

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikológie

**Kantáta *Osvienčim* Ilju Zeljenku v kontexte protifašistickej
kantátovej tvorby 2. pol. 20. storočia**

The cantata *Osvienčim* by Ilja Zeljenka in the context of anti-fascist cantatas of
the second half of the 20th century

Bakalárska práca

Mária Čelková

Študijný odbor: Muzikológia

Vedúca práce: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2020

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne a uviedla v nej všetky použité zdroje a literatúru.

V Olomouci dňa 22. 06. 2020

Mária Čelková

Rada by som sa poďakovala doc. PhDr. Lenke Křupkovej, Ph.D. za jej trpezlivosť, cenné rady a odborné vedenie mojej bakalárskej práce.

OBSAH

ÚVOD	5
STAV BĀDANIA.....	6
1 Ilja Zeljenka v kontexte skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy	10
2 Život a tvorba Ilju Zeljenku.....	13
3 Kantátová tvorba na Slovensku v 50. – 60. rokoch 20. storočia	18
4 Ilja Zeljenka: Kantáta <i>Osvienčim</i>	19
4.1 Spojenie básne a hudby	19
4.2 Premiéra kantáty	20
4.3 Analýza kantáty <i>Osvienčim</i>	22
4.4 Architektonické bloky kantáty.....	40
5 Kantáta <i>Osvienčim</i> v kontexte zahraničnej kantátovej tvorby 2. pol. 20. storočia ...	42
5.1 Luigi Nono: kantáta <i>Il canto sospeso</i> , pre sóla, miešaný zbor a orchester.....	42
5.2 Arnold Schönberg: kantáta <i>Ten, ktorý prežil Varšav</i> op. 46.....	49
ZÁVER.....	53
RESUMÉ.....	55
SUMMARY.....	55
ZUSAMMENFASSUNG	56
ANOTÁCIA	57
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	58
PRÍLOHY	61

ÚVOD

Na začiatku roka 2020 sme si pripomínali 75. výročie oslobodenia koncentračného tábora Osvienčim. O oživenie spomienok na obeť holokaustu sa postarali aj mnohé diela hudobných skladateľov v 2. pol. 20. storočia. Kantáta *Osvienčim* Iju Zeljenku má rovnaké poslanie – priblížiť poslucháčovi atmosféru nepredstaviteľnej hrôzy. To viedlo skladateľa k rozhodnutiu zvoliť si nekonvenčné hudobné prostriedky, ktoré však neboli v súlade s doktrínou estetiky socialistického realizmu, ktorej naplnenie bolo vo vtedajšom Československu vyžadované. Predkladaná práca si teda kladie za cieľ analyticky priblížiť toto expresívne Zeljenkovo na začiatku 60. rokov odmietnuté dielo a poukázať na možné pramene inšpirácií, ktoré Zeljenku podnietili k novým spôsobom hudobného vyjadrenia použité v jeho kantáte.

Úvodné kapitoly práce objasňujú predovšetkým dôležité postavenie osobnosti Iju Zeljenku v kontexte vývoja slovenskej hudobnej avantgardy. V jednotlivých vývojových fázach sú spomenutí aj skladatelia, ktorí sa spolu so Zeljenkom podieľali na formovaní slovenskej hudby v priebehu 20. storočia. Samostatná kapitola je venovaná aj rozsiahlej skladateľovej tvorbe, ktorá je prepájaná s dôležitými biografickými údajmi. Tu je na príklade konkrétnych najvýznamnejších skladieb ukázaná druhová a žánrová rozmanitosť Zeljenkovej kompozičnej činnosti. Z dôvodu bližšieho načrtnutia prostredia, do ktorého skladateľ kontrastne zasadil kantátu *Osvienčim*, je stručná kapitola venovaná aj kantátovej tvorbe v 50. – 60. rokoch na Slovensku.

Zeljenkovým dielom *Osvienčim* sa podrobne zaoberá celá štvrtá kapitola. Najskôr je priblížené skladateľove zaujatie Kováčovou básňou a jej špecifické začlenenie do hudobnej štruktúry skladby. Následne sú uvedené úskalia, s ktorými sa Zeljenka musel potýkať pri prevedení *Osvienčimu*. Najrozsiahlejšou kapitolou je vlastná analýza kantáty, ktorej úlohou bude demonštrovať Zeljenkov progresívny kompozičný štýl a nekonvenčné prepojenie slov a hudby. Na základe tohto dôkladného oboznámenia sa s hudobným jazykom *Osvienčimu* bude v poslednej kapitole prevedená komparácia Zeljenkovho diela s vybranými kantátovými dielami s protifašistickou tematikou vzniknutými nie dlho pred Zeljenkovou kompozíciou. Jedná sa o kantáty, ktoré patria medzi vrcholovú tvorbu Luigiho Nona a Arnolda Schönberga a sú označované ako jedny z najexpresívnejších skladieb vokálno-inštrumentálnej hudby 20. storočia.

STAV BĀDANIA

Ilja Zeljenka je oceňovaný ako jedna z najdôležitejších osobností slovenskej hudby. Slovenská muzikológia reflektovala Zeljenkovo dielo v podstate od začiatku jeho kompozičnej činnosti. Zeljenka má mimoriadne postavenie v slovenskej hudobnej histórii, o čom vypovedá aj množstvo literatúry, ktorá o ňom existuje. O skladateľovej tvorbe sa písalo najmä v hudobných periodikách. Významný zdroj informácií predstavuje revue *Slovenská hudba*. Už v počiatkoch vydávania tohto periodika boli diela Ilju Zeljenku predmetom živého záujmu. Kantáta *Osvienčim* bola témou viacerých publikácií. Článok Romana Bergera *Úvaha podnietená Oswienczymom*¹ predstavuje kritickú štúdiu a vyvolala impulz k ďalším diskusiám. Reakciou na menovanú úvahu bola publikácia s názvom *Opäť o Zeljenkovom Oswienczyme. Úvahy podnietené úvahou*, ktorá objasňuje názory Petra Kolmana, Ladislava Kupkoviča a Ladislava Burlasa.² Skladateľskú generáciu Ilju Zeljenku, jej smerovanie k Novej hudbe a štyri vývojové štádiá slovenskej modernej hudby v 60. rokoch zaznamenáva vo svojej štúdii Ľudovít M. Vajdička.³ V tomto kontexte autor uvádza aj Zeljenkove konkrétne diela a priradzuje ich k jednotlivým vývojovým štádiám. Publikácie, ktoré mapujú konkrétne Zeljenkove kompozičné postupy, inšpirácie dobovými technikami 60. rokov, sú v článku Zuzany Martinákovej-Rendekovej *Ilja Zeljenka v kontexte slovenskej a zahraničnej hudby*⁴ a v štúdii Soni Radulovej *Aleatorika ako inovačný prvok v slovenskej hudbe 60. rokov 20. storočia*.⁵ Prelomové 60. roky, obdobie normalizácie a mocenské zásahy znemožňujúce uvádzanie diel slovenských skladateľov – tieto skutočnosti sa dotýkali aj uvedenia Zeljenkovho *Klavírneho kvinteta č. 2* a kantáty *Osvienčim*. Táto téma bola predmetom rozhovoru Adely Oremusovej s Ivanom Martonom v článku *Mlčanie zo strachu*.⁶

Druhým časopisom na Slovensku, ktorý reflektoval viaceré Zeljenkove diela, bol *Hudobný život*. Stručný analytický náčrt *Osvienčimu* vo svojom článku podal Ľubomír Chalupka.⁷ Umelecké a ľudské postoje Ilju Zeljenku zachytáva Juraj Hatrík vo svojej publikácii

¹ Berger, Roman: Úvaha podnietená Oswienczymom. *Slovenská hudba* 8, 1964, č. 8, s. 229-232.

² Burlas Ladislav – Kolman Peter – Kupkovič Ladislav: Opäť o Zeljenkovom Oswienczyme. Úvahy podnietené úvahou. *Slovenská hudba* 8, 1964, č. 10, s. 307-311.

³ Vajdička, Ľudovít M.: Skladateľská generácia Ilju Zeljenku, jej smerovanie k Novej hudbe a mediálny ohlas tvorby do roku 1975. *Slovenská hudba* 34, 2008, č. 1, s. 76-82.

⁴ Martináková-Rendeková, Zuzana: Ilja Zeljenka v kontexte slovenskej a zahraničnej hudby. *Slovenská hudba* 34, 2008, č. 1, s. 63-68.

⁵ Radulová, Soňa: Aleatorika ako inovačný prvok v slovenskej hudbe 60. rokov 20. storočia. *Slovenská hudba* 32, 2006, č. 1, s. 117-128.

⁶ Oremusová, Adela: Mlčanie zo strachu. *Slovenská hudba* 32, 2006, č. 1, s. 104-116.

⁷ Chalupka, Ľubomír: Ilja Zeljenka. Osvienčim kantáta pre zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester. *Hudobný život* 33, 2001, č. 6, s. 21-24.

*Konfrontácie Ilju Zeljenku.*⁸ Roman Berger v roku 2002 publikoval článok pri príležitosti Zeljenkovho jubilea, v ktorom docenuje skladateľovu kantátu *Osvienčim* a zamýšľa sa nad jej posolstvom.⁹

Kľúčovou monografiou o Zeljenkovi, publikovanou až po jeho smrti, je dvojzväzková edícia Vladimíra Godára *Ilja Zeljenka: Rozhovory a texty*¹⁰ vydaná v roku 2018. Kniha má za cieľ zdokumentovať hudobný odkaz Ilju Zeljenku, nájdeme v nej skladateľove postoje, myšlienky, inšpirácie, rozhovory. V I. zväzku: *Rozhovory* sú zaznamenané Zeljenkove dialógy, ktoré vznikli pri rôznych osobných a spoločenských príležitostiach. Obsah I. zväzku je členený do troch častí. V II. zväzku: *Texty* nájdeme najmä Zeljenkove publikované texty, recenzie a úvahy. Zväzok je rozdelený do štyroch rozsiahlych celkov. V druhom celku sa nachádzajú aj dosiaľ nepublikované texty. Prvým je kompletný autobiografický spis *Moje utópie – o sebe, hudbe a ostatnom* z roku 1986. Druhým, obzvlášť cenným textom je kapitola s názvom *Ako vzniká hudba – pokus o priblíženie procesu vzniku hudobnej skladby* z roku 1990. Zeljenka v nej približuje svoj vlastný proces komponovania ešte počas svojho pedagogického pôsobenia na VŠMU v Bratislave. Osobitným súborom je pozoruhodná kapitola s názvom *Minipoetika – odpovede na otázky Vladimíra Godára* z roku 2005. Sumarizuje Zeljenkovu charakteristiku jeho tvorby, spôsob komponovania a inšpirácie pri jeho tvorbe. Objasňuje aj skladateľove úvahy nad budúcnosťou hudby, nad otázkami prečo človek tvorí umenie a aká hudba Zeljenku fascinuje. Tieto úvahy sú doplnené skladateľovými komentármi k určitým jeho dielam. Súčasťou II. zväzku je aj Zeljenkova básnická zbierka s názvom *Radostná samota*. Celok *Rozhovorov a Textov* je doplnený o detailný zoznam Zeljenkovej hudobnej tvorby. Je členený do troch častí a na jeho vzniku sa podieľal aj Juraj Bubnáš z Hudobného centra.

Ďalšia knižná monografia o Iljovi Zeljenkovi je od Yvety Kajanovej s názvom *Rozhovory s Iljom*.¹¹ Kniha vyšla v roku 1997 ako 5. zväzok edície *Memoáre a svedectvá*. Vladimír Godár tieto dialógy do svojej edície nezačlenil. Autorka spolu s Robertom Kolárom publikovala aj článok s názvom *Autor v kontexte histórie a kultúry: Ilja Zeljenka*.¹²

Zeljenka sa ako hlavná osobnosť slovenskej avantgardy objavuje aj v súhrnných prácach o slovenskej hudbe. Problematikou dejín slovenskej hudby v druhej polovici 20. storočia sa zaoberalo niekoľko autorov. Ponúkajú nahliadnutie do vtedajšej hudobnej situácie.

⁸ Hatrík, Juraj: Konfrontácie Ilju Zeljenku. *Hudobný život* 15, 1983, č. 9, s. 4, 8.

⁹ Berger, Roman: ... Ilja Zeljenka. *Hudobný život* 34, 2002, č. 12, s. 6-7.

¹⁰ Godár, Vladimír, ed.: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty I, II*. Bratislava: Hudobné centrum, 2018.

¹¹ Kajanová, Yveta: *Rozhovory s Iljom*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 1997.

¹² Kajanová, Yveta – Kolář, Robert: Autor v kontexte histórie a kultúry: Ilja Zeljenka. *Melos* [online]. 2012, č. 2 [cit. 30. marca 2020]. Dostupné z: <http://www.melos.hrckova.sk/index.php?id=8#zeljenka>

Prierez minulosťou i súčasnosťou slovenskej hudby reflektuje v 60. rokoch Ivan Hrušovský v knihe *Slovenská hudba*.¹³ Uvádza v nej aj nástup najmladšej skladateľskej generácie a približuje aj osobnosť Ilju Zeljenku. Situáciu v slovenskej hudobnej tvorbe začiatkom 20. storočia objasňuje aj Karol Medňanský, editor súpisu prác s názvom *Dejiny a súčasnosť hudby*.¹⁴ Autor poukazuje aj na vývoj hudby po 2. svetovej vojne. Približuje hlavných predstaviteľov slovenskej hudobnej avantgardy, ich vzory, inšpirácie a nové výrazové prostriedky, ktoré používali vo svojej tvorbe. Zeljenkovým *Osvienčimom* sa zaoberá v kontexte Druhej viedenskej školy. Publikácia, mapujúca vonkajšie i vnútorné okolnosti formujúce generáciu slovenskej avantgardy je dielo Ľubomíra Chalupku – *Slovenská hudobná avantgarda*.¹⁵ Zeljenkovou tvorbou sa podrobnejšie zaoberá v dvoch kapitolách. Prvá kapitola *Oscilovanie v priestore štýlovej polypersonality – Ilja Zeljenka* je viazaná na prvú významnú etapu skladateľovej tvorby v 60. rokoch. V druhej kapitole *Spektrum inovácií v slovenskej hudobnej tvorbe 60. rokov* autor sleduje zdroje inovácií a inovačné postupy aj pri Zeljenkovej tvorbe. Súčasťou publikácie sú aj rozhovory so skladateľmi a zvukové ukážky.

Pri porovnávaní Zeljenkovej kantáty *Osvienčim* s protifašistickou kantátovou tvorbou u Schönberga a Nona je možné označiť za kľúčový zdroj informácií predovšetkým zahraničné štúdie vznikajúce od 90. rokov 20. storočia. Kompletnú analýzu kantáty *Il canto sospeso* ponúkajú autorky Kathryn Bailey¹⁶ a Jeannie Ma. Guerrero.¹⁷ Estetikou hudobnej avantgardy v 50. rokoch a dôležitým postavením „Darmstadtskej školy“ v hudobnej kultúre sa zaoberal Christopher Fox v štúdiu *Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and meaning in the early works (1950–1959)*.¹⁸ Z najnovšej literatúry zaoberajúcou sa Nonovou hudbou je dôležité spomenúť monografiu Caroli Nielinger-Vakil s názvom *Luigi Nono: a composer in context*.¹⁹

¹³ Hrušovský, Ivan: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964.

¹⁴ Medňanský, Karol: Vývoj slovenskej hudby v 20. a 21. storočí. In: *Dejiny a súčasnosť hudby*, ed. Karol Medňanský [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2015, s. 39-51 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Mednansky2>

¹⁵ Chalupka, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda: štýlotvorné formovanie generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011.

¹⁶ Bailey, Kathryn: Work in Progress: Analysing Nono's *Il Canto Sospeso*. *Music Analysis* [online]. 1992, 11, č. 2/3, s. 279-334 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=+bailey+work+in+progress&acc=off&wc=on&fc=off&group=none>

¹⁷ Guerrero, Jeannie Ma.: Serial Intervention in Nono's *Il Canto Sospeso*. *Music Theory Online* [online]. 2006, 12, č. 1 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A492559&lang=cs&site=ehost-live>

¹⁸ Fox, Christopher: Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and meaning in the early works (1950–1959). *Contemporary Music Review* [online]. 1999, 18, č. 2, s. 111-127 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/248931370_Luigi_Nono_and_the_Darmstadt_School_Form_and_meaning_in_the_early_works_1950-1959

¹⁹ Nielinger-Vakil, Carola: *Luigi Nono: a composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Analýza nielen štruktúry hudby, ale i modlitby a hovoreného slova použitého v kantáte *Ten, ktorý prežil Varšav* je obsiahnutá v odbornej stati muzikológa Beat A. Föllmiho.²⁰ Zaujímavý pohľad na dielo približuje prostredníctvom korešpondencie a Schönbergovho vlastného svedectva aj štúdia *A Survivor from Warsaw as Personal Parable*.²¹ Pri analýze Schönbergovej kantáty budem vychádzať aj z jeho vlastného súboru štúdií a esejí *Styl a idea* v preklade Ivana Vojtěcha z roku 2004.²²

²⁰ Föllmi, Beat A.: I Cannot Remember Ev'rything. Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate A Survivor from Warsaw Op. 46. *Archiv Für Musikwissenschaft* [online]. 1998, 55, č. 1, s. 28-56 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=eine+narratologische>

²¹ Strasser, Michael: A Survivor from Warsaw as Personal Parable. *Music & Letters* [online]. 1995, 76, č. 1, s. 52-63 [cit. 30. januára 2020]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/737762

²² Schönberg, Arnold, Vojtěch, Ivan, ed.: *Styl a idea*. Preložil Ivan Vojtěch. Praha: Arbor vitae, 2004.

1 Ilja Zeljenka v kontexte skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy

Ilja Zeljenka (1932–2007) patril k najplodnejším slovenským skladateľom, ktorý svojou tvorivou činnosťou formoval a dotváral profil slovenskej hudobnej avantgardy, ktorá sa začala formovať na Slovensku od polovice 50. rokov do konca 60. rokov 20. storočia. Počas tohto pomerne krátkeho obdobia sa odohralo množstvo udalostí, ktoré vznikli v dôsledku pribojnosti jednotlivých predstaviteľov slovenskej hudobnej avantgardy. Ľubomír Chalupka na základe diferenciácie v nástupe jednotlivých skladateľov vymedzil z vývojového hľadiska štyri fázy formovania: latentnú (1956–1960), aktivizačnú (1960–1963), konfrontačnú (1964–1967) a kulminačnú (1968–1970).²³

Prvú „latentnú“ fázu (1956–1960) tvorí skupina prvých absolventov VŠMU v Bratislave: Juraj Pospíšil (1931–2007), Pavol Šimai (1930–2020), Ivan Hrušovský (1927–2001) a Ilja Zeljenka. Z týchto skladateľov sa ako jediný odklonil od vtedajšej štýlovosti slovenskej hudby práve Zeljenka. Od mladej generácie sa vyžadovalo nadväzovať na štýlovosť svojich učiteľov, ale najmä podriadiť sa teórii dogmatizmu vtedajšej doby, čo viedlo u skladateľov k latentnosti nových tendencií.²⁴ Absolventi vychádzali z tried Alexandra Moyzesa a Jána Cikkera. V prípade Cikkera šlo o otvorenejší prístup voči novým smerom a umožňoval aj Zeljenkovi napredovať v tejto jeho inklinácii.²⁵ Na základe zastavenia realizácie samovzdelávacích Seminárov hudby 20. storočia Zväzom slovenských skladateľov došlo k súkromným experimentom na báze „tape music“ iniciovaných Zeljenkom koncom 50. rokov.²⁶ Záujmom týchto skladateľov bola najmä tvorba Karlheinz Stockhausena a Druhej viedenskej školy.

Druhá „aktivizačná“ fáza (1960–1963) je reprezentovaná skladateľmi, ktorí výraznejšie presadzovali svoje hudobné aspirácie v domácom prostredí. Medzi príslušníkov tejto fázy patril Peter Kolman (1937), Miro Bázlik (1931), Ladislav Kupkovič (1936–2016), Roman Berger (1930), Dušan Martinček (1936–2006), Ivan Parík (1936–2005) a Jozef Malovec (1933–1998). Zatiaľ čo starší absolventi z predchádzajúcej fázy spočiatku zostávali i naďalej v stabilnej domácej tradícii, Zeljenka pokračoval v objavovaní nových kompozičných možností.²⁷ Zeljenkove prvé pokusy domáceho experimentovania s elektronickou hudbou sa presunuli na pôdu ešte stále neoficiálneho Zvukového pracoviska bratislavskej televízie, čo vyvolalo zrelšie

²³ Chalupka 2011: 416.

²⁴ Oremusová 2006: 108.

²⁵ Godár 2018: 253.

²⁶ Chalupka 2011: 417.

²⁷ Tamtiež: 418.

výsledky nielen v elektroakustickej hudbe, ale aj v oblasti filmovej hudby.²⁸ Z jeho prvých skladieb elektroakustického charakteru bola neuskutočnená baletná inscenácia *Kozmos* (1963–1964). U skladateľov dochádza najmä k osvojovaniu si dodekafónie a serializmu, aj keď značne diferencovaným spôsobom. Dvanásťtónový terén bol relatívne voľne interpretovaný.²⁹ Začínajú sa objavovať aj prvé použitia aleatoriky, ktorú nám sprostredkujú aj Zeljenkove skladby. Dôležitú úlohu vo formovaní skladateľov predstavovali aj vonkajšie podnety. Perspektívu ďalšieho vývoja mladej skladateľskej generácie posilnila návšteva Varšavskej jesene v roku 1962, zorganizovaná Zväzom slovenských skladateľov, a 2. zjazd Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963.³⁰

Tretia fáza má názov „konfrontačná“ (1964–1967). Patrili sem skladatelia poslednej skladateľskej vrstvy: Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) a Juraj Beneš (1940–2004). Zeljenka v tejto fáze ťaží najmä zo svojich skúseností nadobudnutých pri komponovaní filmovej hudby. Počas tohto obdobia sa začínali konštituovať aj organizácie podporujúce hudbu slovenskej avantgardy. Jedným z významných momentov bolo založenie súboru *Hudba dneška* v roku 1964, ktorý založil a viedol Ladislav Kupkovič.³¹ Súbor organizoval podujatia nielen na Slovensku, ale i v zahraničí. Od Zeljenku v ich podaní zaznela skladba *Metamorphoses XV* (1964). Ďalšou významnou aktivitou, ktorá otvorila dvere mladej generácii bolo oficiálne založenie Experimentálneho štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave v roku 1964, na čele ktorého stáli v začiatkoch P. Kolman a J. Malovec.³² V tejto fáze vzrastá záujem nielen o elektroakustické kompozície, ale prehlbuje sa aj aleatorika, používanie clustrov, polymetrie, zdôrazňuje sa nová sonickosť.³³ Vyvrcholením tejto vývojovej fázy sú medzinárodné úspechy skladateľov. Prvým pozoruhodným prienikom bolo v roku 1964 Zeljenkovo *Klavírne kvinteto č. 2*³⁴ na festivale ISCM v Kodani, v roku 1965 sa umiestnila na rovnakom festivale v Madride Kolmanova *Sonata canonica* a v roku 1967 v Prahe Bergerove *Transformácie*. V roku 1967 v podaní Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ľudovíta Rajtera odznali na Varšavskej jeseni tri diela slovenských skladateľov – kantáta *Osvienčim* Ilju Zeljenku, Kolmanovo *Monumento per 6 000 000* a *Víťazstvo* od Pavla Šimaia.³⁵

²⁸ Martináková-Rendeková 2008: 65.

²⁹ Vajdička 2008: 76.

³⁰ Chalupka 2011: 421–422.

³¹ Medňanský 2015: 46.

³² Tamtiež: 47.

³³ Vajdička 2008: 77.

³⁴ *Klavírne kvinteto č. 2* malo byť uvedené na festivale ISCM už v roku 1961, avšak kvôli politickému zákazu sa tak neuskutočnilo. Vid' Oremusová 2006: 105.

³⁵ Chalupka 2011: 424.

Posledná, štvrtá fáza je podľa Ľubomíra Chalupku „kulminačná“ (1968–1970). Záver 60. rokov bol úzko spojený s realizáciou troch ročníkov Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu usporiadaných v rokoch 1968–1970. Hlavným organizátorom bol Peter Faltin (1939–1981) v spolupráci s Ladislavom Kupkovičom a Petrom Kolmanom. Kurzy realizované na slovenskej pôde mali medzinárodnú úroveň a zúčastnili sa ich aj popredné osobnosti európskej hudby. Z významných skladateľov spomeňme Karlheinz Stockhausena a György Ligetiho, z muzikológov Carla Dalhousa, Ulricha Dibelia či Józefa Patkowského.³⁶ Zeljenka tu premiéroval v roku 1970 svoje *Hry pre 13 spevákov hrajúcich na bicie nástroje* (1968–1969).³⁷

Okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy v roku 1968 mala za následok likvidáciu nielen Smolenických seminárov, ale i ostatných zdrojov pestovania slovenskej avantgardnej hudby – dochádza k zániku časopisu *Slovenská hudba*, rozpadu súboru *Hudba dneška* a je obmedzená činnosť Elektroakustického štúdia.³⁸ Okolnosti z roku 1968 nútili emigrovať do zahraničia niekoľkých skladateľov. Zeljenka bol po augustových udalostiach kvôli svojej politickej angažovanosti v roku 1973 vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov, čo predstavovalo paralyzovanie prieniku jeho skladieb na verejnosť.³⁹ Aj napriek nepriaznivým okolnostiam nebolo možné už odstrániť vyspelý štýlotvorný základ jednotlivých skladateľov, ktorý sa formoval v priebehu 50. – 60. rokov.⁴⁰

³⁶ Chalupka 2011: 427.

³⁷ Bubnáš 2018: 294.

³⁸ Chalupka 2011: 429.

³⁹ Martináková-Rendeková 2008: 65.

⁴⁰ Chalupka 2011: 429.

2 Život a tvorba Ilju Zeljenku

Zeljenka predstavoval typ pribojného skladateľa, ktorý neustále inklinoval k experimentovaniu a k hľadaniu nových zvukových možností, čo sa napokon zreteľne odzrkadlilo aj v jeho rozmanitej a žánrovo i druhovo pestrej hudobnej tvorbe. V tejto kapitole sa pokúsim načrtnúť prierezovo život a dielo skladateľa, pričom pozornosť bude venovaná najmä skladbám, ktoré sú v súčasnej literatúre hodnotené ako významné. Rozsiahla Zeljenkova tvorba je zaznamenaná v podobe chronologického zoznamu diel, ktorý je súčasťou knižnej monografie Vladimíra Godára *Ilja Zeljenka: Rozhovory a texty*.⁴¹ Jednotlivé dátumy vzniku skladieb budú vychádzať z označenia v danom zozname.

Ilja Zeljenka po ukončení gymnázia v roku 1951 sa stal poslucháčom VŠMU v Bratislave. Predtým ako nastúpil do triedy Jána Cikkera, absolvoval súkromné hodiny harmónie a kontrapunktu u Jána Zimmera a musel zvládnuť základy hry na klavíri, ktorú získaval u Rudolfa Macudziňského. Tieto získané vedomosti a hudobnícke zručnosti prepájal so svojou prirodzenou improvizáciou a cez talentové skúšky na VŠMU, ako sám tvrdí, „*sa preimprovizoval*“.⁴² Už v prvých prácach v Cikkerovej triede si Zeljenka na základe kontaktu s tvorbou európskej hudby 20. storočia vytváral svoj osobitý skladateľský profil, ktorý zasahoval aj do kryštalizácie celej slovenskej hudby v priebehu 50. a 60. rokov 20. storočia. „I. Zeljenka disponoval predovšetkým kultivovanou muzikalitou, ktorá ho usmerňovala a korigovala v sústavnom tvorivom zápale, viedla ho od úcty k tradičným prostriedkom a hodnotám hudby k ich kritickej revízii, ale nie k negácii, generovala záujem o nové, nevyskúšané a nevyužitú postupy. Tie potreboval overovať aj experimentálnym spôsobom“.⁴³ V prvom období jeho kompozičnej činnosti sa približuje k dielam Prokofieva, Šostakoviča a Mahlera. Počas Zeljenkovho štúdia na VŠMU, ktoré prebiehalo do roku 1956, vznikli skladby ako *Suita pre malý orchester* (1953), *Klavírne kvinteto č. 1* (1953), klavírne *Bagately*⁴⁴ (1953–1954), *Dramatická ouvertúra* (1955), *Karikatúra* (1956). K romantickej symfonickej tvorbe inklinovala jeho absolventská práca *Symfónia č. 1* (1953). Na základe skladateľovej improvizácie vznikla *Sonáta pre klavír č. 1* (1957) a *Klavírna suita* (1958), ktoré zaznamenal na požičaný magnetofón.⁴⁵

⁴¹ Bubnáš 2018: 285-353.

⁴² Zeljenka 2018: 91.

⁴³ Chalupka 2011: 114.

⁴⁴ Skladba mala pôvodne názov *Klavírna suita č. 1*. Viď Bubnáš 2018: 285.

⁴⁵ Godár 2018: 244.

V roku 1957 nastúpil na miesto dramaturga Slovenskej filharmónie, kde pôsobil do roku 1961. Zeljenkova tvorba začína postupne zrkadliť široké spektrum rozmanitých záujmov. V jeho dielach sa rozvíja neoklasicizmus, post-webernovské koncepcie, ale i folklorizmus. Tradičné folklórne prvky sú obsiahnuté v jeho *Balade pre zbor a orchester* (1957). V roku 1957 skomponoval aj hudbu k niekoľkým dokumentárnym filmom, ako napr. *Tu kráčajú tragédie* (1957, Štefan Uher), *Na vedľajšej koľaji* (1957, Martin Hollý), *Majster farby* (1958, Jaroslav Pogran), *Tak sme začínali* (1958, Jaroslav Pogran) a iné. Koniec 50. rokov priniesol Zeljenkovi prvé zákazy uvádzania skladieb. Prvé zrážky s tzv. tvorivou metódou socialistického realizmu predstavovalo *Klavírne kvinteto č. 2* (1958).⁴⁶ Zeljenka sa touto skladbou prikláňa k post-webernovským orientáciám, ktoré boli v rozpore s estetikou danej doby.⁴⁷ V roku 1959 začína komponovať aj svoju kantátu *Osvienčim*, ktorú čakal rovnaký priebeh. Zaslúžený ohlas týmto skladbám bol prinavrátený až v roku 1964 a 1967 v podobe medzinárodných úspechov, ktoré boli podrobnejšie zmieňované v predchádzajúcej kapitole. Počas Zeljenkovho experimentovania s elektronickou hudbou, spočiatku len v domácom prostredí, vznikli na konci 50. rokov jeho prvé elektroakustické kompozície – *Štúdia I.* (1960).

V priebehu rokov 1961–1968 pôsobil Zeljenka ako dramaturg v Československom rozhlase. V roku 1961 uviedol svoju prvú elektroakustickú skladbu zatiaľ ešte v televíznom štúdiu. Išlo o hudbu k dokumentárnemu filmu *65 000 000* v réžii Miroslava Hornáka, s ktorým Zeljenka úzko spolupracoval.⁴⁸ V tomto plodnom období skomponoval hudbu aj k ďalším významným filmom ako *Slnko v sieti* (1962, Štefan Uher), *Dáma v čiernom* (1962, Miroslav Hornák), *Kto si bez viny...* (1963, Dimitrij Plichta), *Nylonový mesiac* (1965, Eduard Grečner), *Panna zázračnica* (1966, Štefan Uher), *Drak sa vracia* (1967, Eduard Grečner) a množstvo ďalších. Za povšimnutie stojí aj ocenenie Zeljenkovej hudby k filmu *Drak sa vracia* cenou IGRIC v roku 1968. Z elektroakustických kompozícií vznikli v 60. rokoch ešte *Štúdia 0,2* (1962), *Štúdia 0,3* (1962).⁴⁹ Skladateľ a podnikla aj hudba z baletu *Rómeo a Júlia* od Prokofieva a tak v roku 1961 skomponoval neoklasicistickú *Symfóniu č. 2 in C*.⁵⁰ Inšpirácia novými kompozičnými technikami sa odzrkadlila v Zeljenkovom *Sláčikovom kvartete č. 1* (1963), kde použil aleatórnu techniku ako jeden z prvých skladateľov na Slovensku.⁵¹ Partitúra obsahuje aj grafickú notáciu.

⁴⁶ Premiéra skladby bola až v roku 1964. Vid' Bubnáš 2018: 287.

⁴⁷ Martináková-Rendeková 2008: 64.

⁴⁸ Cseres 2018: 117.

⁴⁹ V týchto kompozíciách sa zrejme Zeljenka odvoláva na Stockhausenove *Elektronische Studien I, II* (1953, 1954)

⁵⁰ Kajanová – Kolář 2012.

⁵¹ Aleatórnu technikou je spracovaná iba druhá časť Sláčikového kvarteta. Vid' Radulová 2006: 119.

Exponovanie clustrov a využívanie nových sonoristických efektov nájdeme v symfonickej skladbe *Štruktúry* (1964) a *Metamorphoses XV* (1964).⁵² Vo vokálno-inštrumentálnych skladbách ako *Hudba pre zbor a orchester* (1965), *Zaklínadlá* (1968) používa rôzne možnosti využitia ľudského hlasu – šepot, smiech, výkriky, plač.⁵³ Zeljenka experimentuje nielen so zvukom, ale pracuje aj s rôznymi rytmickými štruktúrami. To viedlo k vzniku významných skladieb ako *Hry pre 13 spevákov hrajúcich na bicie nástroje*⁵⁴(1968-69), *Polymetrická hudba pre štyri sláčikové kvintetá* (1970).⁵⁵ Po ukončení svojho pôsobenia v Československom rozhlase sa stal Zeljenka v roku 1968 predsedom sekcie skladateľov Zväzu slovenských skladateľov.

Ako už bolo načrtnuté v predošlej kapitole, po tvorivých 60. rokoch plných rozkvetu a nových možností prezentovať vlastnú tvorbu, prišli 70. roky, ktoré znamenali pre Zeljenku odchod do ústrania. Komponovaniu sa venoval aj naďalej, avšak nie v Bratislave, ale na svojej chate v Harmónii pri Modre. „Po vylúčení zo Zväzu skladateľov som odišiel do Harmónie, kde som trávil väčšinu času. V hudbe a prírode som hľadal odpovede na mnoho otázok. (...) Vyhýbal som sa ľuďom, aby sa oni nemuseli vyhýbať mne. Práca mi osladila trpkosť skúseností, literatúra s prírodou odhalila dimenzie, v ktorých trpkosť zaujala správne miesto v hierarchii storočí i ľudského života. Hrajúc si nové a nové nevnímal som, že nie som hraný“.⁵⁶ Zeljenkova tvorba aj napriek okolnostiam intenzívne narastá a svoje skladby z tohto jeho „vyhnanstva“ označuje ako „šuplíková tvorba“.⁵⁷ Ešte pred vylúčením zo Zväzu skomponoval hudbu k známym filmom ako *Keby som mal pušku* (1971, Štefan Uher), *Mŕtve oči* (1971, Eduard Grečner), *Priehrštie vzdychov* (1971, Juraj Svoboda), pre rozhlas *Dobroslav Chrobák: Drak sa vracia* (1972, Mikuláš Bugár). V ďalších rokoch písal najmä skladby inšpirované zahraničným, ale i slovenským folklórom, ako napr. kantáta *Spievať?* (1973–74), skladby *Vajano pre miešaný zbor* (1972), *Dve svadobné piesne* (1974), *Dunaju hlboký* (1974), *Valaské koledy* (1975), *Uspávanky* (1976), *Musica slovacca* (1975) a množstvo ďalších. V priebehu tohto obdobia sa kryštalizuje aj skladateľovo komponovanie na základe tzv. bunkového princípu, ktorého paralelu videl v biológii a fyzike. Podrobnejšie je tento princíp demonštrovaný aj v analýze *Osvienčimu*, kde sa nachádza už zárodok tohto Zeljenkovho kompozičného prvku. Skladby skomponované na základe tohto princípu sú napr. *Elégia pre sláčikové nástroje*

⁵² Zrejmy rekurz na *Structures I, II* (1952, 1961) Pierra Bouleza či *Metamorphoses nocturnes* (1953-54) György Ligetiho.

⁵³ Martináková-Rendeková 2008: 65.

⁵⁴ Skladba odznela aj v rámci festivalu ISCM v roku 1970 v Bazileji. Vid' Adamčiak 2018: 19.

⁵⁵ V roku 1972 mala premiéru na festivale ISCM v Grazi. Vid' Bubnáš 2018: 295.

⁵⁶ Zeljenka 2018: 93.

⁵⁷ Godár 2018: 310.

a sólové husle (1973), *Sonáta pre klavír č. 2* (1974), *Koncert pre husle a sláčikový orchester* (1974).⁵⁸

Situácia sa pre Zeljenku začala zlepšovať koncom 70. rokov. Na základe existenčných problémov žiadal o pomoc vtedajšieho ministra kultúry Miroslava Válka,⁵⁹ ktorý napokon odvolal zákaz verejnej produkcie Zeljenkových skladieb.⁶⁰ Po tomto omilostení sa Zeljenka presúva naspäť do Bratislavy a stáva sa opäť členom Zväzu slovenských skladateľov (1977).⁶¹ Po jeho návrate dostáva v roku 1978 objednávku z Prahy na balet *Hrdina*.

Na začiatku 80. rokov popri závažnejších kompozíciách, akou bola kantáta *Slovo pre recitátora, miešaný zbor a orchester* (1980), vznikajú aj žánrovo kontrastnejšie skladby ako *Tri monológy pre sólové violončelo* (1980), *Capriccio pre klavír* (1982), *Žart pre detský zbor* (1983), *Koncert pre klarinet a orchester* (1984), *Poéma pre sólové husle* (1988) a iné. Na konci 80. rokov začala narastať Zeljenkova angažovanosť v spoločenskom dianí. V rokoch 1985–1996 pôsobil ako externý pedagóg na VŠMU v Bratislave, bol dramaturgom festivalu *Nová slovenská hudba* v priebehu rokov 1987–89, ako predseda Slovenského ochranného zväzu autorského bol Zeljenka v rokoch 1988–89.⁶²

Po nežnej revolúcii stál Zeljenka pri zrode medzinárodného festivalu hudby 20. storočia *Melos-Étos* (1990), ktorému predsedal dva roky. Od 90. rokov sa skladateľ opäť vracia k práci s polymetriou, ktorú rôznymi spôsobmi rozvíja a tak vznikajú jeho skladby ako *Polymetria II.* (1992–93) a *Polymetria III.* (1995). Obidve skladby sú pre počítačom riadený syntetizátor. Zeljenka v priebehu 90. rokov opúšťa komponovanie filmovej hudby a zameriava sa najmä na tvorbu sólových, komorných a vokálno-inštrumentálnych skladieb. V oblasti inštrumentácie prepája rôzne farebné kombinácie nástrojov, ako napr. v skladbách *Marecchia pre flautu a bicie nástroje* (1991), *Hry pre Biancu pre klavír a štyri bongá* (1992), či *Sourire pre soprán, klarinet, tri tomtomy, tri bongá a vibrafón* (1995). Svoju vokálno-inštrumentálnu tvorbu prepája aj s duchovnou tematikou, v následku čoho vznikajú skladby – *Missa serena* (1995), *Psalmus 84* (1997), *Benedictus es, Domine* (1999), oratórium *Syn človeka, slovenské pašie* (1992–1993). Z posledných skladateľových operných diel vznikli v tomto období diela *Bátoryčka* (1994) a *Posledné dni Veľkej Moravy* (1996). Svoju komornú tvorbu obohacuje o *Sláčikové kvarteta č. 7–14*, ktoré komponoval v priebehu rokov 1991–2006, *Klavírne kvinteta č. 3–5* (1998–2000)

⁵⁸ Martináková-Rendeková 2008: 66.

⁵⁹ Miroslav Válek (1927–1991) – slovenský básnik, publicista, politik. V roku 1969 sa stal ministrom kultúry SR. Zeljenka zhudobnil jeho básnickú zbierku *Slovo* (1976)

⁶⁰ Zeljenka 2018: 94.

⁶¹ Jurík 2018: 107.

⁶² Kajanová – Kolář 2012.

a mnoho ďalších skladieb pre komorné zoskupenia. Z 90. rokov pochádza aj veľký počet diel pre sólový klavír a pre sláčikové nástroje. V ďalšej etape svojej tvorby sa venoval najmä komunikácii prevažne so slovenskými interpretmi, pre ktorých komponoval. V jeho tvorbe začali dominovať najmä klasické formové útvary, ako napr. klavírne a husľové sonáty, symfónie, concertina. Zeljenka získal množstvo domácich, ale i zahraničných ocenení za svoju tvorbu a jeho diela sú zaradzované do koncertného repertoáru nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí. Na otázku, aký je vlastne zmysel umeleckej tvorby v skladateľovom živote, odpovedal nasledovne: „(...) Umelecké dielo je vyjadrením človeka o jeho neschopnosti žiť vo veľkom skutočnom reálnom živote, je optimálnou náhradou, je terénom, v ktorom nezablúdím. Je svetom, ktorý dovoľuje vyhrávať pravde, hoci sa zdá slabšia, dovoľuje nastoliť poriadok“.⁶³

⁶³ Zeljenka 2018: 85.

3 Kantátová tvorba na Slovensku v 50. – 60. rokoch 20. storočia

Vokálna hudba na Slovensku v 50. rokoch bola úzko spojená so socialistickým realizmom. Kantátová tvorba skladateľov bola priestorom pre prejavenie straníckosti a ideovosti danej doby. V roku 1948 sa na Slovensku dostáva k moci komunistická strana. V tomto období vznikali rôzne oslavné kantáty na socialistické témy či predstaviteľov politického života, ako napr. kantáty Jána Cikkerera – *Zdravica Stalinovi* (1949), Šimona Jurovského – *Kantáta o Gottwaldovi* (1950), Andreja Očenáša – *Spev o komunistickej strane Slovenska* (1950), Ladislava Holoubka – *Gottwaldovou cestou* (1953), *Slávny, veľký Stalin* (1953). „Celá skupina skladateľov nastupujúcej povojnovej generácie sa podvoľovala tomuto trendu, v podstate ani nemala iné východisko. Treba však priznať, že vznikol aj celý rad hodnotných skladieb úspešne uvádzaných aj za hranicami“.⁶⁴ Ďalšími často používanými námetmi v kantátach bolo Slovenské národné povstanie a idea slobody. Skladby inšpirované touto tematikou sú napr. *Povstanie* od Jozefa Grešáka (1959), Cikkerov *Povstalecký pochod* (1944, úprava 1953), alebo *Holubica pokoja* od Jána Zimmera (1960).

K očisteniu kantáty od nánosov poklonkovania sa režimu ako prvý prispel práve Ilja Zeljenka, ktorý v nej videl priestor vyjadriť sa k oveľa naliehavejším témam.⁶⁵ Mladá skladateľská generácia na čele so Zeljenkom mala záujem realizovať vlastné predstavy o modernej hudbe, nechcela byť podriadená estetike socialistického realizmu. To však vtedajšia politická moc nepripúšťala, a tak dochádzalo k cenzúre a k permanentnému zákazu uvádzania diel skladateľov.⁶⁶ V prípade Zeljenku sa jednalo o zákaz predvedenia *Klavírneho kvinteta č. 2* a *Osvienčimu*. Situácia sa začala v domácom hudobnom prostredí zlepšovať až v priebehu 60. rokov.

Zeljenkov *Osvienčim* inšpiroval aj Ivana Hrušovského v prepojení tradičných prvkov s novšími prostriedkami, ktoré prenikali medzi slovenskú hudobnú avantgardu, čo viedlo k vzniku Hrušovského kantátovej trilógii *Proti smrti* s časťami *Hirošima*, *Biela breza*, *sestra moja* a *Sen o človeku* (1961–1965).⁶⁷

⁶⁴ Medňanský 2015: 42.

⁶⁵ Chalupka 2001: 21.

⁶⁶ Oremusová 2006: 104-105.

⁶⁷ Martináková-Rendeková 2007: 60-61.

4 Ilja Zeljenka: Kantáta *Osvienčim*

4.1 Spojenie básne a hudby

V roku 1959 začal Zeljenka komponovať svoju jednočasťovú kantátu *Osvienčim*⁶⁸ pre miešaný zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov,⁶⁹ na text básne Mikuláša Kováča⁷⁰ *Osvienčim* (1960, básnická zbierka *Zem pod nohami*). Spôsobom, akým báseň na skladateľa zapôsobila, opisuje nasledovne: „Išlo o báseň, ktorá sa mi nesmierne páčila práve preto, že sa dotýkala strašnej témy a pritom spôsobom alebo z pohľadu náhodného návštevníka osvienčimského múzea. Bola to pre mňa poézia, ktorej sila a pátos neboli v slovách, vo veršoch, ale v téme“.⁷¹ Báseň je stvárnením osudov ľudí umučených v koncentračnom tábore počas druhej svetovej vojny. Zeljenkova kantáta predstavovala určitý druh protestu voči doterajšej kantátovej tvorbe. Chcel dokázať, že kantáta nemusí mať iba oslavné a príležitostné témy, ale že si zasluhuje oveľa hlbšie, humánnejšie námety. Takým bola i báseň *Osvienčim*, ktorej obsah chcel hudobnými prostriedkami naplniť. Skladateľovým zámerom nebolo text spievať, ale hovoriť (nie recitovať). Jeho predstava bol monotónny hlas, z toho dôvodu je aj presne rytmizovaný. „Text básne sa stal osou tektonického rozvrhu, Zeljenka ho prebral doslovne, rešpektoval v záujme uzavretého hudobného oblúka aj trojdielnu stavbu básne (čo bolo v súlade s jeho afinitou k trojdielnej reprízovej hudobnej forme už od študentských kompozícií)“.⁷² Tradícia kantáty v slovenskej hudbe spočívala prevažne v používaní spievaných sól a zborových tutti. Zeljenka však toto pravidlo opúšťa. Pre skladateľa je dôležitá sémantická stránka textu. Chce zachovať neporušiteľnosť básnického textu, a to tak, že ho určil dvom recitátorom. Rozdelil svet živých a mŕtvych pomocou reproduktorov a mikrofónov. Mŕtvi šepkajú a živí to celé komentujú – recitátor, zbor a orchester. V strednom diele kantáty – hlas mŕtvych zo záhrobia – použil reproduktory „nielen ako zosilňovače zborom deklamovaného slova, ale aj ako činiteľ spriestornenia zvuku a plastickejšej výrazovej rezonancie“.⁷³ V notovej partitúre z roku 1967 je zaznačený presný plán umiestenia reproduktorov (obr. 1).

⁶⁸ Názov je uvedený podľa mesta v súčasnom slovenskom kodifikovanom tvare.

⁶⁹ V skladateľovom rukopise je uvedený názov kantáty *Oswięczym*. Skladba pre veľký orchester, sbor a recitáciu (s použitím rozhlasových reproduktorov priestorove rozmiestnených).

⁷⁰ Mikuláš Kováč (1934–1992) – slovenský spisovateľ, predstaviteľ modernej slovenskej poézie

⁷¹ Slabá 2018: 64.

⁷² Chalupka 2001: 22.

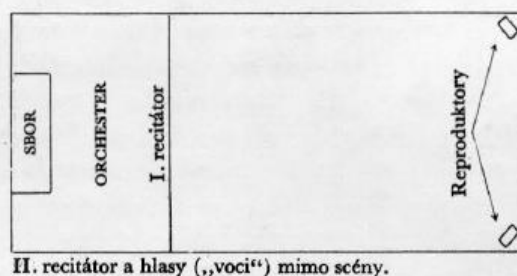
⁷³ Tamtiež: 22.

Poznámky :

Obaja recitátori a sbor hlasov (asi 12 členný), v partitúre označený „voci“, sa reprodukovujú elektronickým zariadením. Sbor šepká text veľmi blízko do mikrofónov. Hlas II. recitátora môže byť upravený echom.

Reproduktory je najvhodnejšie umiestniť oproti orchestru (pozri plánok).

II. recitátor a sbor hlasov má byť umiestnený mimo scény.



Obr. 1: Plán rozmiestnenia scény

4.2 Premiéra kantáty

Premiéra kantáty, dopísanej v roku 1960, bola v podobe rozhlasovej nahrávky uskutočnená v Československom rozhlase v Prahe až v roku 1964. Text recitoval Otomar Korbelař,⁷⁴ orchester a zbor Čs. rozhlasu v Prahe dirigoval Josef Hrnčíř.⁷⁵ Zeljenka po dopísaní skladby musel čeliť zákazu, ktorý sa s *Osvienčimom* stretol. Veľký rozruch už spôsobilo jeho *Klavírne kvinteto č. 2* (1958), predstavujúce prvotinu v slovenskej hudbe komponovanú atonálne. Zeljenka touto skladbou inklinuje k post-webernovským orientáciám, ktoré nemohli byť akceptované v období socialistického realizmu. Vtedajšia socialistická kritika sa stavala odmietavo k celému vývoju hudby od impresionizmu až po súčasných skladateľov. Zeljenka pokračoval v tejto hudobnej reči aj pri *Osvienčime*. „ (...) a prečo som si zvolil jej hudobnú reč? Nuž, zvolil som si ju, vtedy po 2. klavírnom kvintete som bol v nej doma a zdalo sa mi, že Osvienčim je najlepší terén na to, aby som znovu použil tie intervaly, ktoré som používal aj v *Kvintete*. (...) Myslel som si, veď to je niečo, o čom sa môže písať, o čom treba písať – to všetko bolo, to je fakt a nerozumiem prečo k tomu zákazu došlo“.⁷⁶ Nasledoval takmer päťročný zákaz uvedenia *Osvienčimu*. Podobne ako aj pri *Kvintete*, mal Zeljenka pri prevedení diela komplikácie s interpretmi, ktorí neboli zvyknutí na takýto druh hudby. Pri *Osvienčime* to bol aj dirigentský problém. Pôvodne bol skladateľom oslovený slovenský dirigent Ladislav Slovák.⁷⁷ Ten však ponuku odmietol, pretože bol presvedčený o tom, že by kantáta nemala byť predvedená. Prvé koncertné uvedenie *Osvienčimu* na Slovensku bolo 29. apríla 1965

⁷⁴ Otomar Korbelař (1899–1976) – český hudobník a herec

⁷⁵ Josef Hrnčíř (1924–2014) – český dirigent, muzikológ, dlhoročný dirigent Symfonického orchestra Československého rozhlasu

⁷⁶ Godár 2018: 248.

⁷⁷ Ladislav Slovák (1919–1999) – slovenský dirigent, interpret diel slovenských skladateľov, ocenený titulom Národný umelec

v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie v Bratislave.⁷⁸ Interpretmi básne bol národný umelec Július Pántik⁷⁹ a Peter Jezný.⁸⁰ Pod taktovkou dirigenta Ľudovíta Rajtera⁸¹ sa predstavil Slovenský filharmonický zbor a Slovenská filharmónia. V tom istom roku vystúpila Slovenská filharmónia pod rovnakým vedením prvýkrát na Varšavskej jeseni, kde uviedla aj Zeljenkov *Osvienčim*. Skladba sa umiestnila v roku 1965 aj na medzinárodnej skladateľskej súťaži UNESCO.⁸² Zeljenkov rukopis *Osvienčimu* je uložený v Archíve hudobného fondu v Bratislave.

⁷⁸ Bubnáš 2018: 287.

⁷⁹ Július Pántik (1922–2002) – slovenský herec, interpret aj Zeljenkovej skladby *Slovo* (1980)

⁸⁰ Peter Jezný (1943–2010) – divadelný, televízny, rozhlasový herec a režisér

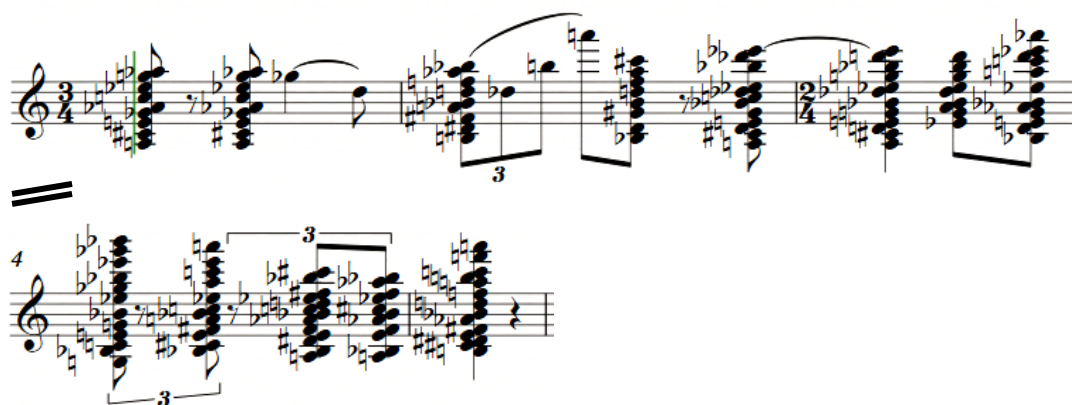
⁸¹ Ľudovít Rajter (1906–2000) – slovenský dirigent, skladateľ a pedagóg, 1. dirigentom Slov. filharmónie

⁸² Medňanský 2015: 48.

4.3 Analýza kantáty *Osvienčim*

Kantáta predstavuje jednočasťový celok, ktorý vykazuje z hľadiska hudobnej formy náznaky trojdielnosti. Schematicky môžeme formu zaznačiť ako **A–B–A'**. Veľký diel **A** je najrozsiahlejší, má dĺžku 222 taktov. Kratší diel **B** trvá 88 taktov a diel **A'** 109 taktov. V jednotlivých dieloch sa nachádzajú výrazne kontrastné bloky hudby.

Melodika kantáty má tendenciu vychádzať z dvanásťtónovej škály, ale neuplatňuje sa v nej prísna dodekafónická rada. Zeljenka ju využíva veľmi svojsky. „Nikdy som netvrdil, že by som bol v tomto smere nejaký fundamentalista; vedel som, že s tými tónmi vlastne nerobím to, čo sa má s nimi robiť, ale to, čo chcem ja“.⁸³ Nápadným pre kompozíciu je prepájanie kontrastov. Na jednej strane dominujú melodické úseky, na strane druhej sú miesta bohaté na dizonanciu, otvorenosť fráz. Nositeľmi kantabilnej témy v priebehu celej skladby sú najmä flauta a husle. Zárodok tejto témy sa objavuje už v úvodných taktov. Flauta, pikola a husle postupujú v imitácii, ktorá sa v priebehu skladby medzi hlasmi často vyskytuje. Veľký diel **A** začína vo fortissime celého orchestra (obr. 3). Tónový materiál, s ktorým skladateľ pracuje v celej kantáte, sa nachádza už v prvých taktov. Z hľadiska vertikálneho priebehu, znejú súzvučky tónov vystavané na princípe polytonality, ktorá následne vyústi do 12–tónových chromatických clustrov. Jednotlivé hlasy sa horizontálne pohybujú prevažne sekundovými krokmi, vo vrchných hlasoch je vidieť väčšie intervalové skoky (obr. 2). Skladba začína v 3/4 takte, často sa meniaci na 2/4 takt.



Obr. 2: Redukcia t. 1–5

⁸³ Godár 2018: 245.

ILJA ZELJENKA
(*1932)

3 *Con moto*

Fl. I. II.

Fl. picc.

Ob. I. II.

Cor. ingl.

Cl. in B. I. II.

Fag. I. II.

H. I.

Cor. in F.

H. II.

I.

Trbe in C.

II. II.

Trbni I. II.

Trp. III.

Tb.

Timp.

Pfi.

Gr.c.

Sitofano

I.

VI.

II.

Vle

Vlc.

Ob.

espress.

div.

un's. pizz.

pizz.

Obr. 3: t. 1-5

Po expresívnom úvode vstupujú do popredia ladené idiofóny (vibrafón, čelesta, xylofón) a klavír. Nastáva pokojnejšia atmosféra dotváraná osobitou farebnosťou týchto nástrojov (od t. 14–25). V 19. takte nastupuje flautová téma. Objavuje sa v celej skladbe v rôznych podobách. Téma má oblúkový charakter, obsahuje aj „spevné“ intervaly – sekundy, tercie. Kontrastnou k tejto téme je vrstva polyrytmických ostínát, ktoré sú bitonálne a nepravidelné. Tretiu vrstvu tvoria figúry sul ponticello v sláčikoch. Na danom úseku je vidieť Zeljenkovu obľubu v opakovaní modelov, čo je v rozpore s dodekafónickou radou. Vo vertikálnom i horizontálnom smere nie je dodržaná neopakovateľnosť tónov, a taktiež nie je využitá celá rada dodekafónie (obr. 4).

The image displays a musical score for measures 17-22. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Fl. I., Tamb. picc., Gong, Pfi., Br. C., Str., Vib., Cel., and Piano. The second system includes parts for Fl. I., Tr. in C I., Tamb. picc., Pfi., Str., Vib., Cel., Piano, and Violins (Vi. I. and Vi. II.). The score features complex rhythmic patterns, including polyrhythmic ostinatos in the strings and sul ponticello figures in the violins. Dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp* are indicated throughout. Performance instructions like "con sord." and "senza sord. sul pontic." are present. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Obr. 4: t. 17–22

Pokojnejšia atmosféra je ukončená kontrastnou medzivetou – *Molto marcato* vo fortissime v sláčikovej sekcii (od t. 26). Zeljenka tu uvádza nové rytmické modely. V celej kantáte je melódia nositeľom zmien v expresivite. V úsekoch, v ktorých prevláda nervozita, napätie, sú používané väčšie intervalové skoky, úsečnosť, synkopický rytmus. Z väčších intervalových skokov prevládajú veľké septimy a malé nóny (obr. 5).

Obr. 5: t. 23–33

Po ukončení medzivety, v ktorej prevládali dizonancie, nastupuje rázna príprava kantabilnej témy. Tento diel začína v 40. takte – *Molto espressivo e crescendo*. Dochádza k postupnému navrstvovaniu sekúnd v jednotlivých hlasoch a dynamickej gradácii. Opäť tu môžeme vidieť imitáciu medzi dychovými drevenými nástrojmi a husľami. Po uvoľnení gradácie nastupuje kantabilná téma v podaní flauty. Po odznení témy je krátka medziveta, v ktorej Zeljenka pracuje s farebnosťou nástrojov. Objavujú sa tu glissandá, *con sordino*, *prés de la table* u harfy. Od 66. taktu I. recitátor začína prednášať básnický text. Skladateľ redukuje inštrumentálny mnohohlas na ostinátny sprievod a 6-tónové clustrové bloky v sláčikovej sekcii, ktoré náznakovito používal už predtým. *Sul ponticello* u sláčikov vytvára dojem šumu (obr. 6).

Obr. 6: t. 65–68

Na miestach kde stíchne recitátor, vystúpi do popredia inštrumentálna zložka. V 71. takte nastupuje v imitácii pikola a husle, v ďalšom takte sa pridajú ostatné dychové drevené nástroje. Kantabilná téma, tentoraz v sólových husliach, začína od 74. taktu. Lyrická atmosféra pokračuje, tému prevezme v ďalších taktoch flauta s klarinetom. Ďalšie kontrastné vrstvenie začína od 96. taktu. Ku kantabilnej, pravidelnej melódii zaznieva polyrytmická vrstva v idiofónoch, harfe a v klavíri. Skladateľ tu pracuje s opakovaním tónov a s tzv. „horizontálnym zahusťovaním“ (obr. 7). Zeljenka tento proces „zahusťovania“ opisuje nasledovne: „Prvok postupného spomaľovania (alebo naopak) na krátkom časovom úseku má v hudbe funkciu znižovania alebo stupňovania napätia. (...) Celková regulácia horizontálnej hustoty, jej vhodné striedanie na základe symetrie a asymetrie prispieva ďalším rozmerom informácie“.⁸⁴ Kaskádovitý postup jednotlivých hlasov teda vytvára dojem postupného spomaľovania.

The image displays two systems of musical notation for measures 96-104. The first system includes parts for Flute I (Fl. I.), Clarinet (Cel.), Arpa, and Piano. The Flute I part begins with a '3' above the staff, followed by a 'dolce' marking and a 'pp' dynamic. The Clarinet part starts with a 'pp' dynamic. The Arpa and Piano parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second system includes parts for Flute I (Fl. I.), Vibraphone (Vibr.), Clarinet (Cel.), Arpa, and Piano. The Vibraphone part starts with a 'pp' dynamic. The Arpa and Piano parts continue with their respective rhythmic textures. The Piano part includes 'Ped.' markings under the bass line.

Obr. 7: t. 96–104

⁸⁴ Zeljenka 2018: 139.

Po umlknutí recitátora vystúpi do popredia zbor, konkrétne len ženské hlasy, opakujúce slová recitátora „Zlaté vlasy a červený motýl“. Zbor sprevádza kantabilná téma v husliach (od t. 103), následne v klarinete. Hlasy nastupujú postupne, najskôr soprány v sekundových krokoch (d-cis-d-es) a potom alty (b-a-g-fis). Tieto modely tónov postupujúce v sekundových krokoch, nazýva skladateľ „bunkou organizmu hudby“. Ide o modálne vytvorený princíp obsahujúci kombinácie veľkých a malých sekúnd. Bunka sa môže rôzne varíovať, napr. transponovať, rozširovať, môže sa meniť sled tónov a iné. Najčastejšie sa v skladateľových dielach vyskytuje model zložený zo štyroch tónov.⁸⁵ Zeljenka tento svoj kompozičný princíp plne rozvinul vo svojich skladbách v 70. rokoch. V rozšírenej a vo variovanej podobe s ním pracoval stále. V *Osvienčime* sa tieto línie nachádzajú v sláčikovej sekcii, ale častejšie v zbere (obr. 8).

The image shows a page of a musical score for 'Osvienčime'. It features several staves for different instruments and voices. The vocal parts (Soprani I and II) have lyrics in both Slovak and English. The instrumental parts include Violini (I and II), Clarinet B1, Vibraphone, and Viola. The score includes performance instructions such as 'sul ponticello', 'div.', 'pp', 'mf', 'espr.', and 'senz sord.'. The lyrics are: 'Zla - - té / Gold hair', 'vle - sy / rich hair', 'a / and', 'čer - ve - ný / bright, and bright', 'zla - té / gold hair', 'a / and', 'a / and', 'čer - ve - ný / a bright red', 'me - tú / red bow', 'a / and', 'čer - ve - ný / a bright red', 'a / and'.

Obr. 8: Bunková zostava, t. 101–110

⁸⁵ Martináková-Rendeková 2008: 66.

Plnosť všetkých hlasov zboru zaznie až v 115. takte. Zo začiatku hlasy spievajú opakované slová básne, neskôr dôjde k nivelizácii slova a zbor, okrem 1. sopránov, spieva len na samohlásku „a“. Proces dekonštrukcie reči až k fonémam bol veľmi rozšírený v tvorbe skladateľov tej doby. Vyskytuje sa vo vokálnych kompozíciách, ako napr. v *Nouvelles Aventures* od Ligetiho či v Nonovej kantáte *Il canto sospeso*.

Od 128. taktu začína inštrumentálna medziveta, v ktorej opäť zaznieva úsek kantabilnej témy v imitácii flauty a klarinetu. Na začiatku druhej strofy básne v 150. takte môžeme vidieť náznak punktualistických štruktúr. „(...) Zeljenka siahol aj po účinnom umocnení recitovaného textu redukovaním inštrumentálneho mnohohlasu a zvukovej masívnosti do krehkej, webernovsky ‚odhmotnenej‘ faktúry, kde útržky súvislejšej melodiky zastupujú izolované intervaly a tóny“.⁸⁶ (obr. 9).

The image shows a musical score for measures 150-155. It consists of several staves. The top two staves are for piano accompaniment, with dynamics like *pp*, *mp*, and *p*. The middle staff is for a vocal line, with lyrics in Slovak and English. The bottom two staves are for another vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "Za veľ-kým, — stu-de-ným sklom ry-chudru-té táš-ky, ku-frí-ky / Lo, that large, — lo, that cold glass flat and emp-ty hand sags and co-ers".

Obr. 9: t. 150–155

⁸⁶ Chalupka 2001: 22.

Kontrastnou k tejto punktualistickej faktúre je téma sólových huslí vo vyšších polohách (t. 158–168). Prvýkrát sa táto kantabilná téma objavuje v konfrontácii s vokálnou zložkou. Tento súvislý melodický útvar pôsobí zmiernujúcim, takmer upokojujúcim dojmom voči slovám prítomné v texte. Recitátor tu predstavuje mená jednotlivých väzňov odsúdených na smrť a miesto odkiaľ pochádzajú (obr. 10).

Recit. solo
 pa - pie - ro - vé:
 made of pa - per:

Vi. I. solo
senza sord.
mf espr.

Recit. solo
 Sza-ba-dos Já - nos, Bu - da - pest. Svo - bo - da Ji - fi, O - lo - muc.
 Sza-ba-dos Ya - nosh, Bu - da - pest. Svo - bo - da Yi - ri, O - lo - muc.

Vi. I. solo

Recit. solo
 Pierre Fon - taine, Mar - seille.
 Pierre Fon - taine, Mar - seille.

Vi. I. solo

Obr. 10: t. 156–168

Po skončení druhej strofy básne nasleduje orchestrálna medziveta vystavaná z troch vrstiev (t. 173–184). Prvá vrstva sú figúry sláčikových nástrojov s označením *marcato*. Tie korešpondujú s tónovým materiálom druhej vrstvy, ktorú tvoria dychové drevené nástroje s označením *cantabile con passione*. Obidve vrstvy majú výrazný charakter a obsahujú prevažne dizonantné intervaly ako malé sekundy a septimy. Tretiu vrstvu predstavuje vertikálna štruktúra dychových plechových nástrojov, ktorá má statickejší, harmonický charakter.

Sólo recitátora nastupuje v 184. takte rovnakými slovami ako v predchádzajúcich dvoch strofách. Od 191. taktu sa pripájajú soprány. Opäť sa tu vyskytuje nivelizácia slova spievaním na samohlásku „a“. Vzlykavý sopránový spev postupuje sekundovými krokmi v pianissime. Kontrastom k spievanej zložke sú markantné vsuvky sekundových modelov v jednotlivých nástrojových sekciách. Postupnú dynamickú gradáciu podporujú stúpajúce a klesajúce figúry v rôznych nástrojoch, často v dizonantných intervaloch (obr. 11).

Obr. 11: t. 198–200; t. 204–205

Atmosféru hrôzy skladateľ dopĺňa aj glissandami v sekcii dychových plechových nástrojov. Všetky hlasy zboru sa pridávajú až v 208. takte. Vyvrcholenie do fortissima je nielen v orchestri a v zbere, ale i v bolestnej otázke na konci tretej strofy básne. Do tohto prostredia naplneného smútkom kontrastne vstupuje kantabilná téma *molto espressivo* v imitácii dychových drevených nástrojoch, huslí a viol (od t. 210). V 214. takte nastane zlom, po ktorom začína opätovná orchestrálna gradácia, ktorá vyvrcholí v 220. takte, kde zbor zopakuje posledné slovo tretej strofy: „*Beznohť*“. Približne v tomto mieste môžeme označiť koniec veľkého dielu **A**. Nasleduje inštrumentálna medzihra.

Jadrom Zeljenkovej kantáty *Osvienčim* je stredný diel, čiže veľký diel **B** (od t. 223). Najpútavejším prvkom partitúry je mnohohlasný šepot zboru umocnený reproduktormi, ktorý zosilňuje aj text recitátora. „Išlo mi hlavne o navodenie výraznejšej ‚záhrobnej‘ atmosféry. Stredná časť básne, a teda aj skladby, obsahuje rozprávanie mŕtvych väzňov, v ktorom líčia svoj odchod zo života“.⁸⁷ Tento úsek začína reprodukovanou echovou recitáciou. Text je zverený II. recitátorovi. V rukopise je hlas označený ako „*Sólo s echom*“, vo vydanej partitúre

⁸⁷ Godár 2018: 9.

(1967) ako „Recitatori II“. „Hlasy (reprodukcia)“ označené v rukopise, sú v partitúre značené ako „Voci“ (obr. 12, 13). Reprodukované hlasy označuje Zeljenka ako druhý zbor v skladbe.



Obr. 12: Rukopis *Osvienčimu*, t. 229–232



Obr. 13: *Partitúra*, t. 230–232

Šepot zboru je sprevádzaný clustrovými polyrytmickými blokmi v sláčikoch. V 243. takte sa nachádza 10-tónový cluster, uskutočňovaný rôznymi spôsobmi hry – flautato, naturale, sul ponticello, con sordino naturale, con sordino, flautato (obr. 14). Ďalší 6-tónový clustrový blok sa objavuje aj v 249. takte (obr. 15).

Obr. 14: t. 243–244

Obr. 15: t. 249–250

V Zeljenkovej kantáte prechádza text rôznymi obmenami. Od rytmizovaného básnického textu recitátora, cez nivelizáciu slova až k mnohohlasnému zborovému šepotu. „Tu vrcholí skladateľova invenčnosť v nachádzaní (po prvýkrát v slovenskej hudbe) nekonvenčného riešenia vzťahu slova a hudby vo vokálno-inštrumentálnej kompozícii, ktoré priblížilo *Osvienčim* k tým tendenciám európskej avantgardnej hudby 50. rokov, ktoré rozmanitým spôsobom využitia ľudského hlasu dosahovali novú farebnosť a expresívne polohy“.⁸⁸ Ľubomír Chalupka ďalej poukazuje na skreslenosť významu slov počas šepkania a recitácie textu, čo vedie až k nezrozumiteľnosti. Podľa Chalupku zahmlievané slová v zbere a zreteľný recitátorsky prednes predstavuje spojitosť skutočnosti a ilúzie, života a smrti. Roman Berger naopak vo svojej polemike o *Osvienčime* z roku 1964 negatívne reaguje na použitie šepotu v strede kantáty. Dôvody svojej kritiky opisuje nasledovne: „(...) realizácia tohto úseku vyvoláva často dezilúziu: šepot je primálo zrozumiteľný, aby bolo možné sledovať text, a aj hudobne je primálo diferencovaný, aby mohol dlhšie zvukovo fascinovať“.⁸⁹ Podobnej kritike zo strany Stockhausena čelila aj kantáta Luigiho Nona *Il canto sospeso*. Stockhausen v nej ostro kritizoval fragmentarizáciu textu, ktorou došlo k nezrozumiteľnosti a význam slov tak ustúpil do úzadia.⁹⁰

Šepot hlasov je ukončený v 251. takte. Podľa notovej partitúry nastupuje reálny zbor v 252. takte označený ako „Coro“. Text je i naďalej prednášaný II. recitátorom (obr. 16).

⁸⁸ Chalupka 2001: 23.

⁸⁹ Berger 1964: 230.

⁹⁰ Nielinger-Vakil 2015: 27.

V Zeljenkovom rukopise je však odlišný zápis. Úsek šepkajúceho zboru, označený ako „Hlasy“, končí v rovnakom mieste ako v partitúre. Po tomto úseku pokračuje zbor s reprodukciou (obr. 17). Reálny zbor je v rukopise zaznačený až v 262. takte (obr. 18).

Obr. 16: Partitúra, t. 252–255

Obr. 17: Rukopis, t. 249–252

Obr. 18: Rukopis, t. 261–264

Úsek recitovaný II. recitátorom, v rukopise označený ako „Sólo s echom“, je ukončený v 253. takte. Od 256. taktu opäť začína báseň prednášať I. recitátor, v rukopise označený ako „Reálny recitátor“. Rázne slová sú najskôr expresívne podporené kantabilnou témou pikoly opäť v imitácii s husľami.

V ďalších taktoch pracuje skladateľ s farebnosťou dychových plechových nástrojov a zborového spevu. Zeljenka používa aj unisonové glissandá evokujúce atmosféru hrôzy, napr. v t. 269 (obr. 19). Pocit strachu je zvýraznený aj clustrovými súzvukmi v ostatných hlasoch.

The image shows a musical score for brass instruments, measures 269-270. The score is written for six parts: I. II. Cor. in F, III. IV., I. II. Trbe in C, III., Trbni I. II., Trb. III., and Tb. The music features unison glissandos and clusters in the brass section, as indicated by the 'gliss.' and 'clust.' markings. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte).

Obr. 19: t. 269–270

Po expresívnej medzivete nastupuje kontrastný úsek (od t. 277). Skladateľ tu opäť pracuje s polyrytmikou a s horizontálnym zahusťovaním tónov. K polyrytmickému bloku v sláčikoch sa v 279. takte vynorí hlas II. recitátora, dopĺňaný kantabilnou témou flauty. Slová básne opäť prevezme I. recitátor v 286. takte. Od 290. taktu sa pripája zborový šepot postupujúci kánonicke, dopĺňaný farebnosťou dychových drevených nástrojov obohatenú i o anglický roh. Do pokojnej atmosféry vstupuje v 296. takte kantabilná téma v sólových husliach. V notovej partitúre sa od 293. taktu striedajú línie obidvoch recitátorov (obr. 20). Text básne tak zostáva neporušený, celistvý a pôsobí dojmom dialógu medzi recitátormi. V skladateľovom rukopise je daný úsek zaznačený odlišne. Text je pridelený stále I. recitátorovi – „Sólo“ (obr. 21). V nástrojových sekciách je opäť vidieť skladateľov zmysel v použitý rôznych spôsobov hry, ako napr. pizzicato, glissando, sul ponticello. Experimenty s rôznymi hráčskymi technikami v rámci témbrovej hudby boli v tej dobe pomerne bežne používanou praxou. Ukážku pútavého sláčikového tónu nájdeme napr. v skladbe *Anaklasis* od Krzysztofa Pendereckého.

Obr. 22: t. 362–368

Z tohto prostredia ticha sa s povznášajúcim dojmom opäť vynorí kantabilná téma najskôr v sólových husliach v piano pianissime a o dva takty neskôr v imitácii flauty. Postupne sa pridajú aj ostatné sláčikové nástroje (con sordino) a klarinet. Posledná strofa básne začína v 384. takte. Slová recitátora sú sprevádzané melódiou sopránu a sláčikovými nástrojmi, z ktorých dominuje opäť kantabilná téma v sólových husliach (obr. 23). Úsek vyvoláva veľmi pokojnú až baladickú atmosféru. Celý znie vo veľmi slabej dynamike. Postupne sa v pianissime pripoja aj ostatné nástroje. Skladateľ slová poslednej strofy mierne upravuje. Kováčov *Osvienčim* má text poslednej strofy nasledovný: „*Vták, ktorý bol vtákom, keď sme boli mladí, vták, ktorý bol škrekl'avým mäsom, keď sme hladom zomierali, vták, ktorý sa z našej krvi napil, spieva našim hlasom.*“ Zeljenka nahradil vyznačené slovesá a zámena iným označením: „*Vták, ktorý bol vtákom, keď ste boli mladí, vták, ktorý bol škrekl'avým mäsom, keď ste hladom zomierali, vták, ktorý sa vašej krvi napil, spieva vašim hlasom.*“ Skladateľ sa teda stavia do role pozorovateľa obetí, z odstupu do nich nahliada. Kdežto autor básne je priamym účastníkom hrôzy tábora smrti.

Obr. 23: t. 380–386

Kantátu *Osvienčim* uzatvára dvanásťtónový cluster v pianissime. Tóny nastupujú postupne v jednotlivých nástrojoch (obr. 24, 25).

Najpútavejšou zložkou *Osvienčimu*, je popri melodicko-rytmickej zložke, najmä sonoristika. Pozoruhodnými pre poslucháča sú rôzne kombinácie hudobných nástrojov, dopĺňané aj farebnosťou ladených bicích nástrojov. Zeljenka rozmanitým spôsobom pracuje s farebnosťou ľudského hlasu, využíva aj reproduktory. V celej kantáte sa neustále vracia kantabilná téma, tvorí teda akúsi „fixnú ideu“, stelesňuje smútok a upokojuje obeť hrôzy. Kontrasty k nej sú vyjadrené tými najpríkrejšími zvukovými prostriedkami – dizonanciami, clustrami, extrémnymi nástrojovými polohami, dynamickými výkyvmi, nespevnou zložkou recitátora. Na umocnenie pocitu strachu a úzkosti používa skladateľ rôzne nástrojové spôsoby hry – sul ponticello, glissandá, tremolo, col legno. Avšak najdôležitejšie poslanie diela sa pokúsil niekoľkými veršami vyjadriť Peter Faltin: „Ale to všetko by nezabezpečila dielu takú účinnosť, s akou ono predstupuje pred poslucháča, ak by za ním nestála téma – žiaľ, vždy aktuálna – a osobnosť skladateľa, ktorý v mene veľkej myšlienky vytvoril dielo, ktorého sila spočíva v jeho apelatívnej účinnosti na človeka, ktorý zoči-voči nemu uvedomuje si odvrátenú tvár nášho súčasného dvadsaťročného dramatického a ozbrojeného mieru, útočí na jeho ľudskosť a ľahostajnosť, vracia človeka, hľadajúceho cez prizmu svojej krutej minulosti seba samému, núti ho zamyslieť sa nad osudom svojím i tých druhých, nad svojou minulosťou i prítomnosťou, nad svojím svedomím“.⁹¹

⁹¹ Faltin 1967: 3-4.

Musical score for "Závěrečný 12-tónový cluster" (Final 12-tone cluster), measures 407-411. The score includes parts for woodwinds (Flutes I & II, Oboe I, Cor Anglais, Clarinet in Bb I & II, Trumpets in C I & II, Piano, Percussion, and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds and strings play sustained notes, while the piano features a complex 12-tone cluster in the right hand. Dynamics range from *pp* to *p*. The score includes performance instructions like "con sord." and "p".

Obr. 24: Závěrečný 12-tónový cluster, t. 407–411

45 rit. a tempo

I. Trbe in C

II. *p* *ppp*

Gr. c. *ppp* *ppp*

Cel.

Piano *pp* *pp*

45 rit. a tempo

VI. I.

VI. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Obr. 25: Závěrečný 12-tónový cluster, t. 412–419

4.4 Architektonické bloky kantáty

Nasledujúca tabuľka č. 1 zobrazuje architektonické bloky kantáty. Zjavná je predovšetkým pomerne tradičná stavba hudobnej štruktúry, ktorá je založená na kontrastnom razení tektonických blokov. Napríklad v diely **A** inštrumentálny blok (V.) je následne vystriedaný recitátorovým prednesom s clustrovými vrstvami a ostinátami, po ktorom kontrastne príde kantabilný blok (VI.). Podobné úseky sa nachádzajú aj v diely **A'** – expresívne crescendo vyvrcholí do fortissima (II.), po ktorom nastane zlom, vyčistí sa orchestrálna faktúra a opäť začína kantabilný blok (III.). V diely **B** je inštrumentálny blok (I.) vystriedaný vokálnym zborovým šepotom (II.), aby potom mohla nastúpiť gradácia s orchestrálnym tutti (III.). Skladateľ teda neustále pracuje s kontrastmi v skladbe, striedajú sa expresívne inštrumentálne bloky s kantabilnými, bloky recitátora s redukovaným mnohohlasom s blokmi orchestrálneho a zborového tutti.

A t. 1-222	I. blok	t. 1-14	Úvod, tutti orchester, fortissimo
	II. blok	t. 14-18	Medziveta, ostináta
		t. 19-25	Kontrastné vrstvenie: kantabilná téma+polyrytmika+sul ponticello
	III. blok	t. 26- 28	Kontrastná medziveta, výrazný rytmus
		t. 29-39	Tutti orchester, glissandá, dizonancie
	IV. blok	t. 40-44	Dynamická gradácia, expresívnejší nástup témy
		t. 45-51	Tutti orchester forte – nahusťovanie súzvukov
		t. 52-57	Uvoľnenie gradácie, flauta – kantabilná téma, sláčiky – sprievod
	V. blok	t. 57-65	Inštrumentálna medziveta
		t. 66-71	Recitátor, redukcia inštrum. mnohohlasu, clustrové bloky, ostináta
	VI. blok	t. 71-88	Kantabilná téma, imitácia medzi nástrojmi
	VII. blok	t. 96- 103	Kontrastné vrstvenie: kantabilná téma+polyrytmika
		t. 103-114	Soprány+kantabilná téma, pokojná atmosféra
	VIII. blok	t. 115-120	Plnosť všetkých hlasov zboru, orchester – forte
		t. 120-128	Ukončenie recitátorovho textu
	IX. blok	t. 128-150	Inštrumentálna medziveta, flauta+klarinet imitácia – kantabilná téma
		t. 150-172	2. strofa básne, punktualistické štruktúry, kantabilná téma
	X. blok	t. 173-184	Kontrastné vrstvenie: sláčiky+plechy+drevá
	XI. blok	t.184-198	3. strofa básne, redukcia inštrum. mnohohlasu – sekundové modely
		t. 199-210	Narastajúca dynamika, sláky+dychy – stúpajúce a klesajúce figúry

	XI. blok	t. 210-222	Tutti orchester+zbor – vyvrcholenie, fortissimo, ukončenie dielu A
B t. 223-310	I. blok	t. 223-230	Inštrumentálna medziveta
	II. blok	t. 230-253	Šepot zboru, 4. strofa básne, clustrové bloky
	III. blok	t. 254-269	Crescendo, tutti orchester
	IV. blok	t. 270-289	5. strofa básne, kantabilná téma
	V. blok	t. 290-310	Šepot zboru, sólové husle – kantabilná téma, ukončenie dielu B
A´ t. 311-419	I. blok	t. 311-324	Návrat kantabilnej témy, podobný charakter úvodu, tutti orchester
	II. blok	t. 324-339	6. strofa básne, pokojná atmosféra
		t. 341-353	Crescendo, vrchol skladby
	III. blok	t. 355-359	Flauta – kantabilná téma
		t. 368	Generál pauza
	IV. blok	t. 369-419	7. strofa básne, sólové husle+flauta+klarinet – kantabilná téma

Tab. 1

5 Kantáta *Osvienčim* v kontexte zahraničnej kantátovej tvorby 2. pol. 20. storočia

Zeljenkova inšpirácia predstaviteľmi Druhej viedenskej školy sa prejavovala už počas jeho vysokoškolského štúdia. Z dôvodu izolácie vtedajšej domácej hudobnej kultúry od západnej povojnovej avantgardy nebolo spočiatku možné praktické osvojovanie si kompozičných techník týchto predstaviteľov. „(...) ostal nám iba zahraničný rozhlas na nekvalitných stredných vlnách. (...) nebolo vtedy magnetofónov, aby ho zachytili, bola iba pamäť. Takže môj prvý kontakt s dielami Schönberga, Weberna, Berga bol iba posluchový a neopieral sa o štrukturálnu analýzu“.⁹² Zeljenka touto skutočnosťou odôvodňuje aj svoj voľný vzťah k dvanástim tónom. V tomto prostredí inšpirácií predstaviteľmi Druhej viedenskej školy vznikala aj *Osvienčim*.

Predmetom záujmu bude porovnať dielo *Osvienčim* s kantátovou tvorbou 2. pol. 20. stor., ktorú spája so Zeljenkovou skladbou antifašistická tematika. Ako významný zdroj rozmanitých inšpirácií, v ktorých Zeljenka pravdepodobne nachádzal podnety pre jeho svojské prepojenie slov a hudby, je možné označiť predovšetkým kantáty skomponované v 50. rokoch, ktorých tvorcovia sú významné osobnosti európskej hudby – Luigi Nono a Arnold Schönberg.

5.1 Luigi Nono: kantáta *Il canto sospeso*, pre sóla, miešaný zbor a orchester

Luigi Nono, jeden z hlavných predstaviteľov „Darmstadtskej školy“⁹³ využíva ľudský hlas ako zdroj nekonvenčných zvukových možností. Nono so svojou kantátou *Il canto sospeso* urobil dramatický štylistický posun od jeho skorších vokálnych skladieb. Jeho hudba, ktorá vystupovala v historickom kontexte so Schönbergovými a Webernovými skladbami, tak začala získavať medzinárodné uznanie, ako jedného z nasledovníkov II. viedenskej školy.⁹⁴

Kantáta *Il canto sospeso* vznikala v rokoch 1955–56 a predstavuje dielo, ktoré stojí priamo v centre tradície post-webernovského serializmu, ktorý bol praktizovaný v 50. – 60. rokoch.⁹⁵ Podobne ako aj Zeljenka, pre ktorého bola hudba Druhej viedenskej školy „(...) fascinácia, v ktorej som tužil možnosť oslobodenia sa od konjunkturálnej polievky, v ktorej sa vtedy povinne vytvárali klasické a romantické postupy“,⁹⁶ tak aj pre Nona predstavovala

⁹² Godár 2018: 47.

⁹³ Názov „Darmstadtská škola“ vznikol v roku 1958 a ako prvý ho použil práve Luigi Nono. Stalo sa tak počas jeho prednášky na darmstadtských kurzoch, kedy za hlavných predstaviteľov tejto školy označil okrem seba aj Karlheinz Stockhausena, Pierra Bouleza a Bruna Madernu. Vid' Fox 1999: 111, 116.

⁹⁴ Flamm 1995: 7-8.

⁹⁵ Bailey 1992: 279.

⁹⁶ Godár 2018: 47.

nepochybne inšpiráciu. Svedčí o tom aj dedikácia niektorých skladieb Schönbergovi – *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1950, premiéra na darmstadtských kurzoch) a opera *Intolleranza 1960*. Nonova spätosť so Schönbergom nebola len po hudobnej stránke, ale spájala ich aj rodinná spriaznenosť.⁹⁷

Nono v *Il canto sospeso* cituje fragmenty listov, ktoré sú osobnými výpoveďami ľudí odsúdených na smrť pre ich odpor voči fašizmu. Nono vybral do svojej kantáty desať listov, ktoré sa menia v emočnej intenzite od mimoriadnej odvahy, cez zúfalstvo, smútok a nádej. Kantáta je rozdelená do deviatich častí. Nono ako kompozičnú techniku používa prísny serializmus.

V Nonovej kantáte prechádza text viacerými odlišnými modifikáciami. Od jednohlasného sylabického spevu, v ktorom zostáva text celistvý, cez fragmentarizáciu slov až k paralelnému prekrytiu viacerých hlasov s odlišnými časťami textu. Dochádza tak k vytváraniu špecifickej sonoristiky v rámci vokálnej zložky. Fragmentarizácia textu viedla podľa Stockhausena k rozpadu sémantiky slov. Ako už bolo vyššie spomenuté, Stockhausen vo svojej kritike vyjadril neporozumenie k výberu textu, tak bohatého po významovej stránke, ktorý je v konečnom dôsledku skrytý vo fonémach.⁹⁸ Reakcia Herberta Eimerta⁹⁹ na Nonove spracovanie textu je naopak pozitívna: „Slovo je začlenené do štruktúry – nie len slová, ale tiež slabiky, zakrútené cez hlasy. Fonetika sa tak stáva súčasťou 'série' – toto sa deje prvýkrát mimo oblasť elektronickej hudby. A deje sa to tak presvedčivo, že ‚zložená‘ vokálna farba sa spája do vibrujúceho zvukového obrazu“.¹⁰⁰ Nono svoj zámer spracovania textu objasňoval opakovane. Odvoláva sa pritom na pasáže v barokovej zborovej polyfónii, ako napr. u Bacha, Mozarta, kde sa nachádza podobné prekrývanie slabík.¹⁰¹ Podobné reakcie ohľadom zrozumiteľnosti textu boli aj v prípade Zeljenkovho *Osvienčimu*, kedy zo strany kritiky bolo nové využitie farebnosti ľudského hlasu označované ako „dezilúzia vyvolaná nezrozumiteľnosťou, ‚karikatúra‘ ľudského hlasu“.¹⁰²

Vokálno-inštrumentálne časti v *Il canto sospeso* sú č. 3, 5, 6, 7, 9. Inštrumentálne časti sú č. 1, 4, 8. Nono zhudobňuje slová listov v talianskom jazyku. Výlučne vokálna je 2. časť kantáty, ktorá je napísaná pre osem hlasov. Požadovaný efekt „plávania zo zvuku na ďalší zvuk,

⁹⁷ Luigi Nono mal za manželku Nuriu Schönberg, dcéru Arnolda Schönberga, ktorú prvýkrát stretol v roku 1954 na koncertnom prevedení *Mojžiša a Árona* v Hamburgu. Viď Nielinger-Vakil 2015: 90.

⁹⁸ cit. podľa Nielinger-Vakil 2015: 27.

⁹⁹ Herbert Eimert (1897–1972) – významný nemecký muzikológ, rozhlasový producent a skladateľ, v roku 1951 založil v Kolíne nad Rýnom *Štúdio pre elektronicnú hudbu* (WDR)

¹⁰⁰ cit. podľa Nielinger-Vakil 2015: 27.

¹⁰¹ Flamm 1995: 8.

¹⁰² Berger 1964: 230.

zo slabiky na ďalšiu slabiku“,¹⁰³ skladateľ dosiahol pomocou držaných a prelínajúcich sa dlhých tónov. Vokálne línie v 2. časti majú polyfónne štruktúry a text prechádza jednotlivými hlasmi (obr. 26). Slová sú fragmentárne a slabiky sa paralelne prekrývajú s inými slabikami. V *Osvienčime* sa nachádzajú podobné miesta v zborovej sekcii pri polyfónnom spracovaní mnohohlasného šepotu (obr. 27), alebo pri opakovaní textu recitátora, s následnou nivelizáciou slov na fonémy (obr. 28).

The image shows a musical score for the piece "Muio per un mondo che splenderà (...)" from the second act, pages 108-113. The score is written for five vocal parts: Soprano (Sopr.), Contralto (C. alto), Tenor (Ten.), and Bass (Basso). Each part has two staves. The lyrics are written below the notes, with some words underlined in red. The lyrics include: "Muio - io", "mon - do", "con", "splen - de - ra", "per - un". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (acc), and phrasing slurs.

Obr. 26: *Muio per un mondo che splenderà (...)*, 2. č., t. 108–113

The image shows a musical score for the piece "Osvienčim" from pages 304-307. The score is for a vocal section with five parts: Recit. solo, Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are written below the notes, with some words underlined in red. The lyrics include: "dob-re sa", "ni-mi", "lež-tia", "čiž-my", "na no-vý", "bru-shes sui", "ted to", "po-lish", "high boots", "for un-known", "via-sov", "vy-ro-be-né", "z naších via-sov", "vy-ro-ved", "from our own hair", "ma-nu-fac-tured", "from our", "own hair", "be-né", "z naších", "via-sov", "vy-ro-be-né", "ma-nu-fac-tured", "from our", "own hair", "ma-nu-fac-tured". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (acc), and phrasing slurs.

Obr. 27: *Osvienčim*, t. 304–307

¹⁰³ cit. podľa Nielinger-Vakil 2015: 41.

The image shows a page of a musical score for 'Il canto sospeso, 3. č., t. 177-185'. It features five staves: Flute (Fl.), Solo Soprano, Solo Alto, Solo Tenor, and Violin I (Viol. I). The vocal parts have lyrics in Italian. The instrumental parts include dynamic markings like p, mp, and f. The time signature is 4/3 and the tempo is 'a tempo'.

Obr. 31: *Il canto sospeso*, 3. č., t. 177–185

V druhom diele 3. časti Nonovej kantáty nastane nový stav jednoty a jasnosti. Slová sa zjednotia vo všetkých hlasoch a plynú v rovnakom rytmickom členení. Tým sa zdôrazní posledná veta tretieho listu: „Tuo figlio se ne va, non sentirà le campane della libertà“.¹⁰⁵ Podobné zjednotenia na umocnenie slova použil aj Zeljenka – slovo „*Bezhohí*“. Posledné slová z tohto listu Nono pripomenie poslucháčovi v nasledujúcej orchestrálnej časti, kde sa prvýkrát v inštrumentálnej zložke objavia zvony.

Pútavý kontrast medzi nástrojovými sekciami je najpríznačnejší najmä v 6. časti kantáty, ktorá je rozdelená na dva diely – **a**, **b**. Pestrý zvuk dychových nástrojov a perkusí (diel **a**) sa premení v homogénny zvuk sláčikov (diel **b**). Diel **a** ponúka celú dynamickú škálu, ktorú Nono taktiež spracováva seriálne. Pokojná atmosféra dielu **b** začína tenorovým sólom, ku ktorému sa postupne pripoja aj ostatné hlasy a spolu s farebnosťou sláčikových nástrojov dotvárajú sémantiku posledných slov: „Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella“.¹⁰⁶ Skladateľ tu využíva špecifické farebné nuansy ľudského hlasu – *bocca chiusa*, *bocca quasi chiusa*, *bocca quasi aperta*.

Pôsobivé tónbrove plochy sa nachádzajú aj v 7. časti, ktorá ponúka aj pestré nástrojové kombinácie. Soprán a alt je sprevádzaný flautou, idiofónmi, harfou a husľami s violončelom.

¹⁰⁵ prekl. „Váš syn odchádza, nebude počuť zvony slobody.“

¹⁰⁶ prekl. „Aké ťažké je rozlúčiť sa navždy s takým krásnym životom.“

Sláčikové flažolety, flautové a perkusívne tremolá dotvárajú poetickú atmosféru. V celej Nonovej kantáte nájdeme široké spektrum využitia farebnosti jednotlivých nástrojov.

V poslednej 9. časti dochádza k najväčšej fragmentarizácii textu v rámci celej kantáty. Skladateľ tu rozčleňuje slabiky slov medzi jednotlivé hlasy. Dochádza tak k simultánnemu spevu viacerých slabík v jednom okamžiku. Náznak tejto techniky sa objavoval už v 2. časti, avšak v nej zostávalo celé slovo v jednej vokálnej línii. Hlasy sú sprevádzané riedkymi punktualistickými údermi tympanu, vyvolávajúce dojem výstrahy pred brutálnym vyhladzovaním a zároveň pripomínajú – nezabudnúť (obr. 32).¹⁰⁷

Po nahliadnutí do Nonovej kantáty je možné poukázať na určité črty, ktoré sú analogické medzi *Il canto sospeso* a *Osvienčimom*. Jedná sa predovšetkým o špecifické využitie farebnosti ľudského hlasu. Obaja skladatelia využívajú spev foném, rôzne techniky vokálneho prejavu, ako napr. šepot, brumendo. Chalupka poukázal na Zeljenkovo priblíženie sa k tendenciám európskej avantgardnej hudby 50. rokov, práve na základe rozmanitého využitia farebnosti ľudského hlasu.¹⁰⁸ Napriek tomu, že v Zeljenkovom *Osvienčime* dochádza k fragmentarizácii textu, nedosahuje však takú intenzitu ako v prípade Nonovho *Il canto sospeso*. *Osvienčim* sa približuje k Nonovej kantáte aj z hľadiska inštrumentačného. Analógia je predovšetkým v prepájaní kontrastov, v používaní rôznych spôsobov nástrojovej hry – tremolá, flažolety, taktiež extrémnych nástrojových polôh.

¹⁰⁷ Nielinger-Vakil 2015: 45.

¹⁰⁸ Chalupka 2001: 23.

567

Sopr.
co - Va -
and. Ich -

ro - no -
-ag - ani -

lo - ra -

li - co - no -
-negt and. Tod - ta -
-im?

Coro
-I -
-negt con -
-ro - ver -
-ag - ur -

Ten.
lo - dan -
-ur -

ro - Va -
-ag - Ich - do,
-im? geh!

Basso
-quil - die han - Va -
-de - die zum - Ich -
-de - geh!

ci - Va -
-me - Ich -

ci - Va -
-me - Ich -

accel.

Timp.

Obr. 32: *Il canto sospeso*, 9. č., t. 567–573

5.2 Arnold Schönberg: kantáta *Ten, ktorý prežil Varšav* op. 46

Schönbergova kantáta *Ten, ktorý prežil Varšav* predstavuje jednu z najexpresívnejších kantát s protifašistickou tematikou. Vznikla v roku 1947 v Los Angeles ako jedno z posledných diel skladateľa. Neskorá Schönbergova tvorba je úzko spojená so židovskou tematikou, ktorú prepája so zmiešaným zborom a orchestrom s možnou účasťou recitátora. V týchto dielach sa „spráda mýtus, historie, modlitby, hlas osudových hrůz století, jež holocaustem dospělo teprve do své poloviny, i úděl člověka, nesoucího jeho tíhu“.¹⁰⁹ Kantáta ktorá je vnímaná ako pamätník miliónom Židov, ktorí prišli o život počas holokaustu, je o to silnejšia pre samotného Schönberga, ktorého korene boli židovského pôvodu.¹¹⁰

Kantáta je napísaná pre recitátora, mužský zbor a orchester. Schönbergov vlastný text obsahuje časti v troch jazykoch – anglickom, nemeckom a hebrejskom. Každý z nich charakterizuje jednotlivé postavy a charaktery v diele. Príbeh sa odohráva v koncentračnom tábore a ústrednou postavou je rozprávač opisujúci inferno strašných skutkov. Samotné miesto deja, ktoré opisuje recitátor v úvode, je nejasné, zahmlené. Centrálnou časťou skladby, ktorá je naopak veľmi jasná v každom detaile, je spev modlitby *Shema Yisroel*.¹¹¹ Nejasnosť deja sa premení na vzdorovitú silu spevu Židov. Dej predstavuje analógiu so Schönbergovým vlastným duchovným bojom.¹¹²

Kantátu je možné rozdeliť do troch častí – inštrumentálny úvod, dej rozprávača a záverečná zborová časť. Pásmo rozprávača je presne rytmizované, podobne ako aj v Zeljenkovom *Osvienčime*. Schönbergova kantáta je založená na dodekafónickej technike. V celej kantáte je syntéza hudby a textu prepojená pomocou hudobných motívov, odkazujúcich na určité situácie, emócie.¹¹³ Tieto motívy, ktoré by bolo možné označiť aj ako „leitmotívy“, sa objavia už v inštrumentálnom úvode. Analogicky Zeljenka využíva „fixnú ideu“, ktorú počas celej skladby neustále poslucháčovi v rôznych obmenách pripomína. Schönberg jednotlivé motívy modifikuje rôznymi odchýlkami. Analýzou týchto hudobných motívov sa zaoberal vo svojej štúdií Beat A. Föllmi.¹¹⁴ Uvádza nasledujúce motívy: fanfárový, tremolový, motív bolesti, motív spomienok, motív odpočítavania a motív strachu. Sémantika slov je dopĺňaná aj

¹⁰⁹ Vojtěch 2004: 390.

¹¹⁰ Schönberg videl narastajúcu hrozbu fašizmu a preto v roku 1933 emigroval so svojou rodinou do USA. V dôsledku holokaustu mu zahynul aj jeho brat Heinrich, bratranec a mnoho ďalších z okruhu jeho blízkych priateľov. Vid' Strasser 1995: 57-58.

¹¹¹ Kniha Deuteronomium 6: 4-8

¹¹² Schönberg v ranom veku konvertoval na protestantskú vieru, neskôr však potvrdil svoj návrat k židovskému náboženstvu. Vid' Strasser 1995: 60.

¹¹³ Föllmi 1998: 38.

¹¹⁴ Tamtiež: 38-45.

vhodnou farebnou inštrumentáciou. Kantátu otvára „fanfárový“ motív trúbky, signalizujúci príchod vojakov. Tento motív sa v rovnakej, nezmenenej podobe objaví aj pri rozprávačových slovách: „The day began as usual“. Skladateľ tým poukazuje na každodenné prebúdzanie väzňov vojakmi (obr. 33).

Trp. 1

Nar.

The day be-gan as u - sual. Re -

Obr. 33: „Fanfárový“ motív, t. 25

Častým motívom, ktorý sa v kantáte objavuje, je tremolový motív (obr. 34, 2. t.). Skladateľ ho zveruje najmä dychovým nástrojom, na niektorých miestach sa objaví aj v sláčikoch. Interval tremola je vo väčšine prípadov malá sekunda. Schönberg využíva na umocnenie strachu aj rôzne spôsoby nástrojovej hry – glissandá, tremolá, sul ponticcelo, col legno. S intervalom malej sekundy je spojený aj motív bolesti. V 31. takte nájdeme vyvrcholenie tohto motívu. Po úzkostných slovách opisujúce odlúčenie od svojej rodiny a pocitu neistoty zaznie kontrastná melódia sólových huslí. Zeljenka túto spevnosť využíva podobne na vyvolanie povznášajúceho, až upokojujúceho účinku.

Ob. 1,2

Cl. 1,2

Vi. I, II

a2, molto espr.

p

SOLO 1

ff

a2 ff

ff

ff

ff

mf

arco

I SOLO 1

Obr. 34: Motív bolesti, t. 29–31

Schönberg pri zvýraznení pocitu nervozity mení tempové označenia a používa drobné rytmické figúry, často zložené len z jedného opakujúceho sa tónu. S rytmickým členeným súvisí aj motív odpočítavania. Táto opakujúca sa rytmická figúra, ktorá má až motorický charakter, sa objavuje v rôznych obmenách. Často sa vyskytuje v podobe šestnástinových nôt, alebo triol (obr. 35, 36).



Obr. 35: *Motív odpočítavania*, t. 4

Obr. 36: *Motív odpočítavania – obmena*, t. 74–76

Vrchol kantáty spočíva v jednohlasnom mužskom speve modlitby *Shema Yisroel*. Táto tradičná židovská modlitba má symbolizovať zjednotenie všetkých Židov a poukázať na ich nezničiteľnosť ľudského ducha, aj napriek všetkým brutalitám a hrôzám, ktoré museli prežiť.¹¹⁵ Tretia časť kantáty je veľmi kontrastná k predchádzajúcej rozprávačskej časti. Najpríznačnejšia je melodická línia, ktorá sa začne vytvárať až po zapojení mužského zboru. Zlom v 80. takte otvorí priestor pre jednohlasný spev v imitácii s pozaunou (obr. 37). Počas celej spievanej modlitby jednotlivé „leitmotívy“ objavujúce sa v predchádzajúcich častiach, sú vynechané. Schönberg necháva vyniknúť len samotnú modlitbu, ktorá tvorí konštrukciu celej tretej časti.

Na rozdiel od Zeljenkovho *Osvienčimu*, ktorý končí v pianissime celého orchestra, Schönberg ukončuje svoju kantátu orchestrálnym kánonom, ktorý nasleduje po jednohlasnom speve vo fortissime. Význam tohto ukončenia je v odkaze jednotlivých skladateľov. Zeljenka nakoľko nebol židovského pôvodu, dokonca ani nenavštívil koncentračný tábor v Osvienčime, svojou kantátou skôr podnecuje poslucháča zamyslieť sa nad hrôzami koncentračných táborov. Pre Schönberga znamená jeho kantáta *Ten, ktorý prežil Varšav* nielen poctu miliónom obetiam, ale tiež znovuobjavenie jeho vlastnej spirituality. Otázku svojho pôvodu jasne deklaruje v liste Kandinskému: „Neboť jsem nyní pochopil to, co jsem se musel v posledních letech učit a co už

¹¹⁵ Strasser 1995: 60-61.

nikdy nezapomenu. Že totiž nejsem ani Němec, ani Evropan, ano, dokonce snad ani člověk, ale že jsem Žid¹¹⁶.

Obr. 37: Začiatok *Shema Yisroel*, t. 80–82

Z tejto hrubej analytickej rekapitulácie kompozície *Ten, ktorý prežil Varšav* je zjavné, že sa Zeljenka inšpiroval Schönbergovou hudbou najmä v inštrumentálnej zložke. Analogicky využíva hudobné prostriedky na umocnenie atmosféry napätia a hrôzy. Uplatňuje na to rovnaké zvukové prostriedky ako Schönberg – dizonancie, clustre, rôzne nástrojové spôsoby hry, ako napr. glissandá, tremolá, sul ponticello, col legno. Rovnako v rytmickej zložke sa objavujú nepravidelné rytmické štruktúry, ostináta. Sémantiku slov Schönberg umocňuje príznačnými motívmi, výstižne dopĺňanú farebnou inštrumentáciou. Obaja skladatelia presne rytmizujú rozprávačovú líniu, čím podtrhujú zrozumiteľnosť slov a ich sémantiku.

¹¹⁶ cit. podľa Vojtěcha 2004: 196.

ZÁVER

Ilja Zeljenka patril k najvýznamnejším osobnostiam slovenskej hudby. Stal sa hlavnou osobnosťou slovenskej hudobnej avantgardy, ktorá sa začala formovať v 50. rokoch 20. storočia. Už počas jeho študentských čias mal záľubu v experimentovaní a v nachádzaní nových zvukových možností. Takmer celý svoj život prežil v Bratislave, kde bol nielen uznávaným skladateľom, pedagógom, dramaturgom, ale sa aj významne angažoval v spoločenskom dianí. Zanechal po sebe bohatý hudobný odkaz, ktorý je nepochybne obrovským inšpiračným žriedlom pre ďalšie generácie. Mnohé jeho diela získali ocenenia nielen na Slovensku, ale i v zahraničí. Kvôli zapájaniu progresívnych avantgardných prvkov musel na prelome 50. a 60. rokoch často čeliť nepriaznivým podmienkam pri uvádzaní jeho diel.

Zeljenkov *Osvienčim* symbolizoval akúsi rehabilitáciu kantátovej tvorby, čo bolo preukázané najmä pri nahliadnutí do prelomového obdobia 50. a 60. rokov. Napriek tomu, že dielo má tak silný námet, akým je koncentračný tábor v Osvienčime, bola skladba niekoľko rokov koncertne nepredvedená. Prvé koncertné uvedenie *Osvienčimu* bolo až v roku 1965. Po prvotnej negatívnej kritike Romana Bergera z roku 1964 nastáva zmena v jeho nazeraní na *Osvienčim*. Je to práve on, ktorý v roku 2002 pri príležitosti Zeljenkovho jubilea vyzdvihuje originalitu tohto významného diela. Aj iní slovenskí muzikológovia, ako napr. Ľubomír Chalupka, Vladimír Godár, Yvetta Kajanová, Nad'a Hřčková oceňujú nielen svojráznosť diela, ale aj jeho aktuálnosť a nadčasovosť.

Napriek tomu, že kantáta *Osvienčim* pochádza zo Zeljenkovej ranej tvorby, má v celku jeho kompozičnej činnosti mimoriadne postavenie. Po dôkladnej analýze *Osvienčimu* je možné konštatovať skladateľove prepájanie novátorských prvkov s konvenčnými. Zeljenka v *Osvienčime* použil v kantátovej tvorbe na Slovensku ako prvý prostriedky tzv. Sprachkomposition, teda akustické parametre jazyka a jeho najmenších elementov, teda zborový šepot, spev foném, a k tomu reprodukčnú techniku. Pri komparácii Zeljenkovej skladby s dielami Luigiho Nona a Arnolda Schönberga boli nájdené určité analogické črty. Jednalo sa predovšetkým o expresionistické prvky príznačné pre skladateľov Druhej viedenskej školy – zvukové prostriedky ako dizonancie, clustre, nepravidelné rytmické štruktúry, extrémne nástrojové polohy, nezvyklé techniky nástrojovej hry, ako napr. sul ponticello, tremolo, col legno, glissando. Na druhej strane sa v *Osvienčime* objavujú aj tradičné vrstvy, ako klasické melodické úseky, hudobná forma s náznakom trojdielnosti, hudobná štruktúra založená na kontraste. Svojsky skladateľ pracuje aj s 12-tónovou škálou. Z uvedeného teda vyplýva

Zeljenkovo syntetizovanie nových prvkov s tradičným konceptom. *Osvienčim* nie je tiež dielom komponovaným dodekafónnou alebo seriálnou technikou, ako je tomu v prípade kantát *Il canto sospeso*, alebo *Ten, ktorý prežil Varšavu*. Cieľ skladieb je však v prípade všetkých troch kantát rovnaký – pripomenúť hrôzy fašizmu a pretransformovať ich čo možno najautentickejšie do hudby.

Pri príležitosti výročia od oslobodenia jedného z najstrašnejších centier ľudského zla – koncentračného tábora Osvienčim, by stálo za zváženie prinavrátiť toto expresívne Zeljenkovo dielo na koncertné pódia a pomocou jeho silných výrazových prostriedkov spomenúť tak na milióny obetí holokaustu.

RESUMÉ

Predkladaná práca je zameraná na slovenského skladateľa Ilju Zeljenku a jeho kantátu *Osvienčim*. Cieľom práce je priblížiť túto významnú skladbu a následne ju porovnať s protifašistickou kantátovou tvorbou 2. pol. 20. storočia.

Text práce je rozdelený do piatich kapitol. Prvá kapitola nahliada na skladateľa v kontexte vývoja slovenskej hudobnej avantgardy. V nasledujúcej kapitole je priblížená Zeljenkova tvorba, doplnená biografickými údajmi. Tretia kapitola ponúka náčrt obdobia socialistického realizmu, v ktorom vznikol *Osvienčim*.

Jadrom celej práce je štvrtá a piata kapitola. Po uvedení dôležitých okolností vzniku kantáty nasleduje vlastná analýza skladby. Cieľom tejto najrozsiahlejšej kapitoly je demonštrovať Zeljenkovo nekonvenčné prepojenie básne a hudby. Po dôkladnej analýze nasleduje komparácia Zeljenkovho *Osviečimu* s kantátami Luigiho Nona a Arnolda Schönberga. Boli nájdené analogické postupy. Jednalo sa o expresionistické zvukové prostriedky príznačné pre Druhú viedenskú školu – dizonancie, clustre, extrémne nástrojové polohy, nepravidelné rytmické štruktúry, rôzne spôsoby nástrojovej hry. V kantáte sa nachádzajú aj prostriedky tzv. Sprachkomposition – spev foném a zborový šepot. V *Osvienčime* sa objavujú aj tradičné prvky, ako napr. klasické melodické úseky, hudobná forma s náznakom trojdielnosti, kontrastné architektonické bloky. Zeljenkova kantáta teda predstavuje syntézu nových prvkov s konvenčnými vrstvami.

SUMMARY

The presented work is focused on the Slovak composer Ilja Zeljenka and his cantata *Osvienčim*. The aim of the work is to approach this important composition and then compare it with the anti-fascist cantata work of the second half of 20th century.

The text of the thesis is divided into five chapters. The first chapter looks at the composer in the context of the development of the Slovak musical avant-garde. The following chapter describes Zeljenka's work, supplemented by biographical data. The third chapter offers an outline of the period of socialist realism in which *Osvienčim* was created.

The core of the whole work is the fourth and fifth chapter. After stating the important circumstances of the cantata's creation, the composition itself is followed. The aim of this most extensive chapter is to demonstrate Zeljenka's unconventional connection between poetry and music. A thorough analysis is followed by a comparison of Zeljenka's *Osvienčim* with the cantatas of Luigi Nono and Arnold Schönberg. Analogous procedures were found. These were

expressionist sound means characteristic of the Second Vienna School – dissonances, clusters, extreme instrumental positions, irregular rhythmic structures, various ways of instrumental playing. In the cantata there are also means of the so-called Sprachkomposition – phoneme singing and choral whispering. In *Osvienčim*, traditional elements also appear, such as classical melodic sections, musical form with a hint of tripartism, contrasting architectural blocks. Zeljenka's cantata thus represents the synthesis of new elements with conventional layers.

ZUSAMMENFASSUNG

Das vorgestellte Werk konzentriert sich auf den slowakischen Komponisten Iľja Zeljenka und seine Kantate *Osvienčim*. Das Ziel der Arbeit ist es, sich dieser wichtigen Komposition zu nähern und sie dann mit der antifaschistischen Kantatenarbeit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu vergleichen.

Der Text der Arbeit ist in fünf Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel befasst sich mit dem Komponisten im Kontext der Entwicklung der slowakischen musikalischen Avantgarde. Das folgende Kapitel beschreibt Zeljenkas Arbeit, ergänzt durch biografische Daten. Das dritte Kapitel bietet einen Überblick über die Zeit des sozialistischen Realismus, in der *Osvienčim* geschaffen wurde.

Der Kern der gesamten Arbeit ist das vierte und fünfte Kapitel. Nach Angabe der wichtigen Umstände der Kantatenerstellung folgt die Komposition selbst. Das Ziel dieses umfangreichsten Kapitels ist es, Zeljenkas unkonventionelle Verbindung zwischen Poesie und Musik zu demonstrieren. Nach einer gründlichen Analyse wird Zeljenkas *Osvienčim* mit den Kantaten von Luigi Nono und Arnold Schönberg verglichen. Es wurden analoge Verfahren gefunden. Dies waren expressionistische Klangmittel, die für die Zweite Wiener Schule charakteristisch sind – Dissonanzen, Cluster, extreme Instrumentalpositionen, unregelmäßige rhythmische Strukturen, verschiedene Arten des Instrumentalspiels. In der Kantate gibt es auch Mittel der sogenannten Sprachkomposition – Phonemgesang und Chorflüstern. In *Osvienčim* tauchen auch traditionelle Elemente auf, wie zum Beispiel klassische melodische Abschnitte, musikalische Form mit einem Hauch von Dreigliedrigkeit, kontrastierende Architekturblöcke. Zeljenkas Kantate repräsentiert somit die Synthese neuer Elemente mit konventionellen Schichten.

ANOTÁCIA

Meno autora: Mária Čelková

Názov katedry a fakulty: Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Názov bakalárskej práce: Kantáta *Osvienčim* Ilju Zeljenku v kontexte protifašistickej kantátovej tvorby 2. pol. 20. storočia

Meno vedúceho bakalárskej práce: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Počet znakov: 80 086

Počet príloh: 3

Počet titulov použitej literatúry: 41

Kľúčové slová: Ilja Zeljenka, Osvienčim, slovenská hudobná avantgarda, protifašistická kantáta, Luigi Nono, Arnold Schönberg

Anotácia bakalárskej práce:

Bakalárska práca je upriamená na kantátu *Osvienčim* od slovenského skladateľa Ilju Zeljenku. Cieľom práce je poukázať na túto významnú skladbu a následne ju porovnať s protifašistickou kantátovou tvorbou 2. pol. 20. storočia. Text je rozdelený do piatich kapitol. Úvodné kapitoly pojednávajú o Zeljenkovi v kontexte vývoja slovenskej hudobnej avantgardy, približujú skladateľovu tvorbu s biografickými údajmi a načrtávajú obdobie socialistického realizmu na Slovensku v 50. – 60. rokoch. Jadrom predkladanej práce je analýza kantáty *Osvienčim* a poukázanie na nekonvenčné prvky použité v tejto skladbe. Po detailnej analýze nasleduje komparácia s kantátami Luigiho Nona a Arnolda Schönberga.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

ADAMČIAK, Milan: O hrách, festivale ISCM a inom.... In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 19–23.

BAILEY, Kathryn: Work in Progress: Analysing Nono's *Il Canto Sospeso*. *Music Analysis* [online]. 1992, 11, č. 2/3, s. 279–334 [cit. 20. apríla 2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=+bailey+work+in+progress&acc=off&wc=on&fc=off&group=none>

BERGER, Roman: Úvaha podnietená Oswienczymom. *Slovenská hudba* 8, 1964, č. 8, s. 229–232.

BERGER, Roman: ... Ilja Zeljenka. *Hudobný život* 34, 2002, č. 12, s. 6–7.

BURLAS Ladislav – KOLMAN Peter – KUPKOVIČ Ladislav: Opäť o Zeljenkovom Oswienczime. Úvahy podnietené úvahou. *Slovenská hudba* 8, 1964, č. 10, s. 307–311.

BUBNÁŠ, Juraj: Zoznam hudobnej tvorby Ilju Zeljenku. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Texty II., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 281–353.

CSERES, Jozef: Neskutočná hudobná rozprávka Ilju Zeljenku. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 116–121.

FALTIN, Peter: Ilja Zeljenka – *Oswięczym: Kantáta pre miešaný sbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov* [hudobnina]. Praha–Bratislava: Editio Supraphon, 1967, s. 3–4.

FOX, Christopher: Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and meaning in the early works (1950–1959). *Contemporary Music Review* [online]. 1999, 18, č. 2, s. 111–127 [cit. 24. apríla 2020]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/248931370_Luigi_Nono_and_the_Darmstadt_School_Form_and_meaning_in_the_early_works_1950-1959

FÖLLMI, Beat A.: I Cannot Remember Ev'rything. Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate *A Survivor from Warsaw* Op. 46. *Archiv Für Musikwissenschaft* [online]. 1998, 55, č. 1, s. 28–56 [cit. 20. marca 2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=eine+narratologische>

FLAMM, Christoph: *Luigi Nono. Il canto sospeso: for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra* [hudobnina]. London: Eulenburg Edition, 1995, s. 3–10.

GODÁR, Vladimír, ed. *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty I. II.*. Bratislava: Hudobné centrum, 2018.

GODÁR, Vladimír: 1. stretnutie (28. februára 2004, sobota). In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 236–250.

GODÁR, Vladimír: 2. stretnutie (9. mája 2004, nedeľa). In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 251–265.

GODÁR, Vladimír: 7. stretnutie (12. marca 2005, sobota). In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 307–323.

GUERRERO, Jeannie Ma.: Serial Intervention in Nono's Il Canto Sospeso. *Music Theory Online* [online]. 2006, 12, č. 1 [cit. 30. marca 2020]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A492559&lang=cs&site=ehost-live>

HATRÍK, Juraj: Konfrontácie Ilju Zeljenku. *Hudobný život* 15, 1983, č. 9, s. 4, 8.

HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964.

CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda: štýlotvorné formovanie generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011.

CHALUPKA, Ľubomír: Ilja Zeljenka. Osvienčim kantáta pre zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester. *Hudobný život* 33, 2001, č. 6, s. 21–24.

JURÍK, Marián: Festival Melos-Étos skutočnosťou. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 106–109.

KAJANOVÁ, Yveta: *Rozhovory s Iljom*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 1997.

KAJANOVÁ, Yveta – KOLÁŘ, Robert: Autor v kontexte histórie a kultúry: Ilja Zeljenka. *Melos* [online]. Bratislava: WEBMAG.sk, 2012, č. 2 [cit. 30. marca 2020]. Dostupné z: <http://www.melos.hrckova.sk/index.php?id=8#zeljenka>.

MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana: Ilja Zeljenka v kontexte slovenskej a zahraničnej hudby. *Slovenská hudba* 34, 2008, č. 1, s. 63–68.

MEDŇANSKÝ, Karol: Vývoj slovenskej hudby v 20. a 21. storočí. In: *Dejiny a súčasnosť hudby*, ed. Karol MEDŇANSKÝ [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2015, s. 39–51 [cit. 22. marca 2020]. Dostupné z: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Mednansky2>

MLADÁ TVORBA: Rozhovor o ešte mladej hudbe. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 9–10.

NIELINGER-Vakil, Carola: *Luigi Nono: a composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

OREMUSOVÁ, Adela: Mlčanie zo strachu. *Slovenská hudba* 32, 2006, č. 1, s. 104–116.

RADULOVÁ, Soňa: Aleatorika ako inovačný prvok v slovenskej hudbe 60. rokov 20. storočia. *Slovenská hudba* 32, 2006, č. 1, s. 117–128.

SCHÖNBERG, Arnold, VOJTĚCH, Ivan, ed.: *Styl a idea*. Preložil Ivan VOJTĚCH. Praha: Arbor vitae, 2004.

SLABÁ, M.: Od talentu k osobitej tvorbe. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Rozhovory I., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 64–66.

SLOVENSKÁ HUDBA 1991: Anketa Slovenskej hudby (1991). In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Texty II., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 47.

STRASSER, Michael: A Survivor from Warsaw as Personal Parable. *Music & Letters* [online]. 1995, 76, č. 1, s. 52–63 [cit. 20. marca 2020]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/737762

VAJDIČKA, Ľudovít M.: Skladateľská generácia Ilju Zeljenku, jej smerovanie k Novej hudbe a mediálny ohlas tvorby do roku 1975. *Slovenská hudba* 34, 2008, s. 76–82.

ZELJENKA, Ilja: O svojej tvorbe – Kroměříž. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Texty II., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 85–88.

ZELJENKA, Ilja: Moje utópie – o sebe, hudbe a ostatnom (1986). In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Texty II., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 89–138.

ZELJENKA, Ilja: Ako Vzniká hudba. In: *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty*. Texty II., ed. Vladimír Godár, Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 139–186.

Hudobniny

NONO, Luigi: *Il canto sospeso: for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra* [hudobnina]. London: Eulenburg Edition, 1995.

SCHÖNBERG, Arnold: *A Survivor from Warsaw, Op.46* [hudobnina]. New York: Bomart Music, 1949.

ZELJENKA, Ilja: *Oświęczym – Kantáta pre miešaný sbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov* [partitúra]. Praha–Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

Pramene

Ilja Zeljenka: *Oświęczym*. Skladba pre veľký orchester, sbor a recitáciu (s použitím rozhlasových reproduktorov priestorove rozmiestnených). Autograf. Hudobný fond Bratislava, sign. P–50.

Zoznam príloh

Príloha č. 1 – fotografia Ilju Zeljenku (zdroj: partitúra kantáty *Oświęczym*, Praha–Bratislava: Editio Supraphon, 1967)

Príloha č. 2 – báseň Mikuláša Kováča: *Osvienčim*, 1958 (zdroj: Hudobný život 33, 2001, č. 6, s. 21)

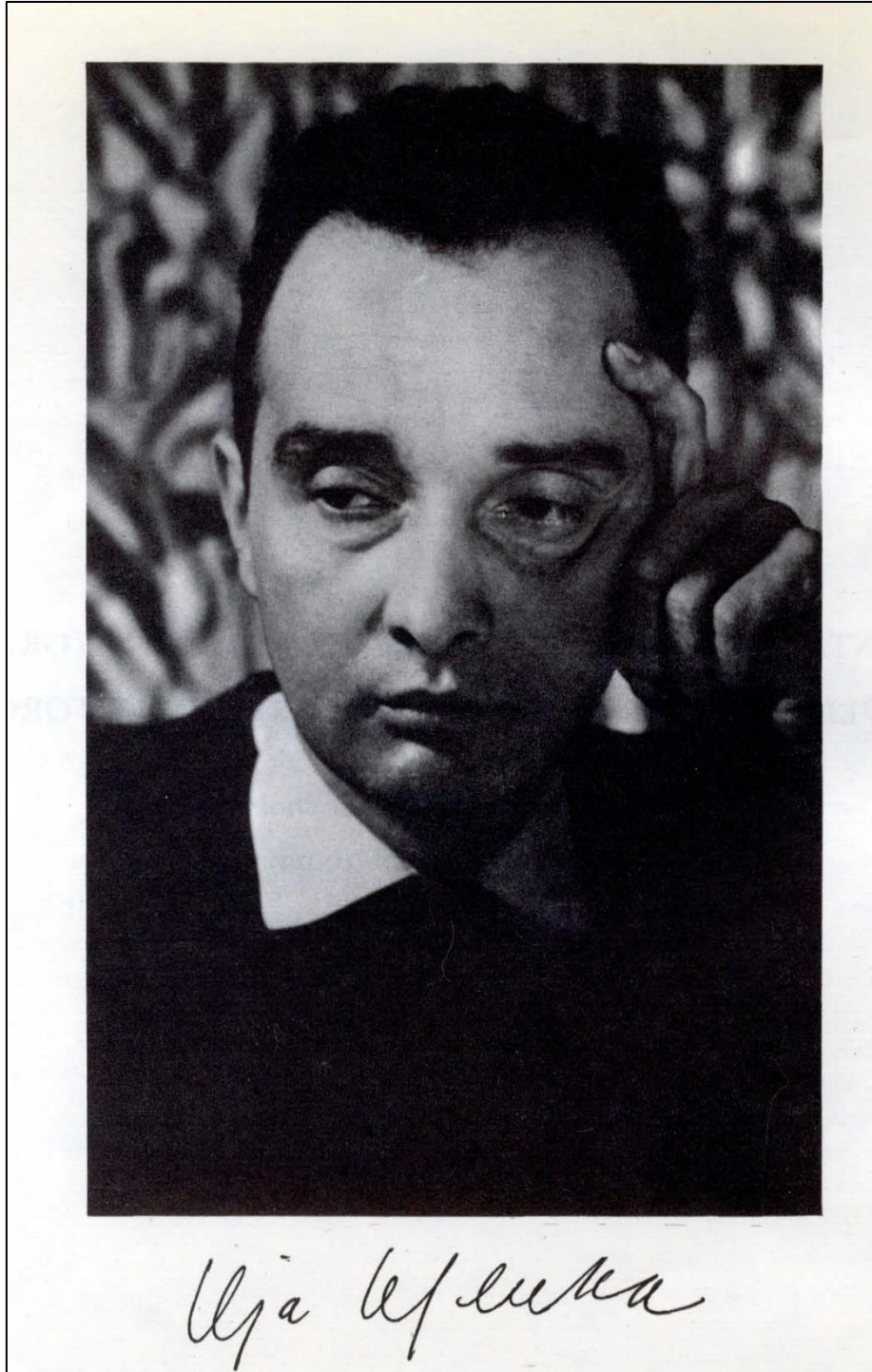
Príloha č. 3 – autograf Ilju Zeljenku: *Oświęczym* (zdroj: Hudobný fond Bratislava)

PRÍLOHY

Príloha č. 1

fotografia Ilju Zeljenku

(zdroj: partitúra kantáty *Ošvięczym*, Praha–Bratislava: Editio Supraphon, 1967)



Príloha č. 2

báseň Mikuláša Kováča: *Osvienčim*, 1958

(zdroj: Hudobný život 33, 2001, č. 6, s. 21)

Múzeum	anjelov
1	s vyrazenými zubami.
Za veľkým, studeným sklom kopia sa vlasy ľudí:	Veľký bože, mocný a spravodlivý, hrajú ti na harfách, keď sa nudíš?
šedivé vlasy starého remeselníka, plné prachu,	2
čierne vlasy ženy, previazané belasou stuhou,	Po každom, kto odíde, zostane niečo na tejto zemi.
zlaté vlasy dievčatka a na nich červený motýľ.	I po vás tu niečo zostalo.
Kdeže ste odišli, ľudia ostrihaní?	Zostali chlpaté deky, vyrobené z našich vlasov, (sú teplé, pod nimi sa sladko spí).
Za veľkým, studeným sklom vychudnuté tašky, kufričky papierové:	Zostali po nás mäkké kefy, vyrobené z našich vlasov, (dobré sa nimi lešia čizmy, na nový pochod pripravené).
Szabados János, Budapest.	Zostalo mydlo, vyrobené z našich kostí
Pierre Fontaine, Marseille.	(pení, ruky sú po ňom voňavé, čisté).
Svoboda Jiří, Olomouc.	A zostal oblak, veľký, čierny oblak, z ktorého stále prší,
Kdeže ste odišli, ľudia s prázdnyimi rukami?	prší do vody, ktorú pijete,
Za veľkým, studeným sklom vzgjajú protézy invalidov:	prší na kvety, ktoré voniate, prší a večne bude pršať na vaše hlavy, na vaše plecía.
drevené nohy a remence zoschnuté jak dávno mŕtvy pavúk,	A kde zostali vaše hlasy?
gumené ruky, od živých laktov odtrhnuté.	Je ticho, je veľké ticho na tejto zemi.
Kdeže ste odišli, beznohí ľudia?	Vták, ktorý bol vtákom, keď sme boli mladí, vták,
Odišli sme všetci do belasého neba čiernym komínom.	ktorý bol škreklavým mäsom, keď sme hladom zomierali, vták, ktorý sa z našej krvi napil,
Nebo je plné beznohých anjelov, anjelov očíslovaných,	spieva naším hlasom. Počujete?

Príloha č. 3

autograf Ilju Zeljenku: *Osvięczym*

(zdroj: Hudobný fond Bratislava)

