií T-S-D, no v skutočnosti sa tu prelína funkčná harmónia s moravskou ľudovou harmóniou, ktorá nemá jednoznačné prioritné postavenie T-S-D, ale rovnaký status majú aj vedľajšie stupne, terciové a sekundové vzťahy medzi kvintakordami.[3]

Počas štúdií v Brne, obrátil Petrželka Pospíšilovu pozornosť na tvorbu svojho učiteľa Leoša Janáčka. Táto inšpirácia u Pospíšila zotrvala aj po príchode do Bratislavy, kde však bola

---

[1] CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011.

[2] CHALUPKA, Ľubomír: Juraj Pospíšil: Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, op. 21. In: *Hudobný život*, roč. 24, 2002, č. 2, s. 28.

[3] TROJAN, Jan: *Moravská lidová píseň : Melodika, harmonika*. Praha : Supraphon, 1980. s. 60.

situácia výrazne odlišná. V slovenskej hudbe totiž voči Janáčkovej svojráznej hudobnej reči a mysleniu panovala určitá nevšímavosť, pretože sa na základe pretrvávajúceho vplyvu a názorov Vítězslava Nováka považovala za kompozične primitívnu.[4] Po svojom usadení na Slovensku sa Pospíšil usiloval o invenčné priblíženie sa k slovenským intonačným a rytmickým prvkom, čo vytváralo jedinečnú a špecifickú atmosféru jeho diel z raného tvorivého obdobia. Tú badať napríklad v kantáte Margita a Besná (1955). Táto kompozícia pre sóla, zbor a orchester sa z tektonického hľadiska delí na tri časti spojené orchestrálnymi medzihrami so záverečným epilógom, pričom tretia časť je vystavaná z melodiky a rytmiky tradičného slovenského ľudového tanca – odzemku. O podobne tvorivý, nie imitačný prístup k ľudovým inspiračným podnetom tiež dochádza v Sonáte pre violončelo a klavír (1955). Uplatnenie Janáčkovskej textúry predstavuje Pospišilova absolventská práca Hory a ľudia (1954),[5] ktorou úspešne ukončil svoje štúdium kompozície.

Vo všeobecnosti možno tvrdiť, že práve Leoš Janáček a jeho tvorba zohrali v Pospíšilovom kompozičnom vývoji zásadnú úlohu, čo sa markantne prejavilo v nasledujúcich obdobiach jeho tvorby. V nadväznosti na svojho krajana sa charakteristickými znakmi Pospíšilovho zrelého kompozičného štýlu stalo predovšetkým využitie ostinát, ďalej rozvíjanie krátkych, fragmentárnych motívov s prvkami moravskej ľudovej piesne v Sonáte pre sláčiky (1961) a taktiež uplatnenie fenoménu fragmentárnosti v hudobnej tektonike v cykle piatich klavírnych skladieb Monológy (1959) (Obr. 2), alebo v Koncerte pre pozaunu a malý orchester (1962). Pospíšil vo svojich dielach ďalej vyzdvihol tie originálne postupy, ktoré individuálne charakterizujú Janáčkovú hudbu – metódu narábania s rytmickými modelmi, aditívnosť tektonických blokov či princíp montáže ako východisko k dosahovaniu kontrastov.[6] Tieto podnety Pošpíšil získaval jednak štúdiom Janáčkových kompozícií ako aj prostredníctvom jeho prác O lidové písni a lidové hudbě a oboch zväzkov Hudebně teoretického díla.

V prostrednom období Pospíšilovej kompozičnej tvorby zohrala dôležitú úlohu návšteva festivalu Varšavská jeseň v roku 1962. Tu sa nadchol kompozičnými výdobytkami Druhej viedenskej školy, konkrétne dielami Antona Weberna, ktoré následne aplikoval vo svojich dielach, v spojení s už zaužívanými „janáčkovskými“ postupmi. Pospíšil bol presvedčený, že medzi fragmentárnosťou hudobného myslenia Janáčka a fragmentárnosťou obsiahnutou vo vrcholnej tvorbe Weberna existuje vzťah, ktorý sa snažil osobitným spôsobom vo svojich dielach aj formulovať, pričom spojenie týchto skladateľských poetík je v slovenskej hudobnej tvorbe unikátom. Príkladom tejto symbiózy sú napríklad typické „sčasovky“ (rytmické ostináta), ktoré Pospíšil aplikoval na pozadí dodekafonickej techniky v diele Hudba pre 12 sláčikových nástrojov (1965) (Obr. 3). V prípade tohto diela nejde o jediný odkaz na Janáčka. Jednu z gradácií v uvedenej skladbe tvorí prepojenie tradičnej akordiky v podobe kulminácie čistých kvínt, sónickej vrstvy tvorenej pohybom troch iniciálnych intervalových buniek a kantabilnej línie s prudkým vpádom „janáčkovského“ motívu, charakteristického väzbou veľkej sekundy a čistej kvarty, čo predstavuje jeden z melodických archetypov zrelého štýlu tohto skladateľa.[7]

V záverečnom období svojej tvorby Pospíšil v rámci svojho kompozičného vývoja upustil od využitia kompozičných prostriedkov Novej hudby a začal rozvíjať osobitú formu neoromantizmu. Aj v tejto fáze však nadväzoval na podnety z Janáčkovej hudby, najmä vo

---

[4] BURLAS, Ladislav: Myšlienky o vývine národnej hudby. In: *Slovenská* hudba, roč. 1, 1957, č. 2, s. 56.

[5] ADAMČIAK, Milan: Leoš Janáček and His Influence of Slovak Music. In: BAUER, Glen – BECKERMAN, Michael (eds.): *Janáček and Czech Music: Proceedings of the International Conference*. Stuyvesant : Pendragon Press, 1995, s. 306.

[6] CHALUPKA, Ľubomír: Recepcia hudby Leoša Janáčka v slovenskej skladateľskej tvorbe po roku 1945. In: *Studia Academica Slovaca 35. Prednášky XLII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, 2006, s. 387.

[7] CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. s. 261.

svojej komornej tvorbe charakteristickej intímnosťou výrazu a štýlovou koncentrovanosťou. Osobitým príkladom je Sláčikové kvarteto č. 3 (1985). Ide o štvorčasťový sonátový cyklus, v ktorom skladateľ nadviazal na určité princípy štylizácie Janáčkových sláčikových kvartet, najmä vo výstavbe hudobného procesu s úsilím o hlboko emotívny a kontrastuplný výraz.

Od roku 1955 Pospíšil pôsobil na Konzervatóriu v Bratislave, kde vyše 45 rokov vyučoval kompozíciu a hudobno-teoretické predmety. Svoju pedagogickú prax zúročil pri písaní svojich teoretických prác Hudobná teória I., Všeobecná náuka o hudbe, alebo rozsiahlom a doposiaľ nepublikovanom hudobno-analytickom spise Formovanie hudobnej skladby. Ten možno považovať za kompendium jeho skladateľskej pedagogiky a hudobného svetonázoru.[8] Pomerne veľký priestor v ňom autor venoval popri Janáčkovi a príkladoch z jeho diel tiež Bartókovi a jeho spracovaniu slovenských ľudových piesní. Pri charakteristike modality sa nezaoberal stredovekými módmi a vokálnou polyfóniou, ale zameral sa najmä na príklady z diel týchto skladateľov, pričom ich tvorbu a jej základný inšpiračný zdroj – ľudovú hudbu považoval za jedno z hlavných východísk svojej teoretickej a nepochybne aj kompozičnej činnosti.

Ďalším z príslušníkov generácie slovenskej hudobnej avantgardy bol aj Tadeáš Salva (1937 – 1995). Ten je považovaný za jedného z najoriginálnejších tvorcov, pričom táto charakteristika vychádza zo syntézy najarchaickejších modelov slovenského hudobného folklóru s najavantgardnejšími kompozičnými technológiami.[9] Salva pochádzal z rázovitej liptovskej obce Lúčky, kde už od malička prichádzal do kontaktu s tou najautentickejšou formou ľudovej hudby v podobe trávnic a koseckých piesní. Salva začal kompozíciu študovať v Bratislave v roku 1958 a práve v tomto období začal spoznávať hudbu reprezentantov Druhej viedenskej školy, čo bolo v rozpore s názorovou orientáciou jeho pedagóga Alexandra Moyzesa, ktorý mal podobne negatívny vzťah aj ku skladateľom ako Béla Bartók či Leoš Janáček či Igor Stravisnký. Aj keď Salva prestúpil do kompozičnej triedy Jána Cikkera, po prvom roku štúdium v Bratislave zanechal. Už počas tohto obdobia sa Salva z dôvodu vedúcej línie socrealistickej hudby s národným tónom snažil vo svojich kompozíciách úplne odfiltrovať akýkoľvek podnet pochádzajúci z folklórneho prostredia. Zmena nenastala ani po Salvovom príchode do Poľska, kde sa v Katoviciach stal študentom Bolesława Szabelského. Tunajšie štúdium Salvu podnietilo k aplikácii kompozičných prostriedkov zavedených poľskými skladateľmi, najmä techniky riadenej aleatoriky Witolda Lutosławského a tiež k orientácii na duchovnú hudbu, kde možno badať vplyv Krzysztofa Pendereckého.

Po návrate na Slovensko Salva v tomto trende pokračoval, všetko sa však zmenilo nástupom normalizácie. Z dôvodu oficiálnej animozity voči duchovnej hudbe musel Salva prehodnotiť svoje kompozičné aktivity a preorientovať sa na iný inšpiračný zdroj. Sám skladateľ sa v jednom z rozhovorov vyjadril, že po tom, ako musel z uvedených dôvodov po roku 1968 zmeniť dovtedajšiu duchovnú paradigmu svojej tvorby, našiel nové a mimoriadne bohaté inšpiračné žriedlo v slovenskom piesňovom folklóre, s ktorým mal už od svojho detstva bytostnú skúsenosť.[10] K pretaveniu tejto inšpirácie dopomohlo aj to, že Salva vyše 11 rokov pôsobil ako dramaturg v Slovenskom ľudovom a umeleckom kolektíve.

Béla Bartók vo svojej štúdii Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit[11] poukázal na to, akým spôsobom môže skladateľ vo svojej tvorbe uplatniť prvky ľudovej hudby, pričom uvádza tri spôsoby: Prvým je prevzatie ľudovej melódie buď bezo zmeny, alebo ľahko

---

[8] VERNUSOVÁ, Ivana: *Profil skladateľa, teoretika, publicistu a pedagóga Juraja Pospíšila a jeho prínos vo výučbe hudobnej teórie a skladby*. [Dizertačná práca.] Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, Pedagogická fakulta, 2016, s. 103.

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

[10] ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In*: Roľnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.

[11] BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: SZABOLCSI, Bence (ed.): *Béla Bartok. Weg und Werk*. Budapešť : Corvina-Verlag, 1957, s. 156-168.

pozmenenej so sprievodom, prípadne s malou predohrou a dohrou. Druhým spôsobom je prípad, keď skladateľ nepreberá priamo ľudové melódie, ale sám vytvára ich verné imitácie resp. štylizácie. A napokon tretí spôsob je, keď skladateľ nepreberá ľudové melódie ani ich neimituje, ale jeho hudba sa vyznačuje rovnakou atmosférou ako ľudová. 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. Tadeáš Salva vo svojej tvorbe aj keď veľmi špecificky, využil všetky tri Bartókom uvádzané spôsoby tvorivej transformácie folklórnej predlohy. Na základe toho môžeme jeho skladby ovplyvnene rozdeliť do troch skupín.

Uplatnenie prvého typu citácie, sa vyskytuje v Salvových dielach v klasickom zhudobnení, ale hlavne veľmi zaujímavým pretavením aj v elektroakustických kompozíciách. V tomto žánri Salva skomponoval niekoľko diel, ktorých elektroakustické spracovanie popri citácii piesní v podaní sólistu alebo miešaného zboru zvýraznilo, farebne obohatilo aj o mimo hudobné prvky. [12] Prvým takýmto dielom boli Ozveny v hore z roku 1973. Reálny podkladový materiál kompozície tvorí sólový spev piesne Ej hora, hora. Do diela je nakomponovaný ženský zbor, píšťalka, autentické zvuky prírody, ako žblnkot potôčika, šum lesa, kosenie trávy, kovanie a ostrenie kosy, rúbanie. Náladu harmonicky ozvláštňuje vánok vetra vyrobený elektroakustickými postupmi technického zariadenia. Ďalšie dielo tohto typu Doliny, doliny (1974) využíva spracovanie sólo spevu ženského zboru a lesného rohu. Inštrumentálna elektroakustická skladba Vrchárska – Variácie pre sólové husle na ľudovú pieseň Borovka, borovka (1977) bola vytvorená nahratím piesne v rôznych verziách v závislosti od použitých techník nástrojovej hry ako napríklad pizzicato, arpeggio, flažolety a spiccato a tiež v odlišnom tempe. Tento materiál bol potom elektroakustickou technikou v šiestich variáciach spracovaný ako elektronický sprievod k pôvodnej melódii. Citácia piesne v pôvodnom tvare v skladbách v klasickej forme zhudobnenia je prítomná v zborovom diele Štiri hodinke bili (1978) pre miešaný zbor na rovnomennú pieseň z prvého dielu Bartókovej zbierky Slovenských ľudových piesní (1959), alebo v kompozícii Ľúbostné (1979) pre soprán, barytón miešaný zbor a sláčiky. Ako ďalší príklad prekomponovaných melódii môžeme uviesť napríklad pieseň Slovenské pastorále (1986) pre barytón flautu a klavír (Obr. 4), kde je použitá trávnica Lúčanské dievčatá. Salva nezasahuje do melódie tejto kvarttonálnej piesne, mení iba jej rytmickú zložku. Podobne Salva postupuje v ďalších kompozíciách ako Tancovala by som, kde sú citované ľudové piesne Vršok dolina, Tancovala by som, alebo Tancuj, tancuj.

Druhú skupinu skladieb v ktorej sa využíva imitačná a štylizačná práca založená na typických melodicko-rytmických a tonálnych znakov ľudovej piesne, tvorí predovšetkým cyklus Slovenských concerti grossi č. 1 – 5, ďalej Slovenská rapsódia č. 1 (1984) alebo Štvrté sláčikové kvarteto (1988). Okrem nápovedí na slovenskú ľudovú melodiku je to v Slovenskom concerte grosse č. 1 (1978) špecifické obsadenie, ktoré okrem sopránu a altu tvorí dvoj, šesťdierková a handrárska píšťalka, gajdica, tri fujary, drumbľa, zvonce liatovce či cimbal (Obr. 5). V ďalších spomínaných skladbách už s klasickým obsadením sa objavuje aj ďalší špecifický znak viažuci sa na piesňový folklór, ktorým je štylizácia autochtónnej interpretačnej techniky sedliackych dedinských kapiel. Táto osobitným spôsobom pretransformovaná hra dedinských muzík v Štvrtom sláčikovom kvartete, vytvára špecifickú bukolickú náladu. Obdobná štylizácia sa tiež vyskytuje v dielach, ktoré sú výsledkom tejto práce nielen v oblasti hudobnej, ale i tanečno-pohybovej alebo vizuálnej, ktorá je súčasťou súborových programov, komponovaných najmä pre Slovenský ľudový a umelecký kolektív: S batôžkom a krošňou (1978) alebo Orchester ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu: Perpetum mobile, koncertantná hudba na goralské témy (1992). Ako vidno z názvu samotných kompozícii, sú presne viazané na lokálne

[12] SALVA, Tadeáš: Impresie z elektroakustického štúdia. In: *Rozhlas a slovenská elektroakustická hudba*. Bratislava : Metodicko-výskumný kabinet Československého rozhlasu v Bratislave, 1989, s. 160-161.

a žánrové znaky daného čísla z programu: Pastierske z Liptova (1978), Krštiniarske z Liptova (1977), alebo určitú funkciu: Uspávanky (1979), Plačky (1986).

Posledná skupina skladieb odráža až implicitnú a podvedomú prítomnosť prvkov ľudovej hudby v Salvovej hudobnej reči, ktorá sa prejavuje i v skladbách, ktoré svojím názvom nepreukazujú akúkoľvek možnosťou spojenia s piesňovým folklórom a jeho prejavmi. Salvu pri tvorbe svojich diel upútali najmä možnosti modernej transformácie vokálneho prejavu disponujúceho napríklad osobitosťou parlandového prednesu, rubátovosti fráz, náhleho odsadenia, zámlk či rytmického zhustenia. Okrem diatonických flexií, modality, čistých kvínt, kvárt vychádzajúcich akoby z kostier kvartonálne a kvinttonálne organizovanej ľudovej melodiky, ktoré sa stali už bežnou súčasťou skladateľovho kompozičného jazyka, je to ďalší podstatný znak v podobe využitia štvrťtónov (Obr. 6). Salva podobne ako Alois Hába odvodil použitie mikrointervalov z interpretácie autentickej ľudovej hudby,[13] pričom ich kvílivý charakter má v Salvových dielach svoje opodstatnenie. Súvisí totiž s baladickosťou, ktorá sa v rôzne sprostredkovaných podobách stala autoštylizačnou črtou skladateľovej tvorby. Popri trojdielnej tektonickej organizácii v podobe navodenia atmosféry, hlavného dejového konfliktu a tragického vyústenia, sú v nich prítomne aj ďalšie základné vlastnosti baladického žánru: Ponurosť a tragickosť dosahovaná chromatickými postupmi, hlbokými registrami v kontrastne s vysokými polohami. Ďalej je to dramatickosť vyskytujúca sa na úkor statických prvkov, epickosť vychádzajúca z evolučného charakteru rytmicko-melodických línii a opakovanie určitých motívov v priebehu kompozície ako reminiscenčný prvok.

Salva skomponoval vyše 20 balád pre rôzne nástrojové a vokálne obsadenia a k baladám sa pridávajú aj skladby, ktoré toto označenie v názve nemajú, ako napríklad televízna opera Margita a Besná (1971). Ide o komornú operu komponovanú špeciálne pre televízne vysielanie, prvú svojho druhu na Slovensku. Jej obsadenie je čisto vokálne a jej natáčanie sa realizovalo čisto v exteriéroch. Salva ako libreto použil zredukovanú formu rovnomennej balady štúrovského básnika Jána Bottu, ktorého pltnícka tematika siaha opäť do Salvovho detstva, keďže jeho starý otec bol pltníkom a pltnícke príbehy a povesti z plavieb z jeho rozprávania dobre poznal. Hudobnú faktúru Margity a Besnej možno charakterizovať ako pomerne jednoduchú a výrazne slovenskú. Popri častom jednohlase, resp. vedení jednohlasných línií v oktávach sa vyznačuje častým využitím charakteristických intervalov starších štýlových vrstiev slovenských ľudových piesní (čisté a zväčšené kvarty, čisté kvinty) často aj v superpozíciach.[14]

Špecifickou oblasťou, kde sa implicitne prejavuje vplyv ľudovej hudby je metrorytmická štruktúra Salvových skladieb. Jednak to môže byť použitie voľného rytmu, ktoré u Salvu vychádza z parlandových piesní, alebo rytmus s presným taktovým vymedzením, ktoré sa však permanentne mení, pričom ide o rytmy zložené (Obr. 7). V tomto prípade ide o akúsi paralelu, k tomu čo Béla Bartók nazýva bulharský rytmus,[15] ktorý sa samozrejme vyskytuje aj v slovenských ľudových piesňach a pre ktorý je charakteristické, že hodnota menovateľa zlomku označujúceho takt je mimoriadne krátka, a v ktorom sa základné hodnoty v rámci jednotlivých taktov nezdružujú do rovnakých väčších hodnôt, ale asymetricky. Permanentné striedanie taktov Salva odôvodňoval vokálnou melodikou svojich piesní, ktorých frázy tvoria jednu súvislú klenbu.[16]

Rytmická organizácia je viditeľná pri obsadení najmä v skladbách so sláčikovými nástrojmi alebo taktiež vo vokálnych, kde hlbšie nástroje typu violončela a kontrabasu resp. hlasy basovej polohy prípadne nemajú melodickú, ale skôr rytmicko-harmonickú funkciu.

---

[13] VOLEK, Jaroslav: Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. In: *Opus Musicum*, roč. 13, 1981, č. 8, s. 228.
[14] VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 178.
[15] BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 156.
[16] DOHNALOVÁ, Lýdia: O sile jedinečnosti... Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 23-24, s. 3.

Prejavuje sa to opakovaním alebo bourdónovou zádržou jedného tónu alebo súzvuku, podobne ako v tradičných sláčikových hudbách, kde je ich úlohou týmto spôsobom vytvorenie pevnej harmonickej bázy. Príkladom je úryvok z Árie pre bas, klavír a sláčikový orchester.

Ďalším a posledným uvedeným znakom je heterofónia, dosahovaná najmä pri voľnom rytme a rotáciou melodicko-rytmických figúr v rámci hlasov a ich spojením vo viacerých líniách na vertikálnej úrovni s dominanciou hlavného hlasu voči ostatným. Opäť v tomto prípade možno nájsť istú inšpiráciu a vzdialenú paralelu s ľudovou hudbou (najmä s predharmonickou tonalitou), ktorej harmonizačným základom nie je vertikálna, ale horizontálna väzba akordov. Voľnosť a improvizačný charakter pri hre figúr v jednotlivých partoch bez ohľadu na harmóniu melódie v celom zoskupení, najmä pri heterofónii, má za následok vznik rôznych vertikálnych súzvukov často disonantného charakteru, typického pre Salvovo hudobné myslenie.

Ľudová hudba mala dôležité postavenie aj pri Salvovej pedagogicko-didaktickej činnosti. Pre potreby vyučovania predmetu Estetika umenia na Pedagogickej fakulte v Nitre vypracoval skriptá a zaviedol kompozičnú prax s praktickými príkladmi pre vybrané štýlové epochy. Pre obdobie renesancie vybral viacero ľudových piesní z Bartókovej zbierky Slovenských ľudových piesní, ktoré ako príklady na vokálnu polyfóniu spracoval formou malých kompozičných štúdii, spôsobom od jednoduchších imitačných postupov až po uplatnenie zložitejších kontrapunktických foriem s väčším počtom hlasov, v závere doplnených krátkou formovou analýzou jednotlivých piesní a ich úprav. Časť tohto textu bola vydaná posthumne, pod názvom Klasická renesancia : poetika hudobného umenia.

Nielen vďaka vytvoreniu slovenského idiómu tzv. balady, ale najmä vďaka svojej originalite, na ktorú mal výrazný vplyv slovenský folklór a ľudová hudba, je Tadeáš Salva považovaný za „najslovenskejšieho“ slovenského avantgardistu.[17]

Zoznam literatúry

ADAMČIAK, Milan: Leoš Janáček and His Influence of Slovak Music. In: BAUER, Glen – BECKERMAN, Michael (eds.): *Janáček and Czech Music: Proceedings of the International Conference*. Stuyvesant : Pendragon Press, 1995, s. 301-308. ISBN 0-945193-36X.

ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In*: Roľnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.

BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: SZABOLCSI, Bence (ed.): *Béla Bartok. Weg und Werk*. Budapešť : Corvina-Verlag, 1957, s. 156-168.

BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.

BURLAS, Ladislav: Myšlienky o vývine národnej hudby. In: *Slovenská* hudba, roč. 1, 1957, č. 2, s. 54-61.

DOHNALOVÁ, Lýdia: O sile jedinečnosti... Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 23-24, s. 3.

GODÁROVÁ, Katarína: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 237-240. ISBN 80-967799-6-6.

[17] HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : Ikar, 2006, s. 311.

HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : Ikar, 2006. ISBN 80-551-1356-4.

CHALUPKA, Ľubomír: Juraj Pospíšil: Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, op. 21. In: *Hudobný život*, roč. 24, 2002, č. 2, s. 28-30. ISSN 1335-4140.

CHALUPKA, Ľubomír: Recepcia hudby Leoša Janáčka v slovenskej skladateľskej tvorbe po roku 1945. In: *Studia Academica Slovaca 35. Prednášky XLII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, 2006, s. 381-392. ISBN 80-89236-11-1.

CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011. ISBN 978-80-223-3115-9.

CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. ISBN 978-80-223-4585-9.

SALVA, Tadeáš: Impresie z elektroakustického štúdia. In: *Rozhlas a slovenská elektroakustická hudba*. Bratislava : Metodicko-výskumný kabinet Československého rozhlasu v Bratislave, 1989, s. 157-164.

TROJAN, Jan: *Moravská lidová píseň : Melodika, harmonika*. Praha : Supraphon, 1980.

VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988.

VERNUSOVÁ, Ivana: *Profil skladateľa, teoretika, publicistu a pedagóga Juraja Pospíšila a jeho prínos vo výučbe hudobnej teórie a skladby*. [Dizertačná práca.] Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, Pedagogická fakulta, 2016.

VOLEK, Jaroslav: Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. In: *Opus Musicum*, roč. 13, 1981, č. 8, s. 227-237.

Moravsko-slovenské inšpirácie v tvorbe predstaviteľov slovenskej hudobnej avantgardy Juraja Pospíšila a Tadeáša Salvu

Súhrn

Na začiatku 2. polovice 20. storočia sa na Slovensku začala formovať avantgardná generácia skladateľov. Patril do nej aj rodák z Olomouca Juraj Pospíšil. Esenciálne stelesnenie moravského hudobného folklóru pre neho predstavovala najmä tvorba Leoša Janáčka, pričom charakteristickým znakom Pospíšilových kompozícii bolo spojenie týchto podnetov spolu s dvanásťtónovou technikou webernovského typu, čo prestavuje mimoriadny unikát.

Na formovanie hudobného jazyka ďalšieho predstaviteľa slovenskej avantgardy Tadeáša Salvu, mala popri štúdiách v Poľsku markantný vplyv slovenská ľudová pieseň. Kontakt s autentickými prejavmi ľudovej hudby u neho viedol k syntéze charakteristických melodických a rytmických znakov slovenského piesňového folklóru v kombinácii s technikou riadenej aleatoriky. Na základe toho Salva dospel k výsostne individuálnemu prejavu, pričom inšpirácia ľudovou hudbou sa v prípade jeho diel dá klasifikovať na viacerých úrovniach od citácie, imitácie až po asimiláciu.

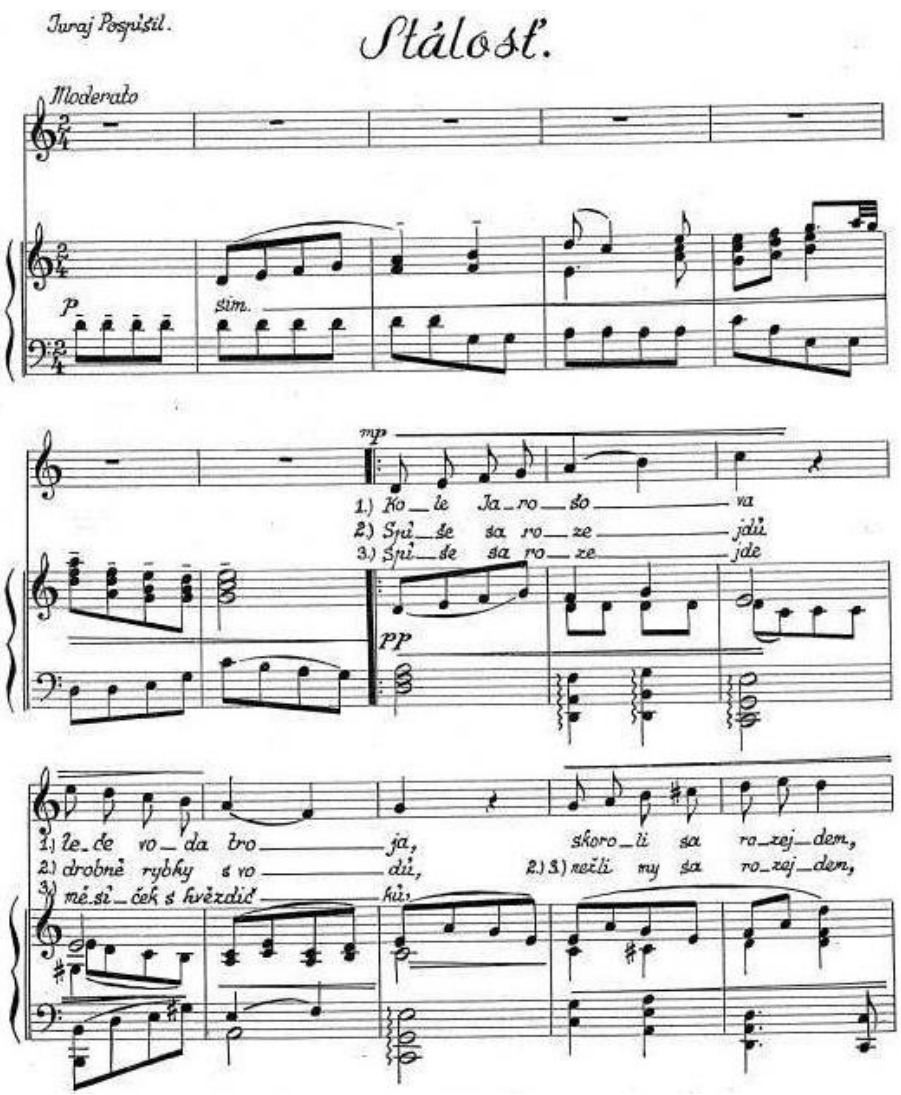
Moravian-Slovak inspirations in the work of representatives of the Slovak musical avant-garde Juraj Pospíšil and Tadeáš Salva

Summary

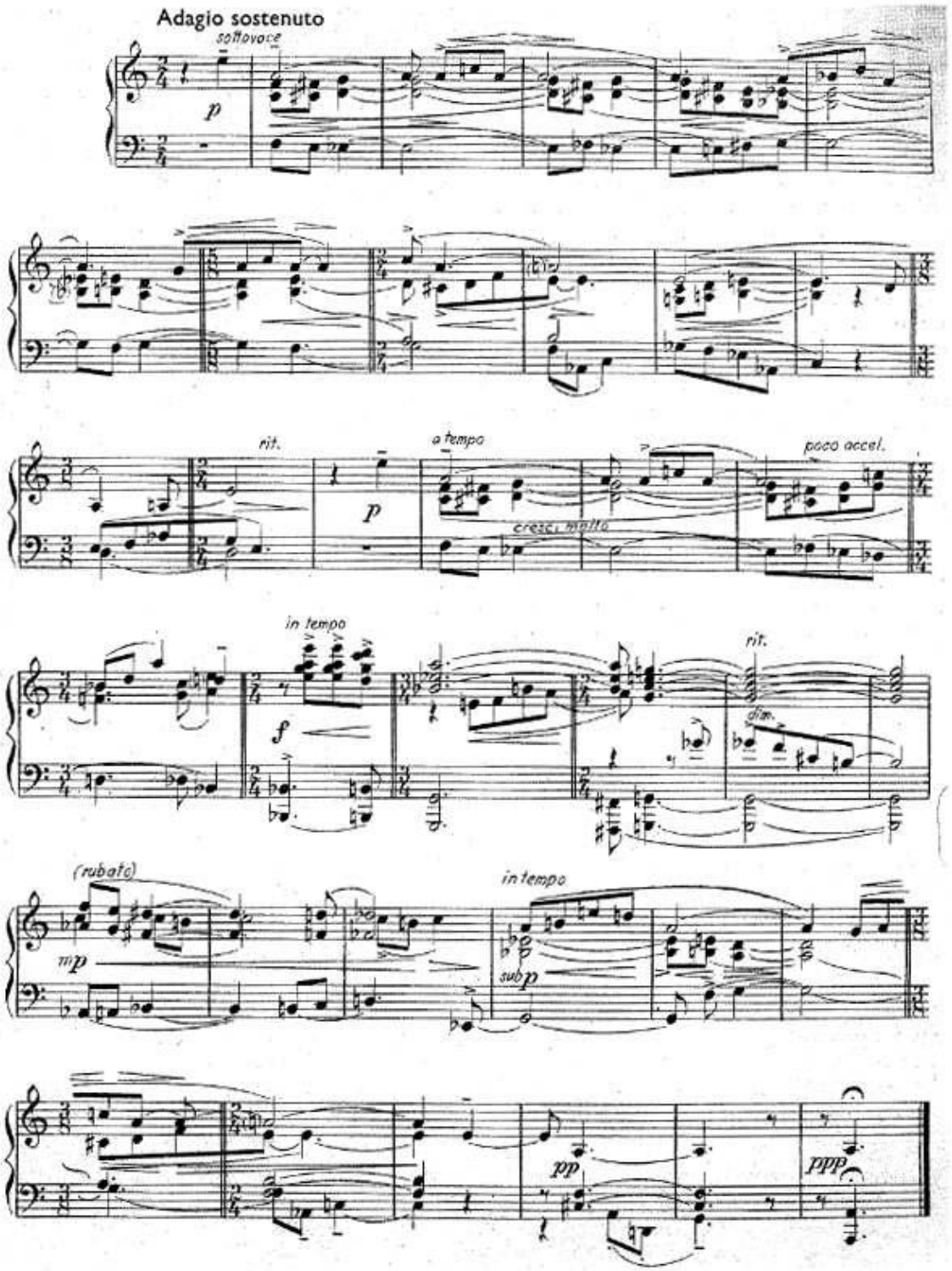
At the beginning of the second half of the 20th century, an avant-garde generation of composers started to be active in Slovakia. Juraj Pospíšil, a native of Olomouc, also belonged among them. The essential embodiment of Moravian musical folklore represented for him mainly the work of Leoš Janáček, and the characteristic feature of Pospíšil's compositions was the combination of these stimuli together with the twelve-tone technique developed by Anton Webern, which is extremely unique.

In addition to studies in Poland, Slovak folk song had a significant influence on the formation of the musical language of another representative of the Slovak avant-garde, Tadeáš Salva. Contact with authentic performance of folk music led into synthesis of characteristic melodic and rhythmic features of Slovak song folklore in combination with the technique of limited aleatory. On the basis of this, Salva came to a supremely individual expression, and the inspiration of folk music in the case of his works can be included in several levels from quotation, imitation to assimilation.

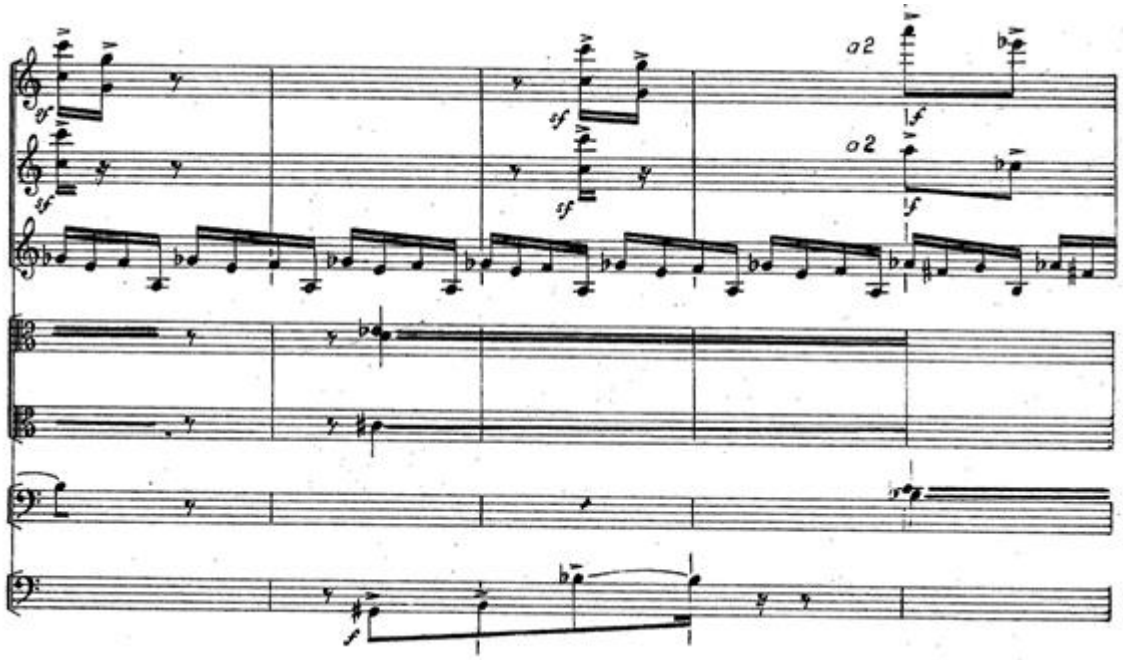
Obrazová príloha



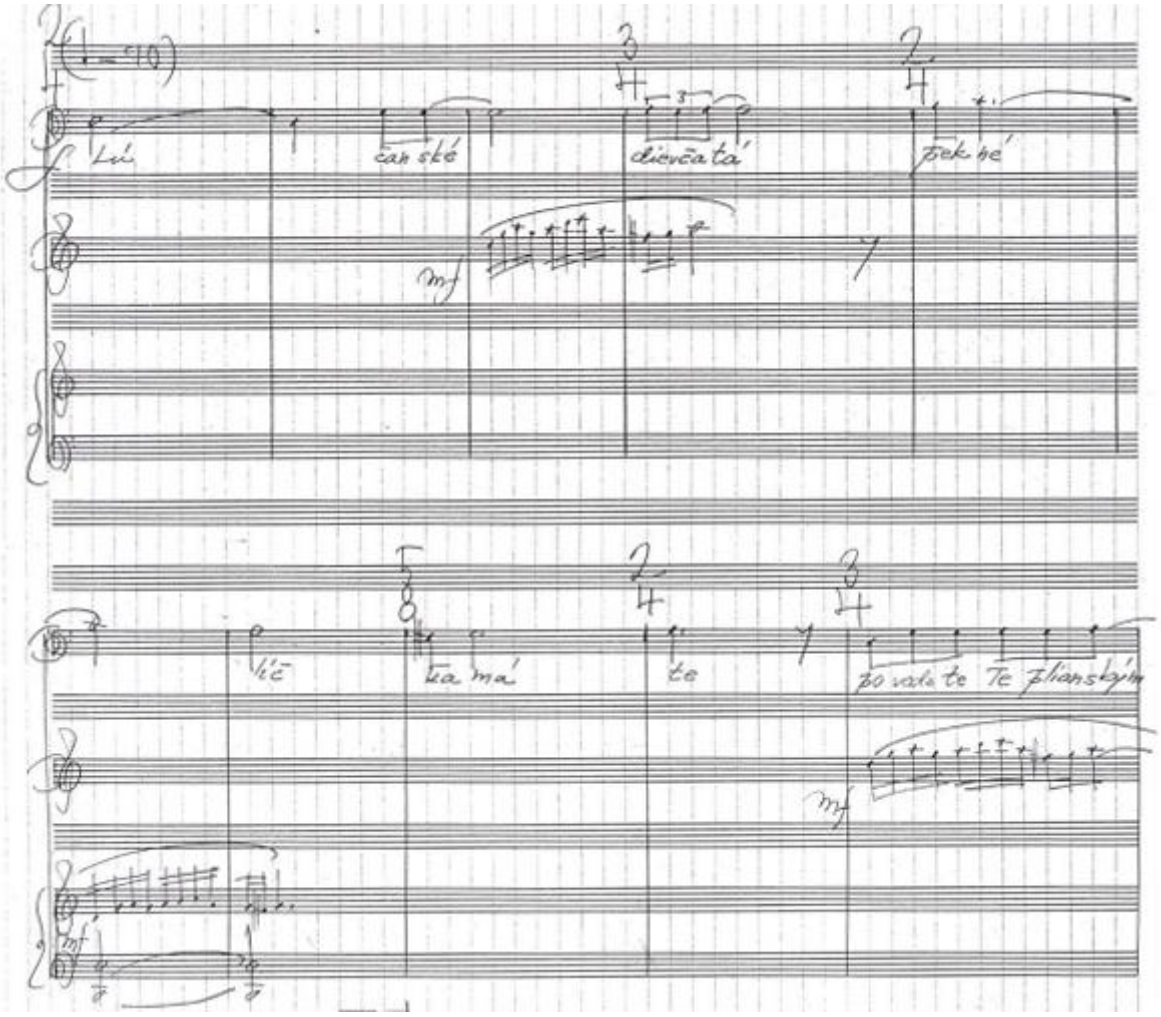
Obr. 1. POSPÍŠIL, J.: Štyri piesne na slová moravskej ľudovej poézie. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1964, s. 4.



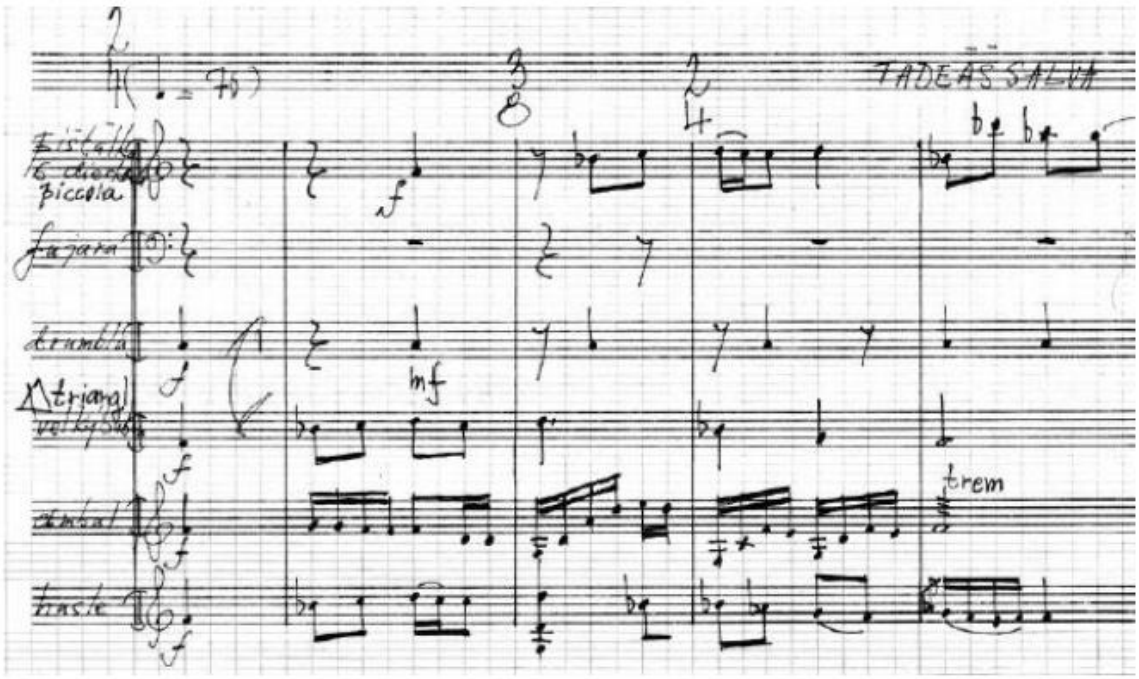
Obr. 2. POSPÍŠIL, J.: Monológy. Praha-Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966, s. 7.



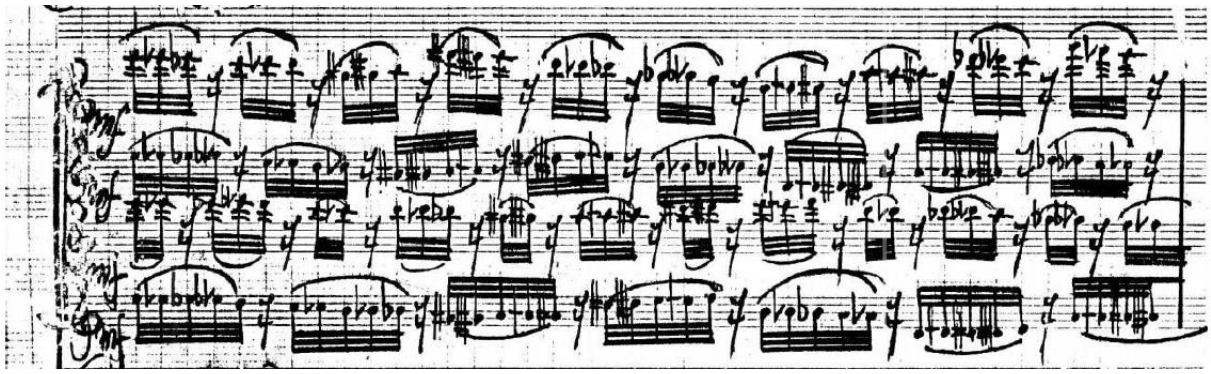
Obr. 3. POSPÍŠIL, J.: Hudba pre 12 sláčikových nástrojov. Bratislava : Panton, 1970, s. 33.



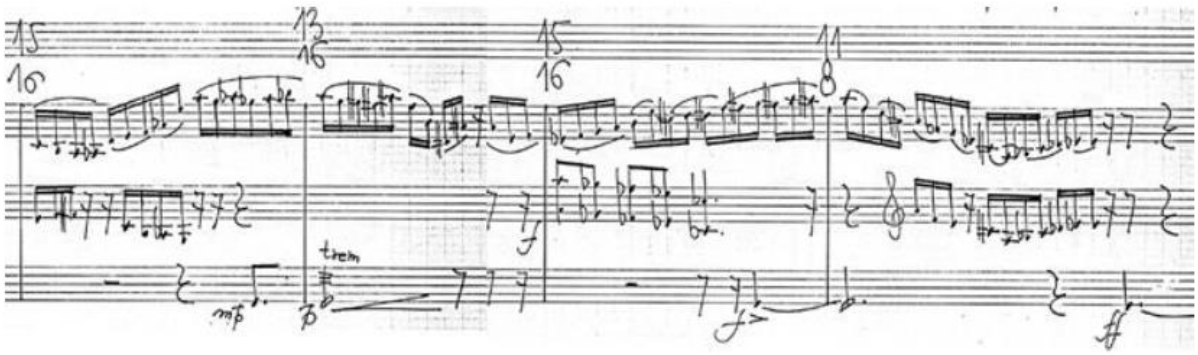
Obr. 4. SALVA, T.: Slovenské pastorále. Rukopis, 1986, s. 20.



Obr. 5. SALVA, T.: Slovenské concerto grosso č. 1. Rukopis, 1978, s. 3.



Obr. 6. SALVA, T.: Balada per duodecimo archi. Rukopis. 1974, s. 36.



Obr. 7. SALVA, T.: Balada pre anglický roh, vibrafón a tam tam. Rukopis, 1986, s. 15.