

KONVERGENCIE II pre violu od Romana Bergera - analytické poznámky

Lubomír Chalupka

Pri charakteristike jednotlivých kompozično-štylových vlastností hudby 20. storočia sa za dominujúce považujú tendencie k triezvej vecnosti, plánovitosti, logike, poriadku a racionalizácii.¹ Aj keď by bolo možné diskutovať o tom, či sa jedná o atribúty vlastnej tvorby len tohto storočia, alebo o stabilnejšie princípy, ktoré sa v komplexite hudobného myslenia objavovali od najstarších čias,² je pravdou, že uvedené vlastnosti sú príznačné pre hlavné štýlotvorné okruhy, vykryštalizované v jednotlivých etapách vývoja európskej hudby po roku 1900 a podstatné pri vystihovaní konštruktívnych, technologických a experimentálnych fáz skladateľského procesu. V rámci vývoja slovenskej hudby sa prvýkrát výraznejšie objavili v 60. rokoch v súvislosti s nástupom a tvorivou orientáciou generácie vtedy mladých skladateľov, pričom sa sústavnejšie adresovali skladbám Romana Bergera, jedného z jej predstaviteľov. Berger sa v kontexte slovenského hudobného života etabloval osobitým spôsobom. Po absolvovaní klavírnej triedy sa - po intermezze interpretačnej a pedagogickej činnosti - zapísal na štúdium kompozície na VŠMU, ktoré ukončil v roku 1965 ako 35 ročný. Preto jeho skladby zo študijného obdobia nepoznačuje mladický spontánne osvojovanie si kompozičných techník z avantgardného prostredia darmstadtskej proveniencie, v tom čase na Slovensku proskribovaných, ale spresňovanie vlastného tvorivého východiska, založeného na analytickom vzťahu k materiálu, ktorý má súčasný skladateľ k dispozícii, na vyvodzovaní konzekventných pracovných postupov, odmietajúc pritom normatívne kompozičné techniky. Bergerovo umelecké dozrievanie možno priebežne od roku 1962 konfrontovať s jeho publicistickou činnosťou, v ktorej presadzoval, v dôslednej dištancii od impresívnych kritických postojov, rad teoretických názorov na zmysel a povinnosti skladateľa, kritizoval vágnosť terminologického aparátu tradičnej hudobnej teórie a poukazoval na možnosť prostriedkami exaktných vied (teória informácie, kybernetika, teória systémov, matematika, logika) spresňovať základné pojmy. Kompozíciu považoval predovšetkým za priestor, v ktorom... "sa vymedzí rad problémov a úloh, pričom povinnosťou skladateľa je ich správne vyriešiť."³

Jednou z alternatívnych ciest k novej štrukturácii hudobného materiálu popri dodekafonickej metóde prísnej determinovanosti vzťahov medzi elementami bola modalita, čerpajúca buď z folklórnych inšpirácií, ale častejšie z konštruovania umelých tónoradov v priestore 12-tónovej temperovanej chromatiky. Jej životnosť vyplývala z inovácie princípu dištancnej hierarchie, kde sa centrálnym prvkom mohol stať nielen tón, či akord, ale najmä interval, resp. intervalové zoskupenie v mikro- i makroštruktúrnom priestore. O postihnutie dvanástich tónov inak než technikou klasickej dodekafónie, resp. z nej vyvinutej seriálnej techniky usilovalo viacero skladateľov, využívajúc rozmanité organizačné postupy. Známym sa stal napr. systém O. Messiaena, založený na siedmich modálnych stupniciach s "obmedzenou transpozíciou".⁴ Inšpiratívne sa k týmto možnostiam postavil

B. Bartók, modálne projektovanou varabilitou tzv. flexibilnej diatoniky.⁵ Na bartókovské dedičstvo nadviazali najmä tvorcovia z krajín strednej Európy. Zostal historickou úlohou vyrovnáť sa s ním aj v povojnovej slovenskej hudbe. Už generácia skladateľov tzv. slovenskej hudobnej moderny, formujúca sa ešte v medzivojnovom období, pochopila, že vývin ich kompozičného štýlu sa nezaobíde bez rozšírenia materiálnej zásobnice, prehodnocovania väzieb na diatonické folklórne štruktúry a tvorivej polemiky s dodekafóniou. Oveľa cieľavedomejšia v tomto smere bolo inovačná iniciatíva R. Bergera a jeho generáčnych druhov, ktorí hľadali inšpirácie pre vlastné formovanie aj v prostriedkoch "Novej hudby", nadväzujúcej na konštruktívne východiská dodekafonickej techniky.

V úvode spomenuté osobnostné vlastnosti Bergera - racionálne uvažovať o usporiadosti vzťahov v hudobnom materiáli - viedli k tomu, že skladateľ na jednej strane prijal disciplinotvornú a koncentračnú schopnosť serializmu, ale nezriekol sa pritom tradíciou budovaných hierarchických väzieb v rámci štruktúry hudobných elementov. To ho viedlo k osobitému zmocneniu sa modalít ako priestoru pre selekciu takých intervalových väzieb, ktoré považoval za hierarchicky nosné a významné pri procese jednak nivelizácie konvenčných harmonicko-funkčných väzieb, ako aj odmietania nehierarchickej a rovnocennej seriality. Berger v rámci svojho vývoja v 60. rokoch nepostupoval ľubovoľne, či náhodne, ale volil konkrétne intervalové zoskupenie ako určitý filter, ktorým "očisťoval" množinu vzťahových variantov od konvenčných a manierovitých postupov a zároveň toto zoskupenie vystupovalo ako štruktúrne "zodpovedný" koncentrát tvarových premien v rámci evolučného procesu. Sústredenosť na vhodné konštanty - malú sekundu, malú terciu a zväčšenú kvartu - vytvorila možnosti pre rovnocenné postavenie mikroštruktúr voči rozmernejším tektonickým jednotkám (na úrovni motívu). Povaha modálneho terénu umožnila Bergerovi rozvinúť spomenuté konštanty do pružnej translačnej a transpozíčnej premenlivosti a zároveň podčiarknúť ich nové funkčné kvality.

Malá sekunda - pôvodne zastupujúca smernú povinnosť "citlivého tónu" v harmonickej tonalite, resp. disonantný interval - vystupuje v Bergerovom pracovnom poli ako najmenší prvok temperovanej dvanásttónovej sústavy, schopný vytvárať rovnocennosť diatonických a chromatických modálnych jadier a podieľať sa na procese "zahusťovania" väčších intervalových dištancii v modálnom priestore. Malú terciu - tradičnú súčasť harmonického rodu "molovosti", či výrazovej kvality zmenšeného septakordu zbavoval Berger konvenčných funkčných rekvizit transformáciou na najmenší ambitus v modálnej štruktúre, v ktorom prebieha variabilita sekundových postupov. Napokon zväčšená kvarta (resp. zmenšená kvinta), pôvodne dynamické jadro harmonických štvorzvukov (dominantného septakordu) - má jednak staronové poslanie ako charakteristický interval lydického modu (jedného z možných prostriedkov negujúcich tradičný dur-molový harmonický dualizmus), ale umožňuje - ako interval rozdeľujúci oktávu na rovnaké polovice, vytvárať sieť symetrických väzieb v modálnych i tektonických celkoch. Túto kvalitatívnu "výsadu" uvedených intervalov skúmal a uplatňoval Berger v rade svojich skladieb, písaných v prvej polovici 60. rokov.

Podobne ako Bartók aj Berger postupoval pri zmocňovaní sa modálnej organizácie, ako pružného systému, ktorý dovoľuje novú analýzu inervalových kvalít. Pritom jeho modálnu zásobnicu nemožno redukovať - ako napr. u Messiaena, Szymanowského, či E. Suchoňa - na stupnicový základ, pretože sa predpokladá jej vnútorná premenlivosť, štiepenie a rozklad z dôvodov hlbšej variačnej práce. Stabilné tvary - konštanty v záujme zmysluplného tektonického oblúka a posluchovej vnímateľnosti - zdôrazňoval zvukovou redukciami, pohybovou retardáciou, tvarovou pravidelnosťou, frekvenčnou nápaditosťou, repetitívnosťou, dynamicko-agogickou akcentáciou. Charakteristická úroveň Bergerovho kompozičného plánu - skúmanie nosnosti a kvalít zvolených prvkov - vyrástla z monomateriálového formovo-štruktúrneho ideálu, zo snahy realizovať sieť hierarchických vzťahov v homogénnom prostredí. Dispozície modálnej organizácie umožňovali dosiahnuť pružnú a rovnocennú osciláciu medzi chápaním intervalových veličín, ako impulzov pre ďalší vývoj ich narastaním do motivicko-tématických súvislostí a medzi tendenciou dospievať k obnažovaniu elementárnych vzťahov medzi tónmi na základe postupnej deštrukcie väčších tvarových zoskupení.

Prostredníctvom modálnej organizácie hudobnej štruktúry Berger skúmal hodnotu hierarchického usporiadania s vyčlenením centrálne dôležitých, tektonicky významných činiteľov, teda modalitu viazanú novým tonalitným princípom. V nosnosti tohto usporiadania nevidel len prostú kontinuálnu väzbu na tradíciu, ale považoval ho za zdroj regenerovateľnej schopnosti skladateľa nanovo zvládnuť materiál bez toho, aby sa ľubovoľné kombinácie tónov mohli považovať za tvorivý artefakt. Rešpektovanie usporiadania systému otvára príležitosť k triedeniu, selekcii, slobode voľby a teda aj k zrieknutiu sa nevhodných postupov. Z racionálneho základu Bergerovho vzťahu k modalite ako usporiadanému systému vyplynula jeho dôslednosť a disciplinovanosť výberu z variety možností. Selektujúce filtre uplatňoval najmä v iniciálnych štádiách kompozície, kedy považoval za potrebné sústrediť sa na kvalitatívne vlastnosti zvolených elementov a ich schopnosti geneticky inšpirovať súvislosti celku. Selektívnosť však zároveň prenikala i do štádia z množovania vzťahov, bránila zveriť sa ľubovôli, prílivu nepremysleného, bezdôvodne uvraveného a lacne zaujímavého prejavu. V Bergerovej kompozičnej stratégii nenachádzame vďaka tejto regulácii, inštinktívne nápady. Stupňom myšlienkového konciznosti sa približoval Schönbergovým kompozičným postupom, v mnohom ho s týmto protagonistom európskej hudobnej avantgardy prvej polovice 20. storočia spája snaha analyticky sa pohrúžiť do hľadania spôsobov ovládnutia bohatstva dispozičného materiálu, vedomie urobiť poriadok v návale rozmanitých inšpirácií, vyznať sa v šírke vzťahových súvislostí.

Štúdium kvalít modálnej usporiadania viedlo Bergera ku koncentrácii na riešenie náročného problému, tkvejúceho v dobovo zdôrazňovanej diskontinuite medzi "tradičnými" kompozičnými princípmi a "modernými" iniciatívami, zastúpenými tzv. Novou hudbou 50. rokov. Tento problém sa netýkal len vzťahov medzi tónovými výškami, ale aj úrovne generovania nového sonoristického ideálu a evidencie krízy determinizmu seriálnej techniky zásluhou aleatoriky. K riešeniu tohto problému sa podujal vo svojej absolventskej práci *Transformácie*, 4 skladby pre symfonický orchester (1965).⁶

Náročná povaha konfrontácie medzi seriálne a modálne organizovanými štruktúrami, medzi fixovanými a improvizáciou uvoľnenými postupmi, voľba rozľahlého priestoru na vybudovanie organických vzťahov medzi melodikou a akordikou, intervalovými fragmentami a motivickými celkami, ktorá je prítomná v tejto kompozícii, nedovoľovala Bergerovi dôslednejšie preveriť vzťah dvoch princípov usporiadania - hierarchického, zastúpeného modálnou centrikou a tvarovou celistvosťou - a nehierarchického, definovaného abstraktnou multiseriálnou rovnocennosťou. Vhodnejším pre túto previerku sa stal asketický, primárne lineárne koncipovaný part sólového sláčikového nástroja v cykle troch skladieb *Konvergenzie*. Prvá skladba z tohto cyklu - pre husle sólo - z roku 1968 je svedectvom skladateľovho sústredenia sa na proces postupnej premenlivosti systémovej rovnocennosti prvkov, svojou štruktúrnou neusporiadanosťou blízku chaosu, do tvaru, zrozumiteľného motivickou celistvosťou a tonálnou zakotvenosťou. Východiskovým modelom pre totálny serializmus sa stala množina 36 tónov, získaná v súvislosti s podnetmi z teórie informácie a teórie pravdepodobnosti na základe tabuľky náhodných čísel zo sekvencie 84 tónov (7 oktáv), kde každý tón bol diferencovaný nielen výškovo, ale aj rytmicky, dynamicky a artikuláčne. Z tohto základu, analogického multiseriálnym modelom Messiaena (*Modes de valeurs et d'intensités*, 1947) a Bouleza (*Structures*, 1953), postupnou premenou eliminoval chaotickú situáciu.

Konvergenzie II, písané pre violu, ktoré vznikli v roku 1970, predpokladajú iný zámer. Voľba názvu "konvergenzie" nie je náhodná, ale je v súhlase so spomenutou hlavnou tvorivou ideou skladateľa - nachádzania poriadku. Pojem "konvergenzia", ktorú všeobecne možno preložiť ako "zbiehavosť", či "zblížovanie", v biológii označuje vývoj podobných štruktúr pod vplyvom rozličných podmienok, v etnológii sa ním postihuje výskyt podobných kultúrnych prvkov, ktoré vznikli nezávisle od seba u rôznych národov, psychológovia týmto pojmom charakterizujú typ analytického myslenia, kde dominuje logika a predvídateľnosť.⁷ Svoju náklonnosť k disciplíne a koncentrácii konfrontoval Berger s hlbokou inšpiratívnosťou, vyvierajúcou z jeho kontaktu s tvorbou Johanna Sebastiana Bacha - konkrétne s témou z poslednej, 24. úgy h-mol, z 1. dielu *Dobre temperovaného klavíra*. Na okraj dátumu vzniku Bergerovej kompozície treba podotknúť, že začiatkom sedemdesiatych rokov boli v slovenskej tvorbe napísané prísušníkmi viacerých generácií skladby inšpirované Bachovým umeleckým odkazom - napr. *Symfonická fantázia* na B-A-C-H Eugena Suchoňa, elektroakustická kompozícia *Spektrá* od Bergerovho generačného vrstovníka Mira Bázlika, či *Suíta pre violončelo a klavír* Juraja Beneša. Primknutie sa k Bachovi iste nebolo náhodné. Na začiatku tohto decénia začala v slovenskej hudobnej kultúre éra tzv. normalizácie, t.j. znovunastolenia dogmatickej politiky, vtedy sa mohla Bachova hudba pociťovať ako nadčasovo platný a aktuálny symbol istoty, čistoty a nespochybniteľnej hodnoty.

Bergerova voľba spomenutej témy z *Temperovaného klavíra* ako podnetu na zamyslenie (podtitul *Konvergenzie II* znie "bachovské meditácie") bola zámernou - inšpirovala ho osobitou štruktúrou, evokujúcou "veľkú formu, naplnenú úporným, avšak pokorným hľadaním a veľkou ľudskou bolesťou, sprostredkujúcou mocný emocionálny účinok".⁸ (PR č. 1)

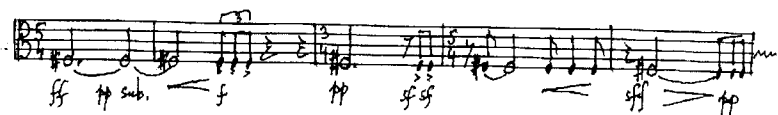


V štruktúrálnej tvare tejto témy možno odhaliť zdroje jej špecifickej expresivity - jedná sa o vzťah tonálne pevne zakotveného celku (zpočiatku v h-mol, v závere modulujúceho do fis-mol) voči tonálne rozoscilovanému strednému úseku, resp. o vzťah diatonickej štruktúry reprezentovanej molovými kvintakordami, voči chromatickým viacnásobným postupom malosekundového intervalu, či inak o väzbu pravidelne tvarovanej a stabilizujúco pôsobiacej terciovkej stavby molového kvintakordu voči nepokojným sledom vzlykového poltónového poklesu a následných väčších melodických skokov. Monorytmický pravidelný pulz osminových hodnôt sa v závere (v momente modulácie) porušuje. Navyše - téma obsahuje všetkých 12 tónov chromatickej stupnice. V následnom schematickom znázornení intervalového obsahu témy, kde číselne označenie indikuje veľkosť intervalu podľa počtu poltónov: 1 - malá sekunda, 2 - veľká sekunda, ..., 11 - veľká septima ..., a záporné znamienko označuje klesajúci melodický interval, (v zátvorkách sú následnosti intervalov v rámci štvorosminových tónových skupín) (-4, -3) 8 (-1, 5, -1) 6 (-1, 9, -1) 5 (-1, 9, -1) -1 (1, -4, -3) 2, -2

vystupuje do popredia zreteľná štruktúralná pravidelnosť, príbuzná niektorým skladbám z okruhu dodekafonickej techniky (napr. *Sláčikové kvarteto* A. Weberna): máme na mysli štvortónové "bunky", zodpovedajúce symetrickému umiestneniu malosekundového intervalu. Za pozornosť stojí aj dôležitá pozícia tritónového intervalu ais - e. Z 20 intervalov je až 8 malosekundových (až na jeden) klesajúcich krokov, väčšie intervaly než tritonus sú stúpajúce.

Z tejto sústavy mikroštruktúrálnej prvkov Berger odvodil proces postupnej evolučnej premenlivosti v troch fázach - dieloch skladby, orámovaných úvodom a kódom. Súčasťou stratégie konvergentnosti je pohľad skladateľa, tvoriaceho v druhej polovici 20. storočia, na barokovú tému, pohľad plný úcty nad jej štruktúralnou invenčnosťou a špecifickou, ktorá plne uspokojuje variačnú predstavivosť racionálne uvažujúceho hudobníka súčasnosti. Pre prezentáciu tejto predstavivosti si Berger zvolil dostatočne široký priestor - *Konvergenzie II* trvajú 22 minút.

V iniciálnej fáze skladby si Berger tému akoby obzerá, skúma jej štruktúralnú povahu a vyberá z nej prvky, ktoré považuje za impulz k novým významom i expresivite. Ide o akcentáciu tónu "fis" (ktorým Bachova téma začína) - je spoločným tónom dvoch tónin: kvintou h-molového a primou fis-molového kvintakordu, zabezpečujúcich tradičné modulačné vzťahy - akcentáciu prostredníctvom prudkých rytmických a dynamických zvlínení. (PR. č. 2)



Do popredia sa dostáva aj kvintakordová štruktúra, interval zväčšenej kvarty a najmä obnažovanie expresivity malosekundového poklesu. Prvý diel označil Berger názvom "Transformácie", čo koreluje s ústredným zámerom kompozície. Pod pojmom "transformácia" rozumie klasická kybernetika "množinu zmien, ktorú vyvoláva operátor pôsobením na jednotlivé operandy".⁹ V hudobno-teoretickej literatúre sa používa vtedy, ak sa predpokladá kompozične hlbší a mnohostrannejší variačný proces, postihujúci viac zložiek hudobnej štruktúry.¹⁰ V zhode s týmto vymedzením Berger už vo svojej absolventskej skladbe preskúmal v priestore danom orchestrálnou inštrumentáciou, nové tvarové, zvukové a formové dimenzie evolučného procesu. V komornom monológu *Konvergenzie II* musel redukovať šírku a bohatosť transformačných možností, v obnaženej rovine však zreteľne vystúpili do popredia elementové prvky novej regulácie diastematického materiálu.¹¹ Z chromatickej vrstvy Bachovej témy vytvoril Berger nový motivický celok (PR. č. 3),



v ktorom dominuje mikroštruktúra: malá sekunda, malá tercia, malá sekunda, zodpovedajúca kryptogramu B-A-C-H, ktorá je latentne obsiahnutá v druhom takte pôvodnej Bachovej témy - k tónom e-dis-fis-eis + c-h-d-cis pridal tretiu štvoricu - as-g-b-a, ktorou kompletovoval dvanásťtónový chromatický priestor. Vzťah týchto troch štruktúr rezultuje zväčšený kvintakord, jednu z možností logickej transformácie molového kvintakordu. Získaný motivický tvar podrobuje skladateľ viacerým premenám - napr. rozptylu tónov do priestoru, zámenou sekundy za septimu a artikulačným zjednocovaním tónových sledov (PR. č. 4).



V druhom dieli - *Variácie* - ide o rozvíjanie spomenutých transformačných nápadov, rozšírených o rytmickú i sonickú variabilitu artikulačných možností nástroja (vždy so zachovaním tónovosti). Berger napriek tomu, že nevyhľadáva exkluzívne polohy rozozvučania violy a určuje nástrojovému hlasu až asketicky striedmu polohu, neustále upútava poslucháča novými nápadmi. Variačné obmeny sú najprv jednoduché - využívajú

techniku inverzie dôležitých tónových spojení (napr. rozmanité tvary základného tvaru klesajúceho molového kvintakordu). Neskôr dominuje fragmentalizácia a kontrakcia tónových skupín, resp. ich postupné rozširovanie, pointované stálou prítomnosťou prvkov expresivity, kontrastnosti, prudkého pulzovania, nepokoja a vzrušivosti. V treťom dieli - *Interpolácie* - založenom na postupnej projekcii malosekundového intervalu - najfrekvencovanejšieho intervalu v tématickom tkanive Bachovej fúgy - pristupuje k sérii zvolených štruktúrnych variácií rytmus, ako oživujúci prvok. V kóde, zastupujúcej uspokojenie a katarzné presvetlenie sa pripomínajú základné významotvorné prvky štruktúry - malá sekunda a tritonus (konkrétne vzťah *h-f*) ako príznačný "leitinterval" skladateľovej tvorby zo 60. rokov. Ak oporu Bergerovej kompozičnej stratégie v *Konvergenciách II* tvorili intervaly malej sekundy, malej tercie a zväčšenej kvarty, nevyplýval ich výber len z inšpiratívnej témy Bachovej 24-tej fúgy, ale aj z hlbších dôvodov. Domnievame sa, a analýza doterajšej skladateľovej tvorby to potvrdzuje, že voľba spomenutých elementov môže mať konkrétne personifikačné zdôvodnenie. Viaže sa totiž na osobitý tvar anagramu, symbolizujúceho skladateľovú identitu. Ak si jeho meno a priezvisko predstavíme v možnej hudobnej transkripcii (PR. č. 5) - postupnosť tónov "a-b-e-g-e" rezultuje sled: malá sekunda,



zväčšená kvarta a "kyvadlový" pohyb maloterciového intervalu, sled usporiadaný v rámci tritónového ambitu. Výskyt uvedených intervalov ako zdrojov zvláštnej expresivity a štruktúrnej stmelenej možnosti možno sledovať na významných tektonických miestach nielen v každej skladbe z cyklu *Konvergenie*, ale aj v predchádzajúcich skladbách - od študijných klavírných opusov až po orchestrálne *Transformácie* a 3. *Sonátu pre klavír "in memoriam Frico Kafenda"*. V ich sluchovej rozpoznateľnosti v priestore náročnej premenlivosti štruktúrnych tvarov a vzťahov sa zračí špecifický index individuálneho Bergerovho posolstva, vyvierajúceho z viery v hľadanie a nastolovanie poriadku, zdôrazňovanie vedomia súvislosti, starodávnej idey jednoty v rozmanitosti.

Poznámky

1. Pozri napr. KOHOUTEK, C.: Hudební styly z hlediska skladatele. Praha: Panton 1976.
2. Presvedčivé svedectvo k tomu priniesol KRESÁNEK, J.: Základy hudobného myslenia. Bratislava: Opus 1977.
3. BERGER, R.: Úvod k analýze. In: Slovenská hudba, 9, 1965, č. 2, s. 49-52.
4. Messiaenove teoretické dielo *Technique de mon langage musicale*, vyšlo v roku 1937.
5. K termínu "flexibilná diatonika" a osvetleniu dispozičných možností modálnej organizácie pozri VOLEK, J.: Modalita a její formy z hlediska hudební teorie. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton 1988, s. 8-69.
6. Podrobnejšie údaje o vývoji Bergerovho hudobného myslenia pozri in CHALUPKA, L.: Modalita v hudbe Romana Bergera. In: *Súčasná hudba medzi Východom a Západom*. Zborník z konferencie v rámci festivalu Melos-Étos 1997 (Ed. N. Hrková). Bratislava: Orman 1998, s. 219-226.
7. Pozri k tomu HLAWSA, J.: *Psychologické základy teórie tvorby*. Praha: Horizont 1985.
8. ZAVARSKÝ, E.: Johann Sebastian Bach. Praha: Supraphon 1979, s. 164-165. Zavorský sa odvoláva na formulácie Huga Riemanna a Alberta Schweitzera.
9. ASHBY, W.R.: *Kybernetika*. Praha: Odeon 1961, s. 146.
10. KUČERA, V.: Varičný princíp jako transformace významových kvalit modelu. In: *Nové cesty hudby II*. (Zborník). Praha: Supraphon 1970, s. 183-194. Kučera uvádza ako kritériá transformačného procesu systematickosť - variovanie nielen prvkov východiskového ; ale aj všetkých rozhodujúcich zložiek štruktúry a ich vzájomných vzťahov; b) významovú neutralitu - keď variačná premenlivosť sa opiera o kvantitatívne kombinácie a permutácie jednotlivých zložiek štruktúry; c) tvarovú neutralitu - variačný proces nepostihuje tému ako tvarový celok.
11. Pozri CHOMINSKI, J.: *Formy muzyczne*, tom 1, Krakow: PWM 1977