

Autobiografické momenty v diele Tadeáša Salva

Michal Ščepán

„[...] cieľom skladateľa by nemalo byť iba tíšiť a upokojsovať, ale jeho úlohou je podať pravdivý obraz toho, čo sám prežíva ako člen spoločnosti. [...] Duchovný svet sa zmenil a na umelca zvlášť veľmi silne pôsobí nielen množstvo informácií, ale aj vývoj medziludských vzťahov. Žijeme v 20. storočí, kde na jednej strane sú veľké snahy o pokrok a trvalý mier, no ešte stále sú národy a tisícky ľudí, ktorí hladujú, žijú v rasovej nenávisti, v rozbrojoch, vojnách, alebo v citových nezrovnalostiach. Všetky tieto momenty utvárajú i obraz umeleckých diel, v ktorých je raz optimizmus, inokedy smútok – tak, ako je to v zložitom svete. A napokon – sám človek je tiež pevninou, na ktorej je stále čo objavovať. [...] Zachovať si tvár, osobnosť – to je tiež jedna z úloh tvorcu.“¹

Koncom 50. rokov 20. storočia sa na Slovensku začala formovať mladá generácia skladateľov, ktorá s odstupom času dostala pomenovanie slovenská hudobná avantgarda.² Individualitu jej reprezentantov podčiarkuje aj značne odlišný prístup k tvorivej činnosti a vnímanie faktorov podnecujúcich samotný vznik kompozičných diel. V súvislosti s obsahom citovaných viet pochádzajúcich z rozhovoru s Tadeášom Salvom (22. 10. 1937 – 3. 1. 1995) uskutočneného v roku 1976 možno konštatovať, že spoločenské a politické krízy boli práve jedným z činiteľov, ktoré rozhodujúcim spôsobom prispeli nielen ku vzniku individuálnych diel, ale výrazne ovplyvnili aj formovanie Salvovho tvorivého životopisu ako celku. Práve v prípade skladateľov s preukázateľným vzťahom medzi životom a dielom, ku ktorým nepochybne Salva patrila, zohráva mimoriadne dôležitú úlohu biografický aspekt. Nie nadarmo v tejto súvislosti britská akademička Hermione Lee uvádza, že biografija je formou histórie.³ Významné medzníky pritom nepredstavujú iba udalosti individuálneho, ale tiež kolektívneho charakteru, a to hlavne z toho dôvodu, že iba vďaka poznaniu spoločenského či regionálneho pozadia a doby, v ktorej dotýčny skladateľ žil a komponoval, možno pochopiť mnohé jeho personálne rozhodnutia, v konečnom dôsledku vplývajúce na vývoj a formovanie jeho kompozičnej tvorby.

Míľnikom, ktorý na začiatku druhej polovice 20. storočia zásadne ovplyvnil politický, spoločenský a kultúrny vývoj v krajine, boli udalosti, odohrávané sa medzi

15. a 25. februárom 1948. Po komunistickom prevrate bolo dôležitou súčasťou budovania a rozvíjania hudobného života na Slovensku zakladanie nových inštitúcií. Ich postupný vznik sa v rámci dôslednej etatizácie chápal ako prejav starostlivosti štátu o rozvoj hudobnej kultúry. V roku 1949 bola založená Vysoká škola múzických umení v Bratislave, pričom ideologické tlaky neobišli ani pedagogický proces v tejto inštitúcii. Mládež vrátane vysokoškolákov mala totiž významné miesto v agende komunistickej propagandy. Od mladej generácie, ktorá sa začala aktivizovať v podmienkach komunistického režimu, sa očakávalo, že bude v priebehu výchovno-vzdelávacieho procesu prijímať jeho hodnoty a ním definované praktiky správania. V období 50. rokov sa do mládeže projektovali očakávania spojené s vytváraním nového socialistického človeka predstavujúceho produkt a zároveň nositeľa civilizačnej zmeny.⁴

Salva začal študovať kompozíciu v akademickom roku 1958/1959, keď Vysoká škola múzických umení vstupovala do jubilejného, desiateho roku svojej existencie. Vedúcou postavou oddelenia skladby bol Alexander Moyzes, neskôr sa k nemu pridal Ján Cikker. Salva sa stal žiakom prvého menovaného, ale štúdium sa preňho po necelých štyroch mesiacoch predčasne skončilo. Dôvodov možno nájsť niekoľko. Za jednu z príčin možno považovať aj ideologické smerovanie školy, ktoré bolo ovplyvnené vtedajším režimom. Moyzes síce nebol politicky angažovaný, ale vo svojej tvorbe najotvorenejšie prijal nastolené žánrové požiadavky.⁵ Nedotknuteľnosť zo strany vládnej moci mu zabezpečili aj oficiálne vyjadrenia o pedagogickom procese na škole: V publikácii *10 rokov VŠMU* sa k nemu vyjadril nasledovne: „*Výchova skladateľského dorastu v našej socialistickej spoločnosti popri vysokej odbornosti stáva sa súčasne výchovou ideologickou. Dôraz sa kladie najmä na všeobecné vzdelanie, rátajúc do toho v prvom rade ideologickú výchovu na podklade marxizmu-leninizmu.*“⁶

Treba dodať, že v tomto období bolo napísanie kantáty podmienkou ukončenia školy a v duchu dobových požiadaviek ju týmto spôsobom ukončilo viacero skladateľov.⁷ Na rozhodnutie zanechať štúdium mala vplyv aj Salvova vtedajšia náklonnosť k hudbe reprezentantov Druhej viedenskej školy, ku ktorej mal popri Bartókovi či Janáčkovi jeho pedagóg vyslovene negatívny vzťah.⁸ Hoci Salva v nasledujúcom akademickom roku prestúpil do triedy k Cikkerovi, ktorého prístup bol v porovnaní s Moyzesovými praktikami značne benevolentnejší, po necelom roku Bratislavu, respektíve Slovensko definitívne opustil. Je pravdepodobné, že Salva sa so systémom, ktorý bol v tom čase na škole nastavený, nedokázal úplne vyrovnáť, navyše, ako dovtedajší autotodikt iba veľmi ťažko odstraňoval viaceré nedostatky v oblasti harmónie a formy, ktoré sa stali trňom v oku jeho pedagógov. V období po vylúčení zo školy Salva upadol do prvej vážnejšej krízy, ktorú komentoval slovami: „*Začal som pochybovať o mojom hudobnom talente – začal som sa pýtať a sponedať sám seba, či nakoniec nie je chyba hlavne vo mne. Toto sebaspytovanie mi stále v kútiku duše hovorilo, že s kompozíciou nemôžem skončiť.*“⁹

V súvislosti so svojou kariérou skladateľa sa Salva rozhodol urobiť v dejinách slovenskej hudby celkom ojedinelý krok. K listu, v ktorom sa rozpísal o doterajšom neúspechu svojho štúdia, priložil niekoľko partitúr svojich diel a spolu so žiadosťou o posúdenie ich zaslal viacerým zahraničným skladateľom. Adresáti mali byť takí hudobní veľikáni ako Igor Stravinskij, Paul Hindemith, Bohuslav Martinů a Witold Lutosławski. Najpozitívnejšia odpoveď, ktorá priam osudovo ovplyvnila Salvov život a tvorbu, prišla z hlavného mesta Poľska. Lutosławski vo svojom liste napísal, že je pripravený poskytnúť svoju

pomoc v podobe konzultácií v tom prípade, ak za ním bude Salva ochotný osobne pricestovať do Varšavy. Ten k stretnutiu s Lutosławským uviedol, že poľský skladateľ si naozaj našiel čas na preštudovanie a zhodnotenie jeho partitúr, navyše mu pomohol sprostredkovať štúdium v poľských Katoviciach, kde v rokoch 1962 – 1965 študoval u Bolesława Szabelského. Kontakt s Lutosławským, hoci sporadický, pretrval až do konca života tohto poľského veľikána. Vo všetkých smeroch sa pre Salvu stal Lutosławski inšpiráciou nielen z kompozičného hľadiska, čo je badateľné najmä v podobe aplikácie kompozičnej techniky riadenej aleatoriky, alebo prevzatia názoru o formotvornej funkcii rytmu, fyziognómii a farbe intervalov, ale tiež sa stotožnil s myšlienkami jeho skladateľského kréda, ktorého nosným momentom bola nasledovne znejúca zásada: „*Najzávažnejšou povinnosťou každého umelca je hovoriť pravdu.*“¹⁰

Postupne sa tak vykryštalizoval Salvov skladateľský naturel, ktorý vychádzal z presvedčenia tvoriť svoju hudbu na základe znepokojenia a pohnútok pochádzajúcich z diania doma ako aj vo svete. Táto črta, častokrát založená na osobnej skúsenosti siahajúcej aj niekoľko rokov do minulosti, sa začala prejavovať už pred odchodom do Poľska. Nemalú úlohu pri tom zohrali spomienky na druhú svetovú vojnu, počas ktorej v národnooslobodzovacom boji zahynulo mnoho obyvateľov z jeho rodnej obce Lúčky. Niektorí z nich padli do zajatia, boli odvedení do koncentračných táborov alebo väznic a neskôr popravení. Prečesávacie akcie nad obcou spojili príslušníci Sonderkommando 7 aj s fyzickou likvidáciou 13 väzňov, ktorých priviezli z ružomerskej väznice do lokality Šiare, kde ich na začiatku roka 1945 povraždili. Telá obetí nechali na mieste popravy nezahrabané. Táto tragická udalosť neobišla ani vtedy sedemročného Salvu: „[...] *na viacerých autách dovezli niekoľko ľudí a postrieľali ich do tyla, pochovať sa mohli až na jar. Ten pohľad, ako ich doniesli na cintorín a kládli do spoločného hrobu, mi ostane pred očami na celý život.*“¹¹

Poľský muzikológ Mieczysław Tomaszewski vo svojich analytických textoch poukazuje na tú skutočnosť, že umelecké dielo vo vzťahu k životu jeho tvorcu disponuje určitými špecifickými znakmi.¹² Medzi tie patria aj tzv. autobiografické momenty, predstavujúce svedectvo udalostí života, predovšetkým spoločenského, v ktorom dotýčny autor žil a pôsobil. Najčastejšie ich možno popri samotnom čase vzniku danej kompozície identifikovať aj v podobe titulov a podtitulov, mott a dedikácií. V tejto súvislosti prvú závažnú kompozíciu tohto typu predstavujú *Metamorfózy* na vlastnú tému pre sláčikový orchester s podtitulom „Pamiatke hrdinom, ktorí boli umučení v koncentračnom tábore v Osvienčime“ (1961). Spolu so Zeljenkovou kantátou *Oswienczym* na texty Mikuláša Kováča ide o jednu z prvých povojnových reminiscenčných kompozícií z pera predstaviteľa nastupujúcej generácie mladých skladateľov. Až neskôr postupne vznikli diela s podobnou tematikou od Ivana Hrušovského v podobe jeho kantáty *Hirošima*, inštrumentálnej predohry *Víťazstvo* od Pavla Šimaia alebo Kolmanovo orchestrálne *Monumento per 6.000.000*.

Salva si vo svojich kompozíciách postupne vytvoril vlastný model duchovnosti, v intenciách ktorého jeho konanie plne korešponduje s definíciou tohto slova: súvisiaci s vedomím, s myslením, s ľudskou psychikou; vzťahujúci sa na ľudského ducha. Rozhodujúcim sa v tomto smere stalo uplatnenie vokálnej zložky: „[...] *vo svojich skladbách musím vyjadriť aj niečo viac. Aby ľudia, ktorí budú moju hudbu počúvať, cítili, že mi o niečo ide, že sa tu odohráva dráma – dráma lásky, dobra, zla, viery ľudského citu. Preto skoro všetky moje skladby majú text.*“¹³

Spolu s podnetmi nadobudnutými v prostredí poľskej kompozičnej školy v podobe využitia rozšírených artikuláčnych možností ľudského hlasu, aditívnej tektoniky, uvoľnenej metroritmiky, sa všetky spomenuté atribúty začali markantne uplatňovať v tvorivej fáze ohraničenej rokmi 1963 – 1970. Táto etapa sa čiastočne prekrýva s tzv. predjarím, pričom v súvislosti s kultúrnym dianím na Slovensku je toto obdobie pred Pražskou jarou a následnými udalosťami okolo okupácie Československa v rovnomennej monografii charakterizované ako zlatý vek slovenskej hudby.¹⁴ Salva do neho prispel viacerými dielami, ktoré sa stali kľúčovými opusmi nielen v rámci samotnej fázy, ale celej skladateľovej tvorby. Výsadné miesto v tomto prípade patrí kompozícii *Requiem aeternam* (1967), ktorej monumentálnosť je dosiahnutá zapojením 3 recitátorov, 3 miešaných zborov, detského zboru, plechových dychových nástrojov, bicích nástrojov, čelesty a organa. Hudobné dianie sa primárne odohráva vo vokálnej zložke, ktorá má za úlohu interpretovať jeho poslanstvo. Salvovo *Requiem aeternam* je venované pamiatke smrti pápeža Jána XXIII. a 5. výročiu zavraždenia amerického prezidenta Johna Fitzgeralda Kennedyho. V tomto zmysle teda nie je náhodou, že sa Salva rozhodol zhudobniť výňatky z pápežovej encykliky *Pacem in terris* a Kennedyho prejavu, ktorý mal byť prednesený počas jeho osudovej návštevy Dallasu. Názov skladby opodstatňuje takmer kompletne zhudobnenie textu omše *Pro defunctis*, ktorú dopĺňa židovská ranná a večerná modlitba v hebrejčine, ďalej citáty z evanjelií a Salvov vlastný text v slovenskom jazyku. Obsahom textového posolstva Jána XXIII. sú vzťahy medzi ľuďmi a reflexia veľkých spoločenských kríz, akou bola Studená vojna, stavba Berlínskeho múru či závody v jadrovom zbrojení. Encyklika tiež vyzýva veriacich, aby vstupovali do občiansko-spoločenských aktivít a svojou vierou tak vnášali do medziľudských vzťahov viac porozumenia. Podobne je ladený aj prejav 35. amerického prezidenta, ktorý je výzvou k ľuďom, aby vystúpili z tieňa vojny, krok po kroku s vierou budovali svoju slobodnú budúcnosť, posilnili demokraciu a sami boli ich strážcami. Salvov vlastný text obohatený parafrázami z *Biblie* je morálnou výzvou namierenou voči potratom. S prihliadnutím na ideovú podstatu deklamovaných textov a celkové poslanstvo kompozície je možné konštatovať, že Salvovo *Requiem aeternam* nie je ani tak modlitbou za mŕtvych, ale skôr výzvou pre živých.

Premiéra diela sa uskutočnila v máji 1969, teda tesne pred nástupom tzv. normalizácie. V tom čase Salva dokončil svoj ďalší duchovný opus. I keď sa k tomu sám priamo nevyjadril, vznik tejto kompozície disponujúcej takisto silnými autobiografickými momentmi podnietili práve udalosti po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy, 21. augusta 1968. *Mša glagolskaja* (1969) zhudobňuje kompletné omšové ordinárium v staroslovienskom jazyku svojou permanentnou napätosťou, ťaživou atmosférou presvetľovanou ojedinelými katarznými výpadmi, akoby odzrkadľovala situáciu v krajine a symbolizovala rozplynutie nádejí Pražskej jari definitívne ukončenej podpísaním Moskovského protokolu, voči ktorému sa na protest upálil Jan Palach či Slovák Michal Lefčík. Popri prefunkcionalizovaní pôvodného liturgického účelu sa podobnosť *Mše glagolskej* a *Requiem aeternam* prejavuje aj netradičným obsadením, ktoré tvorí: sólový soprán, alt, tenor a bas, miešaný zbor, tri hoboje, tri trúbky, tri pozauny, dve harfy, organ a bicie nástroje. Hoci mala byť kompozícia premiérovou predvedená ešte v roku svojho dokončenia, prebiehajúca normalizácia dala stop nielen tejto udalosti, ale znamenala aj koniec duchovnej tematiky v Salvovej tvorbe. Skladateľ sa k nej čiastočne vrátil až v slobodných podmienkach po roku 1989.

Východisko z nastávajúcej tvorivej krízy spôsobenej žánrovými reštrikciami vychádzajúcimi z oficiálnej animozity voči duchovnej hudbe priniesol kontakt s domácim prameňom, jedným z najvýznamnejších folklórnych žánrov, konkrétne so slovenskou ľudovou baladou. V období 70. a 80. rokov gro Salvovej tvorby tvorili práve baladické kompozície, v prípade diel vokálneho typu zhudobňujúce prevažne ľudové texty. Jednu z mála výnimiek tohto obdobia popri dvoch angažovaných skladbách na texty Milana Rúfusa venovaných výročiu Slovenského národného povstania (*Žalospěvy, Dobrý deň moji mŕtvi*) predstavuje oratórium *Vojna a svet* pre sólový barytón a kontrabas, ženský zbor, organ a orchester skomponované v roku 1972. Textový pôdorys kompozície, ktorá v rámci nadväznosti na duchovné diela z prechádzajúceho decénia má za cieľ vyjadriť hlbšie myšlienkové poslanstvo, tvoria verše rovnomennej poémy Vladimíra Majakovského. Tie v podaní sólového barytónu zaznievajú v pôvodnom ruskom jazyku a určujú formu diela rozdelenú na osem častí. V hlasoch ženského zboru ich dopĺňajú ďalšie inojazyčné texty, vo francúzskom jazyku je to heslo Veľkej francúzskej revolúcie a motto Francúzskej republiky: „*Liberté, égalité, fraternité*“ („Sloboda, rovnosť, bratstvo“). V angličtine sú to slová z preambuly Charty Spojených národov: „*To unite our strength to maintain international security and peace*“ („Zjednotiť svoje sily pre zachovanie medzinárodnej bezpečnosti a mieru“). V nemčine sú to sentencie z dramatického, silne protivojnového diela – Brechtovej *Matky Guráže*: „*Schon manchen sah ich sich abjagen. In Eil nach einer Ruhestatt – Liegt er dann drin, mag er sich fragen Warums ihm so geeilet hat*“ („Už mnohý chcel tak ako víťaz do hrobu rýchlo, rýchlo šťval. Keď ležal dnu, mohol sa pýtať, vraj, načo sa tak ponáhal“).¹⁵ V slovenskom jazyku je to Salvov vlastný text pochádzajúci z jeho poviedky *Sám vojak v poli*: „*Matka zem, dieťa deň, otec vojak kosti koncentrákov rozhrňa bodákom.*“ Všetky použité texty majú podľa skladateľa myšlienково vyjadrovať jednotnú ideu pokoja a spolupžitia medzi národmi, ktorá z dôvodu dvoch svetových vojen a ďalších prebiehajúcich nepokojov značne absentovala: „*Hoci vojna na našom Európskom kontinente nerinčí, potreba ľudského porozumenia je dnes ďaleko aktuálnejšia ako kedykoľvek predtým.*“¹⁶

Podobne ako Ilju Zeljenku (*Štvrtá klavírna sonáta*) alebo Romana Bergera (*Soft November Music*), aj Salvu revolučné dni novembra 1989 podnietili k skomponovaniu diela, zhodou okolností – tak ako v prípade jeho rovesníkov – tiež určeného pre sólový klavír. Autobiografickú momentovosť skladby s názvom *Štyri malé prelúdiá* (1989) odzrkadľuje euforický charakter jednotlivých častí vychádzajúci z figuratívneho základu motívických jadier a ich modálnej farebnosti, v kontraste s retardačne pôsobiacimi vertikálnymi útvarmi symbolizujúcimi akési pozastavenia nad neistou budúcnosťou. Ako sa ukázalo, táto predtucha sa nakoniec v prípade Salvu naplnila.

Hoci skladateľ v priebehu 90. rokov zastával viacero postov, z ktorých možno spomenúť funkciu predsedu Spolku slovenských skladateľov, a prednášal na Pedagogickej fakulte v Nitre, v súkromí prechádzal komplikovaným životným obdobím, čo sa odrazilo aj na výraznom útlme jeho kompozičných aktivít. Bol znechutený z vývinu spoločensko-politickej situácie, pričom svoje pocity zaznamenal v listoch svojim blízkym. V jednom z nich napríklad napísal: „*Celé okolie na mňa dolieha veľmi depresívne a pre hudbu nášho typu beznádejne. Tak nálada a fantázia strácajú patričnú iniciatívu tvorivého espritu. Dúfam, že tieto stavy sa časom vyliečia.*“¹⁷

Podobne ladený pesimistický tón sa objavuje i verejne, v jednom z rozhovorov:

„Nie som ešte taký starý, ale počas môjho života som sa stal svedkom velmocenských kultúrnych a hospodárskych invázií balastovej ničoty. Nanovo bezhlavo preberáme dotieravú brakovú mašineriu hluku, ktorá otupuje duševno, a obchádza ma smútok z toho, že slovenská inteligencia nedokáže oceniť tvorivosť našich predkov. Hľadanie identity nahrádza skomercializovanou módnou pozlátkou, preberanou bez selekcie vďaka zakomplexovanému veľikášstvu.“¹⁸

Vyslobodenie z tvorivej letargie však aspoň čiastočne priniesla Salvova participácia na rozsiahlom experimentálno-edukačnom projekte pre základné školy. Ambíciou bolo vytvoriť cyklus pre 1. – 9. ročník na princípe totálneho umeleckého diela organicky zahrnujúceho pohybové, výtvarné a hudobné aktivity od dvojhlasných skladieb až po operu, pričom za hlavného realizátora hudobnej zložky bol vybraný práve Salva. Tomu sa v priebehu takmer jedného roka podarilo dokončiť štyri kompletne ročníkové cykly. Východiskom pre spracovanie jednotlivých skladieb boli najmä nápevy ľudových piesní z prvého dielu *Slovenských ľudových piesní* Bélu Bartóka a taktiež z *Jednotného katolíckeho spevníka* zostaveného Mikulášom Schneidrom-Trnavským. I napriek pozitívnym ohlasom zo strany samotného skladateľa, garantskej inštitúcie Katedry hudobnej výchovy Univerzity Mateja Bela i vtedajšieho rektora Vysokej školy múzických umení Ivana Paríka, po vzniku samostatnej Slovenskej republiky boli práce na tomto projekte zastavené, bez priestoru na ich ďalšie pokračovanie. Uvedené skutočnosti mali priamo úmerný vplyv na skladateľove postupne narastajúce a zhoršujúce sa psychické a zdravotné problémy, ktoré vyvrcholili jeho predčasnou smrťou 3. januára 1995.

Tadeáš Salva venoval hudbe celý svoj život a veril, že tento špecifický druh ľudskej aktivity dokáže v závislosti od schopností svojho tvorcu disponovať neobmedzenými možnosťami. Vo svojich rozhovoroch nezriedka upozorňoval, že pod vplyvom spoločensko-politických kríz badať medzi ľuďmi čoraz väčšiu ľahostajnosť, nevšímavosť a stratu morálky, nielen náboženskej, ale i samotnej viery človeka v základné životné hodnoty. Salvove skladby odrážajúce jeho autobiografiu možno aj vzhľadom na preferenciu duchovných textov považovať za akési volanie či skladateľovu osobnú výzvu k návratu k etickejším normám ľudského správania.

Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol odprezentovaný na pôde HTF VŠMU v rámci workshopu Odras novodobých spoločensko-politických kríz v slovenskej hudobnej kultúre a tvorbe 1. decembra 2022. Je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 Prejav existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia.

POZNÁMKY

¹ URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3.

² CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch*

20. storočia. Bratislava: Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011.

³ LEE, Hermione: *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 13 – 14.

- ⁴ MARUŠIAK, Juraj: *Príliš skoré predjarie... : slovenskí študenti v roku 1956*. Bratislava: Veda, 2020, s. 46.
- ⁵ CHALUPKA, Ľubomír: Vývoj po roku 1945. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 281.
- ⁶ MOYZES, Alexander: Výchova skladateľského dorastu. In: MRLIAN, Rudolf (ed.): *Desať rokov VŠMU*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 75.
- ⁷ BOKES, Vladimír: Kompozičná pedagogika na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 460.
- ⁸ ZELJENKA, Ilja: *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2003, s. 6 – 12.
- ⁹ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia*. Rkp., xerok., b. m., b. r., s. 52.
- ¹⁰ LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441.
- ¹¹ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť I. Nuž tak sa mladý hudobník môže stať hudobným skladateľom*. Strp., Bratislava: 1982, s. 6.
- ¹² TOMASZEWSKI, Mieczysław: Momenty autobiograficzne, autoekspresywne i auto-reflexyjne dzieła muzycznego. In: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003, s. 17 – 33.
- ¹³ SALVA, Tadeáš – CHUDÍK, Ladislav – POSPÍŠIL, Juraj – HOLÁSEK, Ladislav – HATRÍK, Juraj: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3.
- ¹⁴ LONDÁK, Miroslav – SIKORA, Stanislav – LONDÁKOVÁ, Elena: *Predjarie: politický, ekonomický a kultúrny vývoj na Slovensku v rokoch 1960 – 1967*. Bratislava: Veda, 2002, s. 363 – 367.
- ¹⁵ Umelecký preklad Jela Krčméry. K tomu por. OBUCH, Ladislav (ed.): *Moderná nemecká dráma*. Bratislava: Tatran, 1967, s. 63.
- ¹⁶ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť V*. Strp., b. m., b. r., s. 5.
- ¹⁷ List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 19. 11. 1990. Rkp. In: SK-Msnk, Sign. A CLXXXIV/1-724.
- ¹⁸ SALVA Tadeáš: Z reflexií nad hudbou. In: *Tvorba T*, roč. 2 [11], 1992, č. 10, s. 18.

BIBLIOGRAFIA A PRAMENE

- BOKES, Vladimír: Kompozičná pedagogika na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 459 – 463.
- CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011.
- CHALUPKA, Ľubomír: Vývoj po roku 1945. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 273 – 341.
- LEE, Hermione: *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 19. 11. 1990. Rkp. In: SK-Msnk, Sign. A CLXXIV/1-724.
- LONDÁK, Miroslav – SIKORA, Stanislav – LONDÁKOVÁ, Elena: *Predjarie: politický, ekonomický a kultúrny vývoj na Slovensku v rokoch 1960 – 1967*. Bratislava: Veda, 2002.
- LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441 – 442.
- MARUŠIAK, Juraj: *Príliš skoré predjarie... : slovenskí študenti v roku 1956*. Bratislava: Veda, 2020.
- MOYZES, Alexander: Výchova skladateľského dorastu. In: MRLIAN, Rudolf (ed.): *Desať rokov VŠMU*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 74 – 77.
- OBUCH, Ladislav (ed.): *Moderná nemecká dráma*. Bratislava: Tatran, 1967.
- SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť I. Nuž tak sa mladý hudobník môže stať hudobným skladateľom*. Strp., Bratislava: 1982, 11 s.
- SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť V*. Strp., b. m., b. r., 28 s.
- SALVA, Tadeáš: *Autobiografia*. Rkp., xerok., b. m., b. r., 111 s.
- SALVA Tadeáš: Z reflexií nad hudbou. In: *Tvorba T*, roč. 2 [11], 1992, č. 10, s. 18.

- SALVA, Tadeáš – CHUDÍK, Ladislav – POSPÍŠIL, Juraj – HOLÁSEK, Ladislav – HATRÍK, Juraj: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław: Momenty autobiograficzne, autoekspresywne i autoreflesyjne dzieła muzycznego. In: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003, s. 17 – 33.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3, 7.
- ZELJENKA, Ilja: *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2003.

SUMMARY

Autobiographical Factors in Tadeáš Salva's Oeuvre

*In his analytical writings the Polish musicologist Mieczysław Tomaszewski pointed to the fact that an artifact possesses certain specific features related to the life of its author. Among them also autobiographical factors can be found, representing the evidence of life events, namely of the social situation in which the author lived and worked. Their presence can be identified not only on the basis of the time of origination but also in the title and subtitle, or dedication given in the work. Tadeáš Salva (1937–1995) was among those composers whose life and work cannot be perceived as two autonomous entities; on the contrary, his compositional activity was distinctively influenced by his experience in human society. Namely, social and political crises decidedly contributed not only to the origination of particular works of his but also considerably affected the development of Salva's creation and character of its respective phases. It is peculiar to the pieces from the 1960s that they reflected the experience of crises taking place on the background of dramatic social-political processes both in our country and abroad. The piece *Metamorphoses for strings*, with a subtitle "To the heroes who were tortured in the concentration camp in Oświęcim" (1961), originated as a reminiscence to the World War II events. However, the peak of Salva's work is represented by two sacred works: *Requiem aeternam* (1967) and *Mša glagolskaja (Glagolitic Mass, 1969)*. While the first of them responds to the escalation of tension in international relations during the Cold War, the second one reflects the domestic situation after the August 1968 events. His compositions from later years likewise disclose their autobiographical factors, namely the peace oratorio *War and World* (1972) and *Four Little Preludes (for piano, 1989)*, which were written under the impression of the revolutionary days of November 1989. The mosaic of Salva's artistic personality sensitively reacting to the outside world is complemented with his statements from interviews, correspondence and his autobiography, unfortunately not published yet.*

Keywords

Tadeáš Salva; Slovak music avant-garde; autobiographical factors; sacred music; social-political crises