

JOLANTA GUZY-PASIAK
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK
ORCID: 0000-0001-5603-8831

KOMPOZYTOR TADEÁŠ SALVA, SŁOWACKI UCZEŃ BOLESŁAWA
SZABELSKIEGO I WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

ABSTRACT Omówienie pierwszej monografii słowackiego kompozytora Tadeáša Salvy (1937–95), zaliczanego do czołowych postaci awangardy lat sześćdziesiątych XX w. w Czechosłowacji. Autor, poza nakreśleniem losów artysty, tworzy periodyzację jego twórczości (zainspirowany myślą Mieczysława Tomaszewskiego) i dokonuje analizy jego procedur kompozytorskich (wykorzystując metodę Jana Kapra). Praca zawiera kompletny katalog dzieł, wykaz źródeł archiwalnych, bibliografię i obszerny materiał ikonograficzny.

SŁOWA KLUCZOWE Tadeáš Salva, Bolesław Szabelski, Witold Lutosławski, muzyka słowacka, awangarda, polska szkoła kompozytorska, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”

ABSTRACT *The Slovak Composer Tadeáš Salva, Pupil of Bolesław Szabelski and Witold Lutosławski.* This is a review of history's first monograph dedicated to Slovak composer Tadeáš Salva (1937–95), listed among the leading figures of Czechoslovakia's 1960s music avant-garde. Apart from outlining the musician's biography, the author divides his output into periods (inspired by Mieczysław Tomaszewski's concepts) and analyses Salva's compositional procedures (on the basis of Jan Kapr's methodology). The monograph includes a full catalogue of the composer's works, a list of archival sources, a bibliography, and numerous illustrations.

KEYWORDS Tadeáš Salva, Bolesław Szabelski, Witold Lutosławski, Slovak music, avant-garde, Polish school of composition, 'Warsaw Autumn' International Festival of Contemporary Music

Mistrz awangardy lat sześćdziesiątych XX w., Tadeáš Salva (1937–95), doczekał się swojej pierwszej monografii¹. Michal Ščepán, w pracy poświęconej życiu i twórczości tego oryginalnego, a szerzej nieznanego kompozytora, sytuuje go na tle współczesnej muzyki słowackiej. Autor szkicuje konteksty stylistyczne, historyczne i społeczno-kulturowe, a także omawia czynniki, które kształtowały postawę artysty oraz oddziaływały na jego technikę kompozytorską. Referując stan badań, zaznacza, że punktem wyjścia były dla niego m.in. prace cenionego słowackiego muzykologa, zmarłego niedawno Ľubomira Chalupki², któremu (oraz Janie Langowej) dziękuje we wstępie („Predhovor”, s. 3–4) za pomoc i wskazówki.

Zasadnicza część książki składa się z trzech rozdziałów: w pierwszym przedstawiona jest droga zawodowa słowackiego muzyka („Biografia”, s. 13–53), w drugim – periodyzacja jego twórczości („Periodizácia tvorby”, s. 55–114), a w trzecim wyodrębnione są stałe elementy techniki kompozytorskiej („Konštantný hudobného myslenia”, s. 115–165). Dzieje życia Salwy, opisane chronologicznie, zostały podzielone na siedem etapów odzwierciedlonych w tytułach podrozdziałów: lata młodości („Detstvo, mladosť a prvé kontakty s hudbou (1937–1953)”, s. 13–18), czas studiów na Słowacji („Štúdium v Žiline a Bratislave a prvé kontakty s Poľskom (1953–1961)”, s. 18–28), pierwszy angaż w Martinie i nauka w Polsce („Pôsobenie v Martine a štúdium v Katoviciach (1961–1965)”, s. 28–35), zatrudnienie w Czechosłowackim Radiu w Koszycach („Život v Košiciach a nástup do Československého rozhlasu (1965–1968)”, s. 35–39), praca w Słowackim Zespole Sztuki Ludowej („Práca v Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve a aktivity v slobodnom povolaní (1977–1991)”, s. 43–47) i wykłady na Wydziale Pedagogicznym w Nitrze („Prednášanie na Pedagogickej fakulte v Nitre a súkromná vyučba kompozície (1991–1995)”, s. 47–53). Przyjętym językiem napisana opowieść o młodości, dorastaniu i wieku dojrzałym jest zilustrowana ponad czterdziestoma zdjęciami, zamieszczonymi w osobnym aneksie na końcu książki („Obrazová príloha”, s. 213–235). Podstawą źródłową tego i kolejnych rozdziałów były wypowiedzi Salvy (m.in. niepublikowana *Autobiografia*) i osób z jego kręgu, zachowane dokumenty oraz partytury, wyszczególnione w aneksach na końcu książki; dotarcie do tych materiałów, zgromadzenie ich i opracowanie jest niewątpliwą zasługą autora, którą należy podkreślić.

Tadeáš Salva, choć od wczesnych lat związany z muzyką i grający na wielu instrumentach: akordeonie, fortepianie, organach i wiolonczeli, musiał pokonać wiele trudności, by nauczyć się komponować. Przez krótki czas, w roku akademickim

1 Michal Ščepán, *Tadeáš Salva. Život a dielo*, Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020, ss. 248. ISBN 978-80-89135-47-9.

2 Ľubomír Chalupka, „Slovenská hudba 20. storočia”, w: *Dejiny slovenskej hudby*, red. Oskár Elschek, Bratislava 1996, s. 273–341; tegoż: *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*, Bratislava 2011.

1958/59, studiował kompozycję w Akademii Sztuk Scenicznych w Bratysławie w klasie Aleksandra Moyzesa, lecz zrezygnował, głównie dlatego, że profesor nie przejawiał zainteresowań bliskimi Salvie osiągnięciami II Szkoły Wiedeńskiej czy Bartókiem. Po nieudanych próbach studiowania w Pradze i Brnie wrócił do Bratysławy, by ponownie podjąć naukę, tym razem u bardziej otwartego pedagoga, Jána Cikkera, u którego również szybko zakończył lekcje. Nie ustawał w poszukiwaniu mistrza, który udzieliłby mu wskazówek, jak tworzyć we współczesnym stylu, więc zdecydował się na śmiały krok i wysłał swoje partytury z prośbą o ocenę do znakomitych artystów: Igora Strawieńskiego, Paula Hindemitha, Bohuslava Martinů (który wkrótce potem zmarł) i Witolda Lutosławskiego – według jego relacji odpowiedzieli wszyscy, z wyjątkiem Hindemitha³. Jak pisze Štěpán, najprzychylniejszy odzew z Warszawy, od Witolda Lutosławskiego, bezpośrednio wpłynął na życie i twórczość słowackiego muzyka⁴. Według przytoczonych słów Salvy, gdy zdecydował się na nawiązanie kontaktu z polskim mistrzem, nie znał nawet jego adresu: „W VŠMU [Akademii Sztuk Scenicznych w Bratysławie – przyp. J.G.-P.] do biblioteki trafiło czasopismo muzyczne *Ruch Muzyczny*. List skierowałem do redakcji w Warszawie, prosząc o przesłanie go do Witolda Lutosławskiego. Po niedługim czasie odpowiedział mi, ten uznany na arenie międzynarodowej, kompozytor”⁵. Spotkali się w 1961 r., Lutosławski uważnie przestudiował dostarczone prace i – jak wspomina Salva – „jego krytyczne, ale i zachęcające słowa do dziś rzutują na moją karierę kompozytorską”⁶. Co więcej, mistrz umożliwił mu udział w koncertach festiwalu „Warszawska Jesień” (podczas którego odbyło się m.in. premierowe wykonanie jego dzieła *Gry weneckie*), dzięki czemu młody muzyk miał okazję nie tylko poznać najnowszą muzykę, lecz także spotkać Tadeusza Bairda, Krzysztofa Pendereckiego i Grażynę Bacewicz. Wątki polskie przewijające się w życiu i dziele Salvy zwracają uwagę polskiego czytelnika, lecz to nie nasza subiektywna perspektywa, a sam autor nadaje im tak duże znaczenie, i, opisując ich wpływ na twórczość bohatera monografii, posiłkuje się w wielu miejscach wypowiedziami Salvy.

Przypomnieć w tym miejscu należy, że na czas młodości Salvy przypadło przejście władzy w Czechosłowacji przez komunistów (1948 r.) i uzależnienie kraju od Związku Radzieckiego. Doktryna socrealistyczna obowiązująca w krajach komunistycznych odcisnęła piętno na estetyce i sztuce również naszych południowych sąsiadów, a tworzenie dzieł zgodnych z zaleceniami partyjnymi i brak wymiany artystycznej z krajami zachodnimi powodowały odseparowanie Czechosłowacji od międzynarodowych ośrodków i osiągnięć artystycznych. Po śmierci Stalina w 1953 r. i przejściu władzy

3 M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 26.

4 Ibid., s. 241.

5 Tadeáš Salva, *Autobiografia*, rękopis, s. 53, cyt. za: M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 27. Wszystkie cytaty w przekładzie J.G.-P.

6 Tadeáš Salva, *Autobiografia, část II*, rękopis, s. 11. za: M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 27.

przez Chruszczowa powstały korzystniejsze warunki dla niezależnie myślących artystów. W Polsce po odwilży politycznej w roku 1956 doszło do rozkwitu tendencji awangardowych. Forum, na którym prezentowano współczesną muzykę, stał się Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, którego rangę doceniono również poza granicami. Postępowi kompozytorzy, zainteresowani zdobyciami dodekafonii i eksperymentujący z brzmieniem, zostali następnie nazwani „polską szkołą kompozytorską”⁷ i wzbudzali zainteresowanie po obu stronach Żelaznej Kurtyny. Dla Salvy jednym z głównych celów było wyrwanie się z izolacji kulturowej i zapoznanie się z muzyką najnowszą. Dzięki osobistym kontaktom i sprzyjającym okolicznościom, wiosną 1962 r. Salva otrzymał propozycję z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach przesłania swoich kompozycji do zaopiniowania, a ponieważ uzyskał pozytywną ocenę, w rezultacie mógł podjąć studia od semestru zimowego. Na przeszkodzie stanęły jednak władze czechosłowackie, obawiające się, że tracą utalentowanego artystę, który po studiach mógłby zostać zaliczony w poczet twórców polskich⁸. Bolesław Szabelski, ówczesny kierownik Katedry Kompozycji, zgodził się więc udzielać zdolnemu studentowi lekcji prywatnie, co trwało przez trzy lata w okresie 1962–65. Warto uświadomić sobie, że sam Szabelski należał do uczniów Karola Szymanowskiego, a z kolei wśród jego podopiecznych w konserwatorium byli m.in.: Henryk Mikołaj Górecki, Jan Wincenty Hawel, Zbigniew Bargielski, Ryszard Gabryś, Bronisław Kazimierz Przybylski, co dowodzi ciągłości najlepszych tradycji w muzyce polskiej. Z najwybitniejszym z nich, Góreckim, Salva mógł spotykać się podczas wizyt w Katowicach, gdy ten – po powrocie z Paryża – rozpoczął w 1965 r. pracę w katedrze kompozycji. Zaprosił go zresztą, razem z Szabelskim, na seminaria muzyki współczesnej organizowane w Smolenicach w l. 1968–70. Poza systematycznymi kontaktami z Szabelskim, Salva sporadycznie zasięgał porad Lutosławskiego, którego wypowiedzi traktował jak wyrocznie.

Komponowanie miało dla niego priorytetowe znaczenie, lecz równolegle pracował na różnych stanowiskach w wielu instytucjach, uczestnicząc aktywnie w życiu muzycznym i wszędzie zostawiając ślad swojej twórczej osobowości: czy to w Martinie, któremu próbował przywrócić status ośrodka kulturalnego, czy w Koszycach, gdzie udzielał się w rozgłośni radiowej i działał na rzecz utworzenia w tym mieście państwowej orkiestry symfonicznej. Z kolei praca w Bratysławie, gdzie odpowiadał za sprawy muzyczne w telewizji czechosłowackiej, zainspirowała go do stworzenia pierwszej słowackiej opery telewizyjnej, a także muzyki do wielu sztuk. Nowe impulsy czerpał także ze współpracy ze Słowackim Zespołem Tańca Ludowego (SL'UK), pełniąc funkcję dramaturga i kompozytora, co zaowocowało odświeżeniem dotych-

7 Byli to m.in. Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki.

8 M. Štěpán, *Tádeň Salva*, s. 32.

czasowej formuły i pogłębieniem wyrazu przedstawień zespołu. Pod koniec życia odegrał istotną rolę jako prezes Związku Kompozytorów Słowackich, angażując się w organizację festiwalu nowej muzyki słowackiej („Nová Slovenská Hudba”) w Bratysławie oraz jako wykładowca edukacji muzycznej na Wydziale Pedagogicznym na Uniwersytecie Konstantyna Filozofa w Nitrze.

Podstawą metodologiczną rozdziału drugiego („Periodizácia tvorby”, s. 55–114) stały się rozważania Mieczysława Tomaszewskiego, analizującego zależności między procesem tworzenia a kolejami życia artysty. Tomaszewski stał na stanowisku, że na dzieło sztuki należy patrzeć całościowo, w powiązaniu z jego twórcą i czasami, w których żyje. Polski muzykolog wyodrębnił w biografii kompozytorskiej ważne momenty determinujące powstanie określonych dzieł, wywodząc swoją teorię m.in. z prac z zakresu psychologii twórczości i estetyki. Owe, jak je nazwał, „punkty węzłowe”, określił następująco: moment przejęcia dziedzictwa, moment pierwszej fascynacji, moment sprzeciwu i buntu, moment znaczącego spotkania, moment zagrożenia egzystencji, moment samotności i wyzwolenia⁹. Oczywiście nie jest to jedyny możliwy model podziału życia twórczego na etapy, lecz bez wątpienia to prace Tomaszewskiego i jego prawdziwie humanistyczna postawa zainspirowały autora monografii Salvy, o czym pisze we wprowadzeniu do rozdziału¹⁰. Štěpán, badając życie i ponad czterdziestoletnią twórczość Salvy, wyodrębnił w niej kilka faz, ząębiających się i przechodzących jedna w drugą, lecz nie radykalnie oddzielonych: faza początkowa („Začiatočná fáza (1956–1958)”, s. 56–61), faza wczesna („Raná fáza (1958–1963)”, s. 61–73), faza dojrzała („Zrelá fáza (1963–1971)”, s. 73–85), faza szczytowa („Vrcholná fáza (1971–1979)”, s. 85–98), faza późna („Neskorá fáza (1979–1989)”, s. 98–107) i faza ostatnia („Posledná fáza (1989–1995)”, s. 107–114). Proponowana przez Štěpána periodyzacja twórczości, pokazująca przemiany stylu Salvy, co istotne, nie pokrywa się czasowo z kolejnymi stadiami kariery przedstawionymi w części biograficznej.

Wczesne utwory Salvy, z okresu przed podjęciem studiów kompozytorskich i na początku nauki w Akademii Sztuk Scenicnych w Bratysławie, bądź nawiązują do rodzimych tradycji muzycznych, bądź są mało jeszcze zaawansowanymi próbami atonalnymi w duchu II Szkoły Wiedeńskiej. Zasadnicza zmiana następuje już po pierwszych kontaktach z Witoldem Lutosławskim i po udziale początkującego kompozytora w „Warszawskiej Jesieni” w 1961 roku¹¹. Zafascynowany nieznanymi mu wcześniej dziełami i rozwiązaniami, wypróbował różnorodne techniki, komponując prace niejednolite, o nierównym poziomie. Przed pułapkami sonoryzmu, który wówczas

9 Mieczysław Tomaszewski, „Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans”, w: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Kraków 2003, s. 35–47.

10 M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 55.

11 Wykonano wówczas utwory takich kompozytorów, jak Luciano Berio, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, John Cage oraz Witold Lutosławski (*Gry weneckie*) i Krzysztof Penderecki (*Tren Ofiarom Hiroszimy*).

go zafascynował, przestrzegł go właśnie Lutosławski, mówiąc, że wymyślanie dźwięków nie oznacza tworzenia muzyki, i doradzając, żeby nie ustawał w poszukiwaniach (Salva wspomina, że słowa te zapamiętał na całe życie)¹². Dopiero regularna nauka u Bolesława Szabelskiego i doraźne konsultacje z Witoldem Lutosławskim sprawiły, że zaczął stosować procedury kompozytorskie, które najbardziej odpowiadały jego twórczej naturze, nie stając się przy tym celem samym w sobie. W dojrzałej fazie (lata sześćdziesiąte XX w.) powstają utwory charakterystyczne dla Salvy: o tematyce religijnej, wokalnie-instrumentalne, w których tekst wyraża postawę moralną i estetyczną kompozytora, wykorzystujące technikę aleatoryczną. Z tego okresu warto wspomnieć utwór *Canticum Zachariae* (1963) na sopran i orkiestrę kameralną, powstały z inspiracji takimi utworami Krzysztofa Pendereckiego jak *Psalmy Dawida* czy *Pasja wg św. Łukasza*, wykonany na „Warszawskiej Jesieni” w 1968 r., czy *Mszę glogolską (Mša glogolskájá)*, (1969). Kompozycje zaliczone do fazy szczytowej (lata siedemdziesiąte XX w.) cechuje wykorzystywanie folkloru słowackiego, w szczególności ballady. Jak pisze badaczka słowackiej muzyki współczesnej Nada Hřčková, „Tadeáš Salva stworzył, przy radykalnej odkrywczości akustycznej, bezspornie słowacki idiom tak zwanej ballady i stał się «najbardziej słowackim» ze słowackich twórców awangardowych”¹³. Zderzenie archaicznych melodii ze słowackiego folkloru, ujętych w układy polimetryczne i polirytmiczne, z technikami awangardowymi, takimi jak aleatoryka, dało w rezultacie wysoce oryginalny i rozpoznawalny styl kompozytorski. Istotnym elementem jego utworów jest – jak wspomniano – głos ludzki (śpiew lub recytacja). W późnej fazie twórczości Salvy, w latach osiemdziesiątych, w utworach polistylistycznych, widać jego fascynację postmodernizmem. Powstały wówczas kompozycje inspirowane utworami Heinricha Schütza, Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händla, Arthura Honeggera (których nazwiska pojawiają się w tytułach) oraz utwory łączące tak odległe światy, jak *Barock jazz variácie in Blues* (1981). Ostatnia, kilkuletnia faza, przypadająca na okres po pięćdziesiątych urodzinach kompozytora do jego śmierci, charakteryzuje się skupieniem na problematyce religijnej (obecnej w jego twórczości i życiu cały czas) i jeszcze większym namysłem nad zagadnieniami formy muzycznej. Powstały wówczas m.in. *Slovenský Otčenáš* (1989), *Slovenské Concerto Grosso liturgické* (1994).

Bez wątplenia autor monografii doskonale poznał całokształt twórczości słowackiego kompozytora i w rozdziale poświęconym periodyzacji dokonał przeglądu utworów i problemów zawartych w jego mało znanej muzyce. Poza uwagami na temat cech

12 M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 73. Autor opisuje fenomen „polskiej szkoły kompozytorskiej” i modny wówczas sonoryzm, odnajdując źródła inspiracji Salvy w polskich utworach tego okresu (s. 69–73). Szkoda, że odnosząc się do polskiej twórczości nie powołuje się na prace Iwony Lindstedt, zwłaszcza *Sonorystykę w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* (Warszawa 2010).

13 Nada Hřčková, „Śladami losów muzyki słowackiej”, *Herito* 3 (2012) nr 9, <https://herito.pl/artukul/sladami-losow-muzyki-slowackiej>, dostęp 10 I 2024.

muzycznych dzieł i źródeł inspiracji Salvy (twórczość innych współczesnych kompozytorów, bądź anonimowa twórczość religijna czy muzyka ludowa) wspomniane są również okoliczności powstania utworów, dedykacje i recepcja. Omawiane kompozycje zilustrowano przykładami nutowymi, najczęściej zdjęć rękopisów – to cenny dodatek, zarówno dla historyków muzyki, jak i wykonawców, szukających nowego repertuaru.

Trzeci rozdział pracy Štěpána to analiza muzyczna techniki kompozytorskiej Salvy, oparta na metodzie czeskiego kompozytora i teoretyka Jana Kapra. Praca Kapra *Konstanty: Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby* (Praha 1967) nie jest szeroko znana, więc szkoda, że jej założenia zostały przedstawione bardzo lakonicznie. Generalnie w jego metodzie chodzi o odnalezienie w badanym repertuarze „stałych” (czeskie „konstanty”) formuł, typowych dla stylu danego twórcy, obecnych w horyzontalnych i wertykalnych układach dzieła muzycznego¹⁴. Podejście takie można odnaleźć w metodach powstałych zarówno wcześniej, jak i później, żeby wspomnieć najważniejsze nazwiska autorów koncepcji: Ernsta Bückena i Paula Miesa, Jana LaRue, Leonarda B. Meyera¹⁵. Warto byłoby umieścić myśl Jana Kapra w kontekście znanych ujęć analitycznych i obszerniej objaśnić założenia przyjętej metody.

Štěpán, poszukując charakterystycznych dla stylu Salvy struktur muzycznych, przeanalizował jego twórczość w następujących kategoriach: melodia, harmonia, rytm, jakości brzmieniowe i forma, zasygnalizowanych w tytułach podrozdziałów („Melódia”, s. 117–134, „Harmónia”, s. 134–140, „Rytmus, metrum, tempo”, s. 141–150, „Zvukovost”, s. 150–155, „Tektonika”, s. 155–160). Jak wiadomo, możliwości wydzielenia różnych elementów w dziele muzycznym jest wiele – autor nie podaje jednak, czy ten konkretny podział pochodzi z jego inwencji czy zaczerpnął go również od Kapra. W latach sześćdziesiątych XX w., kiedy powstawała praca czeskiego teoretyka, w tekstach poświęconych analizie muzycznej raczej nie wyróżniano brzmienia, ani zjawisk z nim związanych, jako odrębnego elementu muzyki, traktując zagadnienie barwy dźwięku pomocniczo wobec architektoniki dzieła¹⁶, więc uwzględnienie tego elementu byłoby szczególnie ciekawym aspektem myśli Kapra – zagadnienie to nie zostało jednak podjęte przez autora. Zidentyfikowane przez Štěpána typowe dla myślenia muzycznego Salvy struktury funkcjonują niejako na przecięciu poszczególnych elementów, np. stała melodyczno-rytmiczna czy stała harmoniczno-brzmieniowa. Część analityczna dostarcza szczegółowej wiedzy na temat procedur kompozytor-

14 M. Štěpán, *Tadeáš Salva*, s. 116.

15 Ernst Bücken, Paul Mies, „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923) nr 4–5, s. 219–225; Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, New York 1970; Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989.

16 Zob. uwagi o pierwszych pracach Michała Chomińskiego na temat brzmienia jako elementu dzieła muzycznego w książce I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, s. 15–16.

skich stosowanych przez Salvę, jego rozwiązań w zakresie tonalności, bogactwa układów rytmicznych, wyobraźni barwowej przejawiającej się zwłaszcza w kompozycjach z użyciem głosu ludzkiego i instrumentów elektroakustycznych, a także sposobów włączania melodii ludowych czy chorału gregoriańskiego do współczesnych technik kompozytorskich.

Niezbyt fortunnym pomysłem jest dodanie na końcu rozdziału, w którym przedstawiony jest „rozbiór” dzieła muzycznego na wymienione wcześniej elementy, podrozdziału zatytułowanego „Borrowing” (s. 161–165), z ang. „zapożyczenia”, gdyż zaburzona zostaje logika całej części. Jak łatwo się domyślić, autor omawia w nim cytaty i inspiracje w muzyce Salvy, ponowne wykorzystywanie przez niego fragmentów własnych kompozycji. Treść tego ustępu należałoby włączyć do podrozdziałów poświęconych np. melodii (cytaty), jakościom brzmieniowym (transkrypcje i aranżacje wcześniejszych utworów) a przede wszystkim formie, gdyż najważniejsze jest funkcjonowanie cytatu w nowopowstałej strukturze. Przydałoby się natomiast, zamiast tego podrozdziału, krótkie podsumowanie analizy techniki kompozytorskiej Salvy, której elementem jest – co wynika z książki – technika cytatu i syntetyczne zamknięcie rozważań nad jego muzyką.

Następujące po części zasadniczej, poświęconej życiu, twórczości i omówieniu procedur kompozytorskich Tadeáša Salvy, aneksy, zawierające wykaz źródeł archiwalnych i kompletny katalog dzieł, są bardzo istotnym elementem monografii. Materiały archiwalne systematycznie gromadzone przez autora, uzupełnione o wywiady z żyjącymi świadkami, pozwoliły mu zrekonstruować przebieg pracy zawodowej i losy twórcy. Wykaz dokumentów i partytur został włączony do „Bibliografii” (s. 167–184, w tym źródła – „Pramene”, s. 177–184). Katalog dzieł, uwzględniający wszystkie zachowane utwory, rozciąga się na ponad dwudziestu stronach książki. Warto zaznaczyć, że wieloletnie badania Michala Ščepána pozwoliły mu na sprostowanie różnych błędnych informacji istniejących w literaturze i ustalenie kompletnego (na ile pozwalają na to dostępne materiały) wykazu jego utworów („Zoznam skladieb Tadeáša Salvu”, s. 189–212). Książka zawiera ponadto streszczenie w języku angielskim („Summary”, s. 237–244) oraz indeks nazwisk (s. 244–248).

Znaczenie pracy Ščepána dla słowackiego piśmiennictwa jest oczywiste – brakowało dotąd monografii jednego z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów i autor tę lukę znakomicie wypełnił. Dla polskiego czytelnika recenzowana publikacja jest również bardzo ważna. Nie tylko pogłębia naszą znajomość awangardowej muzyki naszego sąsiada, ale bezpośrednio dotyczy polskiej kultury, ze względu na recepcję muzyki polskiej i Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” poza granicami kraju, dowodząc istotnej pozycji naszych wybitnych twórców: Lutosławskiego, Pendereckiego, Szabelskiego, Góreckiego w muzyce europejskiej XX wieku.

BIBLIOGRAFIA

- Bücken, Ernst, Paul Mies. „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6, nr 4–5 (1923): 219–225.
- Chalupka, Lubomír. „Kontakty slovenských skladateľov s poľskou hudbou – autobiografické momenty v raných dielach Tadeáša Salvu a autoexpresia zrelej tvorby Romana Bergera”. *Slovenská hudba* 40, nr 2 (2014): 99–112.
- Chalupka, Lubomír. *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011.
- Chalupka, Lubomír. „Slovenská hudba 20. storočia”. W: *Dejiny slovenskej hudby*, red. Oskár Elschek, 273–341. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996.
- Godárová, Katarína. „Tadeáš Salva”. W: *100 slovenských skladateľov*, red. Marián Jurík, Peter Zagar, 238. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998.
- Helman, Zofia. „Pojęcie stylu a muzyka XX wieku”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 5 (2006): 11–24.
- Kapf, Jan. *Konstanty: Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.
- Lindstedt, Iwona. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- Tomaszewski, Mieczysław. „Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego”. W: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, 17–33. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003.
- Tomaszewski, Mieczysław. „Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans”. W: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, 35–47. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003.

Dr hab. Jolanta Guzy-Pasiak, pracuje w Zakładzie Muzykologii IS PAN, jest członkiem redakcji kwartalnika *Muzyka* oraz Rady Redakcyjnej półrocznika *Arti musices* (Zagrzeb) i rocznika *Lithuanian Musicology* (Wilno). Jest także współredaktorem (wraz z Beatą Bolesławską-Lewandowską) serii wydawniczej „Muzyka polska za granicą”. Zainteresowania badawcze: muzyka pierwszej połowy XX wieku, polscy kompozytorzy emigracyjni, panslawizm w muzyce.
e-mail: jolanta.guzy-pasiak@ispan.pl
