

TRANSFERENCE HUDEBNÍCH ELEMENTŮ V EVROPSKÉ HUDBĚ DO KONCE 19. STOLETÍ

Evropské hudební myšlení ovlivnila duchovní hudba v souvislosti se šířením křesťanství. Shodné mody – melodické vzory, se vyskytují v gregoriánských, byzantských i hebrejských zpěvech. V hudbě raného středověku nalezneme určité modalities, formy a techniky (organum, bourdon, heterofonie, responsorium ad.), které jsou doloženy již v hudbě starověkých kulturních okruhů a jsou známé i z etnické i artificiální hudby všech kontinentů.

Středověké mečové tance *moresca* původem ze Španělska mají v sobě prvky dávných barbarských tanců souvisejících s magickými vegetačními obřady (vzkříšení jara). Tento typ původně válečnických tanců byl rozšířen po celé Evropě pod různými názvy. V jižní Evropě se v melodice a rytmice těchto tanců objevovaly elementy hudby severoafrických kmenů, ve východní Evropě elementy hudby turecké, což můžeme chápat také jako „magii“ za účelem získání, či odčerpání síly protivníka. V našem prostředí se tento typ tanců zachoval v tabulatuře Jana z Lublina, v maďarských tabulaturách a jako *hajducky* na valašsku a *hajdúsky* na Slovensku.

Seconda prattica je uvolnění tradičního kontrapunktu koncem 16. století v severoitalských kulturních centrech a jeho nahrazení afekty nastupující harmonie, ovlivněné velmi často básnickou předlohou. Tyto pokusy jdou ruku v ruce se snahou vytvořit nové hudební divadlo, pro které se až v polovině 17. století ustálí označení *opera* – plurál latinského slova *opus* – tedy něco jako díla. Různé skladby taneční a instrumentální hudby, madrigalu, villanely, popř. frottoly s novou monodií byly ovlivněny tímto novým myšlením. Vyjdeme-li z etymologie a funkce tohoto označení, pak se jedná o *jinou než dosavadní praxi*, čili *druhou praxi*.

Z období baroka známe tzv. *rétorické figury*. Byly to specifické melodické kroky a další různé postupy, které měly konkrétní sémantický význam.

J. S. Bach používal části svých skladeb ve skladbách jiných. Melodii na text „Unter seinem Puprpursaum ist die Freude...“ v části *Al Tempo di Menuetto* ze serenaty k narozeninám knížete Leopolda z Anhalt-Köthenu (BWV 173a) použil o osm let později v chrámové kantátě *Erhöhtes Fleisch und Blut, das Gott selbst an sich nimmt* (BWV 173) komponované k druhému svátku svatodušnímu s textem „So hat Gott die Welt geliebt, sein Erbarmen...“

První větu 1. *Braniborského koncertu* užil J. S. Bach jako sinfonii v kantátě *Falsche Welt, dir traue ich nicht* na 23. neděli po sv. Trojici. První větu 3. *Braniborského koncertu* převzal jako úvodní sinfonii do kantáty *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* k druhému svátku svatodušnímu.

Pojem *citát* je v hudebním umění znám od 18. století. V 19. století se stalo používání citátů oblíbenou kompoziční technikou.

V období klasicismu a romantismu vznikla řada skladeb jako *variace na cizí témata*. Zpracování cizích předloh najdeme v dílech L. van Beethovena, zejména v jeho klavírních cyklech *9 variací na téma z Paiselovy Mlynářky*, *12 variací A dur na ruský tanec z Vranického baletu Das Waldmädchen*, *33 variací C dur op. 120 na Diabelliho valčík* a další variační cykly na vlastní témata.

V hudbě období romantizmu bychom našli řadu příkladů práce s elementy lidové i historické hudby. V německé muzikologické literatuře najdeme řadu analýz Schubertových písní, které dokládají to, že své kompoziční postupy odvozoval z hluboké znalosti tohoto žánru. Prolínání melodických fragmentů mezi umělými a lidovými písněmi najdeme v tomto období u řady skladatelů.

Připomeňme alespoň některé známé příklady použití citátu v posledních desetiletích 19. století:

B. Smetana použil v symfonické básni *Vltava* jako tematický materiál upravený nápěv dětské písně *Kočka leze dírou* (*Alle meine Entchen*), v symfonické básni *Tábor* pracoval s nápěvem husitského chorálu *Kdož sú boží bojovníci* způsobem, který výrazně překonává dobové normy.

A. Dvořák ve své předehře *Husitská* citoval vedle sebe chorál husitský a svatováclavský. V předehře *Můj domov* spojil Škroupovu píseň *Kde domov můj* s humornou lidovou písní *Na tom našem dvoře*. Ze skladeb, ve kterých použil elementy lidové hudby slovanských národů připomeňme alespoň *Slovanské rapsodie*, nebo mužský sbor *Hostina*, který je parafrází srbské lidové písně. Do svých skladeb, které tvořil při pobytu v USA a potom, začlenil řadu elementů tamní etnické hudby včetně pentatoniky.

P. I. Čajkovskij v *Slavnostní předehře 1812*, určené pro provozování pod širým nebem, použil jako tematický materiál část *Marseillaisy* a carskou hymnu.

C. Franck vybral pro vstupní téma 1. věty své *Symfonie* třítónovou frázi *Muss es sein?*, kterou použil Beethoven ve svém posledním smyčcovém kvartetu.

M. Bruch napsal v r. 1881 adagio nazvané *Kol Nider* pro violoncello a orchestr na hebrejské melodie.

CITÁT V HUDBĚ 20. STOLETÍ

Pojem *citát* může být společným jmenovatelem pro celou škálu možností použití cizích elementů v nových skladbách. Clemens Kühn ve své práci *Citát v soudobé hudbě...* (*Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*) konstatuje, že počet soudobých uměleckých děl, ve kterých byl použit citát je téměř nepřehledný a dodává, že nelze podat vyčerpávajícím způsobem seznam děl, ve kterých byl citát použit, nicméně je možné nalézt mnoho materiálu, abychom mohli předložit široké spektrum příkladů kdo a jak citát použil.

Z Kühnovy práce jsme převzali řadu příkladů použití citátu v evropské hudbě 20. století a nejznámější teoretické reflexe tohoto fenoménu.

Spektrum skladatelů a různých způsobů práce s cizím materiálem jsme se pokusili rozšířit také z jiných zdrojů.

Citát je vědomé použití nalezeného materiálu: literárního, výtvarného, nebo hudebního díla, nebo vědeckého textu, zpravidla jeho části, kterou autor vloží do díla vlastního. Autor může samozřejmě také použít citát z vlastního díla. Ve výtvarném umění se objevuje již v posledních desetiletích 19. století a začátkem 20. století technika *koláže* (Braque, Picasso). Futuristé a dadaisté pokračovali v rozvíjení tohoto směru až

k současnosti. Svými *kolážemi* a *assamblážemi* (assambláž znamená rozšíření plošných tabulových obrazů do třírozměrného prostoru) předznamenali směřování některých stylů současnosti – pop art, surrealismus, nový realismus, neo dada ad. Obdobné tendence můžeme sledovat v literatuře i v hudbě.

Nové uchopení tradičních hudebních elementů je jedním ze základů kompozičního stylu L. Janáčka. S výjimkou cyklů lidových písní, některých sborů a Lašských tanců, Janáček cizí hudbu necitoval.

Jeho melodické myšlení, harmonické postupy i charakteristická stylizace melodických linek a rytmických útvarů, souvisí se studiem folklóru tak jak jej poznával v posledním desetiletí 19. století. Z literatury jsou známy jeho oblíbené intervaly a využívání proměnlivých intervalů obdobně jako v moravské etnické hudbě (flexa). V oblasti rytmiky dospěl rovněž na základě studia etnické hudby k originálním postupům, které jsou dodnes aktuální. Nejnověji jsou tyto skutečnosti popsány v práci Miloše Štědrone *Leoš Janáček a hudba 20. století*.

V jeho nejhranější opeře *Její pastorkyňa* a v *Zápisníku zmizelého* nalezneme řadu melodických i rytmických útvarů vytvořených s použitím modalit moravské etnické hudby, což můžeme označit jako *citát materiálu*.

Úvodní téma 1. věty jeho *1. smyčcového kvartetu* je možno označit jako *citaci způsobu* vytváření melodiky obvyklé u určitého typu lidových písní v lokalitách jihovýchodní Moravy.

1. věta *Sinfonietty* obsahuje velmi nápadné elementy, které připomínají průběh některých forem africké etnické hudby (sólo doprovázené sborem), popisované i v literatuře o hudbě černošského etnika v USA jako *origins*.

Pojednávanému tématu jsou velmi blízké Janáčkovy zápisy nápěvků mluvy. Jejich výzkum a možnosti aplikace poznatků v hudebním textu z dnešního pohledu považujeme za velmi aktuální.

Jako *citát materiálu* můžeme označit použití *pentatoniky a celotónové stupnice* u impresionistů. C. Debussy ve svém baletu pro děti *La boîte à jou-jou* (1913) použil oba tyto mody v řadě míst. Kromě toho jsou zde patrné *citace fragmentů dětských písní*.

Citátem materiálu je i *rytmický model* v Ravelově *Boleru*.

A. Schoenberg cituje ve svém díle *Ten, který přežil Varšavu* synagogální zpěv *Šema Jisroel Adonaj Elohen* v ažkenázské výslovnosti. Jeho technika *Sprechgesangu* je odvozena ze způsobu interpretace textu v synagogách.

Alban Berg použil *historické citáty, asociativní citáty* a projevil zálibu v *tónové symbolice*. Tyto elementy použil v *Houslovém koncertu (Violinkonzert)* a především v opeře *Vojcek (Wozzek)* a v *Lyrické suitě (Lyrische Suite)*. V opeře *Vojcek* vřadil trojzvuk C-Dur jako symbol (die Sachlichkeit des Geldes). V atonálním prostředí vzbuzuje tento „zakázaný“ prvek mimohudební asociace. Tento prvek můžeme označit jako *citát materiálu*.

Ve 4. větě *Lyrické svity*, (od taktu 25) cituje v partu violy tematický materiál z předehry Wagnerova *Tristana*. Z doprovodu dueta *Nacht der Liebe* z 2. dějství téže opery cituje konstantní rytmický motiv v 6. větě *Lyrické suity Largo desolato* v taktu 21. Tuto rytmickou konstantu citoval také Brahms a Schubert.

V dílech Igora Stravinského nalezneme různé způsoby použití *citace*. Ve svém ruském období osobitým způsobem transformoval elementy nejen ruské etnické hudby. Nápěvy lidových písní, rytmika lidových tanců i obřadních textů byly zdrojem pro vytváření melodiky založené na diatonice nezávislé na harmonii a rytmiky s metrickými a taktovými proměnami.

Elementy převzaté z etnické hudby a městského folkloru i *citáty stylu* (jarmareční píseň) najdeme v baletu *Petruška* (1911). Obdobné prvky nalezneme v baletu *Svěcení jara* (1913). V úvodu je citována litevská lidová píseň a v průběhu řada dalších melodických i rytmických elementů především ruské etnické hudby.

V *Žalmové symfonii* a částečně ve *Mši, Canticum ad honorem sancti Marci* a v *Threni – it est lamentationes Jeremiae prophetae* použil gregoriánský chorál, ve skladbě *Ebony Concerto* i jinde elementy jazzové hudby.

Jeho postupy v neoklasické periodě můžeme označit jako *interpretaci techniky*, spojení *citátu a stylizace* ve smyslu modernizace dřívějších děl. Je to také apel na kontinuitu kulturního povědomí posluchače, pocit sounáležitosti se společností a podíl na staleté hudební kultuře, specifický dialog s minulostí v jejích různorodých podobách. Extrémním příkladem je jeho skladba *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* (1960), která je *citací* Gesualdovy hudby interpretovanou soudobým nástrojovým aparátem.

Obdobné *citování stylu* můžeme nalézt v dílech řady dalších skladatelů 20. století, včetně mladších generací, jejichž hudbu označujeme jako neoklasickou, neobarokní, neorenezanční, nebo neofolkloristickou. Řada skladatelů využívala elementy jazzové hudby i hudby etnické. Vedle používání různých hudebních elementů a jejich inovací v oblasti melodiky a rytmiky, můžeme sledovat také *nové uchopení tradičních forem*. Vedle formy cyklických variací se objevují metamorfózy. Sonátovou formu, princip koncerta grossa, suity, formu fugy, oratoria, ad. rozvíjela řada skladatelů. Tyto postupy můžeme sledovat v dílech S. Prokofjeva, B. Martinů, P. Hindemitha, F. Poulence, D. Šostakoviče, B. Brittena a dalších.

A. Honegger v oratoriu *Le Roi David* použil symboliku odvozenou z forem popisovaných ve Starém zákoně. Ve 4. scéně, Vítězný zpěv, ohlašují žest'ové nástroje vítězný návrat z boje proti Pelištejcům a imitují tak původní formu *chasorah*. Ve 12 scéně, Zaříkávání, je recitace magického textu doprovázená krátkými refrény dechových nástrojů, které nahrazují původní kultovní hudební nástroj. 15. scéna, Slavnostní zpěv, je komponována ve formě krátké antifony. Modalita Honeggerovy melodiky v tomto i v některých dalších jeho dílech čerpá ze synogálních a gregoriánských zpěvů. Chorální názvuky jsou v oratoriu *Johanna z Arcu na hranici*, v oratoriu *Judita*, ve 3. *symfonii* nazvané *Liturgická* a ve *Vánoční kantátě*, kde cituje žalmový tonus *Laudate Dominum omnes gentes*.

B. Bartók ve svém díle *Hudba pro strunné, bicí nástroje a celestu* nově uchopil tradiční hudební formy. 1. větu vystavěl téměř přísně podle tradičních principů *formy fugy* a současně zde uplatnil princip *zlatého řezu* Ve 2. větě „in C“ je použita *sonátová forma* s vedlejší větou „in G“. V jeho *Koncertu pro orchestr* je řada *citátů fragmentů maďarských lidových písní*.

Bartókovy kompozice z vrcholného období založené na používání *přirozených modů* odvozených z etnické a historické hudby a používání analogicky vytvářených umělých modů ovlivnily řadu skladatelů následujících generací.

Muzika žalobnaja W. Lutoslawského navazuje na bartókovské kompoziční principy a nalezneme v ní všechny znaky *citátu stylu*. Spojitost s Bartókem nalezneme i v jeho *Koncertu pro orchestr* (1954), ve kterém kombinuje moderní hudební idiomy s prvky etnické hudby a polyfonních technik.

Podobné ovlivnění Bartókem můžeme sledovat ve skladbě *Concertino pro klavír a malý orchestr* K. Husy z r. 1949 a v řadě děl M. Ištvana z padesátých a šedesátých let.

Řada autorů hudby 20. století použila také *techniku koláže*. Jedním z prvních byl americký skladatel Charles Ives. Příkladem *mnohovrstevnaté koláže* je jeho dílo *Central Park in the Dark*. Ze zvukomalebné plochy ve smyčcích vyrůstá jiná vrstva založená na jazzovém rytmu, která vzrůstá chaoticky k dynamickému vrcholu.

Efekt „hraní přes sebe“ je také v jeho nejhranější skladbě *Three Places in New England*. Vícevrstevnatý způsob psaní je nejzřetelnější ve 2. větě. Stále znovu vpadávají pochodové rytmy, stříhy z tanečních skladeb a písní, je citována melodie *The British Grenadiers*. Podnětem k mnohovrstevnaté 3. větě byla procházka v neděli odpoledne v blízkosti Stockbridge: „Šli jsme po loukách u řeky a slyšeli z dálky kostelní zpěv. Ranní mlha se ještě zcela nerozpustila a barvy proudící vody, břeh a stromy se rozpustily do nezapomenutelného dojmu“.

Mezi skladateli 20. století, kteří pracovali s *nalezenými elementy* zaujímá zvláštní postavení Olivier Messiaen. První tři z jeho modů omezených transpozic patří současně mezi mody přirozené. Vedle modů omezených transpozic, které používal jako tónové terény, pracoval v řadě svých kompozic s ptačími nápěvy, starořeckými metroritmickými stopami a rytmy tradiční indické hudby a v některých dílech s elementy gregoriánského chorálu.

Ve svém díle *Oiseaux exotiques* (1955–56) pro klavír sólo a komorní orchestr pracoval s nápěvy ptáků z Indie, Číny, ostrovů Sumatra, Java, Borneo, Celebes, Kanárských ostrovů a Severní i Jižní Ameriky. Souběžně použil v jiných vrstvách indické a starořecké rytmy. Obdobné postupy, které můžeme označit jako citace materiálu, nalezneme v řadě jeho dalších skladeb pro nejrůznější obsazení včetně monumentálních děl.

V dílech H. W. Henzeho je *citát*, spíš *citování stylu*, výrazem stylové otevřenosti.

Diether de la Motte ve své práci *Hans Werner Henze, Der Prinz von Homburg* uvádí, že H. W. Henze „nemá žádný styl, ale cit pro styl, a to je víc...tak může Henze vtáhnout do svých kompozic styl jiných skladatelů“.

Jako výraz díky a sounáležitosti cituje Henze ve svém *Houslovém koncertu* (*Violinkonzert* 1947) téma svého přítele a skladatele *Hanse Zehdena*.

Jako výraz sounáležitosti můžeme chápat i použití citátů ze Stravinského melodramu *Perséphoné* v Henzeho díle *Prinz von Homburg*, které I. Stravinskému věnoval.

V poslední větě 2. *symfonie* (2. *Sinfonie für Großes Orchester*) cituje Henze chorál J. S. Bacha *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Bacha citoval Henze také v dalších svých skladbách. Dvanáctitónová řada, která je základem jeho baletní pantomimy *Idiot* z r. 1952 (*Ballett-Pantomime Der Idiot*) vznikla *doplněním* tématu fugy f-moll J. S. Bacha (*Wohltemperierten Klavier I*). Pro zvýraznění tanečního charakteru hudby použil v tomto baletu také stříhy s použitím citátů z děl P. I. Čajkovského a C. M. von Webera.

V baletu *Maratona* z r. 1956 hraje vedle obvyklého orchestru také combo a jazzový orchestr. V předehře zaznívá citát Bachova chorálu *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*. Funkce tohoto citátu v kontextu dalších použitých prostředků včetně významové funkce různých nástrojových skupin má překonat „šedý realismus“ představení. (Es soll den grausamen Realismus der Darstellung überhöhen und zugleich ein dezentes symbolhaftes Zeichen setzen, ohne moralisierenden Einschlag...)

V opeře *Die Bassariden* (1965) pracoval Henze s citáty z děl J. S. Bacha (*Partita D-Dur*) a G. Mahlera (*5. symfonie*). Ztotožňuje se s Mahlerovou hudbou jako s „vlídnou srozumitelnou řečí“. Techniku citátu stylu použil v cyklu *Six Absences pour le clavecin* z r. 1961, kde použil mimo jiné způsob tvarování barokní figury (...zum Barock hin orientierten Spielfiguren) a v řadě dalších skladeb.

Den předtím, než začal psát komickou operu *Der Junge Lord* (1964/65), navštívil Henze operní představení Mozartova *Únosu ze serailu*. Rozhodl se zrušit dosavadní záměry na původně plánované instrumentální extravagance a použil klasické nástrojové obsazení a vytvořil toto dílo jako *inovaci stylu opera-buffa*. Použil některé citáty z této Mozartovy opery (*Chor der Janitscharen*), které měly podtrhnout parodický charakter *Mladého Lorda*. Malá romance (*Die kleine Romanze*), kterou „dává k lepšímu“ baronka Grünwiesel na sedánku kávového kroužku, je parodistickou montáží stylu z „*einbißchen*“ *Czerny, Beethoven, Mozart Schubert und reiner Salonmusik*“.

Vznik kompozice *Sinfonia Nr. 6* pro dva komorní orchestry poprvé provedené na Kubě v r. 1969 má, jak Henze sdělil, politické souvislosti. Skladba pojednává podle Henzeho o všech zemích třetího světa a „o našem narušeném, problematickém vztahu k nim a k jejich kulturám“. Henze zde citoval *pišeň osvobozené fronty Vietnamu*, Theodorakisovu *pišeň Hvězdy v noci* a *kubánské národní rytmy*.

V díle *El Cimarrón* z r. 1969 cituje rytmy a melodické fragmenty kubánské hudby stylu *Yoruba a Lukumi* a lidových tanců *rumba a havaneras* a z těchto elementů vytváří *parodizující koláže*. Citát má zde úlohu usnadnit kubánskému posluchači identifikovat se s touto hudbou. Citáty a techniku koláže použil také ve svém posledním díle s politickými ambicemi *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* uvedené v Berlíně v r. 1971.

Různé způsoby používání citátů nalezneme také v dílech B. A. Zimmermanna. Techniku *montáže a koláže* použil poprvé v baletu B. A. Zimmermanna *Algoanna* z let 1940/50.

V jeho opeře *Roi Ubu* nalezneme stejný citát jako v *Lyrické svitě* A. Berga: začátek předehry k *Tristanovi* R. Wagnera. V této opeře nalezneme také citáty z děl L. van Beethovena, P. Hindemitha a W. Fortnera. Je to *vícevrstevnatá koláž* montovaná z elementů více epoch, což můžeme označit jako *koláž citátů*.

V souvislosti s charakteristickou jeho kompozic se objevuje pojem *pluralismus*. Zimmermann ve své kompoziční technice usiluje o hledání nové hudební definice času. S pomocí jednotlivých nebo kolážových citátů hudby různých historických epoch hledá ve svých pluralistických kompozicích vyjádření určité vyjádření kontinuity času. Odvolává se na Augustina, který říká ve svých *Confessiones* o jednotě času: „Minulost, současnost a budoucnost probíhají současně.“ Citáty jsou u Zimmermanna šiframi různých historických epoch. Cituje gregoriánský chorál, Bacha, R. Strauße, Prokofjeva i Stockhausena. *Montáž citátů* do jednotlivých vrstev má vyjádřit akustické srovnání času (Gleichzeitigkeit). Současnost staví práh mezi minulostí a budoucností. „Není žádné

minulosti bez budoucnosti, jako není žádná budoucnost bez minulosti.“ Čas probíhá v kruhu (Kugelstalt der Zeit).

Při představení jeho opery *Die Soldaten* sedí divák „v centru koule a okolo něho probíhá čas“. Co právě pozoruje je nezávislé na jeho úhlu pohledu. Co se teď stane, je právě v okamžiku pohledu minulostí. Cituje zde mj. také chorál *Veni creator spiritus* překlopený do vertikály jako pentatoniku. Kruhový čas probíhá pomocí simultánních scén a akusticky pomocí hudebních koláží.

Způsob pojetí času vyjádřený hudební koláží nalezneme také v jeho skladbě *Présence* a také ve 4. větě skladby *Antiphonen* z r. 1961 pro violu a malý orchestr, kde navíc použil také literární citáty (Vulgata Janovy Apokalypsy, kniha Job, Hymny noci Novalise, Dantovy Božské komedie, z Dostojevského románu Bratři Karamazovi ad.) Texty jsou přednášeny jednotlivými hráči s výjimkou sólisty. Proměnlivá hustota vrstev má zaručovat proměnlivý stupeň srozumitelnosti textu. Zimmermann neklade důraz na srozumitelnost textu, současně však vybízí přednášeče k maximálně srozumitelné výslovnosti. Orchestrace v těchto partiích vede k hudebně-zvukové integraci přednášeného textu. Texty, stejně jako hudební citáty, jsou v Antifonách současně prezentovány různé epochy v původních jazycích. Tento způsob interpretace textu kombinuje sémantické funkce slov a jejich akustické vyznění.

V Houslovém koncertu (*Violinkonzert*) z r. 1950 použil citát Bachova chorálu *Gelobet seist du Jesu Christ*.

Ve skladbě *Monologe für zwei Klaviere* cituje Bachův chorál *Wach auf, ruft uns die Stimme* v původním tvaru Bachova rukopisu, horní hlas v altovém klíči. Tento anachronický způsob zápisu má podtrhnout historický odstup od citátu Messiaena. Obdobný notografický postup použil při použití citátů z Debussyho *Feus d'artific* a Beethovenovy *Hammerklavier Sonate*.

Jeho skladba *Dialoge für zwei Klaviere* je verzí meziher z opery *Soldaten*. Cituje zde Mozarta, Debussyho a chorál *Veni creator spiritus*.

Překvapivou analogii nabízejí dvě díla B. A. Zimmermanna: *Sonate für Viola solo* (1955) je nadepsaná „...an den Gesang eines Engels“. Na konci této sonáty je citován Bachův chorál *Gelobet seist du, Jesu Christ*. 5 dní před smrtí dokončil Zimmermann svoji poslední kompozici *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*.

Tato skladba končí šesti prvními takty chorálu J. S. Bacha *Es ist genug!* Je doslovně harmonicky citován v tónině A-Dur.

P. Boulez citoval svého učitele O. Messiaena. V r. 1952 napsal svoje *Struktury*, pro které použil dvanáctitónovou řadu odvozenou z Messiaenovy klavírní etudy *Mode de valeurs et d'intensités*, která je považována jako výchozí bod seriální hudby. Pro dvanáctitónovou řadu převzal její první *modus* včetně tónových délek. Tímto citátem vyjádřil poklonu svému učiteli.

Řadu příkladů různého použití cizích elementů najdeme ve skladbách K. H. Stockhausena. Princip koláže je uplatněn v jeho elektroakustické skladbě *Gesang der Jünglinge* (1956).

Ve skladbách *Originale (musikalisches Theater)* (1961) a *Telemusik* (1966) spojuje elektronicky realizované zvukové plochy s „velmi starou hudbou“. Je zde téměř 25 střihů hudby různých národů.

Skladbu *Musik für die Beethoven Halle* (1969) charakterizoval jako *naddimenzionální montáž* vlastních skladeb.

Ve skladbě *Hymnen* (1970) použil různé *národní hymny* jako charakteristické značky (*charakteristische Strukturmerkmale*). Skladba má trojí znění. První je pro magnetofonový pás, druhá se sólisty, kteří mají reagovat na to, co zaznívá z pásu. Ve třetí verzi s orchestrem využívá jen části *hymen*.

Ve skladbě *Opus 1970* realizují sólisté citáty z Beethovenovy hudby. Improvizace jsou z části méně, z části více vázány na originál, což má usnadnit přechod k volnému hraní (*Übergang zum freien Spiel der Musik*), které má vyjadřovat irrealitu.

Jako zvláštní příklad *koláže* můžeme označit Stockhausenova díla *Klavierstück XI* a *Plus minus*. Koláž je realizována interpretem z elementů daných skladatelem. Interpret je spolutvůrcem díla. Tuto kompoziční techniku označujeme také jako velká aleatorika.

Skladba *Adieu* (1967) pro dechové kvinteto věnovaná nešťastnou náhodou zemřelému varhaníkovi Sebastianovi Meyerovi začíná bezprostředně kadencí v tónině D-dur, která nemá žádné rozvedení. Reminiscence na tento začátek se objevují ještě na dalších místech. Tento postup můžeme označit jako *citát materiálu*.

K Beethovenovu roku vytvořil rovněž skladbu M. Kagel s názvem *Ludwig van*. Svoji metodu popisuje jako vyhledávání částí Beethovenových skladeb a jejich nové slepení. Označil to jako drastické pokračování *kolážové techniky – Metacollage*. Beethovenova komorní hudba je formou *citátu originálu* prezentována jako jednodílná zvuková vlna.

Zvláštní přístup k *hudební, respektive multimedialní koláži* prokázal D. Schnebel ve svém díle *MO-NO* označeném jako *Musik zum Lesen*. Je to provokace, která počítá s imaginativními schopnostmi čtenáře. Schnebel nenabízí tradiční partituru, ale vícevrstevnaté materiály, které mohou být převedeny do zvukové podoby „skrze sílu vnitřní představivosti čtenáře“. Jednotlivé noty, hudební grafika, citáty tradiční a nové hudby, literární citáty, ptačí švitoření, štěkot, věty a fotografie, mnohvrstevnaté grafické značky stejně jako skutečné citáty z hudby, literatury a výtvarného umění se na různých místech knihy vracejí v menším, nebo větším formátu.

L. Berio ve 3. větě své skladby *Sinfonia for eight Voices and Orchestra* z let 1968/69 pro symfonický orchestr a komorní smíšený sbor předepisuje tempové označení *Tempo della II. Sinfonia di G. Mahler (III. parte)*. Cituje zde 3. větu z Mahlerovy 2. symfonie. Vedle toho zde najdeme krátké *citáty* hudby J. S. Bacha, L. van Beethovena, R. Wagnera, R. Strausse (valčík z Růžového kavalíra), M. Ravela (*La Valse*) a Beriových současníků P. Bouleze a H. Pousseura ve spojení s citáty básní, hesel ze studentských demonstrací z r. 1968 v Paříži i čistě fonetický materiál, nahrané rozhovory s přáteli s rodinou a množství *hudebních klišé*. Tyto postupy můžeme to označit jako *koláž citátů*.

Dieter de la Motte ve svém díle *Orgelstück mit Fenstern* z r. 1970 spojuje elementy hudby 19. století s vlastní hudební řečí. Je to způsob, který můžeme označit jako *citát stylu*. Hudba 19. století je pro něho tak vzdálená, že „nové setkání“ s ní je

možné. Konfrontace elementů dvou různých „řečí“ nabízí obohacení. Jedna se osvěžuje pomocí druhé. Citát stylu zde není míněn jako *parodie*.

B. Blacher v prvním ze svých *Trois Pieces pour Piano* s titulem *What about this, Mr. Clementi?* zřetelně *paroduje* elementy Clementiho hudby.

G. Ligeti ve svém *Requiem* a ve varhanní skladbě *Harmonie* použil *gregoriánskou modalitu*. Ve skladbě *Hungarian rock* s podtitulem *Chaconne* pro cembalo nově použil barokní formu *chaconne*. Pentatonický model s rytmem 2+2+3+2 v basu z 1. taktu se neustále opakuje až po závěrečnou kadenci. V prvních čtyřech taktech je tento model vždy jinak harmonizován. Tato čtyřtaktová harmonická věta se opakuje až po závěrečnou kadenci. Nad tím probíhá od 5. taktu v pravé ruce melodická linka, která v se průběhu skladby variačně vyvíjí. Místy se pohybuje nezávisle na rytmickém modelu v levé ruce (Př. II:20).

Řadu způsobů práce založených na využití převzatých hudebních elementů vyzkoušel L. Kupkovič. Ve Smolenicích v letech 1968–69 představil řadu svých projektů, ve kterých pracoval s hudbou jiných skladatelů. Komponování přímo ve skladbách jiných autorů považoval za rozšíření možností hudebního materiálu a tento způsob použil ve svých „preparovaných textech“.

Preparovaný text 1 spočívá v tom, že z 2. věty Brahmsovy 1. symfonie je z celé partitury škrtnuté všechno mimo jediného hráče, houslistu, který interpretuje celý part druhých houslí. Doprovází ho kompletní orchestr z reproduktoru, který však zaznívá jen někdy.

Preparovaný text 2 je komponovaný podobně metodou škrtnutí. I zde je konfrontace živé interpretace s nahrávkou. Z reprodukce zní nahrávka 1. věty Mozartovy Symfonie Jupiter. Živě hraje kolektiv hráčů po jednom na všechny nástroje, které jsou v Mozartově partituru. S materiálem se komponuje, každá použitá nota partitury v „live“ vrstvě, každý zlomek kompletní sazby v nahrávce je vybrán s určitým záměrem ve snaze docílení jistého kompozičního obsahu. 1. verze z r. 1968 je pro flétnu, hoboj, fagot, lesní roh, trubku, tympány, dvoje housle, violu, violoncello, kontrabas a magnetofonový pás. 2. verze z r. 1970 je pro flétnu, trubku, tympány, housle, violoncello, kontrabas a magnetofonový pás.

V *Preparovaném textu 3* zní živě part činelu závěrečné věty Beethovenovy 9. symfonie – *Ódy na radost* včetně pomlk. Při provedení v r. 1968 ve Smolenicích byla vrstva „live“ doplněna o velký buben a může být doplněna také o triangel, protože tyto 3 nástroje hrají v Beethovenovi společně. Druhou vrstvou jsou citáty z nahrávky *Ódy na radost*. Třetí vrstva je montáží nejrůznějších fragmentů: elektronické materiály vyhotovené v Experimentálním studiu bratislavského rozhlasu, vypreparované části skladeb J. Pospíšila, I. Paríka, P. Kolmana, R. Komorouse, J. Malovce, J. Pospíšila, interview české redaktorky se sovětským vojákem v době invaze v srpnu 1968. šlágry, hlasy domácích zvířat a další elementy. Součástí realizace díla je plán, na kterých místech daného prostoru budou znít jednotlivé vrstvy.

V *Preparovaném textu 4* používá Kupkovič 15 taktů z šestihlasého *Ricercaru Hudební obětiny* J. S. Bacha. Interpretem je dvanáctičlenný soubor složený z dechových a smyčcových nástrojů, který hraje ve dvou prostorově oddělených formacích. Autor vypracoval také verzi pro 3 komorní orchestry rozdělené do 9 prostorových skupin, které dohromady vytvoří obsazení symfonického orchestru. Vybraná část Bachovy skladby se 6x opakuje, ovšem výběr tónů je vždy jinak upraven pomocí filtrů. Postupně

je z původního Bachova textu stále méně škrtáno, v poslední variaci zazní Bachova hudba kompletně. Někdy použil autor filtry vlastní, ve druhé variaci použil filtr ze Stockhausenovy skladby *Mixtur*. Filtr určuje oktávovou polohu všech, nebo jen některých tónů dvanáctitónového terénu. Do skladby proniknou jen ty tóny, které jsou v daném čase identické s filtrem. Do výstavby celku je zapojen druhý proud, který je založen na technice citátu, kterou použil v předešlých preparovaných textech. V páté variaci filtr propustí jen jeden tón v jedné oktávové poloze (g1), který interpretují nejvýraznější nástroje unisono ve ff. V ostatních nástrojích zaznívá ve slabé dynamice kompletní Bachova sazba. Posлуhač se může přesvědčit *ako krásna je nami vyabstrahovaná seriálnosť Bachovho jednočiarkového „g“*.

Jeho *Etuda pro 18 sólových houslí, violy, violoncella a kontrabasy, trubku, tympány a zvonkohru* provedená poprvé ve Smolenicích v r. 1968 byla komponovaná z melodií (Barcarolly) z *Hoffmanových povídek* J. Offenbacha.

Ve skladbě *Ad libitum* (1969) komponované pro semináře ve Smolenicích je hudebním materiálem laické muzicírování přítomných posluchačů. Partitura tohoto díla obsahuje také výzvu k použití citátů z hudby 13. a 20. století a historických materiálů.

Jeho skladba *Morceau de genre* poprvé provedená v r. 1971 v Mohuči je komponovaná podle prvních 6 taktů díla Edgara Elgara *La Capricieuse*. Existuje ve verzi pro housle a klavír, pro housle a orchestr i ve verzích pro další různé sestavy včetně reprodukce z magnetofonového pásu s improvizovanými elektronickými zvuky.

Při hledání nových koncertních forem zkusil projektem *Wandelkonzerten* – promenádními koncerty, vytrhnout posluchače z jeho tradiční koncertní pasivity a dát mu možnost projevit své hudební aktivity.

Také jeho dílo *Musikalische Ausstellung* je založeno na použití citátů. Formu „výstavy“ zvolil proto, aby měl posluchač možnost ovlivnit vyznění díla včetně jeho délky. Jako „živé exponáty“ zde fungují sólisté, nebo malé hudební skupiny, které jsou rozmístněny na určitých místech v celém prostoru a mají k dispozici různé hudební materiály. V rámci této produkce byl v rámci Beethovenova roku (1970) zařazen také *Preparovaný text č. 3*.

Variace na Mozartovo téma z r. 1976 pro 9 kytar poprvé provedené ve Wittenu patří již do okruhu desítek skladeb pro různá komorní i větší obsazení včetně velkého dechového orchestru, ve kterých dominuje muzikantsky jiskřící *citát stylu* s elementy klasičko-romantické hudby.

Jiné uchopení *citátu stylu* nalezneme v jeho skladbách *Ritornell* pro 2 zobcové flétny, smyčce a tympány a *Máte rádi Vivaldiho?* pro dvoje housle, smyčce a cembalo z r. 1999.

Mezi jeho skladbami z poslední doby najdeme také díla, ve kterých pracoval s elementy hudby mimoevropských kulturních okruhů: *Čínskou skladbu* pro čtyřruční klavír (1996), *Arirang* pro housle a klavír (1998), ve které pracoval s korejským nápěvem, *Písň z Kazachstanu* pro housle a klavír (1999) a *Pět arménských písní z Garinu* (2000).

Německý skladatel Ulrich Süße uplatnil ve svých skladbách z 80. let pro sóla, malé ansámby a live elektroniku několik způsobů práce s vlastními i cizími elementy, které představují rozšíření možností *kolážové techniky*.

Ve skladbě *Luft für Violine, Tonband und Digital Delay* (1986) zmnožil živě hrané elementy elektroakustickými prostředky. Part houslí je snímán a elektroakustickými prostředky přetvářen do nové vrstvy, která probíhá souběžně a má funkci doplňující, podporující a integrující.

Obdobné technické prostředky využil ve skladbě *Oboe* pro hoboj, magnetofonový pás a elektroniku (1974–81). Základem je 6 dvoutónových elementů různého charakteru, které jsou průběžně měněny pomocí elektronických upravovačů. Výsledný tvar díla vzniká jako *proces integrace, interreakce a konstruktivní dekompozice*.

Jeho skladba *Zwischen Frühling und Herbst* pro smyčce, varhany a tříkanálový pás (1983) byla realizovaná formou *performance* Vivaldiho *Čtvero ročních období* založené na jiném uspořádání jednotlivých částí a dalších detailů. Místy zaměnil třídobé a dvoudobé metrum, durovou a mollovou tonalitu, sóla a tutti a původní tempa. Elektroakustickými prostředky jsou realizovány změny zabarvení, rychlosti průběhu atd.

Karel Husa ve svém monumentálním díle *An American Te Deum* (1986) pro smíšený sbor, barytonové sólo a orchestr použil elementy *gregoriánského chorálu*. Úvodní vstup sboru, který se v průběhu skladby opakuje jako refrén, začíná bichordem c a d, druhý vstup sboru je založen na trichordu c, d, e. Tento trichord je současně uplatněn i v orchestrálním partu. V třetím a dalších vstupech se tento trichord rozšiřuje na celý modální terén, ve kterém se uplatňují tóny hypofrygické tóniny, přičemž nejméně tři tóny se vyskytují jako labilní (flexa). V průběhu díla je několik *citací lidových písní*, které mají připomenout jednotlivé národnostní skupiny nových osadníků, které putovaly do USA. První z nich je slovenská *Keď sa Slovák preč do sveta ubieral*, následuje švédská imigrantská balada z r. 1855 a další. Vybrané melodické fragmenty těchto nářevů použil jako materiál pro vytvoření horizontálních i vertikálních struktur ve vícevrstevnaté partitúře tohoto díla.

Ve skladbě *Jezero Cayuga* (Vzpomínky) z r. 1992 pro tři kvarteta, klavír a bicí nástroje, kterou komponoval k 100. výročí vzniku Ithaca College, použil neobvyklý instrumentář včetně bambusové flétny a indiánského bubnu. Do jednotlivých objektů a vrstev včlenil hudební elementy, které mají připomenout indiánské praobyvatele území kolem jezera. Tento způsob začleňování určitých prvků do nových struktur nalezneme i v řadě jeho dalších skladeb. Z různých materiálů vznikají nové tvary spojené *mikromotivickými vazbami*.

Zdeněk Zouhar použil v několika svých skladbách kompoziční prvek, který označil jako *stálé téma*. Poprvé se objevilo jako *citát vlastní* v jeho dětském baletu *Pohádka o princezně Robotěnce* (1957–58). Tento materiál se objevuje o rok později v Zouharově *Hudbě pro dechové kvinteto I* označené číselným názvem „151“. Nahrávku této skladby použil Pavel Šmok pro komorní baletní kreaci uvedenou doma i v zahraničí pod názvem *Reflexy*. Z. Zouhar používal tento materiál cílevědomě ve svých závažnějších skladbách, někdy jako citát záměrně zamaskovaný.

Z jeho skladeb, ve kterých pracoval s materiálem *stálého tématu* uvedme alespoň některé: *Trio pro flétnu, alt a basový klarinet* (1962), *Hudba pro smyčce* (1966), *Symfonický triptych* (1967), *Trojkoncert* (1970), rozhlasovou operu *Proměna* (1971), *Musica giocosa per archi* (1981) a oratorium *Plameny kostnické* (1988).

Z. Zouhar považuje použití tohoto materiálu za blízké Berliozovy *Idée fixe*, Wagnerovu Leitmotiv, nebo Kaprovým konstantám, vnější příbuznost pocituje s funkcí monogramu, nebo s kreslířskými konstantami Jeana Effela.

Henryk M. Górecki ve svém *1. smyčcovém kvartetu* op. 62 (1988), nazvaném *Już się zmierzcha*, pracoval s elementy písně Václava ze Szamotul *Modlitwa, gdy dziati spać idą* z 16. století (Př. II:21a). Od taktu 9 cituje v partu violy nářev in E, nejprve prvních deset taktů, v dalším úseku od taktu 28 cituje 20 taktů a od taktu 65 po takt 94 je píseň citována celá. Ostatní nástroje citují tentýž materiál v transformované podobě. 1. housle v transpozici in Fis, 2. housle v lydické F, violoncello hraje v tomtéž úseku posledních 10 taktů nářevu v račím pohybu o kvartu + oktávu níž. 1. housle nastupují v rámci dvoudobého taktu na druhou dobu, tedy o dobu později, než ostatní nástroje. Je to současně soudobá aplikace formy kánonu v polymodálním tónovém terénu ve čtyřech tóninách (Př. II:21b). V dalším průběhu skladby se tyto objekty, pro které je předepsána velmi nízká dynamika, opakují v procesuálně proměňovaných tvarech. V jiné skupině objektů dominuje výrazně kontrastní vyšší hustota pohybu a vyšší dynamika. Zde autor využívá elementy etnické hudby jižních oblastí Polska. Charakteristický rytmus, kontrování na prázdných strunách a jednoduché melodické prvky jsou zapsány v jednotlivých nástrojích opět v různých tóninách. Navíc je zde předepsána artikulace, která odpovídá způsobu interpretace, který je obvyklý v etnické hudbě. V těchto partiích je uplatněn princip opakování podobný jako u amerických minimalistů (Př. II:21c).

Rakouský skladatel Klaus Ager ve vokálně instrumentálním díle *Gesang der Nacht* pro flétnu, klarinet, housle, violoncello, ženský hlas a klavír použil různé druhy citací z děl R. Wagnera, A. Berga a A. Zemlinského.

Objekt začínající od taktu 46 je transferencí a transformací úvodu III. věty *Lyrické suity* A. Berga (Př. II:33a). Nejde o doslovný citát, ale o podobný způsob stavby objektu a hustoty pohybu jednotlivých elementů. U Berga se melodické fragmenty pohybují v šestnáctinách, u Agera v šestnáctinových kvintolách (Př. II:33b).

Od taktu 115 nalezneme v této Agerově skladbě v partech houslí a violoncella prvky odvozené z II. věty Bergovy *Lyrické suity Trio estatico* (Př. II:33c, 33d). Nejde o doslovný citát, ale použití charakteristických znaků: délkových hodnot, intervalů a výrazu.

V taktech 173–180 použil Ager v partu klavíru zahuštěných akordů, které jsou odvozeny z tónového materiálu úvodu předehry k 3. dějství Wagnerova *Tristana* (Př. II:33e). V taktech 321–325 cituje v partu violoncella charakteristický rytmický model z doprovodu dueta *Nacht der Liebe* z 2. scény 2. dějství téže Wagnerovy opery. Tentýž rytmický citát nalezneme v *Lyrické suítě* A. Berga, v VI. větě, *Largo desolato* v taktu 21 (Př. II:33g).

V taktech 235–238 použil Ager téměř přesný citát ze 4. věty *Lyrické Sinfonie* A. Zemlinského (Př. II:33f).

Záměr i způsob použití citátů v tomto Agerově díle můžeme chápat jako deklaraci kontinuity ve smyslu hudebním i duchovním.

Arvo Pärt citoval ve svém díle *Credo* pro klavír, sbor a orchestr (1968) *1. Preludium* J. S. Bacha z cyklu *Wohltempiertes Klavier*, (BWV 846). Toto známé Bachovo preludium je interpretováno v partu klavíru několikrát. V prvním

a závěrečném dílu zazní téměř celé, ve třetím dílu v račím průběhu. Citace Bachova díla jsou místy přerušovány a konfrontovány vstupy orchestru, které jsou vytvořeny z dvanáctitónové řady sestavené ze základních tónů kvintového kruhu.

Michael Nyman vytvořil skladbu *In Re Don Giovanni* tak, že rozložil a nově složil šestnáct taktů z arie Leporella Mozartovy opery *Don Giovanni*. Tento způsob práce označil jako *dekonstrukci*.

Skladatel Thomas Clark, působící na University of North Texas v Dentonu, využil v několika svých skladbách elementy historické hudby pro formování melodicko-rytmických vrstev. Partitura jeho skladby *Antiphons* (1990) sestává z pěti vrstev skupin příbuzných dechových nástrojů. Toto uspořádání vychází ze složení obdobných sestav obvyklých v renezanční instrumentální hudbě. Melodické *paterny* vytvořil z elementů mariánských antifon *Salve Regina*, *Regina Coeli*, *Ave Regina Coelorum* a *Alma Redemptoris Mater*.

Mark Appelbaum, působící na univerzitě v Missisipi, vytvořil v letech 1992–96 cyklus jedenácti skladeb nazvaný *Janus Cycle*. Jsou to virtuózně pojaté modernistické kompozice, ve kterých se uplatňují sólové i ansamblové partie. Z nahrávek těchto skladeb vytvořil v r. 1999 *remixy* pomocí počítačové technologie. Vybrané elementy byly transformovány a seřazeny různými způsoby včetně *časové komprese a expanze*, *převraty zvuku* atd. Tento způsob práce považuje za *postmoderní průzkum minulosti pomocí recyklace, estetické vymačkání hudebních elementů, jejich vtažení do podmínek software a počítačové techniky*.

Teoretické reflexe citátu v hudbě 20. století

Citát v soudobé hudbě byl dosud zkoumán velmi málo. Podstatnou část možností použití citátu a pojmů s tím souvisejících jsme převzali z práce Clemense Kühna: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*.

V německé odborné literatuře se tímto tématem zabývala řada autorů. Diether de la Motte označil svoji práci *Heinz Werner Henze, Der Prinz von Homburg* vydané v r. 1960 v Mohuči podtitulem *Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*.

Hans Christoph Worbs se různými funkcemi a významem citátu v nové hudbě zabýval ve stati *Zitat in der Neuen Musik* zveřejněné v *Neue Zeitschrift für Musik* v r. 1961.

Hans Otte zveřejnil svoji stat' *Alte Klänge in neuen Kompositionen* v 9. čísle odborné revue *Melos* v r. 1966.

Otázkou funkce citátu v hudbě se zabývala Zofia Lissa v článku *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats* (Mf 4, 1966, str. 364–378). Citát označuje jako *fenomén kontinuity kultury* (*Phänomen der Kontinuitätlichkeit der Kultur*). Použití citátu v soudobé kompozici přisuzuje různé estetické funkce, které můžeme osvětlit dalšími pojmy jako opora, náznak, reminiscence atd.

V souvislosti s diskusemi a teoretickými úvahami o postmoderním umění nalezneme řadu prací, ve kterých se pojednává i o použití citátu, koláže, citace materiálu a dalších postupů. Téměř vyčerpávající informace a přehled české i světové odborné literatury zabývající se touto problematikou nalezneme v pracích Víta Zouhara:

Postmoderní tendenci a funkční rozrůzněnost hudby 80. let dvacátého století (1993)
a *Pojem postmoderna v muzikologické diskusi německé jazykové oblasti* (2001).

V české literatuře nalezneme řadu materiálů o pojednávané problematice ve sbornících *Nové cesty hudby* a *Konfrontace z přelomu šedesátých a sedmdesátých let*.

Své postupy popsala také řada skladatelů: Pierre Boulez, Ladislav Kupkovič a další.

Pojem *citát* zahrnuje vědomé použití nalezeného materiálu, který autor vloží do vlastního díla.

Na rozdíl od vědeckého citátu, který musí být uveden doslova, nemusí hudební (literární, výtvarný) citát splňovat tuto podmínku. Kvalita citátu je uznána, i když bude vědomě, nebo nevědomě, odlišný od originálu. Citát může působit jen v jemu přisouzeném smyslu a pokud bude jako citát poznán. Měl by být natolik zřetelný, aby byl posluchač schopen ho poznat a pochopit jeho roli v kontextu nového díla.

Z prováděných analýz jsme vybrali některé příklady různého použití citátů a s tím souvisejících pojmů.

V hudbě i v dalších uměleckých oborech je znám také „*kryptický (skrytý) citát*“, který mají poznat jenom znalci.

Další možnost představuje *fragmentální citát (citát fragmentu)*, vřazení převzatého fragmentu do nových struktur.

Jako *citát materiálu* můžeme označit vřazení durového akordu do dodekafonické kompozice (*A. Berg: Wozzek* aj.).

Citát stylu nalezneme v řadě kompozic napsaných v různých *neostylech*. Bývá použit také k docílení určitých výrazových efektů (parodie – *L. Kupkovič: B-Erinnerungen*).

Specifickou formu v hudbě (i v literatuře a ve výtvarném umění) představuje *koláž*.

Vytváření vícevrstevnatých objektů pomocí techniky koláže můžeme označit jako *koláž citátů (Zitatcollage)*. Může to být i vícevrstevnatý průběh citátů z více epoch.

V hudební koláži se stejně jako ve výtvarné koláži používají různorodé materiály, které mohou pocházet i z oblasti mimo umění (*Kunstfremd*).

Při použití *citátu* v novém hudebním díle můžeme sledovat míru *asimilace a disimilace*, míru srozumitelnosti a poznatelnosti. Totální asimilace oslabuje poznání citátu, totální disimilace izoluje citát od kontextu.

Rozlišujeme *citáty cizí a citáty vlastní*.

Asociativní citát se vyskytuje často ve spojení s *tónovou symbolikou*, či tonalitou.

Při *strukturální citaci* není transferován původní objekt, ale analyticky interpretovaná podoba jeho struktury.

V odborné literatuře americké provenience nalezneme řadu dalších pojmů, z nichž některé souvisí s hudbou amerických minimalistů. Pojem *pattern* znamená vzor, model. Všechny prostředky používané při utváření hudby se rozlišují podle vlastních skupin

idiomů, charakteristického tvarování ve všech parametrech: používání ozdob, dynamiky, zvukové barvy atd. Zde se nejedná o citování částí konkrétního hudebního díla, ale o *citaci materiálu*.

TRANSFERENCE A TRANSFORMACE HUDEBNÍCH ELEMENTŮ V KOMPOZICÍCH SOUDOBÝCH ČESKÝCH SKLADATELŮ

Z předchozí sondy do různých možností použití cizího hudebního elementu v nové kompozici je patrné, že zdaleka nemusí jít pouze o vřazení vybraného citátu z kompozice jiného autora do nového díla.

Možností a způsobů použití citátu je nepřehledné množství. Prostá citace, tj. použití nalezeného hudebního textu či jeho části v nové kompozici tvoří pouze menší část případů transference hudebních elementů. Větší část případů, kdy skladatel v novém díle použije nalezené hudební elementy, představují kompozice, ve kterých skladatel s cizím materiálem dále pracuje a přetváří ho do podoby, která vyhovuje pro jeho konkrétní tvůrčí záměr. Pro tyto operace, při kterých skladatel různým způsobem nalezené elementy přetváří, budeme používat pojem *transformace*.

Širokou množinu možností *transference a transformace* hudebních elementů představuje citace materiálu, tj. využití hudebních elementů, které v různých dobách, v různých kulturních okruzích a v různých žánrech byly obecně používaným stavebním materiálem, jako jsou tóniny, přirozené mody, akordy, rytmické modely, interpretační praktiky atd.

Pokusím se na příkladech vybraných skladeb českých skladatelů představit řadu možností použití nalezených hudebních elementů a popsat různé operace, které s tímto materiálem jednotliví autoři prováděli.

Z různých možností uspořádání tohoto textu jsem zvolil takový postup, který představí pojednávanou problematiku na vybraných kompozicích jednotlivých skladatelů. Analýzy skladeb jsou doplněny také vyjádřeními samotných autorů, které jsem převzal většinou z programů ke koncertům. (Notové příklady jsou uvedeny v příloze).

Miloslav Ištvan:

Miloslav Ištvan použil *nalezené hudební elementy* v řadě kompozic a svoje postupy popsal ve svých učebních textech *Struktura a tvar hudebního objektu* a *Jednohlas v hudbě*.

V jeho skladbách nalezneme řadu postupů, ve kterých je patrná inspirace nejrůznějšími vlivy z oblasti etnické hudby z celého světa, hudby různých historických epoch a slohů, hudby jazzové i jiných žánrů populární hudby. Tyto převzaté podněty, fragmenty a elementy nepoužíval jen jako *citáty*, ale pomocí mnoha způsobů *transformace* zásadním způsobem přetvořil.

Podrobněji se budeme zabývat použitím postupů, které lze označit jako *transformace a transference hudebních elementů* pouze v několika jeho skladbách.

Ve své práci *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu* uvádí: „*Ba dokonce se často stává, že se staré prostředky mění na nové nikoliv faktickou přeměnou, ale novým zařazením...změna vztahů a funkcí v materiálu znamená více než skutečné proměna...tohoto materiálu.*“

Z recitativních úseků opery R. Wagnera *Lohengrin* vypreparoval 9 sérií, které použil jako tónový materiál ve skladbě *Variace na renesanční téma* (1988) pro ženský a mužský hlas a komorní orchestr.

Jeho postup jsem se pokusil opakovat při sestavení série č. 4, kterou použil v úvodu této skladby. Z vybraného úseku zpěvního partu (Př. II:1a) jsem vybral tóny v pořadí v jakém se poprvé objevují. Tato řada tónů odpovídá Ištvanově sérii č. 4. Chybějící tóny do dvanácti M. Ištvan dodatečně do této série volně zařadil. Série je rozdělena do dvou částí, které jsou v kompozici používány zvlášť (Př. II:1b).

Kromě sérií 2 a 7 jsou všechny ostatní rozděleny do dvou až šesti částí. Při stavbě objektů a vrstev řadí M. Ištvan vedle sebe často i menší skupiny tónů jedné série včetně použití račího průběhu i kombinace několika sérií (Př. II:1c).

Tento způsob získání tónového materiálu byl součástí autorova tvůrčího záměru.

Použité postupy umožnily získat specifický tónový materiál, který dle Ištvanova záměru vyjadřoval *oscilace renezančních a romantických znaků ve výškovém parametru.*

Svoje postupy označil jako *možnost získat množinu sérií nebo přímo množinu krátkých útvarů, odpovídajících množině zdiatonizovaných tónových jader jako již hotovou, převzetím zvenku.* Výsledkem operací je *převzatá množina spojená s jinou rytmickou strukturací a jiným tvarováním sledu tónů než v původním textu.*

Náhodné vztahy na pomezí dodekafonie a diatoniky...jsou mnohdy velmi inspirativní a obvyklou konstrukční cestou většinou nedosažitelné.

Převzaté vypreparované hudební elementy transformoval různými operacemi, při kterých byly podstatně změněny, až atomizovány.

Autorské slovo:

Variace na renesanční téma jsou variace spíše textové. Název skladby je totožný s názvem básně Václava Hraběte, která je „tématem k variacím“ – textovým variacím o lásce ve všech situacích. Hudebně tematická návaznost je přitom „normální“ – nevariační. Skladba je převážně vybudována na množině devíti tónových řad odvozených z recitativních úseků Wagnerova *Lohengrina*. V ostatních směrech používá autor svých obvyklých postupů. Obsahový záměr je plně obsažen v textové předloze.

Celou řadu způsobů práce s převzatými hudebními elementy nalezneme v jeho skladbě pro dechové kvinteto *Ommagio a J. S. Bach* (1971).

Z Bachových skladeb vybral některé elementy, ze kterých vytvořil tónové struktury lineární, vertikální i struktury rytmické a použil je jako stavební materiál při kompozici této skladby.

Ze *Suity č. 2 (6 Anglických suit)*, *Bourrée I*, pravá ruka (Př. II:2a) provedl výběr tónů pro stavbu melodického objektu (Př. II:2b) a pro stavbu melodicko rytmické vrstvy (Př. II:2f).

Ze stejné suity, z části *Sarabanda*, 2. varianta (Př. II:2c), provedl výběr některých souzvuků a pomocí jejich vzájemných volných kombinací získal nové vertikální

struktury sestavené do nového sledu v maximálním časovém zředění a s velkými pauzami (Př. II:2d). Volným výběrem tónů z téhož materiálu vytvořil melodickou linku v partu hoboje (Př. II:2e).

Z *Preludia č. 2, Temperovaný klavír, I. díl*, (Př. II:3a) vypreparoval z každého taktu ze dvou úseků (takt 1–11 a 16–20) jeden až dva střídavé tóny a jeden až dva tóny akordické, které zabírají vždy druhou a třetí šestnáctinu první doby. Někde k nim přistupuje jako pátý nejvyšší akordický ton z první šestnáctiny. Pomocí této operace vytvořil řadu souzvuků s intervalovou charakteristikou 2:7:1, 1:7:2, 1:14:2, atd. – zpravidla 2 nejmenší intervaly s větším uprostřed (Př. II:3b), které použil pro stavbu melodické linky (Př. II:3c), dvouhlasého objektu s charakteristickým tečkovaným rytmem (Př. II:3d) a objekt, ve kterém jsou souzvuky uplatněny v původním vertikálním tvaru (Př. II:3e).

Další objekt polyfonního charakteru vznikl vypreparováním fragmentů z *Preludia č. 7*, (Př. II:4a) a *Preludia č. 20, Temperovaný klavír, I. díl* (Př. II:4b). Použitý rytmický *proporční filtr* propouští jen některé tóny a ostatní tóny ruší formou pomlky (Př. II:4c).

M. Ištvan přetvořil původní elementy převzaté z Bachovy hudby různými operacemi zásadním způsobem. *Technika perforací* je pro něho mimo jiné prostředkem přímého zpracování tradičního materiálu v oblasti tónových výšek i délek více méně na úrovni citace.

Autorské slovo:

Při kompozici skladby *Ommagio* a J. S. Bach pro dechové kvinteto jsem použil postupu, který není v dnešní době neobvyklý: cizí prvky, vesměs stylově starší nebo kompozice jiného žánru se přetváří směrem k soudobému výrazu a soudobému hudebně filozofickému obsahu.

Pro svůj záměr jsem si vybral některé Bachovy skladby (dvě preludia z *Temperovaného klavíru* a dvě části z *Anglické svity č. 2*). Jsou použity jako zvukové zdroje zvenčí, které jsou zpracovávány způsoby analogickými konkrétní hudbě „filtrováním“ (tj. vypauzováním tónů nebo úseků, výběrem určitých úseků nebo vertikálních výsečí); spojováním do nových vertikálních a horizontálních souvislostí; atd. V některých místech jsou ovšem doplněny rytmické vztahy, které se v původním materiálu nevyskytují (tečkování, „diminuce“, volná část). Nebyly by účelné popisovat pracovní postup podrobněji. Stojí však za zmínku, že mnohdy stačily zcela nepatrné zásahy, aby daly nový výsledek.

Pokud jde o etickou stránku věci, má se to s opracováním „vypůjčeného“ bachovského materiálu stejně jako s obvyklým zpracováním formule B-A-C-H. Formule je přístupna všem, záleží jenom na tom, co z ní vznikne. A to může nejlépe posoudit ten, pro něhož byla skladba napsána – posluchač.

(Citovaná autorská slova M. Ištvana ke skladbě *Ommagio* a J. S. Bach byla vybrána ze 4 textů k programům z koncertů tak, aby byly uvedeny všechny podstatné informace o pojednávané problematice.)

Nové způsoby používání tradičních stavebních prvků – tónin, akordů ad., nalezneme v jeho skladbách *Variace na tóninu d-moll pro dva klavíry* (1972), v písňovém cyklu *Smuténka* (1970) a dalších.

V II. části cyklu *Smuténka* (1970) pro alt, klavír a preparovaný klavír (tape) nazvané *Přípitek* najdeme v taktech 1–7 kombinace dvou mollových trojzvuků v kvartovém poměru (Př. II:5). Autor tento postup označil jako *perforační prosvítání*. Obdobným způsobem vystavěnou rozměrnější plochu nalezneme v písni III. *Krajina s kyvadly* od taktu 7 ve dvou vrstvách preparovaného klavíru (tape) a v klavírním partu (live) v závěru této části.

V několika skladbách použil M. Ištvan také techniku založenou na využití kompozičních technik historické hudby, idiomů a způsobů interpretace historické a etnické hudby.

Ve skladbě *Hry, Sedm obrazů pro symfonický orchestr (1977)* nalezneme postupy, které můžeme označit jako *transference a transformace způsobu stavby* raně renezančního kánonu a aplikace principu *heterofonie* jako rozdílné interpretace jedné melodické linky různými nástrojovými skupinami. V úvodu probíhají stejné melodické fráze v jiném tempu v nástrojové skupině vibrafon, marimba a v jiném tempu ve skupině 2 harfy a klavír.

Autorské slovo:

...V té souvislosti není náhodná okolnost, že převážná většina tematického materiálu se opírá o raně renezanční formule. Nejsou to přirozeně ani citáty, ani archaické názvuky. Renezanční znaky jsou co nejdůkladněji zašifrovány a transformovány do dnešního hudebního jazyka. ... Všechny obrazy jsou tematicky propojeny neustálým reprízováním v různých závislostech. ... základní materiál, tmelící celou skladbu, vznikl z machautovské inspirace.

Vytvoření polyfonního objektu způsobem nestejněho průběhu jedné melodické linky nalezneme v jedné části cyklu *Šest písní pro ženský sbor (1980)* (Př. II:6). Je to jedna z mnoha možností aplikace principu *heterofonie*: interpretace jedné melodické linie v ansámblové sestavě rozdílným způsobem v jednotlivých hlasech. Do širokého polyfonního prostoru je rozložena nejenom melodická linie, ale také text. Z následných variant rozvíjející se melodické linie v jednotlivých hlasech vznikl *překlopením* také sled vertikálních struktur.

Autorské slovo (výběr)

...V určitém smyslu jde o pohrávání s hudebním materiálem a se samotným pojmem hra (viz názvy obrazů). ... převážná většina tematického materiálu se opírá o raně renezanční formule. Nejsou to přirozeně ani citáty, ani archaické názvuky. Renezanční znaky jsou co nejdůkladněji zašifrovány a transformovány do dnešního hudebního jazyka. ... Všechny obrazy jsou tematicky propojeny nustálým reprízováním v různých závislostech. V tom směru jsou *Hry* jednovětý prokomponovaný celek.

Ištvanův sbor *Cor mio (1979)* s podtitulem *Koláž pro smíšený sbor s použitím madrigalu C. Monteverdiho* je příkladem použití principu *koláže* několika způsoby. *Citace* dílčích partií ze *stejnojmenného madrigalu C. Monteverdiho* jsou vřazeny jako součásti nových vrstev (Př. II:8a, b, c, d). Jednotlivé použité elementy jsou částečně také transformovány. Většinou se jedná o opakování, úpravu délkových hodnot, zmnožení, rozšíření ad. Současně zde nalezneme aplikaci dalších postupů, při kterých M. Ištvan využíval různé tradiční hudební stavební prvky: *zahuštěné akordy*, sestavené obdobně jako ve *Smuténce* a ve *Variacích na tóninu d-moll* spojením kvintakordů v určitém intervalovém poměru (Př. II:7). Jednotlivé hlasy jsou většinou děleny do dvou skupin a vedeny samostatně vůči ostatním tak, že vznikají *bitonální vertikální struktury i clustery*.

Miloš Štědroň:

Miloš Štědroň použil citáty a nejrůznější způsoby zpracování elementů hudby různých období a žánrů v řadě svých kompozic.

Ve skladbě *Via Crucis, Stazioni di Varsavia (1964–65)*, několikrát cituje starou polskou píseň *Bogurodzica*. Poprvé je melodie písně citována v 1. části, *Corale I*,

v partu flétny a basklarinetu v rozmezí taktů 7–30. Jednotlivé tóny jsou zapsány v délkových hodnotách tak, aby v daném místě byly součástí celkové struktury. Některé tóny jsou překládány do jiných oktáv, doplněny ozdobami, vloženými pauzami atd. (Př. II:11). V dalších částech se tento materiál objevuje ještě několikrát.

Autor použil v této skladbě postupy obvyklé ve skladbách postseriální hudby na přelomu padesátých a šedesátých let. Uplatnil v ní také řadu nových interpretačních technických prvků, zejména v partu basklarinetu (psaného pro Josefa Horáka). Současné zde nalezneme i postupy a elementy, které jsou charakteristické pro začínající autorovo směřování k osobitě formě redukcionismu, které pak uplatňoval v řadě pozdějších skladeb.

Autorské slovo:

Skladbu *Via Crucis, Stazioni di Varsavia*, jsem napsal v letech 1964–65 jako jednu ze svých prvních ansámblových skladeb na objednávku pražského souboru Sonatori di Praga. Skladba byla ovlivněna mým tehdejšími příklonem k Nové hudbě a k jejím témbrovým a postseriálním trendům. Už tehdy jsem se pokoušel o konfrontaci s historickým materiálem. A protože je skladba inspirována tragédií varšavského ghetta, zvolil jsem jako osový melodický transparent polskou chorální píseň Bogurodzica.

Ve skladbě *Seconda prattica* realizované na syntetizéru se pokusil vytvořit „virtuózní nástrojový madrigal“ bez textu a se dvěma citáty. První z nich je 8 akordů z Gesualdova madrigalu *Tu m'uccidi, o crudele* z 5. knihy madrigalů, uveřejněné v r. 1611 (Př. II:9a), které zazní v prvních dvou taktech skladby (Př. II:9c). V dalším průběhu je tento materiál transformován technikou blízkou variacím a prokládán interjekcemi. Z Gesualdových postupů jsou odvozeny také způsoby transformace tónového materiálu, mj. i použití čtvrttónů.

V taktech 12–16 je v jedné vrstvě opakován sled tří akordů vypreparovaných ze zpívaného baletu C. Monteverdiho: *Il Ballo dele Ingrate* z roku 1608 (Př. II:9b), kdy zazněl při svatebních slavnostech spolu se ztracenou operou *Arianna*. M. Štědroň využil jednoho z nejzajímavějších míst tohoto Monteverdiho dramatického díla. Srážka mollové a durové tercie na půdorysu jednoho akordu byla možná jen v případě, kdy je to plně oprávněno textem. Zavržené ženy a jejich odchod do podsvětí jsou dramaticky zesíleny čtyřhlasým madrigalem, kde v chormatickém ostrém poklesu dojde ke srážce f-fis (což je v novější evropské hudbě možné a běžné teprve po roce 1900).

Autorské slovo:

Gesualdo nabízí na některých místech svých madrigalů zvláště apartní harmonická místa, kdy z neuvědomělé a latentní harmonie vytváří pro naše ucho často velmi exkluzivní spoje nebo situace. Autor zvolil záměrně harmonicky vágní pasáž s napětím nerozváděných, nebo jinak rozváděných mimotonálních dominant.

S těmito dvěma prvky pracuji tak, že gesualdovský citát pokládám za podnět k dynamické části formy, zatímco z monteverdiovského citátu je vytvořen objekt pro redukcionistickou plochu. Gesualdovský dynamismus je doveden ad absurdum – v daném případě dochází k diminuci materiálu, takže vznikou touto cestou čtvrttóny. Syntetizér tyto úkoly, pro běžné nástroje jen obtížně řešitelné, zvládá zcela bez problémů.

Ve skladbě *Moresca* navazuje na některé své dřívější postupy použité ve skladbách určených k realizaci na syntetizéru (pro Forrotronics), např. na *Estampidy*.

Tanec *Moresca* se začal v evropské hudbě objevovat od konce 15. století. Dnes je dostatečně popsán i sledován a má různou podobu v západní, střední, jižní a východní Evropě. Naše země zasáhl jen na východním okraji – týká se tedy především etnické hudby Slovenska a valašského a východomoravského okraje Moravy. Uherská

a současně i polská odrůda morescy – *Hajducký a Ungaresca* je právě pro východní Evropu příznačná.

Miloš Štědroň použil ve této skladbě způsob formování melodiky a rytmiky odvozený z různých bojových tanců známých v oblasti historické i etnické hudby.

Autorské slovo:

Když jsem psal tuto skladbu, neměl jsem ani tak na mysli realizaci historické předlohy, ale spíše jsem chtěl využít agresivity určitých barev a rytmického „fundamentalismu“ k vyjádření obdobné názorové agresivity a fundamentalismu. Celek je chápán nadkonfesionálně – tj. fundamentalismus a fanatismus není spojován jen s islámem, ale týká se jakékoliv netolerantní a fundamentalistické koncepce. Konkrétní podoba – Moreska – míří v tomto případě do rozmezí „našeho“ chápání světa, života, kultury a civilizace a chápání islámského. Když jsem po letech poznal Reichovu *The Cave*, uvědomil jsem si názorovou zpřízněnost právě s tímto viděním problému...

Tříhlasý sbor pro sólové mužské hlasy nazvaný *Lupi* je příkladem novodobé kompozice, ve které je použito způsobu stavby díla jako u *villanely* okolo roku 1500 a dalších forem té doby.

Na označení vlků, ať už se jedná o jitřní, polední, odpolední a noční, je pokaždé použita technika *tříhlasé konduktové sazby* s jednoduchými *ozvěnovými imitacemi* na výchozím tónu d (Př. II:10).

Aleatorně probíhající tři až čtyřtónové motivy vytvářejí plochy oznamování. Pro dynamizaci děje a předání informací je obvykle použita tříhlasá *villanella*, tedy jednoduchý *akordický konduktus* uplatňující často techniku kvinakordického, sextakordického či kvartsexakordického *organa*, často se zjevnými odskoky k *fauxbourdomu*, *gymelu*, *diskantu* a dalším technikám ze 13.–15. století. Dochází k záměrnému spojení výšečí technik 13.–15. století a chromatismů konce 16. a začátku 17. století.

Pokaždé je text o vlcích – tedy subsantivum a příslušné adjektivum – jací vlci to jsou, pojednán formou *caccia*, tedy malým dvoj- nebo i trojhlasým *kánonom* v rozmezí klesající oktávy. Tato *caccia* se stává jakousi figurou konkluze- závěru- zjištění, k němuž se dospělo.

V této skladbě autor pracuje také s témborvými plochami a imitacemi, s výběrem prvků z technik 13.–15. století, s upřednostněnou formou *caccia* jako *kánonu*, který je jakýmsi souhrnem zjištěných tvrzení a výsledků a chromatismů 16.–17. století. Tento postup je při výstavbě formy stupňován až k závěrečnému tříhlasému *kánonu*.

Při poslechu této skladby vnímáme zřetelně skutečnost, že autor používá způsob práce s historickými technikami. Tento způsob můžeme považovat jako adekvátní pro zhudebnění vybraného textu. Výsledný tvar ovšem zřetelně směřuje k novodobému hudebnímu vyjádření.

Autorské slovo:

Villanella okolo r. 1500 inspirovala tento *conductus*. Dále se pracuje s témbrovými plochami a imitacemi, s výběrem prvků z technik 13.–15. století, s upřednostněnou formou *caccia* jako *kánonu*, který je jakýmsi souhrnem zjištěných tvrzení a výsledků a chromatismů 16.–17. století.

Ve skladbě se přihlíží ke stupňování, které je dáno do jisté míry textem. Jde o čtvero označení vlků – ranní vlci matutini, tyrani, výběrčí daní, knížata, baroni, utlačovatelé chudých a kostelů a klášterů – prostě všichni ti, co svádějí z cesty Páně. To zní v předvečer husitské revoluce z úst Milíče z Kroměříže obzvláště kuriózně

Tento několikery postup je ve formě stupňován až k závěrečnému tříhlasému kánonu Tu pastore magis. Je to vlastě adresováno vlkovi: Ty veliký pastýři, činiš se v tom stádu víc než skutečný pastýř...

Jakousi ctižádostí autora je mísení postupů s chromatickými odklony – tedy s projevy musica ficta – zde tedy dochází k záměrnému spojení výšečí technik 13.–15. století a chromatismu konce 16. a začátku 17. století.

Miloš Štědroň inspiroval vytvoření několik desítek týmových kompozic, z nichž více jak 20 vzniklo ve spolupráci s Arnoštem Parschem.

V elektroakustické kompozici *Kuře krákoře* je použita Rameauova *Slepička* hraná na cembalo. Během této kompozice, která je montáží řady objektů a vrstev vytvořených elektroakustickou cestou různými technikami obvyklými v konkrétní hudbě, je *Slepička* jako jedna vrstva citována celá.

V týmové kompozici *Musica per Namiest* pro 2 flétny, kytaru a violoncello byly použity elementy kompozic K. W. Haugwitze i nakomponované objekty jako *citáty stylu*.

S nápěvy a elementy lidových písní a písní z historických sbírek pracovali oba spoluautoři různým způsobem v řadě kompozic komponovaných pro Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů a jeho sólisty. Ve skladbě *Moravský Seikilos* (1974) pro 3 cimbály, lesní roh, bicí nástroje a bezový list jsou použity různé varianty lidové balady *Vyletěl pták hore nad oblaky*.

Mnohokrát hraje skladba *Pláč Růženy Danielové nad manželem v Osvětimi* (1975) pro violu a malý orchestr je v podstatě *metamorfózami* na píseň *Aušvicate hi kher báro*, kterou zpívala rómská zpěvačka R. Danielová.

V jazzové kantátě pro saxofon, jazzový bigband a smíšený sbor o dvou částech nazvané *Jednou vyšlo rudé slunce* (1976), která byla psána k výročí bitvy u Little Big Hornu, je v první i druhé části citována jedna z *písní indiánského náčelníka* Tatanky (Sitting Bull). Jedna píseň je v hemitonické pentatonické stupnici, druhá v anhemitonické. Jako protiklad jsou citovány *dobové vojenské signály* armády USA a *fragmenty lidové hudby* bílých osadníků.

Vít Zouhar:

Použití *transference* a *transformace* hudebních elementů a často i ve spojení s transformací mimohudebních elementů najdeme v řadě skladeb *Víta Zouhara*.

V třívěté skladbě *Brána slunce* pro koncertantní bicí nástroje a symfonický orchestr z r. 1989 jde současně o *transformaci vizuálních představ a hudebních elementů*. Pro formování závěru skladby (takty 611–656) použil nové uchopení *barokní rétorické figury descensus – sestup*, což v tomto díle symbolizuje zármutek, zánik a smrt. Ve stejné ploše můžeme sledovat nové uchopení *diatonické stupnice*, která je zde použita jako *modální tónový terén* (Př. II:11).

Autorské slovo:

Na severním břehu jezera Titicaca stojí impozantní stavba, která sloužila kultuře Tiwanaco ke kultovním, rituálním nebo snad astronomickým účelům. ... Reprodukce zachycující průčelí brány z pohledu mě kdysi natolik zaujala, až se mi prolнула s mou dřívější vizí čtyř extaticky bubnujících bubeníků. ...