

Kantáta *Osvienčim* Ilju Zeljenku – „cesta správnym smerom“¹

The cantata *Osvienčim* by Ilja Zeljenka –
“The Way in the Right Direction”

Mária Čelková / maria.celko92@gmail.com

Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, Czech Republic

Abstract

Ilja Zeljenka (1932–2007) set the tragic poem of Mikuláš Kováč called *Osvienčim* in cantata in 1960. It was during this period that vocal music in Slovakia was particularly closely connected with socialist realism. As it turned out, the composer stands out from this context, and the cantata *Osvienčim* is, in a way, an expression of defiance against the official mainstream. Zeljenka chose compositional means oscillating between the tradition and the current Western avant-garde to set the work to music, which contradicted Ždanov's doctrine and the principles of the aesthetics of socialist realism. The Czechoslovak premiere of Zeljenka's work could not take place until 1964, when the situation in the country began to loosen up very gradually, and when it was successful at the UNESCO International Composition Competition in Paris.

Despite the fact that the cantata *Osvienčim* comes from Zeljenka's early work, it has an extraordinary position in the whole of his compositional activity. In the analysis of the composition, it is possible to state the composer's interconnection of innovative elements with conventional ones. By comparing the work with the fundamental thematically related “anti-fascist” cantata works of the Western avant-garde of the 1950s, *Il canto sospeso* by Luigi Nono and *A Survivor from Warsaw* by Arnold Schönberg, certain compositional analogies were found. Between Nono's *Il canto sospeso* and *Osvienčim*, we notice many similarities in the handling of the vocal component and in the specific use of the color of the human voice. Zeljenka also works with the so-called Sprachkomposition. The composer's inspiration in Schönberg's music was mainly inspired by the instru-

¹ Príspevok vznikol za podpory MŠMT ČR udelené UP v Olomouci (IGA_FF_2021_013).

mental component. However, Ilja Zeljenka did not create an epigonic work. It deliberately does not create a series composition, it often connects impressive timbre areas with traditional principles. *Osvienčim* is the work of a mature composer with his own musical language, which tends to combine stylistically heterogeneous elements, which is why it was later referred to as the “visionary harbinger of postmodernism.”

Keywords

Ilja Zeljenka; anti-fascist cantata; *Osvienčim*; socialist realism; Arnold Schönberg; Luigi Nono

„Za veľkým studeným sklom kopia sa vlasy ľudí...“ Týmito slovami začína tragická báseň Mikuláša Kováča *Osvienčim* zhudobnená Iljom Zeljenkom (1932–2007) do podoby kantáty v roku 1960. Zvolil si k tomu kompozičné prostriedky oscilujúce medzi tradíciou a aktuálnou západnou avantgardou, čo sa protivilo Ždanovovej doktríne a princípom estetiky socialistického realizmu. Tie po krátkej dobe útlmu v dobe po 20. zjazde KSSZ, kedy došlo tiež v prostredí oficiálnej hudobnej kultúry v Československu reprezentované predovšetkým Zväzom čs. skladateľov k prehodnoteniu doterajšej doslovnej aplikácii ždanovských téz, na konci 50. rokov opäť manifestačne nastupujú v platnosť.²

Za týchto okolností sa Zeljenka ani nepokúšal hľadať cestu k predvedeniu *Osvienčimu*, nakoľko už bol vopred presvedčený o neúspechu takéhoto úsilia. V priebehu 60. rokov sa začala spoločenská situácia v zemi len veľmi postupne uvoľňovať a nastala konečne vhodná doba k tomu, aby bola Zeljenkova skladba v roku 1964 uvedená.

Okolo tohto expresívneho diela sa rozpútala rada polemík. Dôvody na vytvorenie diskusie okolo *Osvienčimu* Zeljenka opisuje nasledovne: „Bolo absurdné, že sa niečo nesmel hrať a niečo sa zasa vychvaľovalo do neba. Neexistovala kritika, bolo len ospevovanie. [...] My sme sa od toho dištancovali, robili sme a chceli niečo iné. [...] Chceli sme iniciovať normálny kritický život v časopise Slovenská hudba a viacerí sme sa dohodli, že jeden z nás sa dobrovoľne stane obeťou kritik ostatných, aby sme ukázali, že kritika má byť kritikou a nie tliachaním o ničom, ospevovaním a chválením. Ja som sa obetoval. Dohodli sme sa, že skri-

² Návrat k „ideovosti umení“ potvrdzuje tiež Manifest Zväzu čs. skladateľov, vydaný v dobe príprav jeho II. zjazdu a apelujúci na skladateľov vytvárať diela dostatočne prenikajúce k „masám“. Nanovo bolo vyžadované naplnenie sloganu „Hudobníci a vedci späť k ľuďom“. Viď Lenka Krupková, „Die ideologische Kritik an der ‚Neuen Musik‘ der Nachkriegszeit in der Tschechoslowakei der 1950er und 1960er Jahre,“ in *Why Music Matters. Music and Society in East and East Central Europe after 1945*, ed. Rüdiger Ritter (Wiesbaden: Harrassowitz, 2022).

tizujú Osvienčim. Hovorili, že Osvienčimu nemožno veľmi ublížiť, pretože ho považovali za dobrú skladbu. Tak sme vyprovokovali kritickú činnosť.³ Najskôr otvoril polemiku Roman Berger, ktorý vytkol skladbe niekoľko negatív. Vadilo mu obzvlášť sklbenie heterogénneho materiálu – na jednej strane dvanásťtónový priestor, ostré dizonancie, clustre, vedľa toho tonálne plochy a prekvapivo jednoduchá harmónia. Úseky s preferovaním veľkých intervalov (septím, nón) a naproti tomu kantabilné zborové party, oscilovanie medzi metrickou voľnosťou a tradičným chápaním metra. Berger predovšetkým vnímal dielo ako málo nové a príliš tradičné. Kriticky označil kantátu za štýlovo nehomogénnu skladbu.⁴ Na tézy sformulované Bergerom reagovali ďalší skladatelia – Peter Kolman, Ladislav Kupkovič a Ladislav Burlas.⁵ Podľa Kolmana boli niektoré Bergerove tézy nesprávne, ako napr. tvrdenie o rozdielnom hodnotení diela zo strany odborníka, alebo naopak laika. Berger píše, že pre laika je *Osvienčim* vo vysokej miere podmanivé a ucelené dielo, zatiaľ čo si odborník skôr povšimne, že nie je dostatočne štýlovo jednotliate. Kolman argumentuje tým, že takýmto dualizmom kritérií (teda emočný verzus technický) by sa mohli ospravedlňovať zlé diela (veď laik si aj tak chýb nevšimne), čo nie je prípad *Osvienčimu*. K otázke zhudobnenia Kováčovho textu však poukazuje na skutočnosť, že je hudba do istej miery závislá na texte, je málo autonómna. V neposlednom rade Peter Kolman reflektuje kontext doby a zamýšľa sa nad hodnotou *Osvienčimu* v relácii k vtedajšej tvorbe. Kolman dospieva k názoru, že takmer všetci z okruhu mladých skladateľov vrátane kritikov *Osvienčimu* vstupujúci na prelome 50. a 60. rokov do slovenskej hudobnej kultúry prišli s dielami odchýľujúcimi sa od oficiálnej estetiky socialistického realizmu. Napriek tomu, že skladby boli častokrát iba prvým hľadáním a objavovaním novej pôdy, cítili, že sú ako skladatelia na správnej ceste. Cestou správnym smerom bol taktiež *Osvienčim*.⁶ Ladislav Kupkovič sa stotožňuje s kladmi a zápornmi Zeljenkovho diela uvedené v Bergerovej kritike. Pozitívne hodnotí Bergerov postreh tam, kde konštatuje, že spájať zvukové prvky príznačné pre Novú hudbu vždy s predstavami dekadencie, hrôzy či dehumanizácie, je prejavom nedostatočnej znalosti nového materiálu.⁷ Ladislav Burlas sa zase zamýšľal nad premenlivosťou, ktorému podlieha jednak slovenská a zahraničná tvorba, ale i samotný pojem „nová hudba“, ktorý nemožno brať ako nejaké nemenné kritérium hodnôt, ako niečo trváce.⁸ Ďalej pripomína, že oscilovanie medzi tradičným a novým je sú-

³ Yveta Kajanová, *Rozhovory s Iljom* (Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 1997), 40.

⁴ Roman Berger, „Úvaha podnietená Oswienczymom,“ *Slovenská hudba* 8, č. 8 (1964): 229–232.

⁵ Ladislav Burlas, Peter Kolman a Ladislav Kupkovič, „Opäť o Zeljenkovom Oswienczime. Úvahy podnietené úvahou,“ *Slovenská hudba* 8, č. 10 (1964): 307–311.

⁶ Kolman, „Opäť,“ 307–309.

⁷ Kupkovič, „Opäť,“ 309–310.

⁸ Burlas, „Opäť,“ 310–311.

časťou histórie umení: „Prijímam Bergerov výrok, že ‚skladateľ dnes nevyhnutne hazarduje‘, ale pýtam sa, prečo si myslí, že len dnes? Nie je to riziko u každého, kto sa borí za novým, kto skutočne hľadá a zápasí?“⁹ V zásade všetci kritici si pri všetkých výhradách boli vedomí výnimočnosťou diela a oceňovali ho.¹⁰

Po takmer štyridsiatich rokoch, pri príležitosti osláv Zeljenkových 70. narodenín, Roman Berger prehodnotil svoju skoršiu kritiku a prejavil pochopenie pre skladateľom zvolený postup slovami: „[S]komponoval si *Oświęczym* z heterogénnych prvkov; potreba expresie Ťa donútila ignorovať, akademicky chápané, kritérium ‚čistého štýlu‘. [...] Z hľadiska kompozície a estetiky je *Oświęczym* akosi vizionárskou predzvestou ‚postmoderny‘.“¹¹ Ako teda dnes nahliadať na toto dielo, do akej miery dokumentuje Zeljenkovu snahu byť súčasťou Novej hudby aj cez bariéru železnej opony a prípustných tesných ideologických estetických noriem? Je vo svojom diele Zeljenka vizionárom polyštýlovosti, ako tvrdí Berger na začiatku nového tisícročia, alebo skladateľom, ktorému sú vlastné skôr konvenčné zákonitosti z tradície vychádzajúcej kompozície? Táto štúdia sa pokúša na tieto otázky nájsť odpovede nielen cestou analýzy samotného diela, ale aj jeho komparáciou so zásadnými „protifašistickými“ kantátovými dielami západnej avantgardy 50. rokov, ktoré boli v dobe kompozície *Osvienčimu* aj vo vtedajšom Československu známe a diskutované.¹²

Skladateľský profil Ilju Zeljenku na prelome 50. – 60. rokov

Ilja Zeljenka patril k najplodnejším slovenským skladateľom, ktorý svojou tvoriacou činnosťou utváral profil slovenskej hudobnej avantgardy, formovanej na Slovensku od polovice 50. rokov do konca 60. rokov 20. storočia. Predstavoval typ priebojného 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. Už v prvých prácach počas štúdia v triede Jána Cikkera (1951–1956) si Zeljenka na základe kontaktu s tvorbou európskej hudby 20. storočia vytváral svoj osobitý skladateľský profil. Spočiatku sa jeho kompozičná činnosť približovala k dielam Prokofieva, Šostakoviča, Honeggera či Mahlera. Zo Zeljenkových študentských čias spomeňme

⁹ Burlas, *Ibid.*, 311.

¹⁰ Polemika vyvolaná medzi skladateľmi je predmetom záujmu aj Lucie Danihel. Autorka vo svojej štúdii nevenuje hlbšiu pozornosť len Bergerovej úvahe o kantáte, ale približuje aj kultúrno-politický kontext v ktorom *Osvienčim* vznikol. Viď Lucia Danihel, „Úvaha podnietená úvahami. O Zeljenkovom Osvienčime,“ *Slovenská hudba* 49, č. 2 (2023): 99–108.

¹¹ Roman Berger, „... Ilja Zeljenka,“ *Hudobný život* 34, č. 12 (2002): 6–7.

¹² Stručný analytický náčrt *Osvienčimu* nájdeme v článku Ľubomíra Chalupku z roku 2001. Viď Ľubomír Chalupka, „Ilja Zeljenka. Osvienčim kantáta pre zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester,“ *Hudobný život* 33, č. 6 (2001): 21–24.

skladby ako *Suita pre malý orchester* (1953), *Klavírne kvinteto č. 1* (1953), klavírne *Bagately*¹³ (1953–1954), *Dramatická ouvertúra* (1955), *Karikatúra* (1956). K romantickému symfonickému tvorbu 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.¹⁴

Postupne začína Zeljenkova tvorba zrkadliť široké spektrum rozmanitých záujmov. Vo svojich skladbách 50. rokov reflektuje neoklasicizmus, orientuje sa v postwebernovských koncepciách a má blízko ku slovenskej folklórnej tradícii. Vzniká aj jeho prvá elektroakustická kompozícia – *Štúdia I.* (1960). V tomto období zahajuje úspešnú kariéru tvorca filmovej hudby a napísal hudbu k niekoľkým dokumentárnym filmom, ako napr. *Tu kráčajú tragédie* (1957, Štefan Uher), *Na vedľajšej kolaji* (1957, Martin Holý), *Majster farby* (1958, Jaroslav Pogran), *Tak sme začínali* (1958, Jaroslav Pogran) a iné. Vzhľadom na kultúrno-politickú situáciu v 50. rokoch prišli prvé problémy uvádzania Zeljenkových skladieb. Prvé zrážky s tzv. tvorivou metódou socialistického realizmu predstavovalo *Klavírne kvinteto č. 2* (1958), v ktorom sa Zeljenka inšpiroval hudbou skladateľov Druhej viedenskej školy, najmä Webernom, a ktorého premiéra mohla byť realizovaná až v roku 1964.¹⁵ V roku 1959 začína komponovať aj svoju kantátu *Osvienčim*, ktorú čakal rovnaký osud. Obidve diela však čoskoro po predvedení dosiahli aj medzinárodný úspech.

Kantátová tvorba na Slovensku v 50. – 60. rokoch

Obzvlášť vokálna hudba na Slovensku v tomto období bola úzko spojená so socialistickým realizmom. V oblasti hudby neboli totiž diktované len témy, ale aj žánre vyhovujúce danej ideológii – budovateľsky orientované masové piesne, kantáty a zbory. Na začiatku 50. rokov vzniklo veľké množstvo kantát, pričom v tejto „vlne úpadku“¹⁶ slovenskej hudby dochádza ku kvalitatívnemu poklesu

¹³ Skladba mala pôvodne názov *Klavírna suita č. 1*. Viď Juraj Bubnáš, „Zoznam hudobnej tvorby Ilju Zeljenku,“ in *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty. Texty II.*, ed. Vladimír Godár (Bratislava: Hudobné centrum, 2018), 285.

¹⁴ Vladimír Godár, „1. stretnutie (28. februára 2004, sobota),“ in *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty. Rozhovory I.*, ed. Vladimír Godár (Bratislava: Hudobné centrum, 2018), 244.

¹⁵ *Klavírne kvinteto č. 2* nie je prísne seriálna kompozícia, aj keď sa niekedy považuje za prvé seriálne dielo v slovenskej hudbe. Podľa Ľubomíra Chalupku sa *Kvinteto* „k jej klasickým normám približuje len svojou atonálnosťou, variabilitou, lineárnosťou a zvukovosťou“. Prvenstvo má ale z hľadiska počiatkových evidentných prienikov hudobného expresionizmu do slovenskej hudby. Viď Ľubomír Chalupka, „Ilja Zeljenka. 2. klavírne kvinteto“, *Hudobný život* 33: 17–20.

¹⁶ Zuzana Martináková poukazuje na cyklické striedanie vln úpadku a vzostupu, ktoré je možné sledovať v druhej polovici 20. stor. na Slovensku. Autorka uvádza kontext sociálno-politického života, ktorý mal dopad aj na hudobný vývoj na Slovensku. Práve slovenská hudba v období 1948–1958 zažívala vlnu úpadku. Zlepšenie – vlna vzostupu – nastala koncom 50. a v prvej polovici 60. rokov

v porovnaní s predchádzajúcimi kantátovými dielami slovenských skladateľov, ako napr. Suchoňovou kantátou *Žalm zeme podkarpatskej* z roku 1938, alebo hlbokým Cikkerovým *Cantus filiorum* dokončeným v roku 1940. V priebehu týchto rokov boli kladené požiadavky na angažovaný text, ľudovosť a jednoduchosť v hudobnom spracovaní s cieľom dosiahnutia prístupnosti širokým masám. Tieto zreteľne vymedzené mantinely častokrát spôsobovali to, že diela nedisponovali vysokou umeleckou kvalitou.¹⁷

V období, kedy sa vo vtedajšom Československu dostáva k moci komunistická strana, začali vznikať tiež na Slovensku kantáty či už s tematikou osláv politických vodcov Sovietskeho zväzu, alebo s budovateľskou ideou. Spomeňme napr. kantáty Jána Cikera – *Zdravica Stalinovi* (1949), Šimona Jurovského – *Kantáta o Gottwaldovi* (1950), Ladislava Holúbka – *Gottwaldovou cestou* (1953), *Slávny, veľký Stalin* (1953), Andreja Očenáša *Spev o komunistickej strane Slovenska* (1950) a mnoho ďalších. Dôležité je ale poznamenať, že všetci títo spomenutí skladatelia boli výraznými osobnosťami v slovenskej hudobnej kultúre, a preto nie je možné nazerať na ich tvorbu len na základe niektorých diel so socialistickou tematikou. Mnohí mladí skladatelia zvlášť začiatkom 50. rokov boli strhnutí dobovou budovateľskou atmosférou, aj keď neskôr sa od tejto tvorby distancovali. Ďalšími často používanými námetmi v kantátach bolo Slovenské národné povstanie a idea mieru – uveďme napr. *Povstanie* od Jozefa Grešáka (1959), tetralógia *Pamätník slávy* (1961) od Andreja Očenáša, alebo *Holubica pokoja* (1960) od Jána Zimmera a iné.

Zeljenkova kantáta z tohto kontextu vystupuje a je svojim spôsobom výrazom vzdoru proti oficiálnemu hlavnému prúdu. Skladateľ bol totiž presvedčený, že kantáta nemusí byť odsúdená len na určitú dobu trvania skrze oslavnú a príležitostnú tematiku, ale že si zasluhuje inováčný spôsob spracovania.¹⁸ Nastupujúca skladateľská generácia na čele so Zeljenkom mala záujem realizovať vlastné predstavy o modernej hudbe, nechcela byť podriadená estetike socialistického

(1958–1968). Vid' Zuzana Martináková, „Vlny úpadku a vzostupu v slovenskej hudobnej tvorbe v druhej polovici 20. storočia,“ *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 219–227.

¹⁷ Zaujímavú poznámku nájdeme v Chalupkovej štúdii, kde uvádza, že v rokoch 1954–1957 už nevznikli nijaké kantáty, ak teda nepočítame študentské kompozície. Bolo to v dôsledku odporu skladateľov proti doteraz vnucovanému požiadavku po jednoduchosti a ideovosti. Avšak po opätovnom politickom tlaku začali skladatelia na konci 50. rokov komponovať kantáty vyhovujúce postulátom danej doby. Takýto typ kantát predstavuje napr. kantáta *Povstanie* (1959) od Jozefa Grešáka, *Šumí hora rodná* (1959) Šimona Jurovského či 4. *Symfónia* (1959) od Jána Zimmera a iné. Chalúпка v nich vidí „minimum hľadania novších možností stvárnenia vzťahu slova a hudby, voľby náročnejších textov a formových koncepcií“. Vid' Chalupka, „Ilja,“ 22.

¹⁸ Obmedzenú životnosť budovateľských kantát českých skladateľov konštatuje tiež Michaela Ibllová. Vid' Michaela Ibllová, „Vážna hudba ve stínu budovateľských hesel padesátých let,“ *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 161–168.

realizmu. To však vtedajšia politická moc nepripúšťala, a tak dochádzalo k cenzúre a k permanentnému blokovaní uvádzania diel skladateľov.¹⁹

Symbióza poézie a hudby

Zeljenka začal komponovať svoju jednočastovú kantátu *Osvienčim* pre miešaný zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov²⁰ v roku 1959. V tomto období pôsobil ako dramaturg Slovenskej filharmónie. Skladba vznikla na text básne Mikuláša Kováča *Osvienčim* z básnickej zbierky *Zem pod nohami* (1960). Spôsobom, akým básň na skladateľa zapôsobila, opisuje slovami: „Išlo o básň, 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.“²¹ Básň je stvárnením osudov ľudí umučených v koncentračnom tábore počas druhej svetovej vojny. Skladateľovým zámerom nebolo text spievať, ale hovoriť (nie recitovať). Jeho predstava bol monotónny hlas, z toho dôvodu je aj presne rytmizovaný. Tradícia kantáty v slovenskej hudbe spočívala prevažne v používaní spievaných sôl a zborových tutti.²² 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.“²³ V notovej partitúre²⁴ z roku 1967 je zaznačený presný plán umiestnenia reproduktorov (Obr. 1).

¹⁹ Adela Oremusová, „Mlčanie zo strachu,“ *Slovenská hudba* 32, č. 1 (2006): 104–116.

²⁰ Titul skladby býva uvádzaný v súčasnom slovenskom kodifikovanom tvare, v autografe diela je uvedené: *Oswięczym*. Skladba pre veľký orchester, zbor a recitáciu (s použitím rozhlasových reproduktorov priestorove rozmiestnených). Kópia Zeljenkovho rukopisu je uložená v Archíve hudobného fondu v Bratislave. Viď Ilja Zeljenka, „*Oswięczym*. Skladba pre veľký orchester, zbor a recitáciu (s použitím rozhlasových reproduktorov priestorove rozmiestnených),“ Hudobný fond Bratislava, faksimile, sign. P–50.

²¹ M. Slabá, „Od talentu k osobitej tvorbe,“ in *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty. Rozhovory I.*, ed. Vladimír Godár (Bratislava: Hudobné centrum, 2018), 64.

²² Chalupka, „Ilja,“ 22.

²³ Chalupka, „Ilja,“ 22.

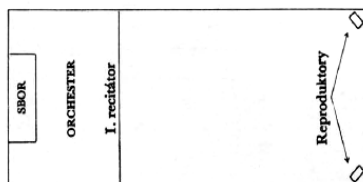
²⁴ Ilja Zeljenka, *Oswięczym. Kantáta pre miešaný zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov* (Praha/Bratislava: Editio Supraphon, 1967).

Poznámky:

Obaja recitátori a sbor hlasov (asi 12 členný), v partitúre označený „voci“, sa reproduktujú 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 umiestnení mimo scény.



II. recitátor a hlasy („voci“) mimo scény.

Obr. 1. Plán rozmiestnenia scény.

Premiéra *Osvienčimu*

Premiéra kantáty dopísanej v roku 1960 bola v podobe rozhlasovej nahrávky uskutočnená v Československom rozhlasu v Prahe v roku 1964. Text recitoval Otomar Korbelař, orchester a zbor Čs. rozhlasu v Prahe dirigoval Josef Hrnčíř. Zeljenkovi nebolo bezprostredne po dokončení diela doporučené, aby usiloval o jeho predvedenie, ako neskôr vysvetľuje: „Laco Slovák bol jediný dirigent, s ktorým som sa poznal a s ktorým som sa mohol o tom rozprávať a on mi povedal, že by to aj robil, ale že je taký názor, že by sa to nemalo predviesť. Tak som to bral tak, že sa to nemá predviesť, čo vtedy znamenalo zákaz.“²⁵ Problematická situácia nastala už v roku 1958, kedy bola blokováná realizácia *Klavírneho kvinteta č. 2*.²⁶

Podobne ako aj v prípade *Kvinteta* mal Zeljenka pri predvedení diela komplikácie s interpretmi, ktorí nemali skúsenosti s podobným typom kompozície a neobvyklými interpretačnými požiadavkami. Pri *Osvienčime* to bol aj dirigentský problém. Pôvodne bol skladateľom oslovený slovenský dirigent Ladislav Slovák, ten však ako už bolo spomenuté ponuku odmietol. Podľa Zeljenku si „pozrel partitúru a povedal, že sa to vôbec nedá hrať, pretože sú tam hrozné veci. Zdalo sa mu, že je to ťažké a nezrozumiteľné. Argumentovalo sa formalizmom, tým že je to ‚nepochopiteľné čítaniu ľudu‘. Slovo formalizmus bolo zakladadlo.“²⁷ Prvé koncertné uvedenie *Osvienčimu* na Slovensku bolo až 29. apríla 1965 v Koncert-

²⁵ Godár, „1. stretnutie“, 248.

²⁶ Výbor Slovenského hudobného fondu, ktorému sa museli predložiť všetky novovzniknuté partitúry, posudzoval hudobné diela. Rozhodnutie o ich uvedení, nahraní a vydaní komisia učinila v prípade, keď boli skladateľom dostatočne naplnené princípy socialistického realizmu. Viď Lubomír Chalupka, „Nástup slovenskej hudobnej avantgardy v šesťdesiatych rokoch 20. storočia ako organická súčasť česko-slovenského diskurzu o slobode umeleckej tvorby“, *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 230.

²⁷ Kajanová, *Rozhovory*, 41.

nej sieni Slovenskej filharmónie v Bratislave.²⁸ Interpretmi básne bol národný umelec Július Pántik a Peter Jezný, Slovenskú filharmóniu a Slovenský filharmonický zbor riadil Ľudovít Rajter. Pod rovnakým vedením dosiahol *Osvienčim* aj medzinárodný úspech na Varšavskej jeseni v roku 1967, kde vôbec prvýkrát vystúpila v tom čase Slovenská filharmónia. Spolu so Zeljenkovou skladbou tam odznelo aj Kolmanovo *Monumento* a Šimaiovo *Vitázstvo*.²⁹ Kantáta získala aj pozoruhodný úspech na medzinárodnej skladateľskej súťaži UNESCO v Paríži v roku 1964³⁰ a výnimočnosť tejto kompozície taktiež dokumentujú pozitívne ohlasy na festivale *Epoché* v Bratislave v roku 2006. Hlavnou myšlienkou tohto festivalu bolo pripomenúť hodnotu diel, ktoré sú v slovenskej hudbe kľúčové a ktoré boli z rôznych príčin odsúdené na archívny život. *Osvienčim* tu tiež zaznel ako pripomienka diela, ktorému uvádzaniu v dobe svojho vzniku bránili pomery v komunistickom režime.³¹

Kantáta *Osvienčim* – novátorská a zároveň konvenčná

Napriek tomu, že kantáta *Osvienčim* pochádza zo Zeljenkovej ranej tvorby, má v celku jeho kompozičnej činnosti mimoriadne postavenie. Pri analýze skladby je možné konštatovať skladateľovo prepájanie novátorských prvkov s konvenčnými. Zeljenka v *Osvienčime* využil ako jeden z prvých slovenských skladateľov prostriedky tzv. Sprachkomposition, teda jazykových foném a ich akustických vlastností ako hudobného materiálu, zborového šepotu a k tomu reprodukčnú techniku. Na druhej strane sa v kantáte objavujú aj plochy s tradične stavanou melodikou, trojdielny formový pôdorys, hudobná štruktúra založená na kontraste. Skladateľ využíva aj 12-tónového priestoru. Z uvedeného teda vyplýva Zeljenkovo syntetizovanie nových prvkov s tradičným konceptom, na čo poukázal už Berger vo svojej *Úvabe*.

Kantáta predstavuje jednočastový celok so zreteľne vymedzenými vzájomne kontrastnými tromi dielmi s náznakom návratu dielu prvého. Schematicky môžeme formu zaznačiť ako **A-B-A'**. Melodika kantáty má tendenciu vychádzať z dvanásťtónovej škály, Zeljenka však zámerne neuplatňuje prísnu radovú dodekafónickú techniku: „Keď som zistil, aké sú základné konštrukčné princípy, ktorými sa zaoberal Schönberg, Webern, tak to bol inšpiratívny impulz k tomu, čo s tým ešterobiť ďalej alebo inakšie. Nebol som v tomto smere nikdy ortodoxný, čo mi

²⁸ Bubnáš, „Zoznam,“ 287.

²⁹ Ľubomír Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda: štýlotvorné formovanie generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011), 424.

³⁰ Jiří Berkovec, „Paríž-UNESCO-1964,“ *Hudební rozhledy* 17, č. 14 (1964): 608.

³¹ Jednalo sa o prehliadku slovenskej hudby, ktorej hlavným iniciátorom a dramaturgom bol Vladimír Godár. Viď Peter Hochel, „Epoché – festival vracajúci pamäť,“ *Hudobný život* 39, č. 1–2 (2007): 16–19.

ILJA ZELJENKA
(*1932)

3 *Con moto*

Fl. I, II.
Fl. picc.
Ob. I, II.
Cor. ingl.
Cl. in B I, II.
Fag. I, II.
I. E.
Cor. in F
II. B.
I.
Tromb. in C
II. B.
Tromb. I, II.
Tromb. III.
Tb.
Timp.
Pni.
Gr.c.
Stefano

3 *Con moto* *capress.*

I.
VI.
II.
Vie.
Vic.
Ob.

2

1

div.
div.
div.
div.
unis. pizz.
fizz.

Obr. 2. Začiatok Osvienčimu, t. 1–5.

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Fl. I., Tamb. picc., Gong, Ppi, Br. c., Sil., Vib., Cel., and Piano. The second system includes Fl. I., Tr. in C I., Tamb. picc., Ppi, Sil., Vib., Cel., and Piano. The third system includes Vl. I., Vl. II., and Viola. The score features complex polyrhythmic patterns and ostinatos, particularly in the percussion and string sections. The piano part has a prominent melodic line with many accidentals. The violin and viola parts have specific markings for 'senza sord.' and 'sul ponticello'.

Obr. 3. Polyrhythmické ostináta, figúry sul ponticello a kantabilná téma flauty, t. 17–22.

zase vyčítali mnohí kolegovia.³² 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 taktach. Flauta, pikola a husle postupujú v imitácii, ktorá sa v priebehu skladby medzi hlasmi často vyskytuje.

Tónový materiál s ktorým skladateľ pracuje v celej kantáte, sa nachádza už v prvých taktach (Obr. 2). Z hľadiska vertikálneho priebehu znejú súzvuky tónov vystavané prevažne na princípe 8 až 12-tónových chromaticky nastupujúcich clustrov. Po expresívnom úvode nastáva pokojnejšia atmosféra dotváraná osobitou farebnosťou ladených idiofónov a klavíra. K tejto vrstve polyrytmických ostínat, ktoré sú bitonálne, tvoria ďalšiu vrstvu figúry sul ponticello v sláčikoch. Kontrastnou k týmto vrstvám je kantabilná téma flauty, ktorá sa objavuje v celej skladbe v rôznych podobách (Obr. 3). Má oblúkový charakter, obsahuje aj „spevné“ intervaly – sekundy, tercie. Podobné kontrastné vrstvenie sa objavuje v celej skladbe. Kantabilná téma sa neustále vracia, tvorí teda akúsi „fixnú ideu“, stelesňuje smútok a upokojuje obeť hrôzy. Kontrasty k nej sú vyjadrené tými najprikrejšími zvukovými prostriedkami – dizonanciami, clustrami, extrémnymi nástrojovými polohami, dynamickými výkyvmi, nespevnou zložkou recitátora.

Pokojnejšia atmosféra je ukončená kontrastnou medzivetou – *Molto marcato* vo fortissime. V úsekoch, v ktorých prevláda nervozita, napätie, sú konvenčne používané väčšie intervalové skoky, úsečnosť, synkopický rytmus. Z väčších intervalových skokov prevládajú veľké septimy a malé nóny. Celá stavba hudobnej štruktúry je založená na kontrastnom razení tektonických blokov. Úseky, v ktorých prevládajú dizonancie, clustre, extrémne nástrojové polohy, dynamické výkyvy sú vzápätí vystriedané kantabilnými, až baladickými blokmi.

Najpútavejšou zložkou *Osvienčimu* je popri melodicko-rytmickej zložke najmä sonoristika. Pozoruhodnými pre poslucháča sú rozmanité kombinácie hudobných nástrojov, dopĺňané aj farebnosťou ladených bicích nástrojov. Objavujú sa tu pestré nástrojové spôsoby hry, ako glissandá, sul ponticello, con sordino, flautato, naturale, prés de la table u harfy. Experimenty s rôznymi hráčskymi technikami v rámci témbrovej hudby boli v tej dobe pomerne bežne používanou praxou. Môžeme nájsť pravdepodobnú inšpiračnú paralelu k témbrovým plochám v Pendereckého *Anaklasis*. U sláčikov 6-tónové a 10-tónové clustrové bloky v spojení so sul ponticello vytvárajú dojem šumu (Obr. 4). Tieto figúry sa často objavujú na miestach, kde recitátor začína prednášať básnický text, alebo kde sa objavuje šepot zboru.

³² Kajanová, *Rozhovory*, 74.

flautato
naturale *pp*
sul pontic. *pp*
flautato *pp*
sul pontic. *pp*
sul pontic. *pp*
flautato *pp*
sul pontic. *pp*
con sord. naturale *pp*
con sord. flautato *pp*

Obr. 4a. 10–tónový cluster.

(27) naturale *p*
flautato *pp*
sul pontic. *mf*
sul pontic. *p*
sul pontic. *mf*
flautato *pp*
naturale *p*

Obr. 4b. 6–tónový cluster.

Na začiatku druhej strofy básne je vidieť náznaky punktualistických štruktúr. „[...] Zeljenka siahol aj po účinnom umocnení recitovaného textu redukováním inštrumentálneho mnohohlasu a zvukovej masívnosti do krehkej, webernovsky „odhmotnenej“ faktúry, kde útržky súvislejšej melodiky zastupujú izolované intervaly a tóny.“³³ Opäť kontrastom k tejto punktualistickej faktúre je kantabilná téma sólových huslí vo vyšších polohách. Na tomto mieste sa prvýkrát objavuje v konfrontácii s vokálnou zložkou. Tento súvislý melodický útvar pôsobí zmierňujúcim, takmer upokojujúcim dojmom voči slovám prítomných v texte. Recitátor tu predstavuje mená jednotlivých väzňov odsúdených na smrť a miesto odkiaľ pochádzajú (Obr. 5).

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of a recited solo (Recit. solo) and a violin solo (Vi. l. solo). The lyrics are in French and Russian. The first system has lyrics: "pa - pie - ro - vé : / mode of pa - per :". The second system has lyrics: "Šta-ba-dos Já - nos, Bu - da - pest. Šro - bo - da Ji - ti, O - lo - mouc. Šta-ba-dos Ya - noah, Bu - da - pest. Šro - bo - da Ji - ti, O - lo - mouc." The third system has lyrics: "Pierre / Fon - taine, / Marie / Fon - taine, / Mar - seille. / Mar - seille." The violin solo is marked "mf capr." and "nona son.".

Obr. 5. t. 156–168.

Ako prvý prostriedok tzv. Sprachkomposition sa v *Osvienčime* objaví niveлизácia slov, ktorá vyústi do spevu foném. Zo začiatku zbor opakuje slová básne neskôr dôjde k nivelizácii slova a zbor spieva len na samohlásku *a* (Obr. 6). Zeljenka postupuje v intenciách svojich súčasníkov, je zrejma jeho oboznámenosť s dielami Ligetiho či Nona.

³³ Chalupka, „Ilja“, 22.

5

Sopr. I. *mo - tji', čer - ve - ný mo - tji', a*
red bow, bright, all bright red bow and

II. *mo - tji', mo - tji', Zla - té via - sy, zla - té*
red bow, red bow, The gol - den hair, gol - den

I. *mo - tji' a*
red bow ah

Alti I. *mo - tji' a*
red bow ah

II. *ah*

Coro *ah*

Sopr. I. *čer - ve - ný mo - tji', Eier - né - via sy s ba - la - sou*
a bright, bright red bow, black, all black rich hair with dark blue

II. *ah*

I. *ah*

Alti I. *ah*

II. *ah*

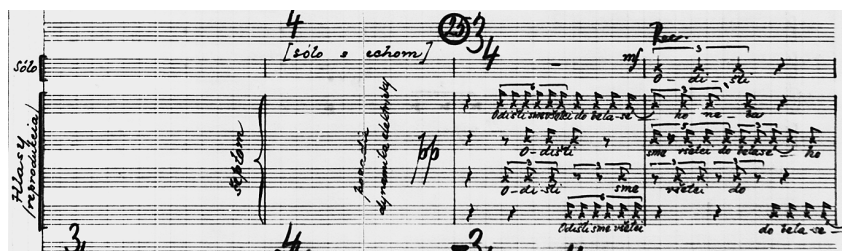
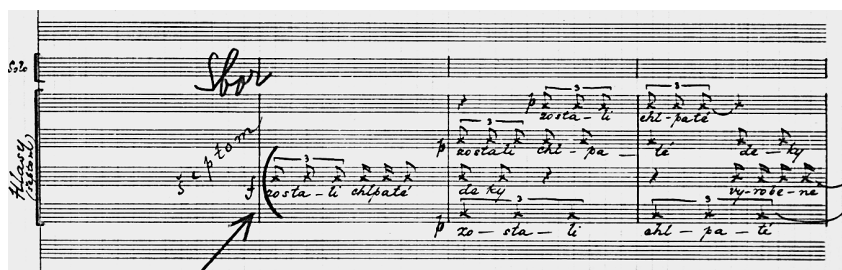
Coro *ah*

Via - sy rich hair a

Obr. 6. Nivelizácia slov v zborovej sekcii, t. 111–119.

Jadrom Zeljenkovej kantáty je stredný diel, čiže veľký diel **B.** Najpútavejším prvkom partitúry je mnohohlasný šepot zboru umocnený reproduktormi, ktorý zosilňuje aj text recitátora (Obr. 7). Ako uvádza sám skladateľ: „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.“³⁴ Tento úsek začína reprodukovanou echovou recitáciou. Text je zverený II. recitátorovi. V autografe je hlas označený ako „*Sólo s echom*“, vo vydanej partitúre (1967) ako *Recitatori II. Hlasy (reprodukcia)* v rukopise sú v partitúre uvedené ako *Voci*. Reprodukované hlasy označuje Zeljenka ako druhý zbor v skladbe. Šepot zboru je sprevádzaný, ako už bolo spomenuté, clustrovými polyrytmickými blokmi v sláčikoch. Zborový šepot sa objavuje aj neskôr, ale v kánonickom postupe a je dopĺňaný farebnosťou dychových drevených nástrojov obohatenú i o anglický roh. V tomto mieste sa však jedná o šepot reálneho zboru bez reprodukcie (Obr. 8).

³⁴ Godár, „Rozhovor,” 9.

Obr. 7. Zborový šepot, faksimile *Osvienčimu*, t. 229–232.Obr. 8. Šepot reálneho zboru, faksimile *Osvienčimu*, t. 289–292.

V Zeljenkovej kantáte prechádza text rôznymi obmenami. Od rytmizovaného básnického textu recitátora, cez nivelizáciu slova až k mnohohlasnému zborovému šepotu. Tu môžeme vidieť skladateľove osobité riešenie v spojitosti slova a hudby vďaka čomu sa dostáva *Osvienčim* bližšie k dielam avantgardnej hudby 50. rokov.³⁵ Poukázanie na hmlistý význam slov počas šepkania zboru a recitácie textu, vedúce až k nezrozumiteľnosti predstavuje podľa Chalupku spojitost skutočnosti a ilúzie, života a smrti. Berger naopak vo svojej polemike o *Osvienčime* reaguje na použitie šepotu v strede kantáty nasledovne: „[...] realizácia tohto úseku vyvoláva často dezilúziu: šepot je primárne zrozumiteľný, aby bolo možné sledovať text, a aj hudobne je primárne diferencovaný, aby mohol dlhšie zvukovo fascinovať.“³⁶ Podobnej kritike zo strany Karlheinz Stockhausena čelila aj kantáta Luigiho Nona *Il canto sospeso*. Stockhausen v nej ostro kritizoval fragmentarizáciu slov, ktorou došlo k nezrozumiteľnosti a význam ideovo závažného textu tak ustúpil do úzadia.³⁷

³⁵ Chalupka, „Ilja,“ 23.

³⁶ Berger, „Úvaha,“ 230.

³⁷ Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: a composer in context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 27.

Tretí diel kantáty začína kantabilnou témou v drevených dychových nástrojoch, charakterovo je podobná začiatku. Keďže predstavuje akýsi druh návratu, môžeme ho označiť ako veľký diel **A'**. Inštrumentálny sprievod je zo začiatku len v podobe dlhých dizonantných súzvukov, miestami prerušený „výkrikom“ hudobného nástroja. Postupne začína dynamická gradácia, umocnená opäť nahusťovaním sekúnd v jednotlivých hlasoch, ktorá vyústi do vrcholu celej skladby na slovách „na vaše plecía, na vaše hlavy“. Po uvoľnení gradácie nastúpi kantabilná téma flauty a z tejto atmosféry smútku sa vynorí otázka: „A kde zostali vaše hlasy?“ V závere kantáty sa ešte niekoľkokrát objaví či už v sólových husliach, alebo vo flaute. Pri porovnaní Kováčovej básne a Zeljenkovej partitúry si môžeme všimnúť pozmenené slová poslednej strofy. Kováčov *Osvienčim* má text poslednej strofy nasledovný: „Vták, ktorý bol vtákom, keď **sme** boli mladí, vták, ktorý bol škreklavým mäsom, keď **sme** hladom zomierali, vták, ktorý sa **z našej** krvi napil, spieva **naším** hlasom.“ Zeljenkov rozprávač naproti tomu od trpiacich obetí odstupuje: „Vták, ktorý bol vtákom, keď **ste** boli mladí, vták, ktorý bol škreklavým mäsom, keď **ste** hladom zomierali, vták, ktorý sa **vašej** krvi napil, spieva **vaším** hlasom.“ Skladateľ sa teda skrze rozprávača stavia do role pozorovateľa obetí, z odstupu do nich nahliada, kdežto autor básne je priamym účastníkom hrôzy tábora smrti. Kantátu *Osvienčim* uzatvára dvanásťtónový cluster vytvorený postupným pridávaním tónov v jednotlivých nástrojoch.

Inšpirácia v kľúčových dielach svojej doby

Zeljenkov záujem o tvorbu Druhej viedenskej školy sa prejavoval už počas jeho vysokoškolského štúdia. Ako absolvent z Cikkerovej triedy nezotrúval v štýle komponovania podľa vzoru svojho učiteľa, ale inklinoval k novým prúdom. Mal pri svojom pedagógovi dostatočnú slobodu v komponovaní, neskôr nášho spomínal ako na otvoreného, „veľkorysého človeka“.³⁸ 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 hudbou druhej viedenskej školy bol iba posluchový a neopieral sa o štruktúrálnu analýzu.“³⁹ Zeljenka touto skutočnosťou odôvodňuje aj svoj voľný vzťah k dvanástim tónom. V tomto prostredí inšpirácií predstaviteľmi Druhej viedenskej školy vznikol aj *Osvienčim*.⁴⁰

³⁸ Kajanová, *Rozhovory*, 30.

³⁹ Godár, „Anketa“, 47.

⁴⁰ Chalupka poukazuje na určité uvoľnenie a možnosti spoznávania hudby 20. stor. na Slovensku začiatkom roku 1959. Pripomína napr. samovzdelávacie „Semináre hudby 20. storočia“, počas

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. Obidve skladby mohli byť pre Zeljenku inšpiratívne nielen štruktúrne, ale viac než zrejmä je tu analógia námetu holokaustu. Cieľom všetkých troch kantát je pripomenúť hrôzy fašizmu a pretransformovať ich čo možno najautentickejšie do hudby. *Il canto sospeso* a *Ten, ktorý prežil Varšavu* predstavujú najzávažnejšie diela s protifašistickou tematikou 20. storočia.

Fragmentarizácia slov v kantáte *Il canto sospeso* od Luigiho Nona

Luigi Nono, jeden z hlavných predstaviteľov „Darmstadtkej školy“ využíva ľudský hlas, ako zdroj nekonvenčných zvukových možností. Nono so svojou kantátou *Il canto sospeso* urobil dramatický štylistický posun od jeho skorších vokálnych skladieb. Skladateľ, ktorého hudba bola zviazaná s kontextom Schönbergových a Webernových skladieb, tak začal získavať medzinárodné uznanie ako jeden z nasledovníkov Druhej viedenskej školy.

Kantáta *Il canto sospeso* vznikala v rokoch 1955–56 a predstavuje dielo, ktoré stojí priamo v centre tradície postwebernovského serializmu, ktorý bol praktizovaný v 50.–60. rokoch.⁴¹ Podobne ako v prípade Nona aj pre Zeljenku bola hudba Druhej viedenskej školy „[...] fascinácia, v ktorej som tušil možnosť oslobodenia sa od konjunkturalnej polievky, v ktorej sa vtedy povinne vytvárali klasické a romantické postupy.“⁴² Premiéra Nonovho *Il canto sospeso* bola v roku 1956 v Kolíne nad Rýnom.

Nono v kantáte cituje fragmenty listov, ktoré sú osobnými výpoveďami ľudí odsúdených na smrť pre ich odpor voči fašizmu. Do svojej skladby vybral desať listov, ktoré sa menia v emočnej intenzite od mimoriadnej odvahy, cez zúfalstvo, smútok a nádej. Kantáta je rozdelená do deviatich častí. Ako kompozičnú techniku používa prísny serializmus. V Nonovej kantáte prechádza text viacerými odlišnými modifikáciami. Od jednohlasného syllabického 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

ktorých študenti počúvali nahrávky a diskutovali o vtedajšej „Novej hudbe“. K ďalšiemu opatrnému prebúdzaniu prispeli aj koncerty s titulom „Kaleidoskop hudby 20. storočia“ zorganizované v Bratislave. Okrem iného tu prvýkrát zazneli aj diela skladateľov Druhej viedenskej školy a časť z *Klavierstücke* od Karlheinz Stockhausena. Netrvalo však dlho a ku koncu roku 1959 bol rozmach pozastavený funkcionármi Zväzu skladateľov. Viď Chalupka, „Nástup“, 231.

⁴¹ Kathryn Bailey, „Work in Progress: Analysing Nono's *Il Canto Sospeso*“, *Music Analysis* 11, č. 2/3 (1992), 279.

⁴² Godár, „Anketa“, 47.

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 spôsobu zhudobnenia textu tak bohatého po významovej stránke, ktorý je v konečnom dôsledku skrytý vo fonémach.⁴³ Naopak reakcia Herberta Eimerta bola 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.“⁴⁴ Keď sa pozrieme na dobovú reflexiu Nonovho *Il canto sospeso* v československom prostredí, vidíme naopak zmienku o akomsi „znásilnení vokální zložky“. Fragmentarizácia slov podľa Jaroslava Jiráka svedčí o „naprostém opomíjení přirozených principů vokálního umění a absolutní diktatuře ryze instrumentální techniky i v této oblasti. Ze všech těchto důvodů nelze než odmítnout jako esteticky zásadně pochybenou také tuto skladbu mladého [...] Itala.“⁴⁵ Nono však svoj zámer spracovania textu objasňoval opakovane. Odvoláva sa pritom na pasáže v barokovej zborovej polyfónii, kde sa nachádza podobné prekryvanie slabík.⁴⁶ Podobné reakcie ohľadom zrozumiteľnosti textu boli aj v prípade Zeljenkovho *Osvienčimu*, pre ktorého týmto nastala „dezilúzia vyvolaná nezrozumiteľnosťou.“⁴⁷ Experimentálne poňatá vokálna zložka s fragmentarizovaným textom vyvolala teda obdobné reakcie v prípade oboch kompozícií.

Vokálny-inštrumentálne časti v *Il canto sospeso* sú č. 3, 5, 6, 7, 9. Výlučne vokálna je 2. časť kantáty, ktorá je napísaná pre osem hlasov. Požadovaný efekt „plávania zo zvuku na ďalší zvuk, zo slabiky na ďalšiu slabiku“,⁴⁸ skladateľ dosiahol pomocou držaných a prelínajúcich sa dlhých tónov. Vokálne línie v 2. časti sú polyfónne štruktúrované a text prechádza jednotlivými hlasmi (Obr. 9). Slová sú fragmentárne a slabiky sa paralelne prekrywajú s inými slabikami. V *Osvienčime* sa nachádzajú podobné miesta v zborovej sekcii pri polyfónnom spracovaní mnohohlasného šepotu (Obr. 10), alebo pri opakovaní textu recitátora s následnou nivelizáciou slov na fonémy (Obr. 11). Dôležité je, že týmto chcel skladateľ dosiahnuť určitého témbrového efektu – takto to vysvetľoval aj Nono, keď súčasne

⁴³ Cit. podľa Nielinger-Vakil, *Luigi*, 27.

⁴⁴ Cit. podľa Nielinger-Vakil, *Luigi*, 27.

⁴⁵ Autor článku reflektoval hudbu uvedenú na kongrese Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu v Kolíne nad Rýnom v roku 1958. Okrem Nonovho *Il canto sospeso* tu zazneli diela ako napr. *Passacaglia pre orchester op. 1* od Antona Webera, *Mouvements pre klavír a orchester* Wolfganga Fortnera, a mnoho ďalších. Viď Jaroslav Jiránek, „Kongres v Kolíne nad Rýnem,“ *Hudební rozhledy* 11, č. 15 (1958): 608–613.

⁴⁶ Christoph Flamm, *Luigi Nono. Il canto sospeso: for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra* (London: Eulenburg Edition, 1995), 8.

⁴⁷ Berger, „Úvaha,“ 230.

⁴⁸ Nielinger-Vakil, *Luigi*, 41.

zaznelo vertikálne niekoľko rozdielných foném, vznikla z toho originálna farebná kvalita. Nonova hudba nie je príliš závislá na sémantickej zložke textu v kantáte, je do značnej miery samostatná, kdežto v *Osvienčime* vidíme oveľa väčšiu vzájomnosť hudby s textom.⁴⁹ Zeljenka používa na umocnenie slov plné strachu a úzkosti rôzne nástrojové spôsoby hry – tremolo, sul ponticello, col legno, unisonové glissandá evokujúce atmosféru hrôzy, clustrové súzvuky. Naproti tomu kantabilná téma, ktorú skladateľ často zveruje sólovým husliam pôsobí upokojujúco a často zmierňuje tvrdosť slov prítomných v texte. Mnohohlasný šepot mal zase stvárniť slová o odchode obetí „do belasého neba“.

V celej Nonovej kantáte nájdeme nielen široké spektrum využitia farebnosti jednotlivých nástrojov, ale aj špecifické farebné nuansy ľudského hlasu – *bocca chiusa*, *bocca quasi chiusa*, *bocca quasi aperta* (Obr. 12). Hlasy spolu s farebnosťou sláčikových nástrojov dotvárajú sémantiku posledných slov (časť 6b): „Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella.“⁵⁰ V jadre Zeljenkovho *Osvienčimu* nájdeme podobnú situáciu, kde mnohohlasný šepot zboru deklamuje významovo analogický text dopĺňaný témbrom sláčikov: „Odišli sme všetci do belasého neba čiernym komínom“ (Obr. 13).

ca. 60 - 66

Sopr.

1. *Muo - ster - ich - bin - nicht - für - dich - da - ne* (e) *nein*

2. *Ich - bin - nicht - da - ne* *con in*

C-alto

1. *Muo - ster - ich - bin - nicht - da - ne* (e) *nein*

2. *Muo - ster - ich - bin - nicht - da - ne* *spielen - dich - nicht*

Ten.

1. *Ich - bin - nicht - da - ne* *che - die - nicht* *spielen - dich - nicht*

2. *Ich - bin - nicht - da - ne* *spielen - dich - nicht*

Basso

1. *Muo - ster - ich - bin - nicht - da - ne*

2. *Muo - ster - ich - bin - nicht - da - ne*

Obr. 9. Prelínajúce sa slová *Muoio per un mondo che splenderà (...)*, L. Nono *Il canto sospeso*, 2. časť, t. 108–113.

⁴⁹ Kolman, „Opät“, 308.

⁵⁰ prekl. „Aké ťažké je rozlúčiť sa navždy s takým krásnym životom“.

Recit. solo

1. *dob-re sa ni-mi leš - via žiž - mý, na no - vý*
bru-thes sui - ted lo po - lish high boots, for un - known

S. *via - sov, vy - ro - be - né z našich via-sov, vy - ro -*
own hair, ma - nu - fac - tured from our own hair, ma-nu -

A. *z na-šich via - sov, vy-ro-be-né z na-šich via - sov,*
from our own hair, ma-nu-fac-tured from our own hair,

T. *be-né z našich via - sov, vy - ro - be - né*
factured from our own hair, ma - nu - fac - tured

B. *vy-ro - be - né z na - šich via - sov, vy-ro - be - né*
ma-nu - fac-tured from our own hair, ma-nu-fac-tured

Obr. 10. Textové prekryvanie v zborovej sekcii, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 304–307.

Soprani

vla - ny
rich hair

a
and

ter - ve ny
bright, all bright

Core

ala - ni
gold hair

a
and

Alti

a ter - ve ny
and bright red, bright

mo - ni
red bow

a
and

ter - ve - ny

Obr. 11. Nivelizácia slov na fonémy, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 105–110.

Sopr. *p* *mp* *f*
Bocca chiusa *Bocca quasi chiusa* *Com'è hart,*
Wie *3* *mp*

C. alto *p* *mp* *f*
Bocca chiusa *Bocca quasi chiusa* *(a)* *(a)*
(u) *(e)* *(e)*

Coro
TPF Bocca chiusa *Bocca quasi chiusa* *(i)* *(i)* *du-*
mie

Ten. *p* *mp* *f*
Bocca chiusa *Bocca quasi chiusa* *(o)* *(o)*

Basso *p* *mp* *f*
Bocca chiusa *Bocca quasi chiusa* *(o)* *(o)*

Via. *TPF* *mp* *f*

Vol. *TPF* *pizz.* *arco* *mp* *f*

Obr. 12. Farebné nuansy ľudského hlasu, L. Nono *Il canto sospeso*, 6b. časť, t. 1–9.

S. *bisbigliare* *pp* Od - i - ši sme všetci do be - la - sé - ho ne - ba,
 We have all sped a-way to the sweet blue, blue hea - ven,
 A. *bisbigliare* *pp* Od - i - ši sme všetci do be - la - sé - ho
 We have sped, sped a-way to the sweet, sweet, blue
 T. *bisbigliare* *pp* Od - i - ši sme všetci všet - ci do
 We have sped, sped all to,
 B. *bisbigliare* *pp* Od - i - ši sme všetci do be - la - sé -
 We have all sped a-way to the blue sweet.

VI. I. *con sord. flautato* *pp*
 VI. II. *con sord. sul ponticello* *pp*

Obr. 13. Mnohohlasný šepot zboru, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 230–232.

V poslednej časti *Il canto sospeso* dochádza k najväčšej fragmentarizácii textu v rámci celej kantáty. Nono tu rozčleňuje slabiky slov medzi jednotlivé hlasy, čím dochádza k simultánnemu spevu viacerých slabík v jednom okamžiku (Obr. 14). Názna tejto techniky sa objavoval už v 2. časti, avšak v nej zostávalo celé slovo v jednej vokálnej línii. Napriek tomu, že v Zeljenkovom *Osvienčime* dochádza k fragmentarizácii textu a súbežnému prekryvaniu slabík, nedosahuje to však takú intenzitu ako v prípade Nonovej kantáty (Obr. 15).

Nr. 9

546 2/4 ca. 54

Sop. Non - ha - - - - - la - Sa - - - - - rò -
Ich kei - - - - - dem Ich - - - - - bin

C. alto pau - Sa - - - - - rò -
ne Ich - - - - - bin

Cono Ten. Non - ha - - - - - de - Sa - - - - - rò -
ha be - - - - - de - Ich - - - - - bin

Basso - ra - mor - Sa -
Angst To - Ich

Timp. 1

Obr. 14. Simultánný spev viacerých slabík, L. Nono *Il canto sospeso*, 9. časť, t. 1–8.

Recit. solo Il. Zo - sta - li chi - pa - té de - ky,
We have left those hai - ry blan - kets,

S. Zo - sta - li chi - pa - té de - ky,
We have left those hai - ry

A. Zo - sta - li chi - pa - té de - ky,
We have left those hai - ry

T. Zo - sta - li chi - pa - té de - ky,
We have left those hai - ry

B. Zo - sta - li chi - pa - té de - ky,
We have left those hai - ry

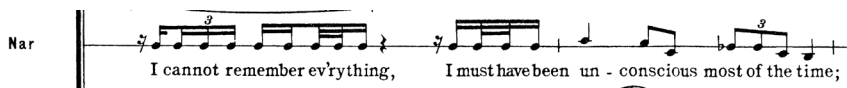
Obr. 15. Fragmentarizácia textu, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 289–292.

Predovšetkým v nakladaní s vokálnou zložkou zaznamenávame teda mnohé analógie medzi Nonovým *Il canto sospeso* a Zeljenkovým *Osvienčimom*. Jedná sa predovšetkým o špecifické využitie farebnosti ľudského hlasu. Obaja skladatelia využívajú spev foném, rôzne techniky vokálneho prejavu, ako napr. šepot, brumendo. *Osvienčim* sa približuje k Nonovej kantáte aj z hľadiska inštrumentálneho. Analógia je predovšetkým v prepájaní kontrastov, v používaní rôznych spôsobov nástrojovej hry – tremolá, flažolety a taktiež extrémnych nástrojových polôh.

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

Schönbergova kantáta *Ten, ktorý prežil Varšav* je jedným z najexpresívnejších diel s protifašistickou tematikou. V skladbe z roku 1947 Schönberg podobne ako v ďalších dielach komponovaných v závere svojho života reflektuje holokaust a vracia sa ku svojim židovským koreňom. Častým spôsobom hudobného spracovania kompozícií z tohto obdobia je úprava určená pre miešaný zbor, orchester, prípadne s recitátorom (napr. *Óda na Napoleona*, *Kol Nidre*, *Moderné žalmy*).

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. Námetom diela je potlačenie povstania vo varšavskom gete v roku 1943 a ústrednou postavou je rozprávač opisujúci inferno strašných skutkov. 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* (Obr. 16a, b).



Obr. 16a. Rytmizované pásmo rozprávača, A. Schönberg *Ten, ktorý prežil Varšav*, t. 12–13.



Obr. 16b. Rytmizované pásmo rozprávača, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 65–68.

Schönbergova kantáta je založená na dodekafónickej technike. V celej kantáte je syntéza hudby a textu prepojená pomocou hudobných motívov, odkazujúcich na určité situácie, emócie.⁵¹ Tieto motívy, ktoré by bolo možné označiť aj ako „leit-motívy“, sa objavia už v inštrumentálnom úvode. Analogicky Zeljenka využíva „fixnú ideu“, ktorú počas celej skladby neustále poslucháčovi v rôznych obmenách pripomína, či už vo flautovom, alebo v huslovom prevedení. Porovnajme podobné miesto v oboch kantátach, kde skladatelia proti tvrdosti deklamovaného textu kontrastne rozvíjajú povznášajúco klenutú melódiu sólových huslí (Obr. 17a, b).

⁵¹ Beat A. Föllmi, „I Cannot Remember Ev'rything. Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate A Survivor from Warsaw Op. 46,“ *Archiv Für Musikwissenschaft* 55, č. 1 (1998), 28–56.

Ob. 1,2 a 2, molto espr.

Cl. 1,2 SOLO 1

Nar. you had been separated from your children, from your wife, from your parents, you don't know what happened to them; how could you sleep?

Vi. I, II a 2 SOLO 1

Obr. 17a. A. Schönberg *Ten, ktorý prežil Varšavu*, t. 29–31.

Recit. solo

pa - pie - ro - vé :
made of pa - per :

Vi. I. solo

Recit. solo

Sza-ba-dos Já - nos, Bu-da-pest. Svo-bo-da Ji - ri, O - lo-mouc.
Sza-ba-dos Ya - nos, Bu-da-pest. Svo-bo-da Yi - ri, O - lo-mouc.

Vi. I. solo

Recit. solo

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

Vi. I. solo

Obr. 17b. I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 156–168.

Skladateľ tiež používa drobné rytmické figúry, často zložené len z jedného opakujúceho sa tónu. Tieto rytmické figúry majú až motorický charakter a objavujú sa v rôznych obmenách. V Zeljenkovom *Osvienčime* vidíme podobné miesta, či už v sláčikoch (clustrové bloky), v idiofónoch, alebo v harfovom parte (Obr. 18a, b).

Obr. 18a. Rytmické figúry v sláčičkoch s rôznymi nástrojovými spôsobmi hry, A. Schönberg *Ten, ktorý prežil Varšavu*, t. 68–70.

Obr. 18b. Clustrové bloky v idiofónoch, harfe a v klavíri, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 101–104.

Je zjavné, že Zeljenka sa inšpiroval Schönbergovou hudbou najmä v inštrumentálnej zložke. Analogicky využíva hudobné prostriedky na umocnenie atmosféry napätia, hrôzy, strachu a bolesti. Uplatňuje na to rovnaké zvukové prostriedky ako Schönberg – dizonancie, clustre, rôzne nástrojové spôsoby hry, ako napr. glissandá, tremolá, sul ponticello, col legno, flatterzunge v dychových nástrojoch (Obr. 19a, b). Rovnako v rytmickej zložke sa objavujú nepravidelné rytmické štruktúry, ostináta. Sémantiku slov Schönberg umocňuje príznacnými motívmi, výstižne dopĺňanú farebnou inštrumentáciou.

Na rozdiel od Zeljenkovho *Osvienčimu*, ktorý končí v pianissime celého orchestra, Schönberg ukončuje svoju kantátu orchestraálnym kánonom, ktorý nasleduje po jednoglasnom zbore vo fortissime – spevu modlitby „Šma Jisrael“. Zeljenka prostredníctvom svojho diela vyjadruje súcit s trpiacimi, svojou kantátou skôr podnecuje poslucháča k tichej a bolestnej reflexii. Schönberg nie je vo svojom diele len empatickým pozorovateľom, ale súčasťou tragickej histórie Židov a vyslovuje svoje náboženské krédo. Podstatu svojho zakorenenia pomenoval v jeho

dopise ruskému maliarovi Vasiliji Kandinskému: „Nebot' jsem nyní pochopil to, co jsem se musel v posledních letech učit a co už nikdy nezapomenu. Že totiž nejsem ani Němec, ani Evropan, ano, dokonce snad ani člověk, ale že jsem Žid.“⁵²

Obr. 19a. Rôzne spôsoby nástrojovej hry – tremolo, sul ponticello, A. Schönberg *Ten, ktorý prežil Varšavu*, t. 65–67.

Obr. 19b. Glissandá v harfe, tremolá v trúbkach, sul ponticello v sláčikovej sekcii, I. Zeljenka *Osvienčim*, t. 301–303.

⁵² Arnold Schönberg, *Styl a idea*, preložil Ivan Vojtěch (Praha: Arbor vitae, 2004), 196.

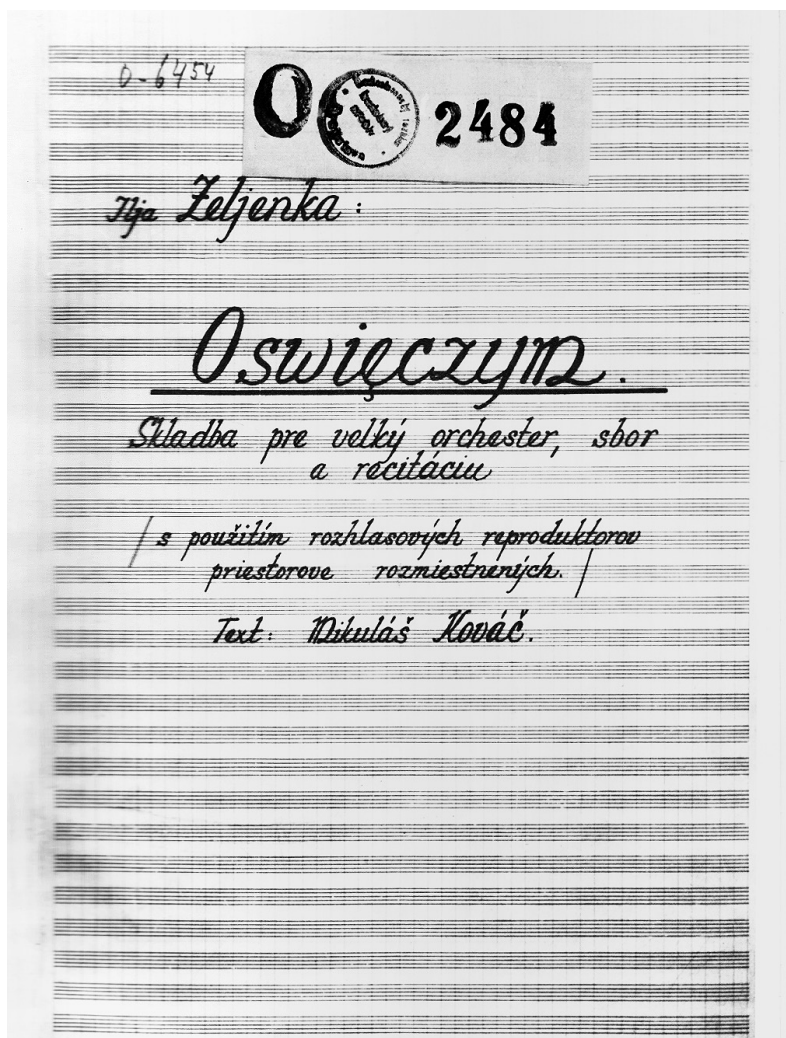
Záver

Zistené analógie Zeljenkovho *Osvienčimu* s Nonovým a Schönbergovým kantátovým dielom svedčí o tom, že stáli slovenskému skladateľovi vedomým predobrazom, ku ktorému sa chcel priblížiť. Zeljenka súčasne rehabilituje kantátu, potom čo sa stala s nástupom nového komunistického režimu privilegovaným žánrom ideového hudobného umenia burcujúcim svojim „revolučným“ posolstvom masy. Skladateľ však nevytvoril epigónske dielo, mnohé podobnosti sú skôr vonkajšieho charakteru, nezasahujú do štruktúrnej podstaty Zeljenkovho diela. Môžeme špekulovať o tom, či dôvodom k tomu bola len posluchácka skúsenosť s týmito dielami. Ako sám uvádza, k tvorbe západnej avantgardy mal cez zavreté hranice komplikovaný prístup, bolo zložité dostať sa k partitúram či nahrávkam. Zeljenka bol však už v tej dobe dostatočne vyzretou skladateľskou osobnosťou s vlastnou umeleckou poetikou a hudobnou rečou, v ktorej mali svoje miesto konvenčné princípy. Zeljenka nevytvára zámerne radovú kompozíciu a ténbrovo originálne plochy prepája s tradične stavanou melodikou: „Pociťoval som potrebu, aby ten zbor spieval harmonicky a vôbec som nepociťoval potrebu používať v ňom intervaly bez akejkoľvek harmonickej a funkčnej väzby. Zbor som cítil harmonicky, a to mi bolo vyčítané.“⁵³ Zeljenka nie je dogmatickým nasledovníkom jednej kompozičnej techniky, práve v heterogenite hudobného materiálu predbieha svoju dobu, takže Berger neskôr označil *Osvienčim* za signál blížiacej sa postmodernity. Zeljenka oscilovanie medzi tradičným a novátorským osvetľuje slovami: „Pre mňa je hudba jedno continuum, z ktorého je všetko akoby použiteľné, otázkou je, ako možno sklbiť rozličné veci dohromady. [...] Preto nemám rád ortodoxné myslenie a nemám rád ani štýlovú konzervu. Mám dojem, že hudba je dobrá tým, že je živá, tým, že je in vivo.“⁵⁴

Aj napriek všetkým kritickým výhradám proti *Osvienčimu* si boli Zeljenkovi kritici plne vedomí výnimočnosti tejto skladby. K úplnému porozumeniu diela však dospeli, obzvlášť v prípade Bergera, až omnoho neskôr, keď sa stretol Zeljenkov personálny skladateľský štýl s postmodernou polyštýľovosťou.

⁵³ Godár, „9. stretnutie,“ 335.

⁵⁴ Kajanová, *Rozhovory*, 75–76.



Obr. 20. Ilja Zeljenka: faksimile *Osvienčimu*.

Zoznam použitej literatúry

- Bailey, Kathryn. „Work in Progress: Analysing Nono's Il Canto Sospeso.“ *Music Analysis* 11, č. 2/3 (1992), 279–334.
- Berger, Roman. „Úvaha podnietená Oswienczymom.“ *Slovenská hudba* 8, č. 8 (1964): 229–232.
- Berger, Roman. „... Ilja Zeljenka.“ *Hudobný život* 34, č. 12 (2002): 6–7.
- Berkovec, Jiří. „Paríž-UNESCO-1964.“ *Hudební rozhledy* 17, č. 14 (1964): 608.
- Bubnáš, Juraj. „Zoznam hudobnej tvorby Ilju Zeljenku.“ In *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty. Texty II.*, ed. Vladimír Godár. Bratislava: Hudobné centrum, 2018.
- Burlas Ladislav, Kolman Peter a Kupkovič Ladislav. „Opäť o Zeljenkovom Oswienczyme. Úvahy podnietené úvahou.“ *Slovenská hudba* 8, č. 10 (1964): 307–311.
- Danihel, Lucia. „Úvaha podnietená úvahami. O Zeljenkovom Oswienčime.“ *Slovenská hudba* 49, č. 2 (2023): 99–108.
- Flamm, Christoph. *Luigi Nono. Il canto sospeso: for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra*. London: Eulenburg Edition, 1995.
- Föllmi, Beat A. „I Cannot Remember Ev'rything. Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate A Survivor from Warsaw Op. 46.“ *Archiv Für Musikwissenschaft* 55, č. 1 (1998), 28–56.
- Godár, Vladimír. „1. stretnutie (28. februára 2004, sobota).“ In *Ilja Zeljenka: Rozhovory a Texty. Rozhovory I.*, ed. Vladimír Godár. Bratislava: Hudobné centrum, 2018.
- Hochel, Peter. „Epoché – festival vracajúci pamäť.“ *Hudobný život* 39, č. 1–2 (2007): 16–19.
- Chalupka, Ľubomír. „Ilja Zeljenka. Oswienčim kantáta pre zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester.“ *Hudobný život* 33, č. 6 (2001): 21–24.
- Chalupka, Ľubomír. „Ilja Zeljenka. 2. klavírne kvinteto.“ *Hudobný život* 33: 17–21.
- Chalupka, Ľubomír. *Slovenská hudobná avantgarda: štýlotvorné formovanie generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011.
- Chalupka, Ľubomír. „Nástup slovenskej hudobnej avantgardy v šesťdesiatych rokoch 20. storočia ako organická súčasť česko-slovenského diskurzu o slobode umeleckej tvorby.“ *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 229–234.
- Iblová, Michaela. „Vážna hudba ve stínu budovateľských hesel padesátých let.“ *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 161–168.
- Jiránek, Jaroslav. „Kongres v Kolíně nad Rýnem.“ *Hudební rozhledy* 11, č. 15 (1958): 608–613.
- Kajanová, Yvetta. *Rozhovory s Iljom*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 1997.
- Křupková, Lenka. „Die ideologische Kritik an der ‚Neuen Musik‘ der Nachkriegszeit in der Tschechoslowakei der 1950er und 1960er Jahre.“ In *Why Music Matters. Music and Society in East and East Central Europe after 1945*, ed. Rüdiger Ritter. Wiesbaden: Harrassowitz, 2022.
- Martináková, Zuzana. „Vlny úpadku a vzostupu v slovenskej hudobnej tvorbe v druhej polovici 20. storočia.“ *Clavibus unitis* 7, č. 1 (2018): 219–227.
- Nielinger-Vakil, Carola. *Luigi Nono: a composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Oremusová, Adela. „Mlčanie zo strachu.“ *Slovenská hudba* 32, č. 1 (2006): 104–116.

Schönberg, Arnold. *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.

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

Zeljenka, Ilja. *Oswieczym. Kantáta pre miešaný sbor, dvoch recitátorov a veľký orchester s použitím reproduktorov*. Praha/Bratislava: Editio Supraphon, 1967.