

Kruh complexity

K nedožitej osemdesiatke Tadeáša Salvu
(1937 – 1995)

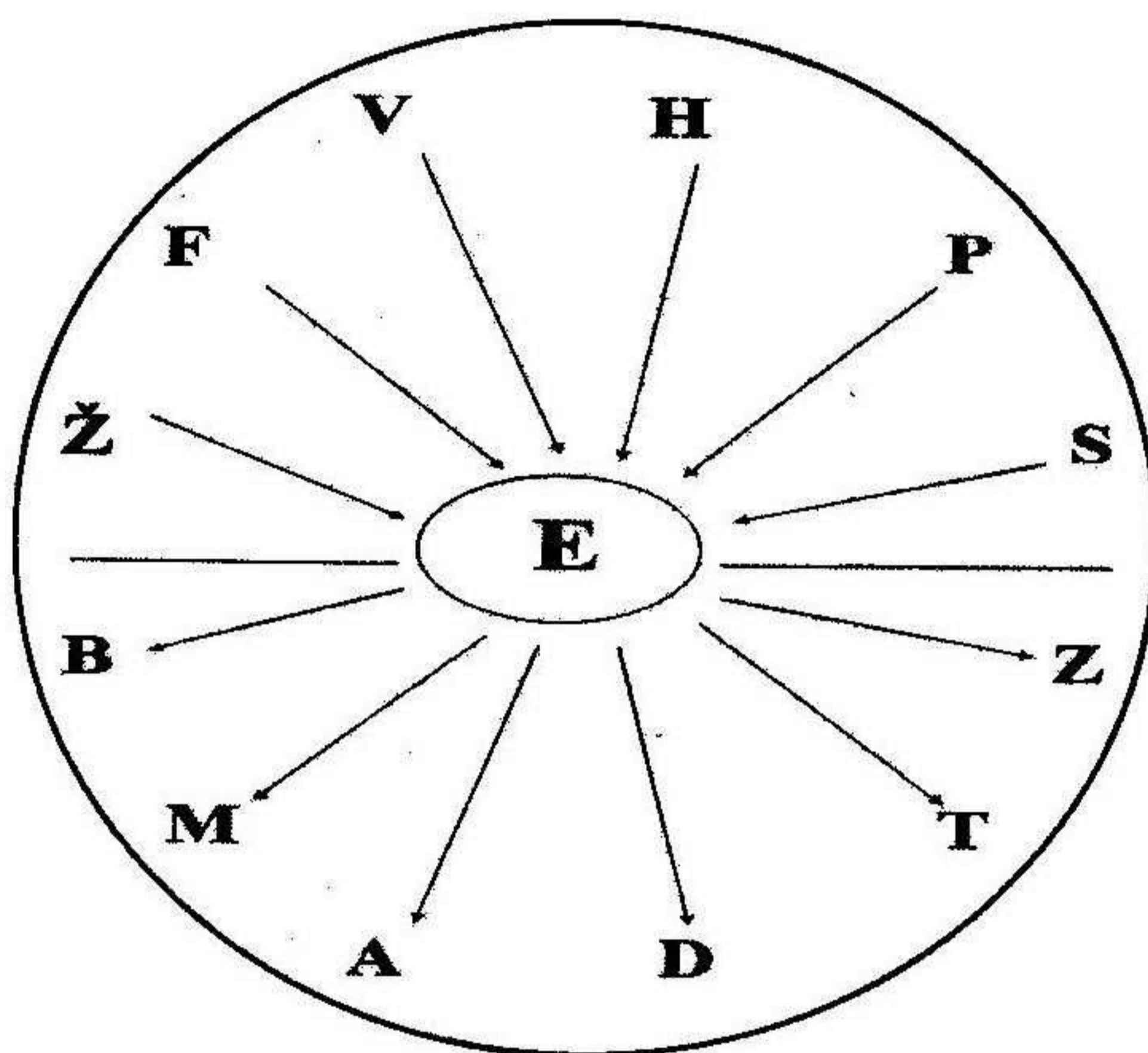
Ľubomír Chalupka

Pri priebežnom stretávaní sa s dielami slovenského skladateľa Tadeáša Salvu od čias ukončenia jeho kompozičných štúdií a úspechu jeho absolventského opusu *Koncert pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje* (1965) na medzinárodnej skladateľskej súťaži v Moskve v roku 1967¹ až po výstižný nekrológ z pera Romana Bergera² a následné príspevky na Salvovských seminároch, konaných od roku 2001 v skladateľovej rodnej dedine Lúčky pri Ružomberku, sa opakovane zdôrazňovala individuálna a svojrázna výrazová energia prýštiaca z jeho hudby. Keď vezmeme do ruky publikáciu *100 slovenských skladateľov*, pri charakteristike osobnosti Tadeáša Salvu si autorka hesla o ňom neodpustila zdôrazniť, že v jeho dielach sa prejavuje „[...] *originálnosť syntézy najarchaickejších modelov slovenského hudobného folklóru s najavantgardnejšími kompozičnými technológiami*“³ – už užitie dvoch predpôň „naj“ v jednej vete upozorňuje na čosi výnimočné. Salva bol skutočne skladateľom mimoriadnej expresivity, napätia a kontrasty počuteľné v jeho hudobnej gestike sú jedinečné, resp. podčiarkujúce substantíva spojené s „originálnosťou“ spomenutou v hesle. V nasledujúcich riadkoch motivovaných nedožitou osemdesiatkou skladateľa sa chceme pokúsiť aj s rizikom zopakovania niektorých vymedzení expresivity, vyslovených na uplynulých seminároch v Lúčkach,⁴ resp. publikovaných vo vybraných „salvovských“ textoch,⁵ o systematické postihnutie tejto kľúčovej kategórie Salvovho naturelu.

V nekrológu z pera Romana Bergera⁶ sa konštatoval doslova archetypálny rozmer Salvovej kompozičnej poetiky, kreovanej spontánnosťou a oslobodením sa od konvenčných kompozično-technických postupov. Pri kontaktoch s ňou bolo cítiť značnú dávku „prírodnosti“, nefalšovanosti prejavu, priameho citového, z vnútornej predstavivosti i z vonkajších podnetov plynúceho vzrušenia. Berger upozornil pri zamyslení sa nad tvorivým odkazom svojho kolegu, že veľkosť človeka meraná cez jeho aktivitu sa prejavuje nielen v konkrétnych činnostiach, ale aj v nazeraní, schopnosti postihnúť svet a utvárať si k nemu osobný vzťah. Je zrejmé, že k poznávaniu podstaty Salvovho tvorivého odkazu, viazaného na v úvode spomínanú originálnosť expresivity, sa mô-

žeme dostať cez priznanie špecifickej symbiózy vonkajších podnetov s ich pretavením do vnútorného emocionálneho a zážitkového sveta skladateľa.

Systematický pohľad na rozmer a dimenzie Salvovej tvorivosti ako komplexu uskutočníme prostredníctvom názorného zobrazenia – v podobe kruhového modelu, združujúceho prostredníctvom 12 písmen zoradených na obvode kruhu jednak jej zdroje, ako aj aplikačné okruhy, do ktorých sa premieta.



Obr. 1: Kruh komplexity tvorivého odkazu Tadeáša Salvu

Keď sa zadívame na kruhové zoradenie konkrétnych písmen, zaujme nás ústredná pozícia písmena „E“ v elipse – značí „expresivitu“, indukovanú hudbou Tadeáša Salvu. Do tohto centra sa zbíha 6 šípok od jednotlivých inšpiračných žriediel rozmiestnených v hornej polrovine kruhu. Ide o žriedla, ktoré ovplyvňovali expresívnu povahu Salvovho umeleckého i ľudského rastu a dozrievania. Následne sa pri ich písmenových symboloch krátko zastavíme, postupujúc v smere pohybu hodinových ručičiek.

Začneme pri písmene „Ž“ vľavo hore. „Ž“ je iniciálkou slova „život“, v našom prípade života skladateľa Tadeáša Salvu, popretkávaného rôznymi zážitkami, zámermi, prekážkami, víťazstvami a sklamaniami, úspechmi i prejavmi závidi, radosťou i smútkom, nepochopením i uznaním, presne tak, ako mu ich život vymeriaval v plynutí času. Do konkrétnej hudobnej ilustrácie tejto inšpirovanosti patrí napríklad *Autoportrét* pre miešaný zbor (1986), akési svedectvo autorovho vnútra. Mimochodom, takýchto skladieb je v jeho katalógu viac – spomeňme okrem *Koncertu pre klarinet* napríklad klavírne variácie *TA-DE-US-SA-AL-LA-AV-VA* (1992). Skladateľova sestra v jednom zo svojich príspevkov označila životné osudy svojho brata za akúsi „krížovú cestu“⁷ – bez nároku na úplnosť by sme mohli vyčleniť na tejto ceste 9 „štácií“, zastavení: O viacerých z nich sa môžeme dočítať v autentickom svedectve – v *Kronike*, ktorú si Salva začal písať, blížiac sa k svojej päťdesiatke.⁸ Mimochodom – keď je reč o tejto *Kronike*, je to v slovenskom skladateľskom prostredí jav ojedinelý. Iba v prípade Eugena Suchoňa sa po jeho smrti objavil denník, kde si skladateľ *Krútnavy* zapisoval niekedy systematicky, niekde s prestávkami najdôležitejšie udalosti nielen zo svojho života, ale aj tvorivého vnútra. Keďže tento dokument vyšiel knižne vďaka starostlivosti jeho najbližších,⁹

naskytá sa možnosť pripraviť analogicky na vydanie aj slovné svedectvo Tadeášovo – akýsi vnútorný seizmograf jeho citlivej a vnímavej duše. Analógia je napokon daná aj tým, že tak Suchoň, ako aj Salva svoje zápisky nedokončili a sústreďujú sa najmä na mladícke, teda z psychologického hľadiska rozhodujúce roky svojho umeleckého dozrievania. Ak sa vrátíme k uvedeným deviatim „štáciám“, každá z nich má svoju hudobnú „dokumentáciu“.

1. Detstvo, mladosť. Etapa, rozhodujúca pre Tadeáša Salvu, organistu v dedinskom rímskokatolíckom kostole, zverenca klaviristu Viliama Kostku (pôsobiaceho v kúpeľnej kapele v Lúčkach), neskôr študenta hry na klavíri, akordeóne, violončele na žilinskom Konzervatóriu. Vtedy vznikali Salvove prvé kompozičné pokusy vyrastajúce nie natoľko zo zvládnutia remesla, ale z inštinktívnej muzikality. Ako sa ich autor vyslovil: „*Dôkladne a s veľkou vervou som sa pustil na pole neorané a ako budúci skladateľ počas mojich štúdií v škole rozširoval som si obzor aj individuálnym štúdiom.*“¹⁰ Túžba osvojiť si poznatky najmä z hudby 20. storočia, ktorá sa v Žiline veľmi nepestovala, viedla mladého Salvu do Bratislavy, na súkromné lekcie najprv u Jána Zimmera, neskôr u Petra Kolmana a Ilju Zeljenku, ako aj u Ivana Hrušovského. V tomto čase vznikli jednak skladby pre klavír (*Sonatína*, 1958; *Variácie*, 1959), ktoré adept kompozičnej profesie predložil na prijímacie skúšky na Vysokú školu múzických umení, ale jeho vtedajší tvorivý katalóg bol bohatší.

2. Neúspech štúdia kompozície na VŠMU. K tejto pomerne krátkej a najtrpkšej epizóde v Salvovom živote sa viažu najsugestívnejšie formulácie v jeho *Kronike*, zodpovedajúce úrovni tzv. primárnej dezintegrácie.¹¹ Skladateľ spomína, ako jeho spontánna chuť komponovať narazila už na začiatku (školský rok 1958/1959) na prísne hrany didaktickej sústavy pedagóga Alexandra Moyzesa.¹² Ten nekompromisne odmietal všetky samostatné kompozičné skice svojho študenta a nútil ho vytvárať iba prosté etudy podľa vlastných udaných noriem, tak ako ich prísne plnenie vyžadoval od svojich zverencov, študujúcich pred Salvom i po ňom.¹³ Tento systém živelnému Salvovi nevyhovoval a jeho živelnosť bola v rozpore s normami školy – „obludy“,¹⁴ čo viedlo k vylúčeniu mladého rodáka z Liptova zo štúdia. Túto nesporne deprimujúcu okolnosť na začiatku životného rozhodnutia byť skladateľom dokumentujú klavírne cykly *Sedem kresieb* (1959) a *Impresie* (1960).

3. Hľadanie opory u renomovaných osobností. Katalyzátorom precitnutí zo sklamaní sa stali povzbudzujúce odpovede na listy, ktoré Salva adresoval popredným skladateľským osobnostiam – Igorovi Stravinskému do USA, Bohuslavovi Martinů do Švajčiarska, Paulovi Hindemithovi do Nemecka a Witoldovi Lutosławskému do Poľska a k listom priložil partitúru *svojho Sláčikového kvarteta č. 1* s prosbou o jej posúdenie. Bol to akt ojedinelý nielen v kontexte skladateľskej society na Slovensku. Všetci oslovení sa pozitívne vyjadrili o jeho talente a povzbudili ho ku komponovaniu. Lutosławski ho navyše pozval na medzinárodný hudobný festival Varšavská jeseň, a to bol zlomový moment v Salvovom živote.

4. Štúdium v Poľsku. Ako sa v *Kronike* možno dočítať, Lutosławski odporučil mladému Salvovi, „hladnému“ po kompozičnom vzdelaní, aby sa zapísal na štúdium v Poľsku, v sídle najbližšom k jeho rodisku, a tým bola Vysoká hudobná škola v Katowiciach. Tam začal od roku 1961 mladý Slovák študovať v triede Bolesława Szabelského (1896 – 1979), skladateľa, ktorý už pomerne v zrelom veku zanechal svoj tradicionalistický štýl neofolkloristického typu a pod vplyvom festivalu Varšavská jeseň presedlal na obdiv

najmä tvorby protagonistov druhej viedenskej školy vychádzajúcej z dodekafonickej, resp. seriálnej techniky. Zvládnutie tejto techniky sa stalo východiskovým bodom nastupujúcej generácie poľských skladateľov, reprezentujúcich tzv. Poľskú školu. Charakteristickou črtou tejto školy bolo, že sa pomerne rýchlo vzdialila od čisto technického zvládnutia noriem seriálnej techniky a pridala k nim vlastný rozmer – akcent na sonoristiku, viazanú na konkrétne expresívno-emocionálne vrstvy výpovede.¹⁵ Škola zohrala i dynamizujúcu úlohu v profilácii domáceho hudobného života a mala inšpiratívny vplyv na tvorbu v okolitých krajinách.¹⁶ Salva popri pobyte v Szabelského triede chodieval na súkromné konzultácie k W. Lutosławskému do Varšavy. Počnúc cyklami *Sedem kresieb* pre orchester a *Canti lineae* pre 9 nástrojov (1962), v duchovnej skladbe *Canticum Zachariae* pre soprán a komorný orchester (1963),¹⁷ a najmä v absolventskej práci *Koncert pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje* (1965) našiel oporu pre kultiváciu svojho individuálneho expresívneho štýlu.

5. Redaktor v košickom rozhlase. Po absolutoriu školy v Katowiciach sa Salva zamestnal ako redaktor v hudobnom vysielaní košického štúdia Československého rozhlasu. Tu sa zoznámil jednak s technickým vybavením mediálneho priestoru a nadviazal priateľské kontakty s viacerými hudobníkmi žijúcimi v Košiciach (organista Ivan Sokol, klavirista Peter Toperczer). Invenčné nápady v redaktorskej práci i nové diela (*Vianočné oratórium* s využitím elektroakustických prostriedkov, 1966; *Symfónia lásky* (1966), *Rapsódia pre organ*, 1966) viedli k udeleniu Ceny mesta Košice. Jeho absolventská práca, zaslaná do Moskvy na medzinárodnú súťaž mladých skladateľov vtedajších socialistických krajín v roku 1967, získala, ako sme v úvode nášho príspevku spomenuli, popredné ocenenie. Napriek spokojnosti s prostredím na východnom Slovensku sa Salva usiloval získať miesto v Bratislave.

6. Keď z hudobnej redakcie bratislavského štúdia Československej televízie odišiel v roku 1968 skladateľ Ivan Parík, vystriedal ho T. Salva. Možnosť pôsobiť v hlavnom meste slovenskej hudobnej kultúry v mediálnej inštitúcii otvorila tridsiatnikovi Salvovi cestu k hľadaniu nových invenčných riešení. Tu sa v roku 1969 predstavil monumentálnym dielom *Requiem aeternam* (1967), premiérovanej v Dóme sv. Martina a pracoval na televíznej opere *Margita a Besná* (1971), jedinečnom diele, v ktorom sa spoľahol na výrazovú sebestačnosť vokálnej interpretácie a našiel nové korelácie medzi dynamizmom hudobného toku a sledom obrazových sekvencií. Invenčná tvorivosť však narážala na nie najlepšie podmienky na pracovisku:

„Práca v televízii bola pre mňa popoluškou, môj vedúci mi o tej práci nepovedal nič. Nestačil som sa ani ohliadnuť po pracovisku a už som dostal programy, ktoré bolo treba vyrábať aj vysielat'. Netrvalo mi dlho a televíznu kuchyňu som ovládal aj bez pomoci šéfa. Prax, ktorú som nadobudol v košickom rozhlasovom štúdiu mi veľmi pomáhala.“¹⁸ To spôsobilo, ako sám spomenul, že „[...] po smutných a trápnych nedorozumeniach s vedúcim Jaroslavom Meierom som opustil toto galejnícke zamestanie.“¹⁹

7. V roku 1977 sa Salva stal dramaturgom v Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve (SLUK). Tu našiel konečne pôdu na uplatnenie svojich prirodzených tvorivých predstáv:

„Autentická slovenská ľudová hudba mi bola vždy blízka a vzácna. V SLUK-u je mojou umeleckou povinnosťou svojou tvorbou poukázať na nevyčerpatelné bohatstvo slo-

venskej vokálno-inštrumentálnej autentickej ľudovej hudby. Hlboké štúdium folklóru ma obohatilo, donútilo pristupovať ku každej práci osobitným spôsobom. Najväčšou satisfakciou pre mňa je skutočnosť, že do tvorivého procesu hudobných programov SLUK-u sa zapojila väčšina mojich rovesníkov, ale aj mladá a najmladšia generácia slovenských skladateľov. Je naozaj úžasné, že naše malé Slovensko v každom regióne má také bohaté spektrum iba pre tú jedinú oblasť, je to obdivuhodné.²⁰

8. Po spoločensko-politických zmenách iniciovaných novembrom 1989 sa Salva zapojil do činnosti, ktorú predtým nevyskúšal – stal sa predsedom novovytvoreného Spolku slovenských skladateľov. Pozitívny vklad do medziľudských vzťahov v domácej skladateľskej komunite mu umožnil preniesť sa nad parciálne problémy:

„Človek, tobôž umelec by nemal ostávať laxný k situácii, ku všetkému, čo ho obklopuje, čo sa okolo neho deje. Priznávam, nie je to ľahká práca, najmä keď si uvedomíme premenu, akou táto inštitúcia prešla.“²¹

9. Na sklonku života objavil Salva v sebe aj pedagogické schopnosti a pokúsil sa ich aplikovať. Mal záujem učiť kompozíciu na VŠMU, ale jeho žiadosť bola zamietnutá. Začal teda vyučovať súkromne a medzi jeho žiakov patrili Anton Steinecker a Tomáš Boroš. Obaja sa s veľkou úctou vyjadrili o ľudských a pedagogických kvalitách svojho učiteľa.²² Paralelne s touto aktivitou získal Salva miesto na Katedre hudby Pedagogickej fakulty UKF v Nitre. Jeho hodiny – podobne ako jeho kompozičná činnosť – sa vyznačovali veľkou originalitou. V súvislosti s prípravou učiteľov hudobnej výchovy mal v predstave nové didakticky nosné nápady, ktoré vychádzali zo synkretizmu umení spájajúceho poznatky o hudbe s literárnym, pohybovým a výtvarným prejavom.²³ Nečakaná smrť však znemožnila tieto zámery realizovať.

Postúpme ďalej v sledovaní inšpiračných žriediel v predmetnom kruhu. Dôležitým žriedlom formovania „tvrdého jadra“ salvovskej expresivity skrytého pod písmenom „F“ bol skladateľov vzťah k folklóru. Salva v žiadnej etape svojej životnej cesty nezabudol, kde sa narodil, aké podnety na kultivovanie úcty k hudbe svojho domova, k liptovskému regiónu, ku Slovensku získaval a vstrebával. Sem sa vracal, keď mu bolo najťažšie, do súkromia svojej pracovne prestavanej zo sýpky, v dome neďaleko kostola, kde začínal ešte v detskom veku ako organista hľadajúci za nástrojom rozmanité spojenia tónov. Tu počúval svojrázny viachlasný spev svojich rodákov počas omší, žil v prostom dedinskom dome s výhľadom na lúky a okolité hory s majestátnym Chočom takmer nad hlavou, kde robotný ľud, jeho rodáci spievali neškolenými, o to však farebne zvláštnejšie znejúcimi hlasmi a ich spev sa rozliehal v akusticky priaznivom prostredí okolitej prírody. Zakotvenie v rodnej pôde, hlboký vzťah k ľudovej piesni a folklórnej tradícii tvorí impulz pre skladateľsko-tvorivé zmocnenie sa hodnôt takrečeno posvätných, teda sakrálnych, ale nie v religióznom slova zmysle, ale na úrovni takzvanej numinóznosti – predurčenosti k existencii. Sám skladateľ sa na margo tejto úrovne svojej tvorivosti otvorene pár dní pred smrťou vyjadril v jednom z rozhovorov nasledovne:

„Človek žije tu, kde sa narodil, a tak sa nedajú obísť momenty, ktoré ho formovali od detstva. Každý má právo vziať si ľudovú pieseň za inšpiračný moment, výsledkom môže byť hudba ľudí, lesa, hudba ľudských vzťahov.“²⁴

Nasledujúci zoznam diel potvrdzuje, že Salva sa dlhodobo napájal z folklórneho zdroja: *Vianočné oratórium* (1966), *Ozveny v hore* (EA, 1973), *Slovenská rapsódia pre*

flautu a orchester (1975), *Ária pre bas, klavír a sláčikové nástroje* (1975), *Vrchárska* (EA, 1977), *Etuda* (EA, 1987), päť vokálno-inštrumentálnych skladieb s príznačným názvom *Slovenské concerto grosso* (1978, 1979, 1987, 1988, 1989), v partitúre prvého z nich sú predpísané aj ľudové nástroje, *Uspávanky* pre soprán, alt a ľudové nástroje (1979), *Dve árie* pre soprán, husle, klarinet a klavír (1984), *Vianočné pastorále* pre sóla, zbor a orchester (1987), *Slovenské vokálne concerto grosso* (1993). Pritom hľadal rozmanité varianty jeho využívania – od úrovne prostého citátu, niekde až akoby naivne štylizovaného pospevovania, ale aj s vysoko štylizovanou a invenčne hutnou transformáciou, využíjúc aj technické dispozície Elektroakustického štúdia (napr. spracovanie hry ľudového hudobníka Rinalda Oláha elektroakustickými prostriedkami v skladbe *Vrchárska*).

Postupujúc po symboloch v hornej polovici uvedeného kruhu komplexity ďalej, dostávame sa k písmenu „V“, iniciálke slova „Viera“, viera náboženská. Tá tvorí ďalšiu dôležitú vrstvu v sústave salvovského expresívneho sacrum. Túto vrstvu Salva zásoboval priebežne vo vyše 30-ročnom intervale, išlo o diela inšpirované biblickými textami (napr. *Canticum Zachariae*, 1963), cirkevnými obradmi v latinskom jazyku (*Litanie lauretanae*, 1968), myšlienkou slovanskej vzájomnosti (*Mša glagolskaja*, 1969), melodickou krásou gregoriánskych nápevov viazaných dlhou tradíciou pestovania v európskej hudbe, úctou k cirkevným osobnostiam (napr. k pápežovi Jánovi XXIII. v *Requiem aeternam*). Úvodná strana partitúry skladby *Slovenský otčenáš* z roku 1989 nesie dedikáciu: „*Venujem svätému otcovi Jánovi Pavlovi II. ako prejav vďaky a božej prozreteľnosti*“. Skladateľ bol sám praktizujúcim kresťanom-katolíkom, pravidelne navštevoval omše, čo netajil ani v období ideologicko-politického formovania slovenskej spoločnosti smerom k ateizmu do roku 1989. Za dokument jeho úprimnej viery možno pokladať vlastnú rozsiahlu, poeticky pútavú modlitbu, ako ju citovala jeho sestra.²⁵ V každej zo skladieb príslušných do tejto inšpiračnej vrstvy sa prejavila skladateľova pozornosť k invenčnému spracovaniu predlôh. Napríklad vo vokálno-inštrumentálnom *Canticum Zachariae* (1963) sa latinský text z ofícia „Benedictus“ má interpretovať tak, aby vynikol efekt doznievania záverov fáz, zodpovedajúci spevu v akusticky priaznivých podmienkach slovenských kostolov. Z viacerých originálnych nápadov vyrastá aj najrozsiahlejšia Salvova skladba *Requiem aeternam* pre 3 recitátorov, sólistov, miešaný a detský zbor a orchester, porušujúca konvenčné tektonické i výrazové postupy smútočnej omše.²⁶

Sledujúc ďalej hornú polovinu kruhu, dostávame sa k písmenu „H“, je iniciálkou slova „Hlas“. Ľudský hlas a jeho tvárne možnosti Salvu fascinovali priebežne celý život.²⁷ Pár dní pred smrťou bolo v *Nedeľnej Pravde* publikované jeho vyznanie:

„Mám veľmi málo inštrumentálnej hudby, lebo všetko sa u mňa spája s ľudským hlasom. Považujem ho za dokonalý výrazový prostriedok v hudbe preto, lebo žiaden hudobný nástroj nedokáže prechádzať z jedného kontrastu do druhého tak rýchlo ako ľudský hlas. Môže prejsť od spievania k parlandu – recitácii a vytvárať rýchlo rozličné situácie, čo žiaden nástroj nedokáže.“²⁸

Opusov, ktoré výstižne demonštrujú tieto slová, je v skladateľovom katalógu veľa. Pri ich počúvaní vysvitá, v akej miere sa na výslednej expresivite jeho hudby podieľa narábanie so širokým spektrom vokálnej interpretácie. Salva predpisoval – dá sa povedať v kontexte slovenskej hudobnej tvorby jedinečne – pre spevákov pestrú paletu artikulačno-expresívnych nuansí, napr. spev v extrémne vysokých polohách, výkriky, šepot, recitáciu, skandovanie, ako dokumentujú jeho dve vokálno-inštrumentálne

diela melodramatického typu napísané v polovici 60. rokov – absolventský *Koncert pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje* a *Symfónia lásky* pre recitátora, zbor a komorný orchester. Ľudský hlas sa stal základom aj najfamóznejších Salvových prínosov do slovenskej hudby – televíznej opery *Margita a Besná* a rozhlasovej opery *Plač*. V prvom diele Salva využíva špecifické možnosti ľudského hlasu tak, že „[...] vzniká ilúzia kvázi inštrumentálnych postupov. Poslucháč má chvíľami dojem, že hrajú sláčikové nástroje, potom tympany, či dokonca drevené dychové nástroje vo vysokých polohách.“²⁹

Písmeno „P“ v kruhovej schéme symbolizuje „Poľskú školu“, poľskú kultúru, poľských skladateľov, inšpiračný okruh, ktorý sa spája – ako vieme z *Kroniky* – doslova so záchranným aktom zo strany takej osobnosti, akou bol Witod Lutosławski, hlava poľskej povojnovej hudobnej avantgardy. Ten zúfaleho mladého 23-ročného slovenského skladateľa, ktorý napísal aj jemu o svojej situácii, pozval na festival Varšavská jeseň a poradil mu zapísať sa na Vysokú hudobnú školu v Katowiciach. Salvov pobyt v takom živom prostredí, aké predstavoval napríklad každoročný medzinárodný festival súčasnej hudby v hlavnom meste Poľska, posilnili popri štúdiu v triede Bolesława Szabelského v Katowiciach aj konzultácie so samotným Lutosławským. Ten hľadajúceho Salvu upozornil, že pre novosť v tvorivosti nie je rozhodujúca akákoľvek „... avantgardne sa tváriaca kompozičná technika, ale najmä voľba vhodnej expresie vedúcej k emocionálnej pôsobivosti.“³⁰ Toto odporúčanie veľkého skladateľa Salva rozmanito naplňal v celej svojej tvorbe. Už v skladbe, ktorou absolvoval štúdium v Poľsku – v *Koncerte pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje* – je to dobre počuteľné – domnievame sa, že v dovtedajšej slovenskej hudobnej tvorbe nemá Salvom volená úroveň expresivity v tomto diele svojho predchodcu. Úctu k inšpiratívnym osobnostiam z poľskej hudobnej kultúry vyjadril slovenský skladateľ aj vo svojich skladbách – *Koncertantná symfónia* venovaná Witoldowi Lutosławskému (1978), *Symfonia pastoralis in E in memoriam B. Szabelski* (1983), *Musica pro defunctis in memoriam T. Baird* (1982).

Posledné písmeno v hornej polrovine schémy, „S“ znamená „Svet“, svet navôkol, jeho inšpiračný tlak, ktorý takisto zasahoval do Salvovej imaginatívnosti a podmieňoval jeho expresivitu. Ak sme doteraz sledovali jednotlivé inšpiračné okruhy doliehajúce na Salvovu muzikalitu a tvorivé predstavy, formované tokom života i doslova archetypálnymi konštantami, počnúc jeho úprimným a hlbokým vzťahom k folklórnym tradíciám, sledovali sme ich prostredníctvom budovania akéhosi osobnostného a štýlovo-umeleckého privatissima s neklamnými črtami sakrálnosti, posvätnosti, vážnosti. Boli tu však aj udalosti z vonkajšieho sveta, sveta profánnosti, niekedy až v krutej podobe, na ktoré však citlivý skladateľ nemohol reagovať útekem či nevšímavosťou, ale postavením sa k nim s plnou zodpovednosťou tvorivého umelca, spôsobom protestu, výčitky, apelu, výkriku. Ako sa sám vyslovil:

„Cieľom skladateľa nemôže byť iba tíšit, upokojovať, ale jeho úlohou je podať pravdivý obraz toho, čo sám prežíva ako člen spoločnosti. Žijeme v 20. storočí, kde na jednej strane sú veľké snahy o pokrok a mier, no ešte stále sú národy, ktoré hladujú, žijú v rasovej nenávisti, v rozbrojoch, vojnách alebo citových nezrovnalostiach.“³¹

Popri upozornení na častú necitlivosť spojenú s technickým pokrokom, keď často mizne prirodzená medziludská komunikácia (napr. text recitátora v *Koncerte pre klarinet*),³² Salva vyznáva cit obdivu k láske, demonštrovanej v rôznych situáciách, aj – bás-

nicky povedané –, k láske neláskavej, trápi ho neúcta k životu (napríklad spomeňme dojímavú prosbu detí v jednej z epizód v *Requiem aeternam* o právo narodiť sa). Prijíma pozitívne aj vážne udalosti z domácej histórie, napríklad obeť v Slovenskom národnom povstaní (*Dobrý deň moji mŕtvi* pre soprán a mužský zbor, 1973; melodramatický cyklus *Žalospevy* pre recitátora, soprán, miešaný zbor a komorné inštrumentálne obsadenie, 1974), s úctou sa inšpiruje menami a tvorbou európskych skladateľov staršej i novej minulosti, v akejsi komplementarite k poľskej škole (Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Ludwig van Beethoven, Arthur Honegger, Jaroslav Ježek, Miloslav Kabeláč).

Dostávame sa k dolnej polrovine vyobrazeného kruhového komplexu Salvovej expresivity, kde je znázornené, ako sa zo sledovanej inšpiračnej množiny nakumulovanej do centra skladateľovej expresivity „E“ distribuujú impulzy do jednotlivých sfér kompozično-technického stvárnenia. Pokračujúc v smere hodinových ručičiek, je to písmeno „Z“, symbolizujúce Salvov primárny záujem o „Zvuk“, rozmanité zdroje modelovania zvukovosti, sonoristiky, farebnosti, dynamického rozkmitu. Salvovská expresivita si, obrazne povedané, nekládla servítku pred ústa, lebo autor často volil situácie, kde práve možnosti primárneho kreovania zvukovo-farebných dispozícií hudobného materiálu vyžadujú špecifické riešenia. Tieto riešenia pri prvých kontaktoch so Salvovou hudbou koncom 60. rokov v slovenskom prostredí mnohých zaskočili, Salvova expresivnosť v narábaní so zvukom sa javila ako agresívna, neučesaná, preexponovaná, krčovitá až chaotická.³³ Nepochopilo sa, že Salva zámerne presunul dôraz na zvuk v znamení naliehavosti a zároveň sugestívnosti výpovede. Špecifické zvukovo-farebné výslednice dosahoval v aleatorických blokoch, polyrytmických zhusteniach, voľbou vokálno-inštrumentálnych kombinácií, exponovaním vysokých tónových registrov, ale ako protiklad sa často objavujú tmavé farby, drsný zvuk nátrubkových dychových nástrojov.

Spomínaný Salvov vážny, priebežne zdôrazňovaný kompozičný interes o ľudský hlas logicky vyústil do hľadania vhodných textových predlôh, ktorých deklamácia sa podieľala na výslednej expresívnosti vokálneho prejavu, čo symbolizuje písmeno „T“. Register skladateľovej voľby bol rozmanitý, rovnako pestrý je spôsob kompozičného narábania s literárnymi predlohami, ale aj vo využívaní slova, počnúc narábaním s ním ako tradičnou významovou vrstvou, viažucou sa k žánrovým konvenciám alebo funkciám, ale zároveň aj – v súvislosti s tendenciami v európskej hudbe druhej polovice 20. storočia – smerom k asémantizácii literárneho obsahu deštrukciou vetných či slovných celkov na sylaby a fonémy. Tým sa prechádza od literárnej k hudobnej sémantickosti kompozičného využitia pôvodných textov. Špecifickou vrstvou expresívnych výsledníc je polytextovosť – už od *Requiem aeternam*, kde sa kombinuje latinský text omše za zomrelých, slogan francúzskej revolúcie v origináli, úryvky z dallaského prejavu amerického prezidenta Kennedyho pred jeho zavraždením, úryvky z encykliky pápeža Jána 23. *Pacem in terris*, modlitba v hebrejčine i Salvov vlastný text. Osobité miesto v tomto spektre patrí staroslovienskému textu, ktorý je použitý v celej *Mši glagolskej* (1970). Skladateľ bol empatický aj k domácej poézii – opakované návraty k básňam liptovského rodáka Milana Rúfusa sú toho priliehavým dôkazom – a smelo využíval básnické texty rôznej proveniencie, napríklad v *Slovenskej piesni piesní* (1987) sa nachádzajú výroky Marca Aurelia, modlitba sv. Cyrila a Metoda a verše Milana Rúfusa, v *Slovenskom otčenáši* sa kombinuje modlitba v latinskom i slovenskom jazyku s ľudovými textami.

Ďalšie písmeno „D“ v schéme značí dvanásťtónovosť ako základnú materiálovú množinu – temperovaná chromatika (vo svojich skladbách ani raz neprikročil Salva k mikrointervalike), stála na začiatku jeho kompozičného hľadania – spomeňme napríklad *Sláčikové kvarteto č. 1* alebo cyklus klavírných skladieb *Impresie*. Napriek blízkosti pojmu „dvanásťtónovosť“ k prostriedkom dodekafonickej techniky, Salva sa, na rozdiel od svojich generačných druhov, slovenských skladateľov, ale aj vzorov v poľskej hudbe (napr. jeho učiteľa B. Szabelského) nepriklonil k aplikácii klasických zásad tejto techniky iniciovanej druhou viedenskou školou a rozvíjanej v povojnovom serializme a multiseriazme. Písanie podľa schém, tvorenie presných tónových alebo intervalových sledov, odporovalo jeho naturelu napájanému zo slobodných zdrojov. Úporne smeroval k pochopeniu hudby ako zvukového, priestorového a pohybového umenia, menej zameraného na detaily štruktúr, pracujúceho metódou al fresco, opretou neraz o vizuálne asociácie. Nie náhodou Salva umiestňoval na prvé stránky svojich partitúr vlastné grafiky.

Ku kompozično-technickému uzemneniu salvovskej expresivity oscilujúcej medzi zvukom, pohybom a priestorom patrí – ako písmeno „A“ v modeli asociuje – aleatorický zápis, regulujúci nekonvenčným spôsobom realizáciu hudobného času. Nachádzame ho od partitúry *Canticum Zachariae* z roku 1963 v početných nasledujúcich kompozíciách skladateľa. Chronometrická notácia nesie so sebou napriek časovej presnosti udávanej v sekundách aj možnosť aproximatívneho, polyrytmického, v podstate ametrického pohybu hlasov v polylineárne koncipovaných blokoch.

Ak priznáme Salvovskej expresivite črty dynamizmu a smelej inovatívnosti odmietajúcej konvencie, závažne miesto v jej potvrdzovaní patrí tendencii ukrytej pod symbolom „M“, teda k metamorfózam, kombináciám, prienikom rozmanitých podnetov, k stieraniu hraníc medzi konvenčnými druhovo-žánrovými oblasťami. Napríklad absolventský opus *Koncert pre klarinet* nemá nič spoločného s tradičným vymedzením inštrumentálneho koncertu, je skôr špecifickou metamorfózou pojmu „concertare“, riešenou typom vokálno-inštrumentálnej melodrámy, kde sú striedavo, ale aj synchronne uplatnené tak dramatické melizmy klarinetu, štvorica asémanticky deklamujúcich vokalistov, agresívny zvuk skupiny bicích nástrojov, vrstvy stmelované pokojne plynúcim hlasom recitátora. Ani *Symfónia lásky* nepredstavuje príspevok k rozvinutiu inštrumentálneho druhu, počínajúceho vývojom európskej hudby v 18. storočí, ale je osemčastovou vokálno-inštrumentálnou melodramatickou suitou, pričom pojem „symfónia“ sa tu chápe v zmysle gréckeho ekvivalentu slova „súlad“, „súznenie“. *Slovenský otčenáš* spája latinskú a slovenskú modlitbu k Pánovi s citáciami známych ľudových piesní, teda konvenčne povedané, malo by ísť o vzťah rozličných, až protikladných žánrových okruhov – svetských folklórnych nápevov s prejavmi kresťanskej viery, výsledok však nie je rozporný. Salva upriamuje pozornosť na organické prepojenie týchto okruhov, ktoré charakterizuje staršiu slovenskú tradíciu spevnosti ako vyššiu úroveň sakrálnosti.

Posledným písmenom v dolnej polrovine našej schémy je „B“. Je iniciálkou jedného zo synkretických identifikátorov Salvovho dozrievania, jeho primknutiu sa k baladickosti. Toto primknutie je napájané z viacerých zdrojov. Ako sám Salva formuloval:

„Tvorivé obdobie, kedy som sa začal zaoberať formou balady ako formy, má v mojej skladateľskej tvorbe významné postavenie. V štúdiu nad problematikou balady ako typu ma zaujala hlavne jej dvojdielnosť, kde sa v kontraste proti sebe vytvára

najdokonalejší umelecký tvar. Jej vnútorné ladenie vyhovuje môjmu naturelu. Vyskytuje sa tu základný formový princíp – úvod navodzujúci atmosféru dramatickej skutočnosti, ktorá vytvára druhú časť diela... Vyhovovala mi pre istú voľnosť výstavby, spätosť a inšpiratívnu silu z literárnej formy, pre napätie, ktoré umožňuje širokú škálu nálad a kontrastov.”³⁴

Salva si túto afinitu vyskúšal v značnom počte balád pre rôzne sólové nástroje, vokálne, inštrumentálne³⁵ i vokálno-inštrumentálne zostavy. Poznačila aj operu *Margita a Besná* – i to je totiž balada. Keď sa retrospektívne vrátíme k našej schéme, akoby symbolicky sa písmeno „B“ dotýka písmena z hornej polroviny kruhu, ktorým sme začali sledovať jednotlivé zdroje salvovskej expresivity, teda písmena „Ž“. Chceme tým zdôrazniť, že v baladickosti sa takrečeno premietal Salvov život, jeho osudy i napätia, radosti i žiaľ. Väčšina literárnych balád sa končí tragicky, asi nie náhodou máme pri evidovaní značného zastúpenia takto označených skladieb v Salvovom tvorivom katalógu dočinenia s hudobno-formovou transformáciou rozmanitých etáp z pohnutej biografie skladateľa, baladicky vyznel napokon aj jeho predčasný fyzický odchod zo slovenskej hudobnej kultúry...³⁶

POZNÁMKY

- ¹ Tento úspech bol dôvodom na prvý publikovaný postreh v slovenskej odbornej tlači na margo diela a jeho autora – CHALUPKA, Ľubomír: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 180 – 181.
- ² BERGER, Roman: Tadeáš Salva in memoriam. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 20 – 21, s. 9.
- ³ GODÁROVÁ, Katarína: Tadeáš Salva. In: *100 slovenských skladateľov* (ed. M. Jurík, P. Zagar). Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998, s. 237 – 241.
- ⁴ CHALUPKA, Ľubomír: Zdroje expresie v Salvovom Koncerte pre klarinet. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby* (ed. Z. Martináková). Banská Bystrica: Akadémia umení 2004, s. 33 – 44; KRÁK, Egon: Poznámky k hudobnej ideografii Tadeáša Salvu. Tamtiež, s. 61 – 64; MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu. Tamtiež, s. 65 – 70; CHALUPKA, Ľubomír: Zdroje avantgardnosti v živote i tvorbe Tadeáša Salvu. In: *12. Dni Tadeáša Salvu*. [Zborník]. Ed. E. Langsteinová. Ružomberok: Verbum, 2013, s. 15 – 42; CHALUPKA, Ľubomír: Model expresivity v diele Tadeáša Salvu. In: *13. Dni Tadeáša Salvu*. [Zborník]. Ed. E. Langsteinová. Ružomberok: Verbum, 2014, s. 17 – 30.
- ⁵ HATRÍK, Juraj: Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 6 – 7, s. 265 – 266; HATRÍK, Juraj: Tadeáš Salva. Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3; MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Nad dielom Tadeáša Salvu. In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 10, s. 3; CHALUPKA, Ľubomír: K päťdesiatke Tadeáša Salvu. In: *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 23, s. 7; CHALUPKA, Ľubomír: Duchovný svet Tadeáša Salvu. In: *Duchovná hudba v premenách času* (zborník, ed. J. Lengová). Prešov: Súzvuk, 2001, s. 129 – 136; MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Tadeáš Salva. In: *Slovak Composers After 1900*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2002, s. 206 – 217; CHALUPKA, Ľubomír: Úpornosť zápasu o realizáciu tvorivých predstáv. In: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: UK, 2011, s. 367 – 385.
- ⁶ BERGER, Roman: c. d.
- ⁷ GROMOVÁ, Margita: Namiesto úvodu. In: *12. Dni Tadeáša Salvu*. [Zborník]. Ed. E. Langsteinová. Ružomberok: Verbum, 2013, s. 9 – 14.
- ⁸ SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. [Rkp.]. Rukopis je uložený v Salvovej pozostalosti v Oddelení literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine.
- ⁹ SUCHOŇ, Eugen: *Denník z notovej osnovy*. Bratislava: Perfekt, 2012.

- ¹⁰ GLOCKOVÁ, Mária: *Listy Margite*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2008, s. 19.
- ¹¹ Pojem pochádza z koncepcie poľského psychológa Kazimierza Dąbrowského, vymedzujúcej štyri stavy či etapy psychickej evolúcie sprevádzajúcej tvorivú činnosť človeka. Adept na úrovni „primárnej integrácie“ získava spoločensky akceptovateľné, stabilizované normy a pravidlá, ktoré majú formovať a kultivovať individuálny genotyp, založený na pudoch, inštinktívnej emocionálnej sústave, nasycovanej vnemami a skúsenosťami získavanými v mladíckom veku. Druhá fáza vývoja umeleckej osobnosti – „pozitívna dezintegrácia“ – je založená na psychickej tenzii, úsilí jedinca vymaniť sa aj za cenu deštrukcie zo sústavy naučených modelov konania. Ide o egocentrickú krízu, vedúcu k negovaniu, polemike, k zámeru vzoprieť sa voči kolektívnym, resp. autoritatívnym normám. Treťou fázou je „sekundárna integrácia“, prejavujúca sa v schopnosti prekonať krízu kreovaním novej kvality morfogenézy a expresivity ako súčasti dozrievania individuálneho umeleckého štýlu. Jestvuje aj štvrtá fáza, „negatívna dezintegrácia“, dosahovaná neprekonaním krízy a neschopnosťou samostatnej kreativity. Výsledkom je neuróza vedúca k pseudoumelecky artikulovaným prejavom na báze eklektizmu či adaptácie na banalitu a gýč. Pozri BERGER, Roman: *Hudba a pravda*. Bratislava: Orman 1997, s. 59 – 63.
- ¹² „Na štúdiá k prof. Moyzesovi som sa nesmierne tešil. Pri imatrikulácii som sa druhýkrát stretol so živým Moyzesom. Na otázku, čo si nakomponoval cez prázdniny, som odpovedal. Pán profesor, symfóniu už mám naskicovanú, iba inštrumentácia chýba. Moyzes moju odpoveď prepočul, nereagoval. Tento fakt ma úplne zmrazil a môj entuziazmus sa zmenil na depresiu. Hodiny s Moyzesom sa niesli v znamení, ja veľký pedagóg a skladateľ, a vy, malé červíky, sa budete plaziť, ja vás môžem pošliapať, kedy chcem. Prázdninové práce zostali bokom, neprejavil o ne ani záujem. Všetky práce, ktoré mi zadával z hodiny na hodinu, vždy doškrtal, dokonca aj to, čo mi sám opravil.“ GROMOVÁ, Margita: Biografia Tadeáša Salvu. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Ed. Z. Martináková. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2004, s. 13.
- ¹³ K tomu HRUŠOVSKÝ, Ivan: Kompozičné tradície v slovenskej národnej hudbe. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 10, s. 10;
- BOKES, Vladimír: Kompozičná pedagogika na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 458 – 463; HATRÍK, Juraj: Alexander Moyzes pedagóg. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera*. [Zborník]. Ed. Ľ. Chalupka. Bratislava: Stimul, 2007, s. 155 – 162.
- ¹⁴ Takto charakterizoval Vysokú školu múzických umení odchovanec R. Berger. Pozri BERGER, Roman: Paidea ako „starostlivosť o dušu“ – reflexia štúdia na VŠMU. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 561 – 565.
- ¹⁵ CHOMIŇSKI, Józef: *Polska współczesna kultura muzyczna*. Kraków: PWM, 1968.
- ¹⁶ BERGER, Roman: Polska Szkoła Kompozytorska – fakt? Mit? Wizja? Projekt? In: *Zasada twórczości*. Katowice: Akademia muzyczna, 2005, s. 285 – 296.
- ¹⁷ Išlo o prvú skladbu po roku 1948 písanú na text z Biblie (navyše v latinskom jazyku), ktorou mladý skladateľ smelo prelomil ateistické tabu, kladené v intenciách „socialistického realizmu“ na slovenskú kompozičnú tvorbu.
- ¹⁸ GLOCKOVÁ, Mária: c. d., s. 84.
- ¹⁹ SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. Rkp. s. 87.
- ²⁰ STOJÁK, Ján: Dominanta kompozičného úsilia. In: *Hlas ľudu*, roč. 44, 1987, č. 50, s. 7.
- ²¹ DOHNALOVÁ, Lýdia: O sile jedinečnosti. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 23 – 24, s. 3.
- ²² MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: *12. Dni Tadeáša Salvu*. [Zborník]. Ed. E. Langsteinová. Ružomerok: Verbum 2013, s. 78 – 80.
- ²³ BARANOVÁ, Eleonóra: Tadeáš Salva a jeho málo známa dimenzia. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. [Zborník]. Ed. Z. Martináková. Banská Bystrica: Akadémia umení 2006, s. 47 – 50.
- ²⁴ ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom. In: *Nedeľná Pravda*, 20. 12. 1994, č. 51, s. 7.
- ²⁵ Pozri GROMOVÁ, Margita: Biografia Tadeáša Salvu. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Ed. Z. Martináková. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2004, s. 9 – 10.
- ²⁶ ADAMOV, Norbert: *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 161 – 176.
- ²⁷ K tomu MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu, c. d., s. 65 – 70; CHALUPKA, Ľubomír: Zdroje avantgardnosti v živote i tvorbe Tadeáša Salvu, c. d., s. 15 – 42.
- ²⁸ ŠEBÍK, Ján: c. d.
- ²⁹ VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava: OPUS, 1988, s. 180.

- ³⁰ SALVA, Tadeáš: c. d., s. 83.
- ³¹ SALVA, Tadeáš: c. d., s. 220. Uvedené slová vzťahuje skladateľ na oratórium *Vojna a svet* (1972).
- ³² Pozri CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: UK, 2011, s. 374, 376.
- ³³ HATRÍK, Juraj: c. d., s. 265 – 266.
- ³⁴ SALVA, Tadeáš: c. d., s. 252 – 253.
- ³⁵ URSÍNYOVÁ, Terézia: Tri balady Tadeáša Salvu. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 5, s. 5; CHALUPKA, Ľubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 26, 2004, č. 10, s. 32 – 34.
- ³⁶ Príspevok vznikol v rámci riešenia Projektu podporovaného Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy APVV-14-0681.

SUMMARY

A Circle of Complexity

Remembering Tadeáš Salva on the Occasion of the 80th Anniversary of his Birth (1937 – 1995)

Originality and individual features of the creative compositional legacy of the Slovak composer Tadeáš Salva (1937–1995) can be characterized as a complex held together by the power of a peculiar and insistent expressiveness. With the aim to comprehend its structure we created a circle model in which the crucial symbol "E", representing Expressiveness, is situated into the centre. It is fed by six external sources – the life of the composer split into 9 phases, respect for the Slovak folklore, religion, accent on the human voice, Polish compositional school and the external world. The centre of expressiveness satiated in this way was then used by Salva in the process of choice of – again six – compositional-technical devices in his works: focus on sound, usage of words, twelve-tone space of musical structures, aleatoric method of chronometrical regulation, metamorphoses and overlappings of kinds and genres, ballade-like character. The specificity of each of external sources and internal application spheres is exemplified by Salva's particular compositions.