MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

Hudební věda

Tomáš Bayer

VÍT ZOUHAR, MINIMALIZMUS A POSTMODERNA

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....
Tomáš Bayer, v Olomouci, 26.6. 2007

Poděkování:

doc. Phdr.Lubomíru Spurnému, Ph.D. za cenné rady, připomínky, poskytnutí pramenů

Mga. Mgr. Vítu Zouharovi, Ph.D. za konzultace a zpřístupnění potřebných pramenů a literatury

Lukáši Marečkovi za dílčí informace a technické rady

Mgr. Andree Kaufman za pomoc při překladu shrnutí do němčiny

Nilsi Kaufmanovi za kontrolu překladu anglického

OBSAH:

1: Jak psát o minimalizmu?.....5
2. Proč Vít Zouhar?.....6
3. Odborné reflexe vlivů minimalizmu na V. Zouhara a české autory obecně
3.1 Rozsáhlejší publikovaní texty.....7
3.2 Články v odborných periodicích.....12
3.3 Prameny.....13
4. Minimalizmus a styly starší hudby.....15
4.1 Obhajoba spojení baroka a minimalizmu.....17
5. Problematika pojmů.....22
6. Vít Zouhar
6.1 Základní informace.....27
6.2 Dílo.....28
6.2.1 Spojování prvků minimalizmu a hudby cca 18. století (baroko, klasicizmus).....29
6.2.2 Vybrané skladby s prvky minimalizmu.....45
6.2.3 Významná ocenění.....52
6.3 Vědecká práce
6.3.1 Monografie.....53
6.3.2 Kratší studie.....60
6.4 Slyšet jinak.....62
7. Obhajoba Minimalizmu pro 21. století.....64
8. Důležité soubory interpretačně spojené s kompozicemi V. Zouhara
8.1 Ensemble Damian.....67
8.2 DAMA DAMA.....68
8.3 Ars Incognita.....68
8.4 Tomáš Hanzlík.....69
9. Závěr.....70
10.1 Summary.....73
11.2 Zusammenfassung.....75
11. Literatura
11.1 Samostatně vydané texty.....76
11.2 Texty vydané v periodicích.....77

12. Prameny
12.1 Video dokumenty.....79
12.2 CD audio nahrávky a doprovodný materiál (booklety).....79
12.3 Partitury.....79
12.4 Webové servery.....80
13. Přílohy.....81

Vít Zouhar, minimalizmus a postmoderna

1: Jak psát o minimalizmu?

Skladatel minimalizmu může napsat libovolně dlouhou skladbu, s libovolně malým počtem tónů, témat, výrazových změn. Jak přistupovat k textu o minimalizmu? Pokud nemůže být libovolně dlouhý, s libovolně malým počtem neustále se opakujících písmen, slov, vět, či kapitol, může vůbec plně odpovídat tématu, o kterém pojednává?

Jde v základním smyslu o zavádějící otázku, protože užití uměleckého výrazového prostředku ve vědeckém textu naopak spíše znemožní předmět plně uchopit. Ne však nutně. Na jedné straně se nám zde jasně vymezuje hranice mezi uměním a vědou, na straně druhé není vyloučena možnost, že věda může být povýšena na umění, jakkoliv to není jejím primárním účelem (jde ovšem o fakultativní příklad onoho "povýšení" ve zvolené rovině). Záleží jen na výběru prostředků, které pomohou dosáhnout adekvátního cíle. Mým cílem při psaní této práce bylo samozřejmě napsat práci vědeckou, zároveň však, aby dílem splnila dílčí funkci jakéhosi filozofického podkladu, snad ospravedlnění fenoménů, o kterých pojednává, odpovědí na otázku, která se nabízí: "PROČ minimalizmus dnes?"

2. Proč Vít Zouhar?

Na začátku této práce, když jsem pro ni hledal vhodné téma, jsem si oblast bádání vymezil fenoménem "barokního minimalizmu" v Olomouci. Téma mi připadalo dostatečné ke zpracování v rozsahu magisterské diplomové práce. V průběhu sbírání pramenů, literatury a informací o stavu bádání jsem však zjistil několik skutečností: První, že se zdaleka nejedná o tak neprobádanou oblast, jak se zprvu zdálo. Druhá - pojem "barokní minimalizmus" jako takový: připadal mi čím dál více problematický, až mi nezbylo, než tento odstranit z názvu práce. Při pokročilém stavu zpracovávání dostupné literatury jsem pak zhodnotil, že nejlepším tematickým řešením v rámci zvoleného okruhu, bude zaměřit se čistě na osobnost a dílo Víta Zouhara. Nalezl jsem několik textů - především diplomových prací, některé rozebíraly téma ještě specifičtější - Zouharovu operu *Coronide*. Další texty se zase zaobíraly tématem obecnějším - minimalizmem v českém prostředí. Tzv. bílé místo na mapě hudebněvědného bádání jsem tak nalezl právě mezi těmito dvěma oblastmi, a zaměřil jsem se na osobnost a dílo Víta Zouhara, zároveň jsem věnoval zvlášť prostor pro teoretické rozpracování oblasti "barokního minimalizmu", která je od počátku nového tisíciletí pro Zouhara oblastí klíčovou.

3. Odborné reflexe vlivů minimalizmu na V. Zouhara a české autory obecně

3.1 Rozsáhlejší publikovaní texty

Literatura k českému minimalizmu není příliš rozsáhlá, větší texty existují pouze jako diplomové práce. Základními dvěma texty, shrnujícími dílčí poznatky, prameny a literaturu k oblasti minimalizmu v české republice jsou diplomové práce Zuzany Strakošové (Olomouc, 2000) a Matěje Kratochvíla (Praha, 2002).

Obě práce vznikly v rozmezí dvou let, mají prakticky shodné téma, a do značné míry se překrývají také z hlediska koncepce textu. V obou případech - přes název práce (*Fenomén minimalizmu a jeho odraz v české hudbě* - Strakošová, *Minimalizmus a česká hudba* - Kratochvíl), je sáhodlouze popisován minimalizmus a jeho americké počátky, jsou zde uvedeny profily americké čtveřice zakladatelů (Riley, Young, Glass, Reich), o něco méně prostoru je věnováno pozdějším generacím a přesahům stylu do evropy. K faktickému jádru daného tématu, tj. "minimalizmus v české hudbě," se oba autoři tak dostávají až v poslední části práce.

Nyní k rozdílům: Kratochvíl bere téma více z hlediska historického, popisuje postupné pronikání minimalizmu do československých uměleckých kruhů spolu s dalšími novými hudebními styly, myšlenkami J. Cage apod., a také první reflexe tohoto vlivu u nás v odborných časopisech, tj. od r. 1984, kdy byl v *Hudebních Rozhledech* uveřejněn rozhovor P. Vojíře s autory prvního pražského koncertu minimální hudby M. Smolky a M. Pudláka, kdy z kontextu vyplývá, že pojem "minimalizmus" byl v té době již u nás znám a používán, nicméně např. autoři sami tehdy ještě neměli přímou audiální zkušenost s touto hudbou, a koncert pojmenovali spíše v

souvislosti s "minimal artem" ve výtvarné sféře, o které měli informace z publikací Jazzové sekce. Spíše se tedy domýšleli, jak taková hudba asi zní, a podle toho skládali svoji verzi minimalistických kompozic. Již z prvních českých pokusů o "minimal music" je tedy zřejmé, že nejde o čistou formu minimalizmu, ale o skladby tímto stylem pouze do jisté míry inspirované. To souvisí také s tím, že kromě jistého zpoždění, se kterým se k nám dostávaly informace ze světa o soudobých uměleckých trendech, přicházely také pak v celých "trsech," a tuzemští skladatelé tak vstřebávali zároveň kromě minimalistických podnětů také např. music concrete, Cageovu indeterminovanost, elektronické kompozice apod. Z textu však také vyplývá, že již o deset let dříve (1974) znal skladby Reicha a Rileyho např. náš skladatel Petr Kofroň, který v r. 1986 začal provádět americké minimalistické skladby (P. Glass - *Strung Out,* S. Reich - *Violin Phase*). Takto "rané" obeznámení s tímto stylem však bylo spíše výjimkou, a do širšího povědomí se u nás minimal dostal až koncem sedmdesátých let, kdy byl jeho vývoj již prakticky ukončen.

Minimalistické postupy Kratochvíl demonstruje na analýzách skladeb třech českých autorů - *Valčík na rozloučenou* (Petr Kofroň, 1977), *Otisky* (Miroslav Pudlák, 1985), *Blízká setkání zběsilostí srdce* (Vít Zouhar, 1993). Každá skladba tedy má zdánlivě být jakousi charakteristikou "českého pojetí minimalizmu" v desetiletí, ve kterém vznikla. O vývojových etapách "českého minimalizmu" však patrně mluvit nelze, protože v daných intencích ani jedna dekáda není stylově samostatně definovatelnou jednotkou. Zajímavé jsou uvedené autoreflexe autorů samotných: Kofroň svoji skladbu nepovažuje za minimalistickou, Pudlák tu svoji zase hodnotí jako umělecky nepříliš zdařilou (navíc se jedná údajně o poslední skladbu, ve které se soustavněji zabývá technikami minimalizmu). Zouhar jako jediný (a to nejen z této skladatelské trojice, ale po řadu let pravděpodobně také v rámci celé ČR) tedy spojení

svého díla s minimalistickými postupy hodnotově nesnižuje, na druhé straně svoje dílo v tomto smyslu však ani nijak nepropaguje. V Dokumentu ČT[1] sám uvádí, že označení "minimalistický skladatel" neodmítá, nicméně by se tak z vlastní iniciativy sám nikdy neprofiloval, stylové postupy minimalizmu však rád hojně využívá.

V následující souvislosti je zajímavé, že u všech tří analyzovaných skladeb Kratochvíl nalézá paralely s díly Steva Reicha.

Strakošová ve své práci hojně využívá informací, které získala též od tří vybraných autorů - Pudláka, Zouhara a Martina Smolky. Mimo jiné se jich ptá na jejich postoj k americké čtveřici zakladatelů stylu. Všichni (více, či méně) nejhůře hodnotí P. Glasse (podvodník, vykradač sebe sama (...) *živí ho asi 5 melodií a 4 a 1/2 harmonického spoje (...)*[2] - M. Smolka, (...) *Glass mě nikdy nebavil, považuji ho za podvodníka (a obchodníka), snad s výjimkou období průkopnických 60. let*[3] - M. Pudlák. Zouhar Glassovi připisuje určitý vliv na svoji tvorbu), zdaleka nejvýše pak právě Steva Reicha.

Přínos práce Strakošové spatřuji za prvé ve značné přehlednosti předestření fenoménu minimalizmu, a snad nejlepší dostupné definici stylu - pomocí systematického výčtu charakteristických stylových znaků. Američtí zakladatelé, i představitelé dalších generací, a nejvýznamnější "minimalisté" evropští, jsou zde představeni formou samostatných medailonků, obsahujících základní informace o jejich životě a díle. Stejným způsobem přistupuje i k autorů českým. Pouští se i do krátkého exkurzu vlivu minimalizmu v non-artificiální sféře, kde však v podstatě jen opakuje pár jmen (B. Eno, L. Anderson, R. Fripp) uveřejněných již v dřívějších publikacích, je ovšem jasné, že jen toto téma by vydalo na samostatnou

[1] Chudoba, Zdeněk: Kouzlo jedné flétny. Dokument ČT, 2006
[2] Strakošová, Zuzana: Fenomén minimalizmu a jeho odraz v české hudbě (dipl. práce, 2000), příloha č. 2, s. 3
[3] tamtéž, příloha č. 3

mnohasetstránkovou monografii, protože ani v 80. letech nebyli minimalizmem ovlivněni zdaleka jen tito tři "ne-umělečtí" umělci.

Na závěr tohoto srovnání řekněme, že Kratochvíl jde v rámci tématu více do hloubky, a Strakošová má výhodu větší přehlednosti a systematičnosti práce.

Ke stěžejním textům o českém minimalizmu patří především text M. Pudláka " Minimalisus a čas v hudbě" z r. 1989, který je pravděpodobně první ucelenou informací o minimalizmu vůbec, a zároveň reflektuje reflexe minimalizmu u nás.

Dalším obsáhlejším textem je kniha v redakci Petra Dorůžky "Hudba na pomezí" (1991). Kniha je koncipována záměrnou metodou "organizovaného chaosu," jinými slovy má za cíl spíše přinést vzájemné souvislosti o jevech v hudbě od 60. let, než jednotlivé pojmy encyklopedicky vysvětlovat. Je zde tedy suma navzájem provázaných kapitol o minimalizmu, J. Cageovi, peformance art, J. Caleovi, Velvet Underground, F. Zappovi, o zmíněném Enovi a Andersonové, hnutí Fluxus, českém *Quax* ensemble, až po konceptuální umění, či jazz. Pro potřeby badatele v okruhu minimalizmu tedy poslouží jako dobrý "rozcestník," kam (a odkud) všude vedou jeho stylové vlivy.

Třetím důležitým autorem je pak Petr Kofroň, který se dotýká minimalizmu ve sborníku svých článků "Tón ne!" (1998) a v analýzách, jejichž soubor byl vydán v r. 1993 pod názvem "13 analýz." Texty tvoří také spíše linii souvislostí s příbuznými styly a koncepty, často s velmi ironickými postřehy, autor zde demonstruje svůj pohled na zvolené fenomény, vypichuje jejich hlavní rysy a funkčně - esteticko - společenské principy. V r. 1996 také vychází komentovaný tisk grafických partitur, které provedl Agon Orchestra (Petr Kofroň, Martin Smolka - Agon Orchestra: grafické partitury a koncepty), obsahující mj. partituru skladby Michaela Nymana *Bell Set No. 1.* Všechny tři uvedené publikace mají tedy širší záběr, a minimalizmu se věnují dílčím způsobem, v kontextu.

Pro hlubší pochopení estetiky a filozofie minimalizmu je vhodná novější česky vydaná publikace Daniela Marzony - *Minimalismus* (2005), zabývající se výtvarným směrem, který předcházel jeho variantu v hudební sféře. Komentovaná díla výtvarná vykazují překvapivě mnoho paralel se znaky minimalistických děl hudebních - kromě zjevné redukce výrazových prostředků, opakování motivů a práce s detailem, je zde nedílnou součástí díla integrace s okolním prostorem, je kladen větší nárok na aktivní pozici diváka, i na velikost prostoru jako takového (Např. na podlaze vystavované desky z různých materiálů Carla Andreho (*1935), užívají prostor jako součást díla - jsou pečlivě koncipovány motivy a barvy podlahy, okolních stěn, návštěvníci výstavy musejí po dílech šlapat, aby se dostali do dalších místností, celý interiér je tak součástí uměleckého díla, návštěvník je zde nucen ke zcela novému -zde doslova- přístupu k vystavovaným objektům, k integraci s dílem samotným. Sol LeWitt (*1928) zase pomocí užití základních tvarových struktur (čtverec, kostka) zkoumá nekonečný prostor, a jeho díla slouží často jako jakýsi výsek nekonečna (př. dílo *HRZL 1*, které je prakticky nekonečnou řadou za sebe postavených kvádrů, které jsou v přesném poměru jeden větší než druhý, druhý než třetí atd.). Společnou ambicí většiny minimalistických výtvarníků je, aby si člověk skrz aktivní konfrontaci s jejich díly uvědomil sám sebe. Podobně v hudbě je posluchači předestřena repetitivní hudba na mnohem větší ploše časové, předpokládá se jeho integrace se skladbou znějící ve statičností akcentované přítomnosti. Slovy Roberta Morrise - *"Jednoduchá forma ještě nemusí nutně znamenat jednoduchost v zakoušení."*[4]

Zatím pravděpodobně jedinými dvěma rozsáhlejšími texty specializovanými na Víta Zouhara, jsou Bc. práce Gabriely Poláchové "Vít Zouhar a jeho barokně-minimalistická opera Coronide" (Ostrava, 2005), a doktorská práce Karly Zouharové

[4] Marzona, Daniel - Minimalismus, 2005, s. 65

"Gesta a řád v opeře Coronide Víta Zouhara." Obě práce však, jak název napovídá, jsou úzce vymezeny právě na jedno Zouharovo konkrétní dílo, a jako je tomu v případě Strakošové-Kratochvíla - vznikají přibližně ve stejné době, a zpracovávají stejné téma. Zouharová tedy zevrubněji pojednává o prostředí vzniku libreta, popisuje stav bádání ohledně autorství libreta a celkové problematiky, v druhé části se pak zabývá Zouharovým pojetím, rozebírá vznik jednotlivých motivů, inspirační zdroje, výsledný produkt i dosavadní reakce na operu - recenze v tisku, muzikologické rozbory apod.

Zouhar sám, pomineme-li jeho seminární a diplomové práce v rámci studia, je autorem monografie o postmoderně, která je 1) vhledem do jedné z problematik, kterými se intenzivně zabývá jako teoretik, 2) ukazuje jeho způsob myšlení, vědeckou metodiku zpracování zvoleného tématu. O Zouharově teoretickém díle viz. dále v samostatné kapitole.

3.2 Články v odborných periodicích

Komplexnějším informačním zdrojem o osobnosti a díle Víta Zouhara je suma článků v periodicích. Zde lze jako důležité uvést rozhovory s Matějem Kratochvílem, které vyšly v časopisech His Voice a Czech Music (2/2002), ve kterých rozebírají Zouharův vztah k tělesům hrajícím pravidelně jeho hudbu, rozdíl mezi akustickou a elektronickou produkcí, českým a rakouským univerzitním prostředím, postmodernou, a jako skoro v každém rozhovoru padne zmínka i o minimalizmu. Dále s Terezou Havelkovou v časopise Harmonie (2/2000, s. 22) o komponování, s A. Novobilskou v Žurnálu Univerzity Palackého v Olomouci o soudobé hudbě, na pokračování v číslech 6 (s. 5) a 7 (s.5) / roč. 11, 2001, s Martou Antonínovou (Týden u nás, 3/2003) o výhodách tvůrčí atmosféry v Kotvrdovicích (Zouharovi zde koupili rodinnou chatu, ve které vznikají prakticky

všechny Vítovy kompozice), s Martinem Flašarem (Opus Musicum, 4/2005) o minimalizmu, postmoderně, či Zouharově projektu *Slyšet Jinak*, či bez uvedení autora v č. Aplaus o uvedení jeho zatím poslední opery *Noci Dnem* (listopad 2005 s. 12-16). O opeře *Coronide* pak poměrně zevrubně pojednává např. článek německého muzikologa a skladatele Petra Tenhaefa (Jaroslava, 23.-27. 6. 2001, s. 5), obecnějšího rázu je rozhovor, jež pořídila Šárka Pelánová (Opus Musicum 2/2001). Důležitá je také recenze Wandy Dobrovské - *Jak rychle nám stárne hudba* z MF Dnes, protože zde nejspíše poprvé (21. 11. 2001) uvedla pojem "barokní minimalizmus," který se v povědomí čtenářů vžil pro okruh oper z produkce Tomáše Hanzlíka, a právě Víta Zouhara.

Zouhar sám je též autorem řady odborných článků, pojednávající o postmoderně, či o jeho projektu *Slyšet jinak*, který spočívá ve výuce hudby na Základních Školách pomocí demonstrací soudobé hudby a využití tvůrčího potenciálu u dětí samotných. Též publikoval řadu analýz, tematicky se specializuje na díla skladatele Arva Pärta.

3.3 Prameny

Dalším inspiračním a informačním zdrojem byl přímý kontakt se skladatelem. Ten proběhl 12. ledna 2007 v Olomouci, doplňující informace jsem získal emailovou korespondencí. Nelze však říci, jak by se mohlo zdát, že tento přímý kontakt byl informačním zdrojem hlavním, protože většina potřebných informací o skladateli již byla zveřejněna v uvedené literatuře. Rozhodně však byl zdrojem nedocenitelným pro dílčí upřesnění, doplnění, a nepublikovaná sdělení, a pro vysvětlení nejasností (např. ohledně poměru autorství díla *Torso*, jež komponoval s T. Hanzlíkem).

Hmotnými prameny pak jsou nahrávky, booklety CD disků, televizní dokument *Kouzlo jedné flétny* (2006), záznamy

představení. Využil jsem též pramenů virtuálních (internet), ovšem vědom si možnosti neautenticity jsem vybíral pouze prověřené zdroje, tj. buď stránky autorizované samotnými umělci, nebo stránky oficiálních vědeckých institucí a projektů, tj. např. www.grovemusic.com, a ne např. populární encyklopedii Wikipedia, kde nelze kontrolovat faktografickou korektnost příspěvku.

Heslo "Vít Zouhar" jsem nenalezl v žádném českém ani zahraničním vědeckém hudebním slovníku, kromě *International Who's Who in Music and Musicians' Directory. Vol. 1* (2000), podobně se nevyskytuje ani pojem "redukcionizmus," který s (hlavně českým, resp. evropským) minimalizmem velmi souvisí, protože tyto dva pojmy v českém prostředí fungují částečně vzájemně zástupně - kde začíná pokulhávat jeden, nabízí se druhý.

Vědecky korektnější by vůbec bylo nazývat evropskou variantu minimalizmu "redukcionizmem," což naznačují i autoři výše zmíněných textů. Vzhledem k tomu, že se však pojem "minimalizmus" obecně zažil i v evropském kontextu, budu jej takto užívat i v této práci, problematice pojmů však věnuji samostatnou kapitolu.

4. Minimalizmus a styly starší hudby

V souladu s prakticky všemi známými představiteli minimalizmu, i Vít Zouhar není, a nikdy ani být nechtěl "ryzím" minimalistou, spíše naopak. Když čteme v literatuře ať už o amerických zakladatelích hudebního minimalizmu, či přímo o českých reflexích a reakcích, prakticky vždy se skladatelé ohrazují vůči tomu, že by v současnosti byli minimalisty, maximálně připustí "prvky minimalizmu" ve svých kompozicích. A pro evropské publikum, poslouchající hudbu spíše "časově evolující," než statickou, jsou i přístupnější spíše "částečně minimalistické" skladby, než produkce ortodoxní. V Americe není vnímán tak ostře rozdíl mezi tzv. artificiální a non-artificiální hudbou, v orientálních kulturách jsou zase tamní obyvatelé zvyklí poslouchat hudbu jiným způsobem, vnímají ji odlišně v průběhu času jejího trvání, i funkčně. A součástí minimalizmu je částečně i vnímání "americké," i "orientální."

Pro "ryzího" Evropana tedy lze předpokládat větší stravitelnost minimalizmu, který do sebe vstřebal i vlivy evropské, tj. už není minimalizmem v původním slova smyslu. Tímto vlivem může být i tzv. "stará hudba," jak tomu je právě v případě části díla skladatele Víta Zouhara. A vzhledem k tomu, že američtí minimalisté, pokud se zajímali o evropskou hudbu, nejvíce je zajímala hudba období baroka (Reich, Glass, Riley), částečně se nám uzavírá kruh, když upřeme pozornost na Zouharova díla, pro které se vžilo stylové označení "barokní minimalizmus."

Ve 20. století jsme svědky četných případů inspirace hudby minulých epoch. Jako první se nabízí neo-styly, typu neo-baroko (Hindemith), či neo-klasicizmus (Stravinskij, Prokofjev, Martinů), jde však spíše o návrat k hudbě minulosti, než o stylovou syntézu. V rámci minimalizmu, který

je již prodchnutý mnoha stylovými spojeními, zmiňme Louise Andriessena (*1939) z Holandska, který kombinuje často právě repetitivní techniky s prvky hudby barokní a renesanční. Dalším příkladem je Estonec Arvo Pärt (*1935), u nějž se objevují přímo citace staré hudby, a ke staré tradici se vrací i z hlediska funkčnosti - hudba, jakožto prostředek komunikace s bohem. V souvislosti s Bachovým "Das Wohltemperierte Klavier" Vznikl také projekt "Well Tuned Piano" (1964) La Monte Younga. Zde ovšem jde spíše o inspiraci Bachovou myšlenkou, hudebně je skladba poměrně radikálně minimalistická, a s barokem nemá společného prakticky nic kromě tonality, a i tu chápe Young po svém - vytvořil pro skladbu vlastní ladění:[5]

Noty:	Eb	E	F	F#	G	G#	A	Bb	B	C	C#	D
Poměry:	1/1	567/512	9/8	147/128	21/16	1323/1024	189/128	3/2	49/32	7/4	441/256	63/32
Centy:	0	177	204	240	471	444	675	702	738	969	942	1173

Starší hudbou se často inspiruje také Michael Nyman, a např. Philip Glass připustil, že Bachova preludia hrály významnou roli při vytváření jeho vlastního kompozičního stylu.

Obdobou využívání barokních prvků v současné hudbě je také např. kompozice Arva Pärta *Credo*, ve které kombinuje citaci preludia C dur z 1. dílu Bachova Temperovaného klavíru, s kvintovým kruhem.

Slovenský skladatel Vladimír Godár též spájí techniky minimalizmu (repetitivnost, fázové posuvy) s odkazy na starší styly, především baroka (*Partita*, 1983, *Concerto Grosso*, 1985, *Mater*, 2006).

U nás se vrací např. k hudbě renesanční brněnský skladatel a muzikolog Miloš Štědroň (1942), který využívá renesanční

[5] tabulka převzata a přeložena z: http://home.earthlink.net/~kgann/wtp.html, 17.6. 2007

stylizace, kdy např. v krátkých časových úsecích střídá hudbu "neo-renesanční" s pozdějšími kompozičními postupy, atonalitou apod. Zde však již nelze mluvit o cílevědomé souvislosti s minimalizmem, jde spíše o určitý typ redukce. Naopak programově barokně-minimalistický skladatel je olomoucký Tomáš Hanzlík, který spolupracoval též s Vítem Zouharem, a de facto jej podnítil k zájmu o tento typ hudebního spojení.

4.1 Obhajoba spojení baroka a minimalizmu

Třeba říci, že Zouhar sám označení "barokní minimalizmus" příliš nevítá, jak sám říká např. v souvislosti s operou "Noci dnem," která i stářím libreta (autorem je J.W. Goethe), i svými "historizujícími prvky" je zařaditelná spíše k inspiraci dobou klasicizmu:

"Co *se týká "barokního minimalismu", ten termín je samozřejmě neexaktní a v našem prostředí sice vznikl v reakci na Coronide (patrně poprvé ho použila Wanda Dobrovská v recenzi: Jak rychle nám stárne hudba 20. století. Mladá fronta Dnes, 21.11. 2001, s. C/8.), ale je to reakce na gesta opery (východisko z barokního libreta, rétorické symboly, zasmyčkované kadence ad.), nikoli na konkrétní barokní hudební materiál. Ten není barokní a snad v některých částech je spíše svou symetrií třeba klasicistní. Ostatně mým primárním záměrem bylo "překládat" italský text do srozumitelných hudebních gest, nikoli snažit se o barokizující operu. (...)Noci Dnem může stejně tak být spojována s "barokním minimalismem" tak jako Coronide, nicméně v případě této opery námět zřetelně odkazuje na jiný, nežli barokní kontext a tudíž i skrze tuto vrstvu adjektivum "barokní" tahá za uši. Nicméně technologicky, koncepčne i materiálově se jedná o podobný typus."*[6]

[6] citace z osobního emailu od V. Zouhara z 3.2. 2007

Bude tedy snad více na místě, když - i když budeme mít v povědomí souvislost spíše více-než-méně barokní - budeme charakterizovat vymezenou tvorbu V. Zouhara v obecnější rovině, např. souslovím "spojování zdánlivě nespojitelného," či charakterizovat ji jako snahu spojovat prvky časově vzdálenějších hudebních oblastí ve společném prostoru, ve kterém mohou navzájem přirozeně fungovat, a jedna druhou obohacovat a umocňovat (viz. Zouharovy mixy nahrávek Vivaldiho a rockové hudby).

Ještě jinak řečeno - stejně jako ve skladbách V. Zouhara, můžeme hledat *a nalézat* paralely mezi hudebním stylem baroka a minimalizmu u kteréhokoliv minimalistického autora, a to díky základním společným jmenovatelům obou oblastí - používání sekvencí v baroku a repetic v minimalu, relativně jednoduchá harmonie postavená na základních harmonických funkcích (což je v baroku vývojovou fází od "kontrapunktu" k homofonii, v minimalu reakcí na překombinované experimenty např. z produkce Darmstadtské školy, postexpresionismu, serializmu a podobných stylů 1. pol. 20. stol., které se čím dál více vzdalovaly běžnému posluchači.

Ve skladatelské osobnosti V. Zouhara je mj. hodnotná otevřenost prakticky jakýmkoliv inspiračním zdrojům, kde jediným kritériem je subjektivní zhodnocení kvality onoho zdroje, k čemuž je skladatel více než dostatečně erudován, a i jeho kompozice tento přístup ospravedlňují. Díky tomu mohou vznikat zajímavé a hodnotné skladby při spojení art. a non-art. hudby, či baroka a minimalizmu apod. V tomto případě ovšem není cílem demonstrovat možnosti a funkčnosti spojení zdánlivě nespojitého, to je pouze případným, ne však nezbytným prostředkem. Autorovým cílem je vytvořit skladbu, kterou ohodnotí i laik, i profesionál, aniž by přihlížel k tomu, zda je skladba kombinací vzdálených stylů, či je zkomponována na

odlišných - libovolných, jakýchkoliv principech. Není tím řečeno, že účel světí prostředky, naopak - prostředky nejsou účelem, ale zvoleným nástrojem.

Zouhar se ve své tvorbě na jedné straně snaží být publiku srozumitelný, na druhé však nehodlá slevit ze svých uměleckých pozic.

Zamyslíme-li se nad hudbou minulých století, a nad hudbou století dvacátého, přijde nám nakonec Zouharova stylová volba zcela logická: Oba dva druhy hudby totiž užívají poměrně jasné rytmiky, tonální, relativně jednoduché harmonie, opakování motivů (sekvence, patterny), obě jsou reakcí na předcházející stylovou etapu, u obou je jedním z motivů snaha o srozumitelnost pro posluchače, kterou postrádala hudba předcházející. Oba jsou také charakteristické úspornou "barevností" zvuku, která místy přechází až v pocit jednotvárnosti - rozdílné jsou pouze příčiny tohoto "efektu" - u baroka je to záležitost dobového hudebního stavu vývoje, u minimalizmu záměrem, prostředkem, v obou případech se jedná o reakci na předchozí stylové období. Řada např. varhaních skladeb od J.S. Bacha a P. Glasse vyvolává velmi podobný efekt na posluchače jednotvárností hudebního proudu, který nedává žádný zjevný podnět, že by vůbec mohl někdy skončit.

Spojení baroka a minimalizmu v důsledku obhajuje také New Yorkský kritik Harold C. Schonberg, který je vůči minimalizmu zaměřen velmi odmítavě, a ve své knize *Životy velkých skladatelů* srovnává hudbu P. Glasse a J. Adamse s dobovou produkcí druhořadých barokních skladatelů, která postrádá invenci a osobitost. Z hlediska kritického jde o poměrně povrchní stylové hodnocení, z hlediska komparačního zde zmiňuje řadu stylových paralel, které i přes svůj pejorativní záměr skýtají výčet argumentů pro určitou logiku tohoto spojení, které do značné míry odkazuje na tvorbu Tomáše Hanzlíka, který dnes pracuje prakticky výhradně s librety,

které před ním byly zhudebněny právě skladateli, kteří ve světovém měřítku nemají velkého významu a uznání.

Na druhé straně, představíme-li si např. baroko spojené s atonalitou, nebo minimalizmus s vrcholným romantizmem - pokud vůbec bude toto spojení možné, pokud jeden styl nepopře ten druhý, v nejlepším případě bude znít výsledek pravděpodobně jako samoúčelné roubování jednoho na druhé. Baroko a minimalizmus však, alespoň v práci zmíněných autorů, je zcela kompatibilní dvojice.

Dalším důvodem pro tuto kompatibilitu může být na druhé straně otevřenost autorů. Především Zouhar se nenechává svazovat do jakékoliv stylové škatulky, nebrání se označení *minimalista*, ale nijak programově nevytváří hudbu adekvátní tomuto označení. Na straně jedné je vzdálen stylům typu atonální expresionizmus, či řízená aleatorika a´la polská škola, na stranu druhou mnohé slibuje jeho mnohaletá fascinace užívání algorytmů v kompozici. Stejně jako je jeho velkým uměleckým tématem zdánlivý rozpor zdánlivě neslučitelných hudebních výrazových prostředků, druhým je rozpor mezi tvorbou racionální a intuitivní. Klade si otázku, zda je vůbec možné spojení obého - postavit kompozici na rozumovém konstruktu, který ji prakticky bude ovládat, a zároveň v ní zanechat pocitový otisk, výpověď, rovinu, která dílu vdechne život. Kladnou odpověď vidí v tvorbě Arva Pärta, který byl i předmětem jeho diplomové práce. Nezastaví se u zdánlivě banálního, ovšem rozšířeného označení Pärta jakožto "skladatele tintinnabuli, což je skladebná technika, jejíž zvukový výsledek evokuje zvonění zvonů," - objevuje i již v Pärtových dílech starších, "předtintinnabulistických", algorytmy, jejichž zcela důsledné dodržování vede celou kompozici takovým způsobem, že jejím výsledkem je strhující a silně emocionální hudební dílo. Příkladem geniální jednoduchosti je např. Pärtova skladba *Credo* (1968), ve které kombinuje doslovnou citaci Bachova Preludia C dur z prvního

dílu Dobře temperovaného klavíru, s postupným uvedením celého kvintového kruhu. V rámci svého algorytmu dochází k různým kombinacím, díky nimž jsou některé části skladby zároveň (ač ne koncepčně) dodekafonní.

Však zpět k Zouharovi - při zhodnocení jeho děl jako celku mnohem více slyšíme vliv amerického spoluotce minimalizmu - Steve Reicha, nalezneme však odkazy i na Phila Glasse, či La Monte Younga, částečně pak i Pärta (viz. kapitola o Zouharově díle). Důvodem pro inspiraci Reichem u Zouhara tedy celkem zjevně budou také ony algorytmy, vnitřní promyšlenost struktury, která však není (a nemá být) postihnutelná sluchem. Ten vnímá pouze nápaditou práci se zvukovými barvami.

Co se tedy týče obhajoby spojení baroka a minimalizmu, kruh se opět uzavírá tímto poněkud širším (a přesto stručným) exkurzem do problematiky vnitřní struktury kompozic: V baroku je touto složitou, uchem těžko postižitelnou, vysoce racionální, a zároveň silně emotivní rovinou instrumentální kontrapunkt, v minimalizmu propočítání všech aspektů kompozice pro dosažení náležitého efektu. Šikovným spojením obého tak může vzniknout např. kontrapunktická skladba, makrostrukturálně promyšlená, popř. i vedená algorytmem, která zároveň bude zvukově efektní, plná emocí, případně použitelná k meditativním účelům. Tzv. "barokní minimalizmus" též může být východiskem pro posluchače či komponistu, který souhlasí s původním pejorativním označením epochy jako "barokní" - přebujelá, překombinovaná - ale přitom nachází smysl a zalíbení v dílčích barokních znacích, ať už stylově formálních, nebo estetických.

5. Problematika pojmů

Jak bylo řečeno, patrně první, kdo použil termín "barokní minimalizmus," byla Wanda Dobrovská, která o této hudební oblasti psala do Mladé Fronty, nebo např. do Harmonie. Z vědeckého hlediska však nejde o termín exaktní, přesto, že ze záměru informativního a popularizačního je vhodnější pro širší okruh čtenářů. Přese všechno, co bylo výše napsáno, nelze popřít, že hudba baroka i hudba minimalizmu, jsou poměrně jasně a přesně definované pojmy, a ve spojení obou tak jeden do určité míry zákonitě popírá druhý. Vhodnějším názvoslovným spojením by tedy bylo spíše barokní redukcionizmus. I adjektivum "barokní" však v některých případech zdá vhodnější nahradit adjektivem "klasicistní" (viz. dále). Pro ujasnění pojmu minimalizmus předkládám charakterizaci vycházející z textu Z. Strakošové, která zmiňuje hlavní stylové prvky, a je obšírnější než slovníková hesla muzikologických encyklopedií, následují vymezení ostatních tematicky souvisejících stylů a pojmů:

znaky minimalizmu:
- repetitivnost, mnohonásobné opakování motivu s jeho minimálním rozvíjením, na velké časové ploše
- tonalita, harmonická průzračnost
- polyrytmus - může být více témat zaráz, každé v jiném rytmu, nebo i jediné, hrané zároveň v různých rytmech, různou rychlostí - vzniká pak efekt fázového posuvu
- inspirace mimoevropskými kulturami, které vnímají hudbu např. jako prostředek k meditaci, či k rituálním účelům (Afrika), inspirace jejich kompozičními systémy a hudební teorií (Indie)

- práce s detailem - souvisí s efekty vznikajícími při polyrytmech a fázových posuvech - téma není variováno, mění se právě jen v detailech (přidá se tón, změní se důraz apod.)
- prožití přítomného okamžiku - rezignace na způsob kompozice, která demonstruje časový vývoj, a již od začátku předznamenává průběh skladby a její konec. Bezčasovost.
- statičnost - tematická, harmonická, dynamická, rytmická pod, z toho vyplývající předvídatelnost (bude se dít stále to samé)

redukcionizmus:

V případě redukcionizmu nelze hovořit o znaCÍCH, protože jeho podstata obecně spočívá ve znaKU jediném, a tou je redukce. Definici redukcionizmu jsem nenašel v žádné z českých ani zahraničních hudebních encyklopedií. Dle slovníku cizích slov, redukce je: "omezení, omezování, zmenšení, zmenšování, snížení, snižování."[7] Redukcionizmus tedy můžeme definovat analogicky jako systém, v němž se uplatňuje redukce jako metoda. Při užití v hudbě tedy skladatel redukuje - tedy omezuje, zmenšuje, výrazové prostředky, snižuje jejich počet, šíři, oblast.

Základní rozdíly mezi těmito pojmy v hudebním rámci tedy spočívají v tom, že 1) redukcionizmus není kombinací více vlastností, 2) je principem minimalizmu, je však na něm sémanticky nezávislý, přičemž jde o pojem značně obecnější, 3) nemá souvislost s žádnou konkrétní filozofií ani hnutím (v českém kontextu lze poukázat na určitý vliv tzv. polské školy (Lutoslawski, Penderecki) skladatelů řízené aleatoriky koncem 60. let (P. Blatný, L. Fišer, skladatelé Cameraty Brno...), ale ani v tomto vymezení není redukcionizmus jako takový na tento kontext vázán).

[7] Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov, 1981, s. 593

znaky hudby barokní:

- doprovázená monodie - důraz na srozumitelnost textu
- tzv. instrumentální kontrapunkt (benevolentnější pravidla od kpt. vokálního, char. pro předchozí období), růst významu instrumentální hudby
- počátky uvědomělého harmonického myšlení
- vznik nových hudebních forem - především opery a concerta grossa
- užívání harmonických kadencí
- užívání generálbasu
- důraz na afekty, patos, fantazii, extrémy
- symbolika čísel
- Název pochází od portugalského slova barroco, jež znamená nepravidelnou perlu, někteří název odvozují od jedné figury logického sylogismu, příznačného svou abnormální komplikovaností.
- Označuje umělecký sloh, vládnoucí v evropském umění a kultuře v 17. Století a v prvních desetiletích 18. Století, kdy byl vystřídán rokokem.
- Pejorativní název dali slohu teoretikové klasicismu, kteří ho odsuzovali jako projev zvráceného vkusu, konkrétně melodickou obtížnost a těžkopádnost, přemíru disonancí, harmonickou zmatenost, kostrbatost, nabubřelost, nepřirozenost.

znaky hudby klasicizmu:

- požadavky pravdivosti, krásy, srozumitelnosti, jednoduchosti, souměrnosti.
- snaha o rovnováhu (obsahu a formy, rozumu a citu)
- hudba má vyjadřovat a podporovat pocity štěstí, svobody, optimizmus, důstojnost člověka
- přechodné období mezi barokem a klasicizmem – tzv. *Empfindsamkeit* – citový sloh, fr. galantní styl (reakce na

překomponovanost baroka - volný kompoziční styl, užívaný především pro cembalo a komorní hudbu
- v popředí je měšťanská hudební kultura, domácí a salonní hudba

Pojem redukcionizmus se zdá vhodnější u většiny českých skladatelů, kteří jsou s minimalizmem nějakým způsobem spojováni. Z hlediska historické kontinuity je u nás vůbec linií silnější. Přesto, že se pojmy "minimalizmus" a "redukcionizmus" do určité míry prolínají, redukcionizmus je lépe použitelný z toho důvodu, že a) neodkazuje na americké autory, kteří definovali styl minimalizmu, b) jde o termín obecnější, zahrnuje hudbu, která si z kompozičního hlediska omezuje škálu výrazových prostředků.

V tom také nejčastěji spočívá vliv minimalizmu na české autory, lze-li vůbec o tomto vlivu hovořit. Chybí zde polyrytmy, jejichž důsledkem je fázové prolínání jednoho tématu, které ve stejném čase probíhá ve více rychlostech, což je jeden z určujících definičních aspektů pro minimalizmus. Inspirace východními kulturami (je zde na mysli spíše oblast indického poloostrovu, než např. hudba ruská) také není v českém pojetí nijak výrazný. Česká produkce tohoto okruhu se také vyznačuje - ač třeba v rámci patternů a mnohačetného opakování - větším harmonicko-melodickým progresem v kratších časových horizontech. Pokud přijmeme tyto odlišnosti jako dostatečně objektivně relevantní, nezbývá mnoho argumentů, proč by tato česká hudba měla být označována jako minimalistická, a ne redukcionistická. V případě Víta Zouhara však jde jistým způsobem o kombinaci obojího, a ještě lecčehos navíc. Např. díla jako *Noci Dnem*, či *Co všechno se může tangu také stát* jsou jedny z mála v českém prostředí, které jednoznačně a neskrývaně odkazují na minimalizmus v pojetí Glasse či Reicha 70. let, na druhé straně, pojem "redukcionizmus" je patrně výstižnější i pro současnou

produkci většiny amerických skladatelů, kteří byli označováni jako představitelé minimalizmu, jejich díla již nejsou repetitivní detaily makrostruktury, postrádají statičnost, jsou více prokomponovány, a tím se škatulce minimalizmu čím dál více vzpírají (Kompoziční vývoj Glassův je např. patrný u trilogie *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) a *Naqoyqatsi* (2002), Reichův zase u kompozic užívajících magnetofonové pásky (*It´s Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Tehillim* (1981), *Different Trains* (1987), *The Cave* (1993), *Three Tales* (2003)).

Hlavní argumenty, proč by tedy Zouhar měl, resp. mohl být nazýván minimalistickým autorem, budou tedy spíše estetického charakteru: Je to dáno poetikou minimalizmu, které často užívá, důsledkem čehož jeho skladby vyvolávají podobný dojem, jako skladby amerických (bývalých?) minimalistů. Pokud budeme chtít být vědecky korektnější, můžeme jej označit jako redukcionistu, tím však zároveň jeho stylové zařazení částečně znehodnotíme, protože jde o pojem značně obecnější, a těžko tak může podat konkrétnější představu o jeho hudbě. Ještě více korektní bychom možná byli, kdybychom Zouhara označili zkrátka jako postmoderního[8] autora, nicméně pro co nejpřesnější vymezení asi není jiná možnost, než použít opis: Vít Zouhar je skladatel postmoderní ve smyslu spájení zdánlivě nespojitého, a redukcionistický, ve smyslu užívání poetiky amerických minimalistů, především Glasse a Reicha, ne však zcela důsledné, ovšem jasně rozeznatelné.

[8] Definice postmoderny zde není uvedena, protože je této problematice věnován poměrně značný prostor v kapitole o vědecké práci V. Zouhara.

6. Vít Zouhar

6.1 Základní informace

Vít Zouhar(*1966) je skladatel, muzikolog a vysokoškolský pedagog působící dlouhodobě v Olomouci, Brně, Ostravě a Grazu. Je brněnským rodákem, a má za sebou obdivuhodnou hudební průpravu: Pochází z hudební rodiny, a základní hudební vzdělání tak získal již v dětství u svých rodičů, hudebního skladatele, muzikologa a emeritního profesora Janáčkovy Akademie Múzických Umění Zdeňka Zouhara, a Věry Zouharové - klavíristky a emeritní profesorky brněnské konzervatoře. Jeho sestra Jolana Němcová též působí v hudební oblasti, je sbormistryní rousínovského sboru Sušil. Sám Zouhar dále v Brně vystudoval obor skladba na Janáčkově akademii múzických umění u Miloše Ištvána a Aloise Piňose (abs. 1989). V letech 1990-1993 pokračoval na JAMU v umělecké aspirantuře (abs. 1993) a zároveň se stal stážistou a od roku 1993 lektorem na Institutu pro elektronickou hudbu při Univerzitě hudby a dramatických umění ve Štýrském Hradci v Rakousku u Hermanna Markuse Pressla a Younghi Pagh-Paan. V roce 1996 se stal na JAMU v Brně doktorandem. Absolvoval též kompoziční kurzy v Sieně na Accademia Chigiana u Franca Donatoniho a v Darmstadtu (přednášky J. Cage, I. Xenakise). Také absolvoval obor hudební věda na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně (1996), v r. 2001 pak obhájil doktorskou práci na JAMU. V roce 2005 se habilitoval na Ostravské univerzitě v oboru hudební teorie a pedagogika.

V letech 1992-2004 působil na Institutu pro elektronickou hudbu a akustiku na Univerzitě hudby a umění v rakouském Štýrském Hradci. V roce 1992 nastoupil jako odborný asistent na katedře Hudební výchovy PdF Univerzity Palackého v Olomouci, kde vyučuje hudebně teoretické disciplíny dodnes,

jeho odborným zaměřením je: hudba 20. století, rozbor skladeb, počítače a hudba, kompozice.

K dalším Zouharovým institucionálním aktivitám: Od roku 1995 zasedá ve Správní radě Nadace Bohuslava Martinů, kde zastává funkci místopředsedy od r. 2003. V letech 2003-2006 byl proděkanem Pedagogické fakulty UP v Olomouci.

Zouhar jako hudební vědec napsal monografii o postmoderní hudbě, publikoval řadu článků a analýz v hudebních periodicích, tematicky se pohybuje v okruhu 20. stol, nejčastěji píše o soudobých autorech, především o Arvu Pärtovi, který byl též předmětem jeho dipl. práce na Ústavu Hudební vědy v Brně[9]. Je autorem projektu "Slyšet jinak"

Jakožto hudební skladatel napsal přes padesát kompozic, v posledních cca 15 letech píše výhradně na objednávku hudebních souborů, se kterými trvale spolupracuje, nebo pro potřeby hudebních festivalů. Za svá díla obdržel řadu českých i zahraničních cen. Od poloviny devadesátých vzniká většina jeho hudby v rodinné chatě v Kotvrdovicích. Žije s manželkou Karlou, která s ním mj. spolupracovala při psaní libreta k opeře *Noci Dnem* (2005).

6.2 Dílo

Umělecká produkce Víta Zouhara zahrnuje akustické i elektroakustické skladby, hudební instalace a performance. Spolupracoval s řadou hudebních těles, z jejichž podnětů také často jeho skladby vznikají (Dama Dama, Ensemble Damian, Duo Ardašev, Malle Symen Quartet, Ars Incognita ad.), s prvními dvěma jmenovanými jde o soustavnější spolupráci. Účastní se také řady festivalů, např. Concentus Moraviae, Expozice nové hudby Brno, Baroko Olomouc, Forfest Kroměříž. Jako hostující skladatel působil ve Werkstadt Graz a na IEM Graz. Za své

[9] Zouhar, Vít: Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem Arvo Pärta. Brno, 1996, dipl. práce

skladby získal řadu cen (Generace, Musica Nova, Český hudební fond ad.) a stipendia (Štýrský Hradec). Zouharovy kompozice zazněly v abonentních cyklech Státní filharmonie Brno, Moravské filharmonie Olomouc, Filharmonie Plzeň, ad., byly scénicky i koncertně provedeny mj. v Národním divadle v Praze, v Národním divadle v Brně, v Bühnen Graz, Teatro Asioli, na festivalech Pražské jaro, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Hörgänge Wien, Music of our Age Budapest, Expozice nové hudby Brno, Concentus Moraviae, Mélos-Etos Bratislava ad.

Jeho skladby jsou také vydávány na zvukových nosičích, z oficiálních nahrávek jsou to: *Duny, Wide Crossing* a *Close Encounters (Blízká setkání zběsilostí srdce)*, nahrávek neoficiálních pro rozhlasové pořady apod. je celá řada.

6.2.1 Spojování prvků minimalizmu a hudby cca 18. století (baroko, klasicizmus)

.

Zouharovy scénické opusy spadající do okruhu "hudebních dialogů mezi minulostí a přítomností," kdy minulostí je hudba 18. století, a současností vliv minimalizmu, jsou: komorní kantáta *Il Pendolo* (1998), opera *Coronide* (2000), výběr operních čísel *Torso* (2003), a opera *Noci Dnem* (2005). Zouhar se spojováním minimalistických prvků a historického materiálu zabývá již od konce 80. let, kdy mixoval nahrávky Vivaldiho koncertů s rockovou hudbou, a v tomto spojování pokračuje v dalších svých instrumentálních dílech - např. v orchestrální *Blízká setkání zběsilostí srdce* (1993), či ve fagotovém kvartetu *Co všechno se může tangu také stát* (1997).
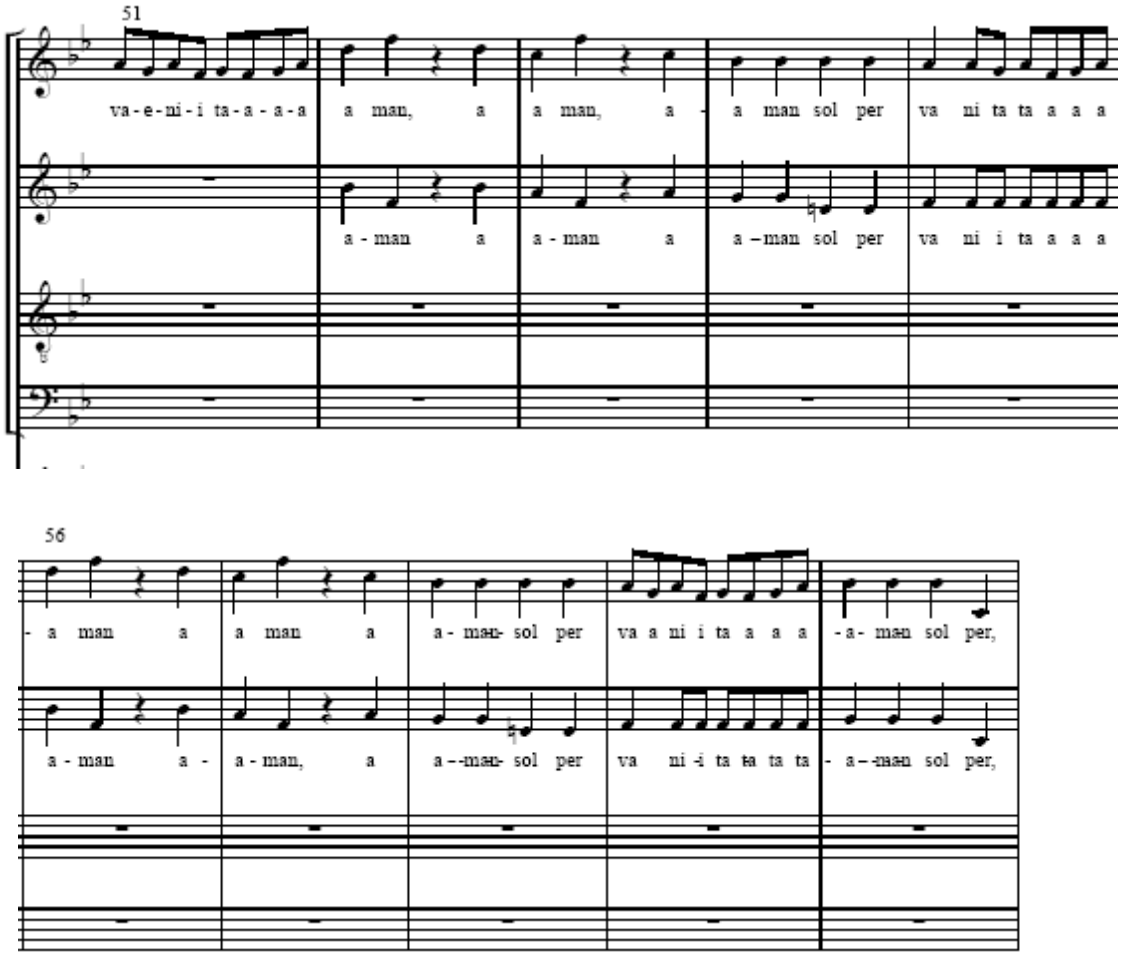
První tři zmíněná díla vycházejí z libret pocházejících z období baroka, z nichž první Zouharovi přinesl jeho spolupracovník, skladatel Tomáš Hanzlík, který se věnuje právě období baroka (viz. kapitola 8.4). Přesněji řečeno, Hanzlík v r. 1996 přinesl Zouharovi barokní tisk libreta k opeře *Il Coronide - favola pastorale* (báje pastýřská) z r. 1731, o

jehož zhudebnění jej požádal pro potřeby svého festivalu Baroko. Autorství libreta je nejasné, autor je uveden pouze jako Pastor Arcade - pastýř z Arkádie. Původní hudbu složil modenský skladatel Francesco Peli (Pelli), ta se však nedochovala. Opera byla uváděna na Kroměřížském zámku za působení kardinála Wolfganga Hannibala von Schrattenbacha na olomouckém biskupství, díky němuž mj. na Moravu pronikala italská opera.

Zouhar si čas na první "tvůrčí kontakt" s obsahem libreta našel až v r. 1998, ku příležitosti autorského koncertu na festivalu *Forfest Kroměříž 98*, jehož obsahem bylo zmíněné ***Il Pendolo*** (název celého programu zněl *Il Pendolo o la Contese della Anima/Kyvadlo aneb svár ducha*). Byla zde zařazena mj. Zouharova barokně-stylizovaná skladba *Introitus*, kterou původně v žertu napsal jako anonym z 18. století. Jako poslední část programu zazněla *Tutte quelle* - vokálně-instrumentální komorní skladba, napsaná na dvojverší ze čtvrté scény prvního aktu právě libreta *Il Coronide*. Již tato první zhudebněná část opery obsahuje všechny hudební prvky, díky kterým se patrně dostalo pozdější *Coronide* takové popularity: "Jednoduchá" barokně stylizovaná harmonie, stojící na základních harmonických funkcích, jen občas "okořeněná" mimotonální dominantou a náznakem modulace, která se však rychle vrací do tónorodu, který je po celou skladbu jasně patrný a udržovaný, i přesto, že skladba začíná na dominantě rozvedené do tóniky. Nejvýraznějším prvkem minimalistickým pak je charakteristická "patternizace" motivů - daný hudební obsah se několikrát opakuje prakticky bez další evoluce. V rámci jednoduchých polyrytmů vzniká efekt, na který zatím žádná ze studií uvedených v literatuře nepoukazuje, a tím je atraktivní vtipná fonetická hra s textem. Text *Tutte quelle* je nejdříve dvakrát uveden v rytmu, jenž předznamenal instrumentální úvod, pak je zopakován dvakrát rychleji, a přichází jeho rozštěpení, a rytmické obměny, v rámci kterých např. tenor zpívá v
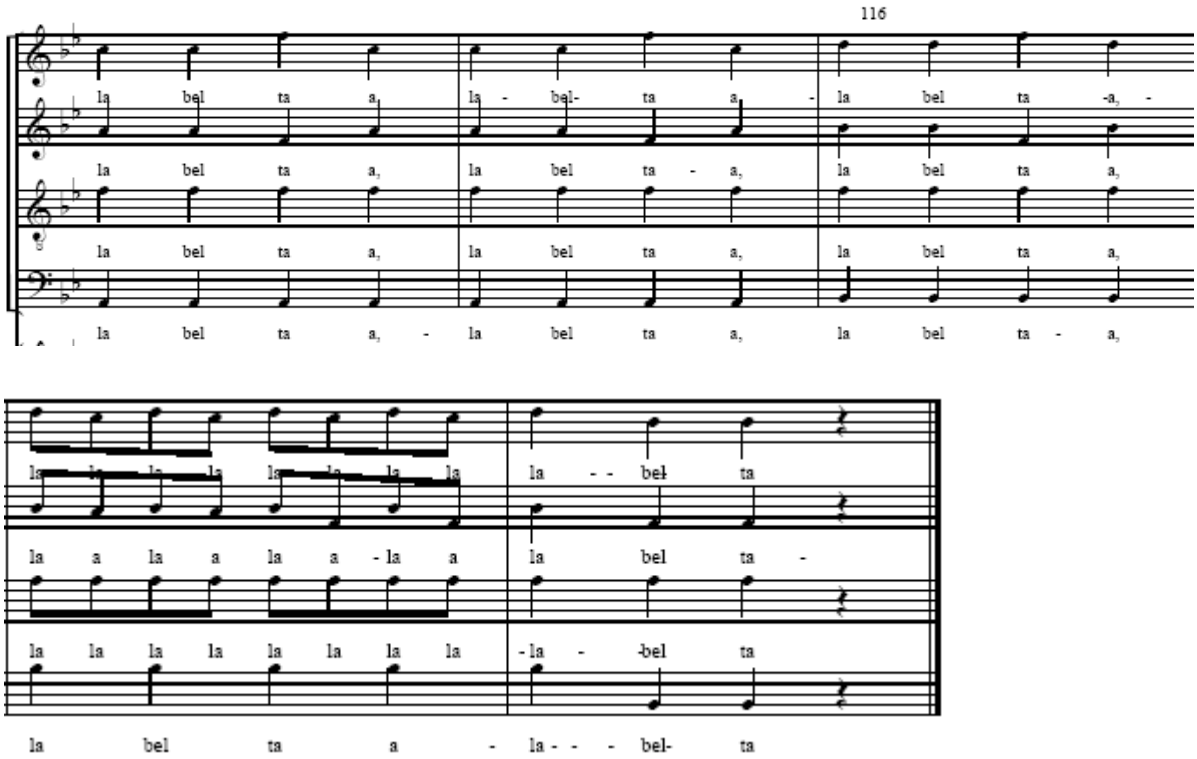
osminkových hodnotách presta (předepsáno 160 čtvrťových dob za minutu) "*tutte tutte quelle*", alt zase vytváří ve stejném rytmu "*Tatatata*" - jakési citoslovce střelby z kulometu (př. 1, takt 58), a konečné *la Belta* je též v osminkách zazpíváno jako "*Lalalala la Belta*" (př. 2, takt 117).

Příklad 1



Vít Zouhar - *Coronide*, Scéna 12. *Tutte quele* - takt 51-60 (soprán, alt)

Příklad 2



Tutte quele - závěr (soprán, alt, tenor, bas)

Pro dokreslení přepisuji celý text s překladem od V. Zouhara:

Tutte quele – che son belle,
Aman sol per vanita
Assai piu che un Merto vasto,
Cerca il fasto – la Belta.

Všechny ty, co jsou krásné
milují jen z rozmaru,
mnohem víc než vážnou známost
hledají jen okázalost, pouze krásu.[10]

[10] Zouhar, Vít: Coronide (CD booklet k živému záznamu opery 30.8. 2001 v Olomouci na festivalu Baroko 2001, nevydáno)

Tuto odlehčenou, žertovnou polohu podtrhuje samotný přednes protagonistů, který, místy rozpustilý, přechází až do polohy provokativní, která spíše demonstruje určitou stylizaci, resp. sympatii (protagonistů, resp. hraných postav) k těm, které text kritizuje, než káravý souhlas s jeho moralizujícím obsahem. Zde je na místě zmínit, že Zouhar tuto kantátu, stejně jako většinu svých ostatních děl, psal přímo pro konkrétní interprety, tedy tzv. "na tělo" umělcům, kteří mají bohatou praxi s provozováním staré hudby, a navíc schopností přesvědčivě ztvárnit jak vážné obsahové roviny, tak polohy lehčí, až sebeparodující. V případě těchto vokálních skladeb jde o *Ensemble Damian.* V oné odlehčené poloze zachází nejdál patrně v *Torsu*, kde protagonisté hrají na *Kazoo* (dětský merlitofon, kdy tón produkovaný hlasivkami hráče je zkreslován kouskem papíru rezonujícího o výstupní mřížku do zvuku připomínajícího saxofon), a fonetické textové hříčky jsou umocňovány přehnanými důrazy. Tato závěrečná, nápaditě a hravě zpracovaná "odlehčení" jinak vážného tématu libret také podporují závěrečné bouřlivé reakce publika, kterých bývá při provedení *Coronide* nebo *Torsa* soubor *Ensemble Damian* svědkem, a tvoří též efektní přídavky na závěr, což tvoří dramaturgicky účinné vyvrcholení těchto živých představení.

Zouharova ***Coronide*** je napsána pro soprán, alt, tenor, bas, troje housle, violu da gambu a Organo (uvedeno v partituře, na nahrávce z živého koncertu je použit zvuk piana).

Co se týká mimotextových spojení uměleckých prvků baroka, mluví Zouhar o tzv. "gestice." Především jde o využití afektových gest pro zpřístupnění obsahu libreta ponechaného v latinském originále, které tak pro širší publikum zůstává nesrozumitelné. Dalším barokním prvkem je tehdy hojně užívaná hudební symbolika. Např. scéna Coronide a Apolla je psána v tónine Es dur ("tónina lásky"), motivy předznamenávající tragédii jsou sestupné apod. Opera obsahuje také útvary

charakteristické pro barokní operu - dvě lamenta a závěrečnou moralitu.

Premiéru své verze opery *Coronide* uvádí Zouhar 1. září 2000 v Kapli neposkvrněného početí Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce, na objednávku Tomáše Hanzlíka pro jeho festival *Baroko 2000*. Opera je zpracována formou - opět slovem Zouhara - "listování" libretem[11] - jinak řečeno - užitím pouze vybraných částí. Zouhar navíc původní libreto Pastýře z Arkádie kombinuje s částmi textu Ovidiových *Proměn*, pojednávajících o témže příběhu boha Apollóna a nymfy Korónis. I tento přístup k textu skladatel zužitkoval také ve svých pozdějších dílech.

Stručně k ději *Coronide* (tj. verze Zouhara): Bůh Apollón a nymfa Korónis k sobě chovají vřelou lásku. Havran však Apollónovi sdělí, že jeho nymfu viděl s mladým jinochem - Dafnim. Jde však o jinou dívku - Dafniho milou Apidamii. Apollón si v hněvu neověří havranovo nařčení, a Korónis zasáhne stříbrným šípem. Před smrtí stačí nymfa Apollónovi říci, že s ním čeká dítě - syna Asclaepia. Předposlední číslo opery je lamento nad smrtí Korónis a jejího syna (popř. Dafniho - dvojznačnost v Zouharově verzi), posledním číslem je výše analyzovaná moralita o vrtkavé lásce.

Dějové odchylky v jednotlivých verzích (pastýř, Ovidius, Zouhar) poměrně zevrubně zpracovala Mgr. Karla Zouharová ve své dipl. práci věnované právě opeře *Coronide*, zmiňme alespoň stručně ty zásadní: Libreto Pastora Arcade obsahuje na závěr opery lamento Apidamie a Apollóna nad smrtí Korónis a Dafniho, kterého Apollón též zabíjí, motiv dítěte se naopak objevuje pouze ve verzi Ovidiově. Zouhar prakticky ponechává naživu Dafniho (resp. nepoužije text, který by naznačoval jeho smrt), zvýrazňuje však motiv mrtvého dítěte (paralela s *Noci dnem?* viz. dále) - *Due in una mariemur - Dva v jedné zmíráme nyní*.[12]

[11] Pelánová, Šárka: Opera Coronide skladatele Víta Zouhara (in: Opus Musicum, č. 2, 2001, s. 49)
[12] 9. scéna Coronide - *Mora quell Perfida,* přepsáno z pracovní partitury (Kotvrdovice, 2000)

Dílo ***Torso*** je pak výsledkem kooperace dvou autorů - Zouhara a Hanzlíka, kdy každý zhudebnil šest z celkových dvanácti čísel, které byly vybrány z libreta k opeře *Yta Innocens* (Nevinná Yta), kterou zvlášť zhudebnil Tomáš Hanzlík, který se poslední dobou zhudebňování starých barokních libret věnuje čím dál intenzivněji. S Vítem Zouharem je dále spojený také prováděním jeho opusů, s komorním souborem Ensemble Damian, kterého je uměleckým vedoucím.

Kromě původu a stáří libret je společným rysem zmíněných děl vizuální barokní stylizace: Dobové kostýmy, paruky, gesta i kulisy. Baroko a minimalizmus se pak snoubí ve složce hudební. Zouhar tuto kombinaci zvolil ze stejného důvodu, z jakého volí jiné na první pohled ambivalentní stylová spojení: Získal názor, že spojením těchto prvků dosáhne přirozeného, kompaktního a smysluplného výsledku, který navíc bude přístupný publiku, a zároveň v lepším případě hudební inovací, v horším demonstrací toho, co už bylo, v netradičním spojení a souvislostech.

Torso je, jak lze předpokládat, opusem, který postrádá dějovou souvislost, jde zkrátka o dvanáct vybraných scén z opery *Yta Innocens*, které nebyly zhudebněny v Hanzlíkově verzi. K této variantě došlo z toho důvodu, že *Yta Innocens* byla zkomponována na objednávku pražského Národního divadla pro projekt na pokračování *Bušení do železné opony*, v rámci kterého uvedl např. i Zouhar svoji operu *Coronide*, a byly zde v průběhu let provedeny skladby i dalších soudobých českých autorů (M. Pudlák, M. Smolka, I. Medek, P. Kofroň). Premiéru Hanzlíkovu, původně plánovanou na rok 2003 však divadlo přesunulo na sezónu další, a Hanzlík potřeboval operu jinou, pro závěrečný večer olomouckého festivalu *Baroko 2003*. Pro nedostatek času (a možná i spíše pro chuť experimentovat) tedy požádal o spolupráci Zouhara, a výsledkem této spolupráce tedy bylo od každého šest zhudebněných scén z libreta k opeře *Yta*

Innocens, které pochází z pera piaristy Davida Kopeckého z r. 1728. Jak bylo naznačeno, jde o operu z období působení kardinála Wofganga Hanibala von Schrattenbacha na olomouckém biskupství, který využíval své jmeniny a narozeniny k pravidelným teatrálním společenským událostem, při kterých zaznívaly nové operní kusy, často právě z produkce biskupského dvora. *Yta Innocens* tedy poprvé zazněla na oslavě jeho narozenin 12. 9. 1728 na zámku v Kroměříži, a dodnes se dochovalo jen libreto, nikoliv hudba. Hudba nová, vzniknuvší z kooperace těchto dvou olomouckých skladatelů tedy navazuje na jejich předchozí díla spojováním barokního patosu, stylizovaných scénických gest vyjadřujících hnutí duše (v tomto případě tedy jde o jakési představování jednotlivých postav se záměrným vypuštěním dějových souvislostí), velkolepých kostýmů a barokních hudebních postupů, s kompozičními postupy minimalistickými, redukcí scénického pohybu.

I *Torso* bylo zkomponováno pro komorní složení *Ensemble Damian* - soprán, alt, tenor, bas, dvě housle, violoncello a cembalo. To, že jde o svým způsobem parodické dílo (ve smyslu žertu), naznačuje především práce s vokály, které jsou používány klasickým způsobem, ovšem i různě deformovány - např. v úvodu zmíněným nástrojem *Kazoo*, později různým přiškrcováním hlasivek, či přehnanými fonetickými důrazy na určité slabiky frází (*Tela vibrabo, nunquam errabo*) , popř. mnohonásobným rychlým opakováním jednoho slova (*Nunquam, Rem* apod.), popř. fráze, které v rámci repetic přechází až k voicebandovým technikám (závěrečné číslo *Laeta tuba plausus sonet*), zrychlují se, zpomalují apod.

Zouharova druhá opera v pravém slova smyslu (tedy nepočítaje *Torso*, které postrádá děj) nese název ***Noci dnem***. Vznikla na objednávku Národního divadla v Brně, které požadovalo operu v češtině. Jako předloha byl opět zvolen text z minulosti,

tentokráte však z doby klasicistní - Goethovo nedokončené libreto *Kouzelná flétna 2* (*Die Zauberflöte Zweiter Teil*) (19 výstupů z plánovaných třiceti), navazující na Kouzelnou flétnu W. A. Mozarta a E. Schikanedera. Na rozdíl od piaristických libret Schrattenbachovy éry, hudba k libretu Goethovu nebyla před Zouharem zkomponována nikdy, protože Goethe nenašel pro zhudebnění libreta vhodného skladatele. Překladu do češtiny se ujal Petr Štědroň, bohužel však překlad dodal až deset dní poté, co již Zouhar odevzdal hotovou partituru, kterou byl nucen vytvořit v mimořádně krátkém čase. Použitý text nakonec napsal sám Zouhar s pomocí manželky Karly, který je vytvořen podobným principem koláže jako *Coronide*: Je zde dílem inspirován Goethovým libretem, resp. jeho fragmentem, použit je však nový - Zouharův text, který skladatel napsal z důvodu potřeby některých scén, které v Goethově fragmentu chybí. Goethe např. napsal pouze scénickou poznámku k situaci, kdy má Pamina projevit nezměrný žal nad ztrátou svého dítěte, a Zouhar právě tuto scénu potřeboval použít. Pro odkrytí další roviny ve věci libreta, byl v programu k otevření Reduty zveřejněn i Štědroňův překlad. Na inscenaci se podíleli mj. dirigentka Gabriela Tardonová, a režisér a výtvarník Rocc (vl. jménem Rok Rappl), kteří měli se Zouharem spolupracovat již v r. 2002 na brněnském uvedení *Coronide*, z projektu však tenkrát sešlo. Roccovo vizuální pojetí prohlubuje podíl minimalizmu na celkovém tvaru díla. Scénické prvky do značné míry redukuje, některé postavy opakují např. pouze jediný pohyb (což souvisí s redukovanou barokní gestikou např. u Coronide), kostýmům a kulisám vévodí pouze dvě barvy - žlutá a modrá, což je jakási metafora pro dobro a zlo, nicméně v menším kontrastu, než černá-bílá, čímž vyjadřují myšlenku, že oba protiklady k sobě mohou mít blíže, než se zdá - v závěru se oba znázorněné principy symbolicky spojí v barvě zelené. Výsledkem je úsporný počet výrazových prostředků, symbolika barev, tvarů apod. Rocc je jediným slovinským diplomovaným režisérem (ve Slovinsku

neexistuje obor "operní režie"), který spolupracuje s českými skladateli i na dalších projektech, např. poslední opeře Tomáše Hanzlíka *Lacrimae Alexandri Magni* se dostalo výrazné pozornosti v odborných periodicích, čemuž přispělo dílem právě i Roccovo vizuální pojetí scény.

Zouhar, který často pracuje s vědomím nedostatku času, měl tentokrát na zkomponování opery prakticky jen dva měsíce - začal v polovině června, a v srpnu již musel odevzdat hotovou partituru.

Přes časovou nevýhodu vytvořil možná svůj melodicky nejsilnější opus. Většina vokálních partů je velice rychle trvale zapamatovatelná, zvláště pak prakticky všechny party postav Papageny a Papagena, ve kerých využívá podobné fonetické hry s první slabikou jména, jako Mozart. Tato výrazná melodika souvisí také se stylovou inspirací hudbou klasicizmu, a snad i s vědomím jistého - ač ne s touto ambicí - navazování na hudbu Mozarta, který byl též výrazným melodikem. Celkově vzato je však *Noci Dnem* mnohem více minimalistická, než "neoklasicistní," historizující prvky se kromě inspirace libretem objevují spíše v gestice a celkové snaze o posluchačskou přístupnost. Zouhar, který často usiluje o jakési propojení (či navázání) s minulostí, po hudební stránce spíše demonstruje detail kompoziční praxe 18. století - např. mnohokrát opakuje jeden harmonický postup charakteristický např. pro baroko, neustále krouží kolem tóniky apod. Tuto praxi však slyšíme u řady děl amerických minimalistů, takže se nedá až tak mluvit o explicitní hudební inspirací barokem či klasicizmem, na rozdíl od opery *Coronide*.

Základní ambice při tvorbě opery nebyla snaha o vytvoření druhé Kouzelné flétny, pro tvůrce byla naopak klíčová příležitost, pro kterou byla opera vytvořena - zmíněné znovuotevření brněnské Reduty.

Stručné dějové shrnutí:

Postavy jsou stejné jako u Mozartovy Kouzelné flétny: Monostatos přichází se svou družinou ke Královně noci, a oznamuje jí, že uchvátili do své moci syna Paminy a Tamina. Ten je uzavřen v rakvi, kterou drží suita kráčejících jinochů, a jen pohyb rakve jej udržuje při životě. Královna netuší, že Monostatos je převlečený Sarastro, který se takto pomocí intriky snaží nad ní zvítězit, a sesílá na zem nářky, mraky a temnotu. Pamina s Taminem naříkají nad ztrátou syna, a jsou odhodláni jej všemi prostředky získat zpět. Kletba je však silnější, a dvojice je omámena. Mezitím se vrací z úspěšného lovu Papageno s Papagenou, rozradostněni nejen lovem, ale také svými malými Papageny. Nevěda, že jsou vedeni Sarastrovými kouzly, běží radostnou novinu oznámit Pamině a Taminovi, a svým příchodem je probouzí z omámení. Další příchozí jsou kněží, kteří oznamují, kde se nachází jejich dítě. Nad všemi nástrahami nakonec zvítězí mateřská láska Paminy, spolu s Taminem získávají svého syna zpět a kletba Královny noci ustupuje. Závěr je oslavou Papageny a Papagena, kteří zdánlivě náhodou zachránili dítě i zemi před Královninou kletbou.
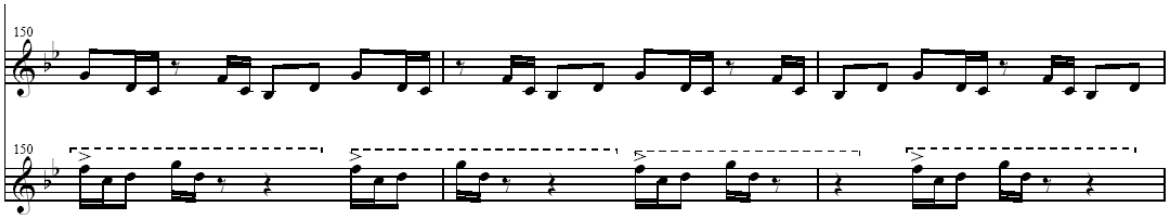
Výše zmíněnou paralelu dějového motivu s *Coronide* tedy můžeme vidět v roli dítěte: V obou operách je dítě mileneckého páru ztraceno - v *Coronide* nenávratně - umírá, v *Noci Dnem* dočasně - zachváceno mocnostmi zla a nakonec šťastnou shodou okolností vysvobozeno, a tento návrat ztraceného syna je též vhodnou metaforou k onomu znovuotevření brněnské reduty. Další souvislostí tématu s brněnskou Redutou je ten, že autor libreta původní Kouzelné flétny, Emanuel Schikaneder, byl v letech 1807-1808 jejím výkonným ředitelem.

Jak bylo řečeno, skladatel se snažil o co nejpřístupnější hudební jazyk, a východiskem se pro něj stal minimalizmus, a sice v největším rozsahu oproti předchozím operám. Jsou zde hojně využity repetitivní prvky, naopak výrazně je redukována harmonie, a sice povětšinou na základní harmonické funkce.

Rozdíl od amerického vzoru spočívá v absenci bezčasovosti, která je dána výrazně menším počtem repetic zvolených hudebních úseků. Srovnáme-li operu *Noci dnem* s Glassovou *Einstein On The Beach,* jakožto pravděpodobně nejdůslednější operou z hlediska užití minimalizmu, můžeme konstatovat, že v případě Glasse se repetice počítají v řádu desítek, kdežto u Zouhara jde mnohem častěji o repetice v řádu jednotek (v přirozeně - evolučních cyklech po čtyřech, osmi apod.) V souladu s primárním oslavným účelem skladby má velká část opery až hymnický charakter. Nelze jednoznačně určit poměr inspirací stylu klasicistního k minimalistickému, protože užité výrazové prostředky lze často zařadit ke stylům oběma (jasná, nekomplikovaná harmonie, rytmičnost, průzračnost...). Naproti tomu jsou zde užity techniky poměrně jednoznačně související s minimalizmem - polyrytmy (scéna 8 - instrumentální úvod, kdy se ve fázovém posuvu střídá rytmus synkopický a pravidelný - osminkový a čtvrťový mezi party houslí a fagotu, postupné rozvíjení melodických úryvků v repetici, či jejich postupné "nabalování se" (scéna 9). Melodicky samostatné patterny jsou určitým odkazem na tvorbu Steva Reicha (srov. např. klavírní pattern ve scéně 9 (př. 3) s pátou částí Reichova *Music For 18 Musicians*), naopak pasáže homofonní více evokují poetiku Phila Glasse (srov. např. zač. scény 1 *Povstaňte* (Př. 4), která má navíc podobné akordické schéma, jako obraz *Massman* z Glass/Reggiova *Naqoyqatsi* – na první dvě doby mollová tónika, následuje u Glasse zmenšený akord na sedmém stupni a zmenšený akord na šestém stupni s disonantním střídavým tónem na nóně, u Zouhara durový akord na zmenšeném šestém stupni a zmenšeně zmenšený akord na zvýšené kvartě. Toto se dvakrát opakuje, následuje stejný počet taktů, ve kterých je tento motiv harmonicky rozvíjen, a celý úsek funguje jako základní repetiční pattern. Oba příklady jsou v lichém rytmu, u Zouhara v šestiosminovém, u Glasse bohužel nebyla k dispozici partitura, nicméně z nahrávky lze usoudit
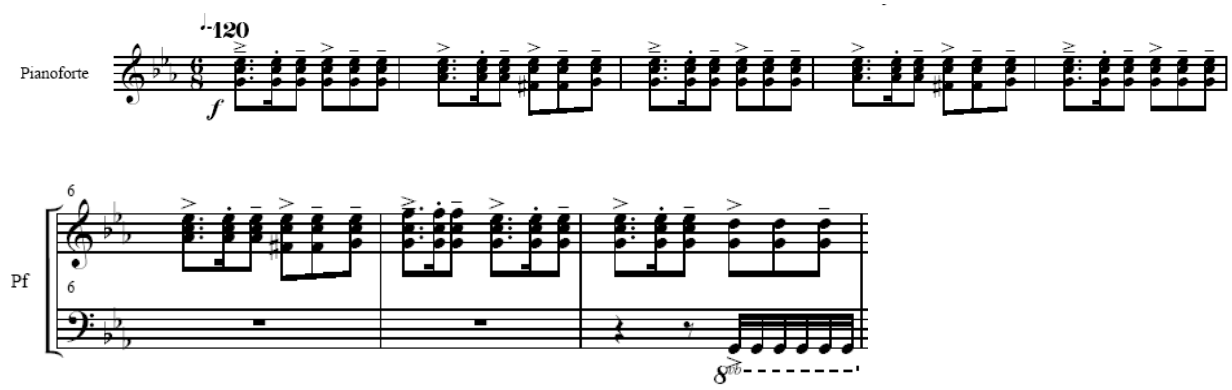
buď na rytmus šestiosminový, tříčtvťový, nebo se jedná o trioly.).

Příklad 3



Vít Zouhar - *Noci dnem*, scéna 9. *Strážcové* (piano)

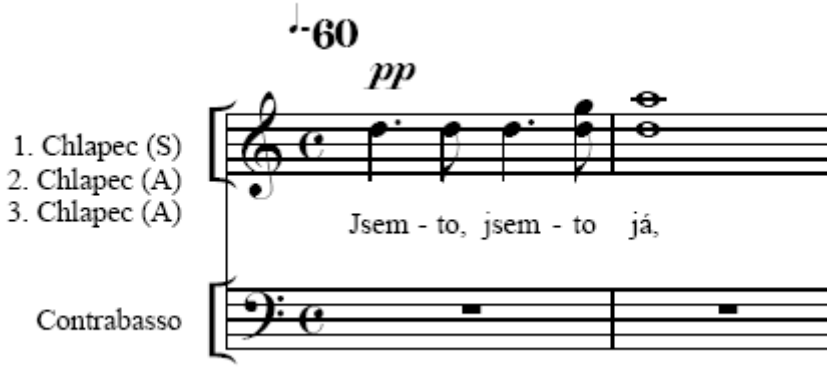
Příklad 4



Scéna 1, *Povstaňte* (klavírní výtah)

Vokální party se vyznačují zvýšenými technickými nároky na interprety, z hlediska stavby melodií, ve kterých je často minimum prostoru pro nádech. Zouhar zde opět dopředu věděl, kteří konkrétní interpreti budou jeho hudbu zpívat, a např. v dětské trojroli syna Tamina a Paminy dostává melodii do nadstandardní výšky (scéna 11 - *Jsem to já* - dvoučárkované "a"), ovšem s informací, že interpreti jsou schopni i tyto vysoké tóny vyzpívat.
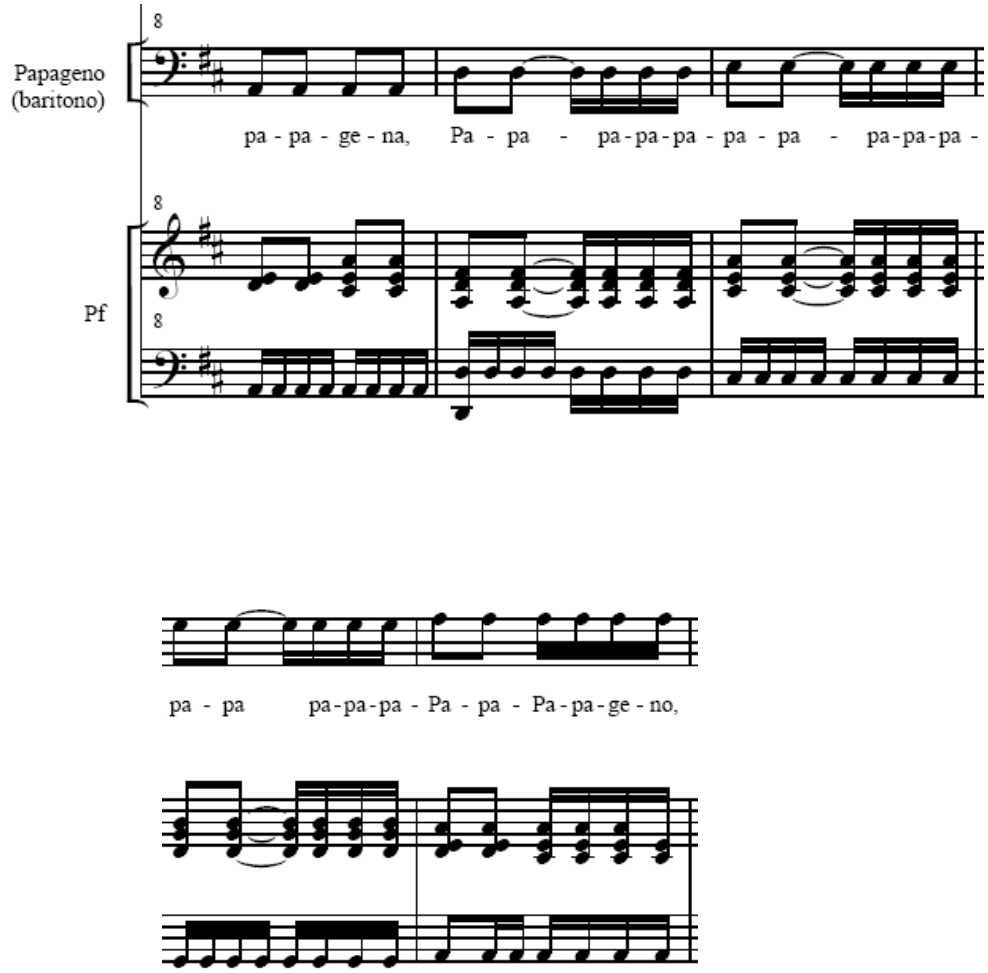
Příklad 5



Scéna 11. *Jsem to já*

Patrně nejvýraznějším hudebním prvkem v opeře je však zmíněná melodičnost, a sice především v partech Papagena a Papageny. Na příkladu vidíme fonetickou hříčku, kterou použil již Mozart ve své Kouzelné flétně, kdy se Papageno a Papagena jakoby zakoktávají při vyslovování svých jmen na počáteční slabice "Pa" (Př. 6, takt 9-12). Kromě odkazu na Mozartův nápad má tento princip též efekt napodobení fanfáry, i vzhledem ke vzestupné tendenci melodie, která by se dala interpretovat jako klasicistní "raketa," pouze zpomalena oním "koktáním". Na rozdíl od např. *Torsa* zde tedy nejde o záměrné "shazování" obsahu, ale tímto prvkem jsou charakterizovány zpívající postavy, stejně jako svěží atmosféra, kterou kolem sebe šíří vzhledem k dějové situaci, ve které se nacházejí (radost z úspěšného lovu). Jiné hudební citace či odkazy na Mozartovu *Kouzelnou flétnu* se v díle nevyskytují.
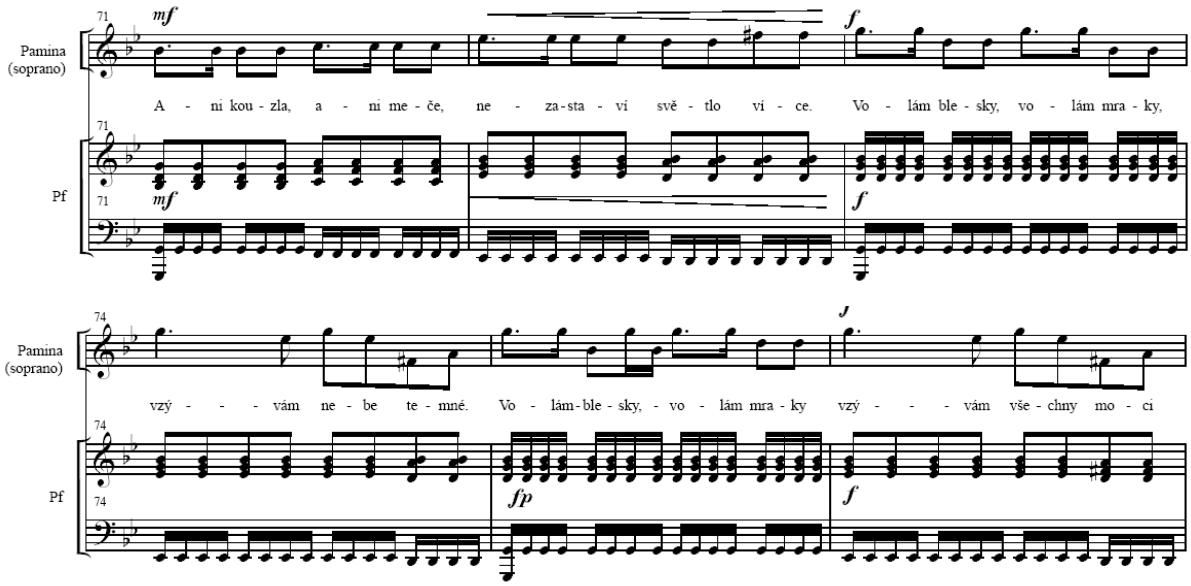
Příklad 6



Scéna 3, *Papageni, tuční ptáčci*

Zouhar tedy využívá především poetiku minimalizmu, kterou dosahuje charakteristického dramatického napětí. To je konkrétně vytvářeno sledem několika akordů, které se opakují v patternu, a polyrytmy, jež zvyšují ono napětí měnícími se, popř. naopak konstantně se opakujícími důrazy. Toto napětí je nejvíce využito ve vypjaté části scény 5 - *Nářek Paminy*, od taktu 65, kdy pronáší svoji kletbu.

Příklad 7
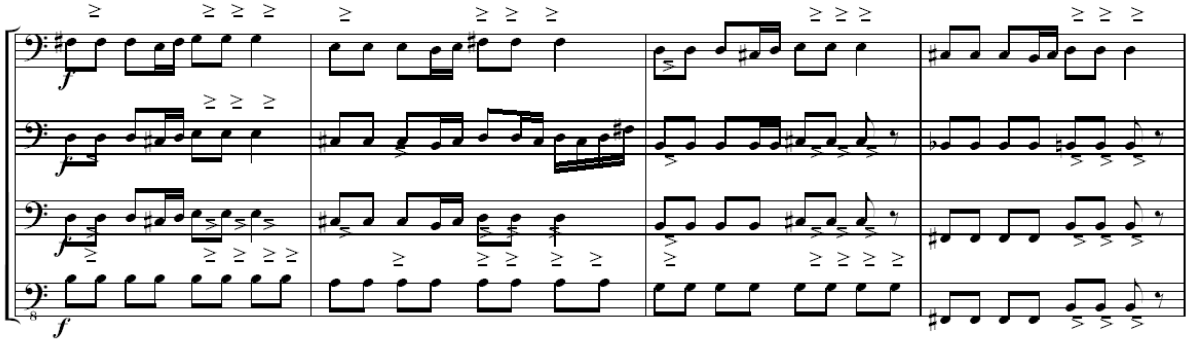


Scéna 5, *Nářek Paminy*

Instrumentální skladbou, kterou lze zařadit do okruhu "dialogů minulosti s přítomností," je ***Blízká setkání zběsilostí srdce*** (1993/2004), pův. pro stereo-orchestr, nověji přepracována pro klavír a orchestr. Stereo-orchestrem je míněno rozmístění dvou orchestrů v prostoru sálu, popř. rozdělení orchestru jednoho. Původní myšlenkou byl orchestr kvadrofonní (resp. 4 orchestry), ale pro obtíže spojené s tímto provedením byla skladba přepracována do pohodlnější možnosti realizace. Analýzu verze původní provedl Matěj Kratochvíl (2002), verze nová je přeinstrumentována, ponechává si však původní charakter. Stylové spojení spočívá v rytmické pulzaci nástrojů, polyrytmu, fázovém posuvu, poměrné barevně-harmonicky-dynamické statičnosti jednotlivých částí, repetivnost krátkých melodických úryvků na straně jedné - minimalistické - a sestupné rakety, harmonické postupy, pravidelný rytmus na straně druhé - historizující, někde na pomezí baroka a klasicizmu.

Komornějším příspěvkem do této oblasti Zouharových skladeb je ***Co všechno se může tangu také stát*** pro čtyři fagoty (1997). Skladba nemá konkrétní formu, obsahuje několik motivů, které jednoduše navazují jeden na druhý. V prvním je primární důraz kladen na rytmus, a sice ve spojení typického metra tanga - první tři doby důraz na čtvrťovou dobu, ve čtvrté důraz na obě osminové, s charakteristickým polyrytmem minimalizmu. V druhé části skladby (od taktu 101) je použita typická barokní sekvence založená na sestupné modulaci tóniky a subdominanty - v tomto případě v akordickém sledu: h moll, e moll, A dur, D dur, G dur, G zm.zm., Fis dur, h moll. V tomto místě jde zjevně o hudební žert, odkazující zpět na název skladby.

Příklad 8



Vít Zouhar - *Co všechno se může tangu také stát* (takt 101-104)

6.2.2 Vybrané skladby s prvky minimalizmu

Nejvíce minimalizmu se ve své tvorbě u nás tedy patrně blíží právě Vít Zouhar, který používá jak polyrytmy, tak postupy (v rámci harmonicko-melodického progresu), které odkazují poměrně zjevně na americkou minimalistickou školu. Platí to však opět jen pro část jeho opusů, a vždy si zachovává svůj charakteristický rukopis, který by se zjednodušeně dal popsat

jako "pocit naléhavosti, napětí," a pro docílení tohoto efektu užívá paradoxně právě repetičních postupů. Slyšíme v jeho skladbách "minimal", ale zároveň nás skladby nenechají v meditativní netečnosti. Minimalistický je určitě v pojetí harmonie - vystačí si s harmonickými funkcemi v rámci hudby zcela tonální, které nijak dramaticky neodbíhají od tónorodu. Pokud skladba začíná např. v C dur, nic nás v průběhu skladby neznejistí v přesvědčení, že skladba ve stejné tónině také skončí. Demonstrujme prvky minimalizmu nejprve ve skladbách, kde převládají bicí nástroje, potažmo, organologickou terminologií Sachse-Hornbostela - idiofony:

U každého příkladu můžeme nalézt rovinu, která se škatulce minimalizmu vymyká. Skladba ***Siréne*** pro bicí nástroje "vyhovuje" definici z hlediska polyrytmů, svým expresivním charakterem vylučuje efekt meditativnosti. Stylově věrnější je zase skladba ***Duny*** (1995) pro dvě marimby. Zde dochází na minimalizmus k poměrně častému střídání motivů, jinak zde můžeme vystopovat odkaz na Steva Reicha, 1) díky výběru nástrojů, 2) díky melodickým patternům, které mají často nepravidelný rytmus, 3) díky strukturaci a způsobu prolínání jednotlivých motivů. Do "idiofonických" skladeb můžeme částečně zařadit také opus ***Je všechno*** (1992) pro - dle partitury - "proznívání pro dva kytaristy, dvě kytary a znějící prostor." Kytary jsou zde totiž v první polovině skladby používány jako perkuse - rytmus vzniká rychlými údery dlaní na korpusy nástrojů. V tomto případě je však redukována strukturovanost - nástroje se plynule střídají v crescendu a decrescendu, které probíhají navzájem v opačné fázi.

Třetím příkladem z hlediska nástrojů rytmických je ***Brána Slunce*** existující ve verzi pro koncertantní bicí nástroje a orchestr (1989), nověji pak upravená pro bicí a orchestr komorní (2006). Část první - pouze pro bicí party, tentokráte není polyrytmická, ale zase více odkazuje na inspiraci východem. Jde však ještě dál než na zmíněný indický

poloostrov, je spíše odkazem na japonské komorní bicí orchestry (i s patřičnými doprovodnými výkřiky), např. produkci skupiny "JAMATO," která u nás již vícekrát koncertovala, pokaždé před zcela vyprodanými sály. Druhá část skladby je expozicí orchestrálního tělesa, kde je použito ono "proznívání" jednotlivých nástrojů a tónů. Fáze je tedy dosaženo v rovině dynamiky - crescendo a decrescendo, jak tomu bylo u skladby ***Je všechno***. V části poslední pak hrají bicí s orchestrem dohromady, výsledkem je spojení všech prvků, jež předtím zazněly zvlášť: rytmická složka, dynamické prolínání, repetivní motivy v partu houslí. Skladba byla použita ve filmu *Amerika* režiséra Vladimíra Michálka (1994). Jde kupodivu zatím o jediné spojení Zouharovy hudby s filmem, navzdory tomu, že hudba jiných minimalistů je ve filmu využívána velmi často, zejména pro její schopnost zvukomalby a zároveň charakteru zvukové kulisy dotvářející atmosféru (především P. Glass a M. Nyman, nárazověji S. Reich, T. Riley...).

Již zde vidíme, že, ač mají Zouharovy skladby společné prvky, pokaždé jsou použity odlišným způsobem. Princip prolínání je zajímavý též u skladby ***Zdá se mi zato pokaždé*** (1992) pro housle, klarinet a klavír, kdy na stejném principu fázového zesilování a zeslabování vystupují a mizí jednotlivé -nejdříve tóny- pak motivy, které společně tvoří hudební vrstvu, která se v časovém průběhu zahušťuje, a následně zase postupně mizí, z melodií zůstávají její útržky, a nakonec pouze tóny, každý několikrát se opakující, jako na začátku skladby. Jde o jednu z "nejmeditativnějších" Zouharových skladeb.

Na podobném principu je zkomponováno trio pro klarinet, fagot a klavír ***Jako voda je*** (1994). V úvodu zaznívá tón "e", jehož barva se mění s instrumentací, kdy jednotlivé nástroje tento tón plynule přebírají principem crescenda a decrescenda. Posupně se zvuková plocha rozvine na dalších tónech, a z ní pak začínají probleskovat první rytmické patterny, které

nakonec zcela skladbu ovládnou. Skladba končí na několikeré repetici motivu na akordech d moll, C, B, A.

K meditativnosti vyvolané fázujícími polyrytmy se vrací v audiovizuálním díle ***Kruhy Hladin*** *(2003)* pro čtyři flétny a video, jež vychází z autorovy vlastní videonahrávky pohybu pulců na vodní hladině v ruprechtovském rybníce. Skladba se opět skládá z více kontrastních motivů, prostřední část je homofonní, rytmy se střídají nikoliv "horizontálně", tj. několik zároveň, ale "vertikálně" - všechny flétny hrají jeden rytmus, který pak ve stejný okamžik změní na jiný. V závěru skladby se rytmy opět "rozklíží", vrací se fázové posuvy a polyrytmus, založený především na střídání tónů D a E, každý z nich mnohokráte v krátkých hodnotách zopakován. Video je počítačově upravováno, mění se barva obrazu, pohyb pulců se v prostřední části slévá do barevných zaoblených čar, které naznačují kruhový pohyb, který byl pravděpodobně také inspirací pro název skladby. Zároveň vyvolávají dojem měnící se abstraktní malby v pohybu.

Zásadním prvkem Zouharových skladeb, kterým se vymyká škatulce minimalizmu - stejně jako u pozdějších kompozic samotných "otců stylu", je absence bezčasovosti. Jeho díla mají rychlejší vnitřní vývoj, dynamiku, napětí. Nenechají tak posluchače v narkóze, či meditativnímu stavu, jak tomu bylo u minimalizmu raného, mají komplikovanější vnitřní strukturu, a posluchačský přístup tedy může být mnohem více "tradičně evropský." V minimalizmu jde především o formu - jak se z jednoho místa dostat na druhé, obsah již tak důležitý není. Zouhar klade důraz i na obsah, v souladu s jeho požadavkem posluchačské přístupnosti. Jeho dílo obsahuje i meditativní, relativně statické plochy (prostřední část *Blízká setkání zběsilostí srdce,* či "kytarová" *Je všechno*), i zde však melodické patterny nenechává opakovat po tak dlouhou dobu, aby mohly mít efekt skladeb raně minimalistických, které, pokud

poslouchámе oním "standardně evropským" způsobem, není u nich vlastně co k poslouchání. Zouharova díla nejsou ani typem performance, při kterých lze kdykoliv přijít a odejít, mají vnitřní progres, a je tedy vhodnější poslouchat je od začátku do konce, i z toho důvodu, že zřídka mívají jednu barevnou (či instrumentační) rovinu (*Duny*), většinou jsou naopak rozděleny do více částí, které jsou vzájemně kontrastní jak tempově, tak v rovině nástrojové, popř. dynamické.

Skladba ***Šest klavírů*** (1992) odkazuje zase více např. na tvorbu La Monte Younga, či Arvo Pärta. Celá je založena pouze na tónech aiolské mollové stupnice od tónu d (v různých oktávách), chybí tercie, nejvíce frekventovaná je kvinta d-a. Tato kompozice je použita i ve ***Wide Crossing*** (1994), kdy je kombinována s agresivními industriálními počítačově generovanými zvuky.
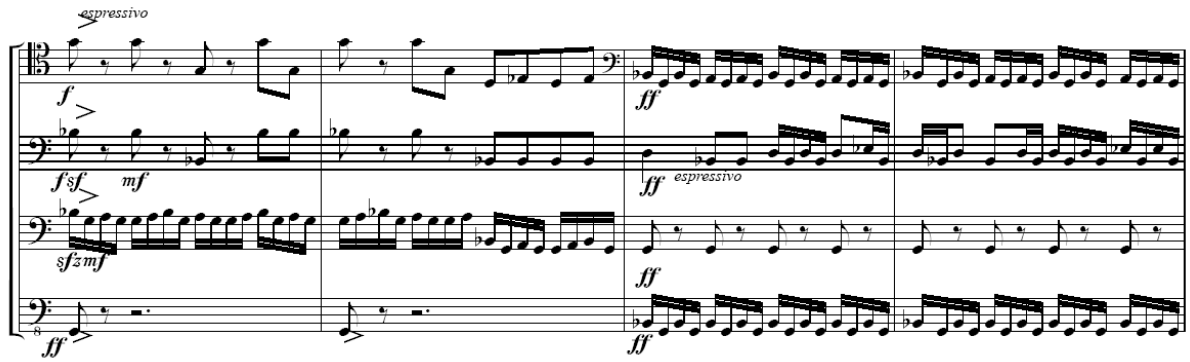
Zcela jiná je skladba pro dva klavíry ***Drásnění*** (2004) komponovaná s věnováním pro *Duo Ardašev* (Renata a Igor Ardaševovi), kde Zouhar kombinuje patterny rychlého expresivního charakteru. Charakter skladby je dán úvodním podkladovým motivem, kde se střídají tóny "b" a "c" kontra. Akordy B dur a C dur se také objevují nejčastěji, jinak jde patrně o Zouharovu harmonicky nejprokomponovanější skladbu, akordy se zde střídají v rychlém sledu, mění se tónorod. V předmluvě k partituře autor uvádí, že název skladby je jakousi alegorií pro práci s dřevem: *"(...) prolnutím zdánlivě nespojitého - skladby o českých snech a povrchu dřev - vzniklo Drásnění, slovo, které je drobnou variací na fascinující řemeslný postup a které nejlépe vystihuje atmosféru skladby."*[13]

Zouhar často používá ve svých skladbách kombinaci důrazů na každou čtvrťovou v jedné nástrojové skupině, a opakování dvou tónů v šestnáctinách v druhé, čímž tvoří akordický trojzvuk, a tento výchozí bod je opakujícím se patternem, na který vrství

[13] Zouhar: Drásnění / Scary Dreaming (partitura, Olomouc/Dobratice 2004)

další motivy (*Co všechno se může tangu také stát, Haec in arma ruo (Torso), Zdá se mi zato pokaždé, Blízká setkání zběsilosti srdce)*.
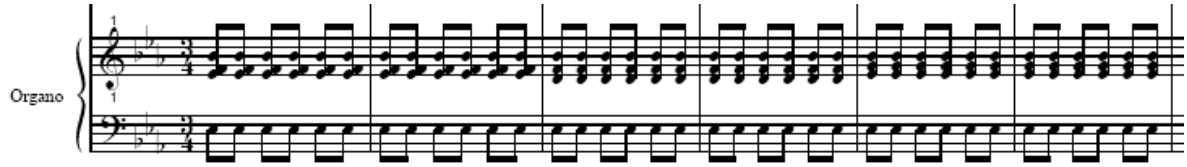
Příklad 9



Vít Zouhar - *Co všechno se může tangu také stát* (takt 33-36)

Dalším častým prvkem jeho kompozic je harmonický podklad hraný na klávesový nástroj, tvořený opakováním jednoho či více akordů např. v šestnáctinové či osminové frekvenci, kdy se akord změní po dvou až třech (v případě 3/4 taktu), či čtyřech (v příp. 4/4) čtvrťových dobách (*Coronide ed Apollo, Tutte quelle* z *Coronide, Adverto, mihi cuduntur doli* z *Torsa, Introdukce* z *Noci Dnem*).

Příklad 10
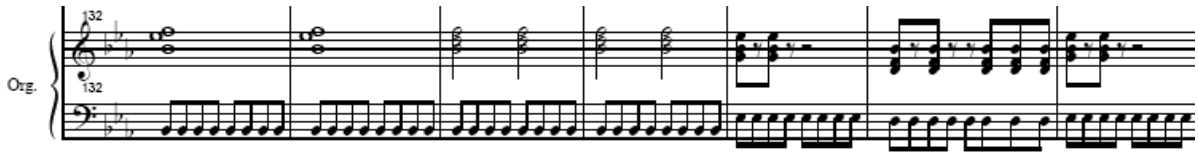


Vít Zouhar - *Coronide*, scéna 1. *Coronide et Apollo*, zač. partu organa

Harmonicky též často zakončuje sled akordů dominantou se čtvrtým stupněm rozvedeným do akordické tercie (*Haec in arma ruo (Torso), Felice chi prova (Coronide)*, závěrečná část *Co všechno se může tangu také stát)*. Tato dominanta je u Zouhara

výrazná proto, že (nejen) v uvedených případech trvá dvakrát déle, než předcházející akordový sled, právě pro rozvod čtvrtého stupně. Není používaná pouze jako příprava závěrečné tóniky na konec skladeb, ale jako konec harmonického motivu, který se vícekrát opakuje.

Příklad 11



Vít Zouhar - *Coronide*, scéna 2. *Felice chi prova* (takt 132-138)

Přesto, že prakticky všem skladbám Víta Zouhara by bylo možné vytknout stylovou "nečistotu," poměrně jednoznačně však většinu jeho hudby můžeme spojit s minimalizmem, protože tímto stylem je ovlivněna nejvíc, a prvky minimalizmu převyšují prvky jiných stylových okruhů. Na druhé straně tato "nečistota" dodává Zouharově hudbě osobitost a umožňuje ji chápat i v jiných souvislostech, než pouze s minimalizmem.

Redukcí pro tento výčet skladeb je počet nahrávek a partitur, ke kterým jsem měl možnost se dostat, neklade si tedy nárok na vyčerpávající komentář k dosavadnímu dílu V. Zouhara, slouží jako suma příkladů dokládající obecnou charakteristiku díla.

6.2.3 Významná ocenění

Prvního ocenění se dočkal Vít Zouhar již v patnácti letech - v soutěži skladatelských talentů Čs. rozhlasu v r. 1981. Vícekrát získal cenu Českého hudebního fondu, poprvé v r. 1988 za skladby *Agastia* a *Čas dobrých nadějí*, v r. 1989 za skladbu *Brána Slunce*, a v r. 1994 za *Blízká setkání zběsilostí srdce.* Se skladbou *Agastia* se umístil na 2. místě v soutěži mladých skladatelů pořádanou AMU, JAMU a VŠMU v r. 1989, *Blízká setkání zběsilostí srdce* získalo ocenění Hudební nadací OSA za orchestrální skladbu v r. 1993. Za skladbu *Wide Crossing* dostal čestné uznání ve skladatelské soutěži elektroakustické hudby MUSICA NOVA 95. Za skladbu *Co všechno se může tangu také stát* obdržel v r. 1997 cenu Společnosti skladatelů a cenu Nadace Musica Iuvenis. Ve skladatelské soutěži Generace získal několikrát za sebou druhé místo v letech 1992-1995 za skladby *Zdá se mi zato pokaždé, Šest klavírů, Jako voda je* a *Duny*.

Nahrávka souboru Fagoti Brunensis byla nominována na cenu časopisu Harmonie (2000), opera *Torso* na inscenaci roku (2003), inscenace *Noci Dnem* na událost roku (2005).[14]

[14] tento výčet vychází ze seznamu zpřístupněného Vítem Zouharem prostřednictvím ftp serveru Univerzity Palackého.

6.3 Vědecká práce

6.3.1 Monografie

Vít Zouhar je autorem knihy "Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století" (2004) a řady studií zaměřených na problematiku hudby 20. století (minimalismus, redukcionismus). Pro IEM-Cube ve Štýrském Hradci rekonstruoval prostorovou verzi elektroakustické skladby *Poeme électronique* Edgarda Vareseho (2003). Podílí se na přípravách kritického kompletního vydání děl Bohuslava Martinů. Se svým otcem právě dokončuje první komentované vydání korespondence Bohuslava Martinů a Zdeňka Zouhara.

Kniha *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století* je Zouharova první velká studie. Autor zde nejdříve upozorňuje na problematiku odlišných přístupů k pojmu z různých vědeckých oblastí, mj. na to, že např. Hudební věda začala s termínem operovat jakožto poslední uměnovědná disciplína. Zmiňuje dvoje základní chápání termínu - Barthovo a Zielkowského. V interpretaci Theodora Zielkowského jde o odmítnutí moderny. Postmoderní skladatel je zde např. John Cage, který reaguje svým principem indeterminace na překomplikované kompoziční systémy produkované okruhem Darmstadtské školy. Postmoderna má představovat návrat k přístupnosti umění masovému publiku, negaci modernistů, kteří tvoří sofistikovaně, nicméně stále více spíše sami pro sebe.

Američan John Barth je autorem stati *Literatura vyčerpanosti* z r. 1967, který byl v době vydání pokládán za jakýsi manifest postmoderny. V jeho podání nejde o negaci moderny, spíše naopak - jde o navázání. Chápe modernu jako stylový okruh, jenž dospěl ke svému završení, postmoderna je následujícím časovým obdobím, na jehož představitele klade

stejné hodnotové nároky - výjimečnost, odbornost, umělecké mistrovství, nápaditost, inspiraci. Nechce umění "vracet lidem," argumentuje tím, že ...*obyčejní lidé budou vždycky (...) bloudit a ztrácet duši.*[15] Přístupnost uměleckého díla není měřítkem jeho kvality, a pokud je nový umělecký směr obhajován pouze jako reakce na směr předchozí, s rezignací na jeho objektivní hodnotu, není důvod se jím seriózně zabývat jinak, než jako slepou vývojovou větví umění.

Zouhar zde zmiňuje i ostatní osobnosti, vstupující do diskuse o postmoderně, z nichž každý akcentuje jiný aspekt, víceméně se však všichni shodují v tom, že jádrem postmoderny je větší odpoutání se od tradic. Jednou je to kontinuita, podruhé příkrá negace, jindy spojování nespojitého, hledání nových forem, opouštění starých, v každé interpretaci je kladen důraz na jiná hodnotová kritéria. U Američana Leo Fiedlera je např. "Post-modernism" od "Modernismu" odlišen "*...překonáním hranic mezi vysokým a masovým uměním.*"[16]

Uvedení teoretici vycházejí z prostředí literární vědy. Charles Jencks přenáší výraz "post-modern" r. 1975 v pozitivním významu do oblasti architektury. Charakterizuje postmodernu jako pluralitu, která ovšem nevylučuje jednotu. Jedním z plnohodnotných výrazů této plurality je pro něj eklekticizmus (barokní minimalizmus v architektuře?), na druhé straně Jencks snižuje význam otázky stylu a stylovosti postmoderny. V těchto výkladech se myšlenkově rozchází s jinými teoretiky postmoderny, představujícími její hlavní proud (Welsch, Lyotard aj.). Podobně jako Fiedler však klade požadavek stírání tzv. "vysokého" a "nízkého" umění. jeho myšlenkovým odpůrcem byl francouzský filozof a esejista Jean-Francois Lyotard, který výrazně přispěl k mezioborovému chápání pojmu (tj. i v hudební vědě) svým spisem *La Condition*

[15] Zouhar: "Postmoderní hudba. Německá diskuse na sklonku 20. století, s. 26.
[16] Zouhar: "Postmoderní hudba. Německá diskuse na sklonku 20. století, s. 32.

postmoderne (Postmoderní situace)[17]. Zajímá jej John Cage, a postmodernu chápe jako vymezení vůči všemu, co je známé (př. nezobrazování nezobrazitelného jakožto mezní pojem).

Zouhar dále upozorňuje na souvislost postmoderny s tzv. *new musicology*, která se profilovala v Americe v 90. letech, a která se snaží nazírat muzikologické problémy z nových úhlů pohledů (gender, sexualita, přesun pozornosti ze zkoumání uměleckých hodnot euroamerické hudební produkce na hodnocení všech hudebních kultur, odklon od hudebně historického přístupu ve prospěch analýzy...). Přesto, že diskuse o postmoderně vznikla z popudu USA, je zde toto téma na okraji zájmu, naplno rozvinuto bylo právě v diskuzi "německé." Důvodem mohou být tendence spojování např. postmoderní hudby (J. Cage, minimalizmus) s propagací marxizmu (George Edwards), tyto interpretace se však brzy vytrácejí, následuje několik studií demonstrujících prvky postmodernizmu v dílech hl. Steva Reicha (Robert Schwarz, David Schwarz, Naomi Cumming). V souvislosti s hudbou zdůrazňuje Zouhar heslo *Postmodernism* v Grove Dictionary Of Music And Musicians od muzikologa Janna Paslera.

V hlavní části textu se tedy Zouhar zabývá již tematickým jádrem knihy, tj. německou diskuzí o postmodernizmu. Vysvětluje vstup německých filozofů koncem 70. let do diskuse o postmoderně mj. slábnoucím vlivem avantgardy, a nástupem tzv. *Neue Einfachkeit* a amerického minimalizmu, který proniká do německého prostředí. Ti si tyto jevy vysvětlují buď jako regresi (Stuppner), restituci (Adorno, Dahlhaus), nebo restaurování tradice (de la Motte-Haber). Neue Einfachkeit se tedy pro němce stává jakýmsi synonymem pro postmodernu, navzdory faktu, že tento pojem prakticky vznikl náhodně, a označuje skladatele, kteří jinak spolu hlubší souvislosti nemají.

[17] Jean-Francois Lyotard: *La Condition postmoderne*. Paris: Edition de Minuit, 1979.

Zouhar také srovnává diskuzi americkou a německou: Zatímco v Americe diskuse probíhala v devadesátých letech především v periodicích, a více kladla důraz na metodiku postmoderních tvůrců, v Německu se problém řešil především na různých sympoziích a kolokviích, a hlavním cílem bylo především přesné vymezení pojmu *Postmoderna*, k čemuž nakonec nedošlo. Pravděpodobně hlavním důvodem, proč se to nepodařilo, byla neshoda účastníků diskuse, kteří v ní měli srovnatelný vliv: Každý operoval trochu s jinou variantou pojmu (Postmoderne, Postmodernism, Postmodernes Musikdenken...), někteří se pokoušeli striktně odlišit význam každého jednoho pojmu, jiní se snažili o ustavení definice pro jediný z nich, přitom však již z principu jde o pojem z vlastní povahy příliš subjektivní, než aby šel s obecnou platností jednoznačně definovat, podobně jako např. pojem *hudba*, jak správně naznačuje i Jaromír Havlík, který napsal na tuto publikaci kritiku, otištěnou v časopise *Muzikologie*.[18] Autoři se navzájem neshodovali ani se zařazením konkrétních skladatelů, či jejich vybraných děl, do postmoderního okruhu. Proto se ani Zouhar nesnaží o nějakou další, konečnou definici pojmu, spíše odkrývá podstatu německé diskuse, analyzuje její strukturu, interpretuje demonstrované názory.

V Německu tedy označuje jakožto hlavní "diskutující" Wulfa Konolda, Hermanna Danusera a Helgu de la Motte-Haber, která nejvíce akcentovala potřebu přesného pojmového vymezení, a spojovala postmodernu se zmíněnou *neue Einfachkeit*. Zde již je řeč o problematice postmoderny v hudbě.

Konold jakožto jeden z prvních přispěvovatelů předznamenal charakter evropského pejorativního pojetí postmoderny jakožto úpadku v umění, a bral ji jako argument pro obhajobu moderny, inspirován Jürgenem Habermasem. Tato obhajoba však není příliš přesvědčivá, protože sice může mít váhu jako kritika

[18] Havlík, Jaromír - *Vít Zouhar: Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století,* Olomouc 2004. In: Hudební věda, roč. XLIII, 2006, č. 2, s. 191-194)

postmoderny, ale nepřináší argumenty pro životaschopnost moderny. Zouhar Konoldovi vytýká řadu dalších metodických prohřešků, a ex post zpochybňuje prakticky celou jeho názorovou koncepci. Přiznává mu tak de facto význam jenom z hlediska jeho vlivu, nikoliv hodnotu názorů samotných. Přitom však nedemonstruje žádnou osobní názorovou antipatii (která by nebyla překvapením, když si uvědomíme, že Zouhar jako skladatel je ve smyslu vstřebávání vlivů minimalizmu svým způsobem postmoderní), všechny své výtky podkládá dostatečně pádnými argumenty. Konold stojí na začátku diskuse jako jeden z iniciátorů, a vícekrát již do ní nevstupuje.

Danuser na rozdíl od Konolda chápe postmodernu ne jako jednotný styl, ale jako celou řadu směrů, které pojí určité společné prvky. Ty však nejsou v jeho pojetí úpadkové, naopak, pro hodnocení jsou zde rozhodující pozitivní kvality. Zahrnuje do oblasti pojmu i avantgardu, a píše o posunu zájmu od formy díla k procesu jeho tvorby. Názorově je inspirován Lyotardem. Nevýhodou jeho koncepce je však přílišná otevřenost, v důsledku čehož je pak možné za postmoderní považovat valnou většinu hudby 70. a 80. let, přičemž zůstávají stále nejasná jednoznačná kritéria. Danuser sám se však vyhýbá ukvapeným soudům a klasifikacím, a před pojmem *postmoderna* upřednostňuje pojem *Postmodernes Musikdenken*. Jako příklad moderního skladatele uvádí Schönberga, nejzásadnějším postmodernistou je pak pro něj John Cage. Na rozdíl od Charlese Jenckse odmítá eklekticizmus jako znak postmoderny, základním postmoderním principem je pro něj experiment.

Helga de la Motte-Haber zaujímá negativní stanovisko vůči postmoderně definované ve vztahu k hudební produkci inspirované minulostí, naopak pozitivně hodnotí evropskou tvorbu inspirovanou americkými trendy 60. let (př. Arvo Pärt). Toto dvojí pojetí se snaží odlišit pojmovým vymezením, kdy část historicky-eklektickou nazývá německým termínem *Postmoderne*, a oblast "americkou" americkým termínem

Postmodernism. Nejde však o ustavení pojmové dvojice, ale spíše o charakter jejích textů, ve kterých tyto pojmy užívá - ovšem ne zcela důsledně - ve zmíněných významech. Po roce 1990 pak tuto dichotomii opouští (i předtím ji však narušuje užíváním pojmu *Postmodern*), respektive pojmy používá čím dál více jako synonyma, a v původně naznačených významech je navzájem zaměňuje (Zouhar uvádí řadu příkladů). Autor tento rozpor vysvětluje tak, že de la Motte-Haber spíše naznačila možnost uchopení termínů, ale nesnažila se o důsledné ustavení pojmového aparátu. Podobně pak dle Zouhara "naznačuje" také analogicky dvojici *Moderne – Modernism*, kdy první je varianta evropská, a druhá americká. Rozdíl vidí opět v odlišném přístupu k historii. Ten je odvislý od faktu, že Evropa má nepoměrně bohatší kulturní tradici, než Amerika. Čímž částečně vysvětluje vztah moderny a postmoderny: Za jeden z hlavních pejorativních znaků postmoderny považuje ztrátu historické perspektivy, k čemuž pak v její interpretaci došlo mnohem jednodušeji a důsledněji v Americe, než v Evropě. Tato "ztráta" pak odlišuje eklektické tendence postmodernizmu např. od neoklasicizmu. Neoklasicizmus nepostrádal historické povědomí, a snažil se užitím starších stylových prvků přinést novou hudbu, zatímco postmoderní obracení se k minulosti vnímá autorka jako spotřební sériovou výrobu něčeho, co tu již dávno bylo, a výsledkem je pak umělecky nehodnotný prefabrikát. Toto přerušení historické kontinuity pak vnímá i z druhé strany časové osy - ztrátu perspektivy budoucnosti, čehož důsledkem je "*bezvývojovost*."[19]

Názorovou inspirací pro de la Motte-Haber jsou práce Charlese Jenckse. Zvláště v práci zaměřené na Víta Zouhara je vhodné uvést Jencksův termín *double coding* - "*(...) komponování s nejmodernějšími prostředky, kterým dává zdání tradice*"[20], kterým se zabývá autorka v pozitivním slova smyslu,

[19]Zouhar: "Postmoderní hudba. Německá diskuse na sklonku 20. století, s. 170.
[20]Zouhar: "Postmoderní hudba. Německá diskuse na sklonku 20. století, s. 177.

přestože jej interpretuje poněkud nejednoznačněji, než sám Jencks. Naopak pro negativní hodnocení postmoderny užívá opět Jencksova termínu *Fassadenkunst*, přejatého z oblasti architektury: forma je korektní, obsah je však podřízen samoúčelné efektnosti.

Jak bylo řečeno, de la Motte-Haber se nejvíce ze všech zmíněných autorů snažila o precizování pojmu *postmoderna*. Zouhar její neúspěch v pokusu o přesnou definici pojmu vysvětluje tezí, že se autorka snažila o nové pojmové vymezení, přitom však celou dobu vycházela *"(...) z německého tradovaného označení "postmoderne Musik," které je spojováno s neohistorizmem a oživením pozdně romantické estetiky. (...) Své komentáře a kritiku (...) soustředí zejména na tradovaný obsah, aniž by se pokoušela o celkově nové vymezení pojmu."*[21]

Největší přínos německé diskuze o postmoderně Zouhar spatřuje v tom, že vyvolala novou vlnu zájmu o soudobou hudbu, a pro případné pozdější pokusy o jasnou definici odkazuje pozornost na (v textu jen orientačně naznačený) okruh skladatelů, jejichž jména se v souvislosti s postmodernou objevují nejčastěji.

Zouhar ve svém spise velmi často používá citace, ve většině případů v originálním znění, výhodou, ne-li nezbytností pro čtenáře je tudíž znalost němčiny a angličtiny. To platí i pro kratší autorovy vědecké texty. Za knihu *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století* získal cenu rektorky Univerzity Palackého v Olomouci (2005).

Pojem *postmoderna*, jakkoliv je pravděpodobně přesně nedefinovatelný, by se dal označit jako spojovací prvek v celkovém tvůrčím záběru i myšlení Víta Zouhara. Minimalizmus, s nímž je Zouhar spojován, souvisí s postmodernou poměrně úzce. Jeho hudebněvědecké analýzy se věnují skladbám autorů, jejichž jména zaznívaly v diskuzi o postmoderně. Jeho zatím

[21]Zouhar: "Postmoderní hudba. Německá diskuse na sklonku 20. století, s. 186.

jediná velká studie se přímo tímto tématem zabývá. A v rámci pedagogické činnosti používá metody, které bychom též mohli poměrně snadno interpretovat jakožto postmoderní. Alternativní název celé této práce by tedy mohl být *Postmoderna v činnosti Víta Zouhara*, kdyby nebyl poněkud zavádějící. Nicméně by možná nebylo daleko od pravdy tvrzení, že Vít Zouhar je u nás jednou z "nejpostmodernějších" osobností. Skladatelova vědecká práce tak paradoxně, zároveň však logicky, může tvořit klíč k jeho tvorbě umělecké, umožnit proniknout hlouběji do jeho pohnutek, příčin, proč volí právě tyto, a ne jiné vyjadřovací prostředky: Pluralita, spojování zdánlivě nespojitelného, inspirace minulostí, odstraňování předsudků vůči "nízké", či "non-artificiální" hudbě, stylová svoboda, a zároveň přístupnost širšímu publiku, to jsou konotace, se kterými se Zouhar ztotožňuje, nebo raději - ve kterých nachází zalíbení.

6.3.2 Kratší studie

Kratší vědecké texty dokládají zájem Víta Zouhara o kompoziční struktury, které mají vnitřní pevný racionální řád, a přesto, resp. právě proto dosahují výsledná díla maximálních estetických a emotivních účinků. Zouhar sám se snaží dosáhnout ideálního poměru mezi těmito dvěma kvalitami. Pärtovým systémem tintinnabuli se částečně nechal inspirovat např. ve scéně *Tutto mi dice* v opeře *Coronide.* Barokní stylizací např. právě v *Coronide* se možná začal zabývat i z důvodu užití hudební symboliky v barokních kompozicích.

Přiblížení studie *Čísla mezi výrazem a strukturou* z r. 2003[22] může být reprezentativním vzorkem pro představu o Zouharově hudebně-teoretické orientaci: poukazuje v ní na několik možných uchopení vztahu racionální organizace hudby a jejích afektových účinků. Jako první příklad uvádí užití principů tzv. Zlatého řezu (poměr dvou délek rovný 1.618) a Fibonacciho

[22] Zouhar: Čísla mezi výrazem a strukturou. In: Hudební věda a výchova 9, Olomouc, 2003

řady (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, čísla ve všech svých dvojicích udržují poměr stejný, jaký je u Zlatého řezu) v *Sonátě pro dva klavíry a bicí*, či *Allegru Barbaru* Bély Bartóka (motivické změny v příslušném počtu taktů), které analyzoval Bartókův žák Ernö Lendvai, a také u *Metastases* Iannise Xenakise. V těchto případech ovšem Zouhar upozorňuje na možnost pouhé vědecké interpretace, která nikde není potvrzena zmínkou o záměru od samotného skladatele.

Jako další příklad užívání číselných řad uvádí Zouhar poválečnou hudební produkci okruhu Darmstadtu (Boulez, Stockhausen, Xenakis...), jejichž principem je totální organizace hudebního materiálu. Upozorňuje též na paradox, kdy kompoziční principy darmstadtského skladatelského okruhu, na které měl být minimalizmus odmítavou reakcí (serialita, dodekafonie), se nakonec staly do určité míry východiskem minimalistických kompozic, přestože *"(...) čísla zde (...) neslouží jako prostředek k ovládání, řízení a kontrole komplexních multifunkčních a totalitních struktur, nýbrž k provádění snadno rozpoznatelných procesů"*.[23] V případě např. Reicha je výsledkem studia hudby kmene Ewe v Ghaně užívání principu polyrytmiky (často v 6/8 taktu).

V závěru práce se Zouhar věnuje Pärtovi, u kterého zdůrazňuje jeho princip organizace hudební struktury pomocí číselných vztahů, jejímž cílem je postupné zvyšování afektu. Pärt vychází z křesťanské číselné symboliky (svatá trojice - trojzvuk apod.). V této souvislosti zmiňuje též německého skladatele Petera Tenhaefa (1953), který se Pärtem nechal inspirovat k vytvoření vlastního kompozičního principu, jenž vychází z řady harmonických tónů a afektu.

V tematicky úžeji vymezených studiích se zabývá především tvorbou zmíněného Arva Pärta, a Petera Tenhaefa, vysvětluje jejich kompoziční principy a navzájem je srovnává. Z české

[23] Zouhar: Čísla mezi výrazem a strukturou, s. 30

produkce napsal několik textů o *Ars Incognita*, edičně se věnuje Bohuslavu Martinů. Jeho texty vycházejí v českých i zahraničních periodicích.

6.4 Slyšet jinak

V roce 2001 založil Zouhar společně s prof. Josefem Gründlerem program Slyšet jinak, který je zaměřen na hudební výchovu dětí základních škol, jejíž metoda pracuje s dětmi způsobem aktivní kompozice hudby. Důraz je zde tedy kladen především na kreativitu, a to ve smyslu jejího umožnění. V klasické hudební výchově na základních školách je užíváno principu nápodoby - tj. především přezpívávání lidových písní. Zouhar se snaží ve svém konceptu otevírat prostor pro vlastní autentickou tvorbu dětí, která není ohraničena nedostatkem či přemírou talentu či znalosti teorie, ale tvoří vedle zmíněné nápodoby druhou, rovnocennou možnost pro žáka, jak uchopit hudbu.

Tato metoda je zde spojena s recepcí hudby 20. století, a má tak napomoci žákům vstřebat současnější produkci tzv. artificiální hudby, než jaká bývá náplní standardních učebních osnov.

Co se týče historie těchto snah, podobnou metodu vyvinul již v 70. letech ve Velké Británii pedagog John Paynter. Výsledkem bylo propojení výuky s aktivitami hudebních souborů specializovaných na hudbu 20. století, s podobným úspěchem pak byla tato metoda využita v německém Frankfurtu nad Mohanem, přinesl ji sem manažer souboru Ensemble Modern, Karsten Witt, který později přesídlil do Vídně, kde žáky vedl k tomu, aby nejen komponovali pro speciální soubory, ale aby i sami byli interprety svých děl. I zde se jednalo o žáky základních škol, ve věkovém rozmezí 5-14 let. Pozdější vídeňský projekt *Klangnetze* zaměřený především na tvořivost dětí, pak rozšířil stylový záběr např. o jazz a elektronickou hudbu. Projekt byl

realizován v letech 1993-2003, a jeho hlavním koordinátorem byl Josef Gründler. Ten se stal spolupracovníkem Víta Zouhara v projektu *Slyšet jinak (Anders Hören)*, který navazuje na *Klangnetze*, a dále rozvíjí myšlenku, a sice směrem k interkulturní komunikaci. Požadavky jsou však kladeny na koncentraci a cílevědomost žáka, a dále na reprodukovatelnost vytvořené aktivity. Tím je zabráněno chaosu a bezbřehosti tvorby v jinak otevřeném systému.

Obecně řečeno, vzdělání zde nemá být naplněno formou sdělení a přijetí informace, nýbrž důsledkem aktivního procesu. *Výsledkem* tohoto procesu pak *"(...) nemá být skladba á la učitel nebo některá z historických veličin, nýbrž původní týmová zvuková kompozice žáků, využívající předem definované prostředky."*[24] Důležitý je proces vzniku produktu, nikoliv produkt samotný.

Tato metoda podporuje všestrannost v kreativitě, a částečně přebírá princip výuky výtvarné výchovy, kde je též kladen důraz na aktivní přístup žáka. Stírá zde hranice mezi vysokým a nízkým uměním, a je tedy, alespoň ve "fiedlerovském" slova smyslu, postmoderní.

V době dokončování této práce, je připravena k vydání druhá Zouharova monografie, kterou připravil se svým otcem Zdeňkem Zouharem, edici korespondence Zdeňka Zouhara s Bohuslavem Martinů.

[24] Zouhar: *Hudební výchova bez bariér? K projektům Klangnetze a Slyšet jinak* (in: Zborník Pedagogickej fakulty Prešovskej Univerzity, 2004, s. 71-77).

7. Obhajoba Minimalizmu pro 21. století

Má dnes ještě minimalizmus vůbec smysl? Může ještě oslovit? Mohou lidé cítit ještě potřebu mít důvod, tímto stylem se zabývat? Vzhledem k logice kulturně-sociálního vývoje se domnívám, že ano. V sedmnáctém století bylo baroko "zprůhledňující", zpřístupňující reakcí na překomplikovaný vokální kontrapunkt renesance a franko-vlámských skladatelů, ještě mnohem radikálnější "zjednodušení" nastalo v průběhu století osmnáctého ve formě rokoka a klasicismu. Potřeba vyjádření komplikovanějších vnitřních niterných pochodů umělce přešla v orchestrální megalomanství romantizmu, který byl v této posloupnosti první masovou demonstrací osobní, subjektivní stylizace - návrat ke komplikovanému. 20. století pak přináší ve vývoji podstatné zrychlení tohoto historického "patternu," kdy křivka sinusoidy střídá jakýsi výrazový minimalizmus a maximalizmus, a v takto vymezeném prostoru dosahuje vyšších, či nižších hodnot. Po "záchvěvu" impresionizmu na počátku století přichází expresionizmus, světové otřesy v podobě světových válek a snaha, potřeba se s těmito hrůzami vyrovnat, reagovat, vyjádřit se. Další kulturně-sociálně-evoluční rovinou je technický pokrok. Hudba ve snaze se přizpůsobit přichází - v reakci na světové války - s atonalitou, umožňující ještě více vyjádřit utrpení, na straně druhé později např. s dadaizmem, snahou banalizovat, odvracet se od reality, jakožto jediným způsobem, jak si uchovat zbytky nevinnosti, iluzí, nebo alespoň zdravý rozum.

Reakcí na technický pokrok je snaha umělců přizpůsobit soudobou hudbu současnosti, přichází futurizmus, konkrétní hudba, elektronické experimenty, Darmstadt. Opět komplikovanost, čím dál více soudobou hudbu vzdalující běžnému posluchači. Vše se zrychluje, je prakticky nevyhnutelný další zlom, návrat ke klasicizmu, "zjednodušení." Ten přichází v 60.

letech masovou expanzí "ne-vážné" hudby, která získala - valnou částí právem - vědecké označení "non-artificiální." Ve sféře hudby tzv. "vážné" přišel právě minimalizmus - meditativní hudba ovlivněna východními kulturami, a jejich chápání hudby. Následuje postmoderna, interakce audio- a vizuálního umění, vlastně prakticky následuje interakce všeho se vším, a výsledkem je, že dnes už pravděpodobně neexistuje něco jako "in" a "out", skladatel může být neobarokistou, romantikem, dodekafonikem, performerem, jediným kritériem je (nebo by měla být) kvalita, přičemž objektivitu jejího zhodnocení můžeme zkoušet měřit např. "fundovaností" hodnotících. Pokud jsme si stylový charakter v toku času v předchozím odstavci vizualizovali sinusoidou mezi min. a maximalizmem, dnešní "graf" by spíše připomínal "cluster" dokládající dnešní polystylovost a vzájemnou interakci, syntézu stylů. Je však jediným ospravedlněním dnešního minimalizmu to, že "může" být v kompozicích užíván?

Žijeme v rychlé době, jsme neustále obklopeni zvuky, přístroji, informacemi všech stupňů relevance. Ve vztahu k hudbě si pak můžeme vybrat: Chceme hudbu, která bude reflektovat naši současnou, každodenní realitu, jako tomu bylo v případě např. futurizmu, nebo si chceme naopak od této reality při hudbě odpočinout, "vypnout," nabrat sílu? A zde se jako jedna z variant zase nabízí minimalizmus se svou meditativností. To je ovšem samozřejmě hledisko spotřební. Z hlediska uměleckého však zůstává ono "ospravedlnění" stále stejné snad od počátků vnímání "tvorby hudby" jako "umění": Hudba je dobrá nebo špatná, a záleží na talentu, píli a celkových dispozicích toho, kdo ji vytváří, jaký bude výsledek. A současný stav kultury může být vyvrcholením, stejně jako rozpadem, konečným stádiem vývoje, v tom, že člověk může být minimalistou, maximalistou, Bachem, Mozartem, Schönbergem, Johnem Cagem či Michaelem Jacksonem, podstatná je

pouze kvalita, umělecká hodnota jeho práce, vše je otázka jen vědomého výběru výrazových prostředků, jedním slovem - stylu.

8. Důležité soubory interpretačně spojené s kompozicemi V. Zouhara

8.1 Ensemble Damian

Komorní soubor *Ensemble Damian* vznikl v okruhu souborové hry Collegium Musicum studentů katedry Muzikologie na Filozofické fakultě a katedry Hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Pod tímto názvem poprvé veřejně vystoupili v r. 1995, a jejich původním uměleckým záměrem byla autentická interpretace staré hudby. V průběhu let do souboru přišli také brněnští hudebníci, a repertoár se rozšířil na soudobou hudbu, především na minimalizmus. Ze zahraničních skladatelů zpracovali např. multimediální kantátu *Three Tales* Steva Reicha, v posledních letech funguje soubor především jako interpret skladeb Tomáše Hanzlíka, který je uměleckým vedoucím souboru, a Víta Zouhara, který je Hanzlíkovým kolegou, přítelem a spolupracovníkem. Pravidelně koncertují v prostorách olomouckého konviktu, a účastní se též každoročního olomouckého festivalu *Baroko*. Mezi stálé členy souboru patří: Tomáš Hanzlík (umělecký vedoucí, housle, tenor), Jana Synková (alt), Markéta Večeřová (soprán), Pavel Maška (bas), Radek Prügl (kontratenor), Marek Čermák (klávesové nástroje), Eva Lišková, Tomáš Pálka (housle), Dalibor Pimek (violoncello), Michal Reich (kontrabas), na premiéře *Coronide* pak hráli např. Bohuslava Adámková (viola da gamba), Lenka Pulchertová (organo), Niaz Zajni a Jiří Kantor (housle). Jsou to hudebníci z okruhu Brna, Olomouce a Kroměříže, většina z nich jsou dnes profesionálové působící i v řadě dalších souborů a orchestrů.

8.2 DAMA DAMA

DAMA DAMA je brněnský komorní soubor bicích nástrojů, který vznikl v r. 1990 z bicí sekce orchestru *Art Inkognito (*později *Ars Incognita)*, a jehož vůdčí osobností je Dan Dlouhý. Další členové jsou: Ctibor Bártek, Stanislav Plíska a Lukáš Krejčí - všichni absolventi JAMU. Soubor si nedává stylové hranice, jeho původní ambicí však bylo zrovnoprávnění sekce bicích nástrojů s ostatními nástrojovými skupinami v orchestru. Soubor premiéroval většinu kompozic pro bicí nástroje ze soudobé české artificiální produkce, a pravděpodobně nejčastěji spolupracuje s autory okruhu Cameraty Brno. DAMA DAMA produkují též vlastní kompozice, autorem většiny z nich je právě umělecký vedoucí Dan Dlouhý. Jsou držitelé několika prestižních ocenění, a mají ve své diskografii řadu oficiálních nahrávek. Do jejich repertoáru patří i řada skladeb zahraničních autorů, z okruhu minimalistů je zajímavá realizace české premiéry skladby *Tehilim* Steva Reicha v r. 2000, za účasti autora.

8.3 Ars Incognita

Tento brněnský soubor je s pražským *Agon Orchestra* jedním z nejstarších souborů specializovaných na soudobou hudbu u nás. Existuje od r. 1985, zakládajícími členy byli skladatelé Ivo Medek a Zdeňek Plachý, a herci Lenka Loubalová a Vladimír Javorský, kteří hudební produkci souboru obohacovali o scénický a multimediální rozměr. *Ars Inkognito* se orientoval především na soudobou produkci skladatelů okruhu Cameraty Brno a JAMU (D. Forró, P. Graham, I. Medek, M. Ištván, A. Parsch, A. Piňos, Z. Plachý, M. Štědroň). Účastnil se řady festivalů u nás, po r. 1989 i v zahraničí (Darmstadt, Mannheim, Drážďany), od r. 1994 působí pod pozměněným názvem *Ars Incognita*. V r.

2001 účinkoval na samostatném koncertu v rámci Pražského jara, v r. 2002 vydal první vlastní CD.

8.4 Tomáš Hanzlík

Olomoucký skladatel Tomáš Hanzlík se narodil r. 1972, je absolventem katedry muzikologie a katedry hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci - obor Hudební výchova. Byl zaměstnán jako redaktor pro vážnou hudbu v Českém rozhlase, dnes je jeho externím spolupracovníkem. Od r. 1998 je producentem mezinárodního festivalu staré hudby *Baroko*, zaměřeného na uvádění novodobých premiér. Působí také na Pedagogické fakultě UP v Olomouci. Jako hudební vědec se věnuje edici staré české hudby, a zajímá se o hudbu piaristických skladatelů, z tohoto okruhu také pocházejí staré texty, které zhudebňuje, a k uměleckému zájmu o ně podnítil také V. Zouhara. Společným dílem obou skladatelů je dvanáct úryvků z opery *Yta innocens* pod názvem *Torso* (2003), Hanzlík sám se od začátku 2. tisíciletí profiluje jako skladatel tzv. neobarokního minimalizmu, čehož dokladem jsou např. opery *Endymio* (2001), *Yta innocens* (2003), *Kirké* (2005), *Krvavá pavlač* (2005), či *Lacrimae Alexandri Magni* (2006) na objednávku pražského Národního divadla.

Jak bylo řečeno, Hanzlík je pro Zouharovu tvorbu klíčovou postavou, protože 1)je uměleckým vedoucím souboru Ensemble Damian, který je stálým interpretem oper obou skladatelů, a 2) z jeho iniciativy se Zouhar začal zajímat a operní tvorbu s prvky stylů minulých století, která se dočkala trvalého úspěchu u širšího publika.

9. Závěr

Badatelskou a analytickou snahou v rámci této práce bylo představit osobnost a dílo Víta Zouhara, demonstrovat a komentovat jeho dílo umělecké, vědecké a pedagogické, a představit jej tak v celé šíři a komplexnosti. Při plnění těchto vytyčených úkolů byla rozebrána pojmová problematika okolo užívání termínů *minimalizmus* v Čechách, potažmo v Evropě, a termínu *barokní minimalizmus* v souvislosti se Zouharovými, potažmo Hanzlíkovými operami.

Byly popsány i společné jmenovatele, i rozdíly mezi tvorbou Zouharovou, a tvorbou amerických minimalistů, a tím potvrzena souvislost těchto dvou fenoménů, naopak vyvráceno důsledné přejímání jednoho druhým.

Pokusil jsem se vytvořit co nejucelenější a nejvýmluvnější obraz o Zouharových kompozicích, a to poukazy na její rozmanitost i společné rysy, snažil jsem se najít na konkrétních příkladech jeho inspirační zdroje (tj. neříci jen "Vít Zouhar se inspiruje americkým minimalizmem", ale nalézt konkrétní paralely mezi tvorbou jeho, a tvorbou Glasse či Reicha). Otevřel jsem také téma, jemuž se nevěnuje snad žádný odborný text související se Zouharem, a sice fonetické hříčky s librety autorových oper, které především v opeře *Torso* jsou natolik zvýrazněné, že se stávají důležitou estetickou hodnotou a nedílnou součástí díla.

Při budování celkového obrazu daného tématu nakonec vyšla komplexní struktura, ve které jsou dílčí témata navzájem propojena souvislostmi. Zouharův teoretický zájem o postmodernu, analytická orientace na evropské "postminimalisty" (Pärt, Tenhaef), kompozice s vlivy jak minimalizmu amerického, tak evropského, spojování zdánlivě nespojitého v intencích historických, stylových, mezioborových

i metodologických v oblasti kompozice i pedagogiky, to vše dává dohromady překvapivě ucelenou, logickou, smysluplnou a homogenně strukturovanou mozaiku, ve které všechno se vším úzce souvisí. Když analyzujeme Zouharovu kompoziční práci a pedagogickou metodiku, nacházíme zde prvky postmodernizmu. Když nahlédneme do jeho teoretické monografie, vidíme, že jejím tématem je německá diskuse o postmoderně. Když se zaměříme na jeho hudební analýzy, vidíme především Arva Pärta, skladatele, jenž byl poměrně často s postmodernou spojován, stejně jako minimalizmus, Neue Einfachkeit, a od něj je jen krůček k redukcionizmu. Rozhodneme-li se rozebrat problematiku barokního minimalizmu, hned vidíme jasně postmoderní princip spojování starých stylů s novými. Při vší Zouharově stylovo-metodické svobodomyslnosti a sklonům k experimentu, se nám tak v jeho tvorbě otevírá prakticky dokonalý systém, v němž každá položka má své pádně zdůvodněné místo, společným jmenovatelem pak zdá se být nejvíce právě *postmoderna*.

V práci jsem rezignoval na hodnotící stanoviska, význam Zouharovy tvorby jsem doložil výčtem prestižních ocenění, jenž získal, a festivalů, kterých se účastnil. Zouhar jakožto osobnost, na základě jednoho osobního kontaktu, několika dopisů a svědectví jeho přátel a kolegů ať už formou ústní nebo v rámci pramenů, by se dal charakterizovat jako z naturelu pozitivní člověk plný entuziasmu, prost duševních trýzní, kterými trpěla řada jiných uměleckých osobností. Tuto charakteristiku potvrzuje i charakter jeho hudby, jenž vzbuzuje veskrze pozitivní dojmy, někdy dosahující až slavnostního charakteru. Jeho odborné texty zase dokládají schopnost uchopit zvolenou problematiku, zdůraznit její hlavní konotace, a srozumitelně ji interpretovat a obohatit bystrými postřehy.

Jeho hudba je ve výsledku přístupná širokému publiku, zároveň ceněná odbornou kritikou, jeho teoretická práce je přínosem pro zpracovávání nových, resp. neprobádaných či

nedořešených témat, a zpětně i pro jeho kompozičně-objevitelskou cestu, jeho práce pedagogická se snaží novými metodami s úspěchem efektivizovat hudební vzdělání. Pro vznik tohoto textu se zdála i vhodná doba, protože o Zouharovi jako čtyřicátníkovi (nar. 1966) by se dalo říci, že je zhruba v polovině svého tvůrčího života, což je podnětem k určitému pokusu o sumarizaci jeho dosavadního přínosu. K tomu symbolicky dodejme, že má brzy přijít na svět jeho první dítě, lze tedy předpokládat, že jeho život budoucí se vzhledem ke stávajícímu změní, nová etapa skladatele-vědce-pedagoga se otevírá.

10.1 Summary:

Vít Zouhar is an olomoucian composer, mostly known for his influences of American "minimal music." He wrote three operas - *Coronide, Torso* and *Noci Dnem*, and his style has been called "baroque minimalism." This means, that the author puts together the points of both styles. The first two operas have been written on the librettos from the first half of 18.th century, and they come from the court of Olomoucian bishop, cardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach. Original music of this opera was lost. Opera *Noci dnem* (Nights By The Day) has been written on the torso of libreto from J. W. Goethe *Die Zauberflöte zweiter Teil,* where the music has never been composed before. The Operas were nominated for several prestige prices ("Inscenation of the year" price etc.).

Zouhar´s compositions are continuously used on several music festivals (Olomoucian Baroko, Forfest Kroměříž, Exposition Of The New Music Brno), and he cooperates for a long time with the musical groups *Ensemble Damian* (operas) and DAMA DAMA (drum compositions).

Zouhar is also the musicologist and pedagogue. As a musicologist, he wrote a big monography about the "German discussion about postmodern at the end of the 20th. century." He also makes the analyses of postmodern composers Arvo Pärt, Peter Tenhaef and others. He is a member of the Bohuslav Martinů Society.

His pedagogical activities are concentrated on Palacky University in Olomouc (he teaches here the music of 20. century, music theory, music analyses, computer music and composition). He´s also trying to evolve the experimental ways of teaching music in elementary schools. This project is called *Slyšet Jinak (Anders Hören)*, and it´s based on teaching children the music by the process of their active composing.

Zouhar cooperates here with Josef Gründler, who was the leader of *Klangnetze,* a similar German experiment, which existed before.

10.2 Zusammenfassung:

Vít Zouhar ist ein Komponist aus Olomouc, der vor allem aufgrund der Einflüsse des Minimalismus bekannt ist, die sich in seinem Werk wieder spiegeln. Im Zusammenhang mit seinen Opern *Coronide*, *Torso* und *Noci dnem* kam auch an der Jahrtausendwende der Begriff „barocker Minimalismus" auf. Die ersten zwei Opern sind auf der Grundlage von Libretti aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben. Diese Libretti, deren Musik allerdings nicht erhalten ist, stammen aus dem Umfeld des Olmützer Bischofsitzes in der Wirkungszeit von Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach. Die Oper *Noci dnem* ist nach den Bruchstücken des Librettos „Die Zauberflöte zweiter Teil" von Johann Wolfgang Goethe geschrieben, ein Stück, welches nie vorher in Musik umgesetzt wurde. Die Opern wurden für mehrere prestigereiche Auszeichnungen nominiert.
Zouhar wirkt regelmäßig auf mehreren Musikfestivals (Baroko Olomouc, Forfest Kroměříž, Expozice Nové hudby Brno usw.) und arbeitet langfristig mit mehreren Musikgruppen zusammen (vor allem mit DAMA DAMA und mit dem Ensemble Damian.)
Die weiteren Aktivitäten von Zouhar sind musikwissenschaftlicher und pädagogischer Natur: Als Musikwissenschaftler befasst er sich mit den Theorien der Postmoderne und mit der Analyse postmoderner Komponisten (hauptsächlich Arvo Pärt und Peter Tenhaef), weiters ist er in der Stiftung Bohuslav Martinůs (nadace Bohuslava Martinů) tätig. Als Pädagoge ist er in erster Linie an der Palacký-Universität in Olomouc tätig. In Zusammenarbeit mit Josef Gründler entwickelt er das Projekt *Anders Hören* (Slyšet Jinak) weiter, welches an seinen deutschen Vorgänger *Klangnetze* anknüpft. Zudem bemüht er sich Grundschulkindern Musik durch den Prozess der eigenen aktiven Komposition beizubringen.

11. Literatura:

11.1 Samostatně vydané texty

Dorůžka, Petr: *Hudba na pomezí*. Panton, Praha, 1991

Fukač, Jiří - Vysloužil, Jiří - Macek, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha, Editio Supraphon, 1997

Hanzlík, Tomáš: *Lacrimae Alexandri Magni*. Praha, 2007

Klimeš, Lumír: *Slovník cizích slov.* Praha, 1981

Kofroň, Petr: 13 Analýz. Jinočany, 1993

Kofroň, Petr: *Tón ne!.* Host, Brno 1998

Kofroň, Petr - Smolka, Martin: *Agon Orchestra – Grafické partitury a koncepty.* Olomouc, Votobia, 1996

Kratochvíl, Martin: *Minimalizmus a česká hudba*. Praha, 2002 (diplomová práce)

Marzona, Daniel: *Minimalismus.* Slovart, Praha, 2005

Navrátil, Miloš: *Nástin vývoje evropské hudby 20. stol.* Ostrava, Montanex, 1996

Schonberg, Harold C.: *Životy velkých skladatelů.* Brno, BB/Art, 2006

Strakošová, Zuzana: *Fenomén minimalizmu a jeho odraz v české hudbě.* Olomouc, 2000 (dipl. práce)

Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba. Německa diskuse na sklonku 20. století.* Olomouc, 2004

Zouhar, Vít: *Noci Dnem.* Brno, 2005

Zouharová, Karla: *Gesta a řád v opeře Coronide Víta Zouhara.* Pardubice, 2005

Od Perotina po Steva Reicha : Idey "minimálneho" v hudobných dejinách a v súčasnosti. Bratislava, 2005

11.2 Texty vydané v periodicích

Antonínová, Marta: Kotvrdovické inspirace Víta Zouhara In: *Týden u nás*, 30. 7. 2003, s. 3.
[autor neuveden]: Druhá část původního projektu -původní opera Noci Dnem. In: Aplaus, listopad 2005, roč. 6, s. 12-16.
[autor neuveden]: Skladatel Hanzlík napsal třetí operu na barokní text. In: *Mladá Fronta Dnes 22.1. 2007*, s. C/1.
Dobrovská, Wanda : Jak rychle nám stárne hudba 20. století. In: *Mladá fronta Dnes*, 21.11. 2001, s. C/8.
Dobrovská, Wanda: Portrét Tomáše Hanzlíka. In: *Harmonie*, 2/2007, s. 13-15.
Flašar, Martin: Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem. Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vítem Zouharem. In: *Opus Musicum*, č. 4/2005, s. 32-35.
Havelková, Tereza: Jeden takt Vítka Zouhara. In: Harmonie, č. 2/2000, s. 22.
Havlík, Jaromír - Vít Zouhar: Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století, Olomouc 2004. In: Hudební věda, roč. XLIII, 2006, č. 2, s. 191-194.Klepal, Boris: Dětské slzy velkého Alexandra. In: *Opus Musicum* 1/2007, roč. 39, s. 24-25.
Kratochvíl, Matěj: The Inconcievable in Combination. Vit Zouhar on the Postmodern. In: *Czech Music*, č. 2/2002.
Novobilská, A.: Určující je dnes afektově orientovaný proud... In: *Žurnál UP*, roč. 11, č. 6, s. 5, č. 7, s. 5.
Pelánová, Šárka: Opera Coronide Skladatele Víta Zouhara. In: *Opus Musicum* č. 2/2001, s. 48-51.
Pudlák, Miroslav: Minimalismus a čas v hudbě. In: *Hudební Rozhledy*, roč. 42, 1989, č. 4, s. 180-183.
Pustějovská, Ivana: Festival Baroko uzavře světová premiéra opery. In: *Mladá Fronta Dnes*, 7. září 2000, C/1.

Tenhaef, Petr: Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara *Coronide* In: Jarosláva, 23.-27. 5. 2001, s. 5.
Vojíř, Petr: Česká minimální hudba. In: *Hudební Rozhledy,* roč. 37, 1984, č. 12, s. 568-569.
Zouhar, Vít: Čísla mezi výrazem a strukturou. K proměnám číselných vztahů v hudbě 20. století. In: *Hudební věda a výchova 9.* Olomouc 2003, s. 21-34.
Zouhar, Vít: Hudební výchovy bez bariér. K projektům Klangnetze a Slyšet jinak. In: *Acta Paedagogicae,* Presov 2004, s71-77.
Zouhar, Vít: Ke genezi programu Slyšet jinak. In: *Sborník celostátní konference. Hudební improvizace.* 1.-2. listopadu 2005. Praha, Divadelní ústav, 2005, s. 4-7.
Zouhar, Vít: Nenápadné struktury. Analytické poznámky ke skladbě Credo Arva Pärta. In: *Opus Musicum, 2001, c 2,* s. 18-30.
Zouhar, Vít: Slyšet jinak. Každý může být skladatelem. In: *His Voice, 2005, c 3,* s 10-13.

12. Prameny:

12.1 Video dokumenty

Kouzlo jedné flétny. Dokument ČT. Režie Zdeněk Chudoba, dramaturgie Marie Kučerová, 2006.
Slavnostní program (DVD video záznam z programu ku příležitosti slavnostního otevření brněnské Reduty 3. 10. 2005, nevydáno)

12.2 CD audio nahrávky a doprovodný materiál (booklety)

Hanzlík, Tomáš - Zouhar, Vít: *Torso* (CD booklet k živému záznamu opery 28. 9. 2003 v Olomouci na festivalu *Baroko 2003*, nevydáno)
Zouhar, Vít: *Coronide* (CD booklet k živému záznamu opery 30.8. 2001 v Olomouci na festivalu *Baroko 2001*, nevydáno)

12.3 Partitury

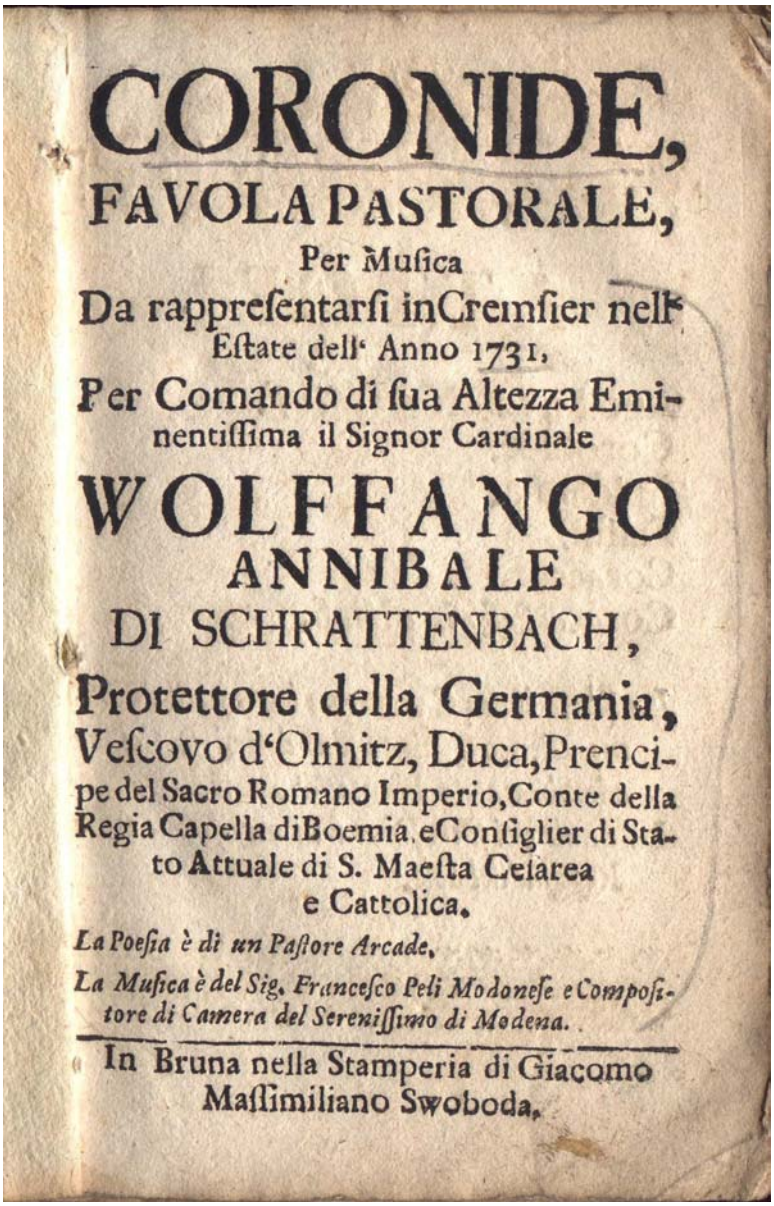
Zouhar, Vít: *Coronide* (Pracovní partitura, Kotvrdovice, 2000)
Zouhar, Vít: *Co všechno se může tangu také stát* (místo neuvedeno, 1997)
Zouhar, Vít: *Drásnění, Scary Dreaming* (Olomouc/Dobratice 2004)
Zouhar, Vít: *Noci dnem* (Klavírní výtah, místo a datum neuvedeno)

12.4 Webové servery

http://www.czech-music.net
www.csfd.cz
http://damian.xf.cz
www.damadama.cz
www.grovemusic.com
www.imdb.com
http://www.rozhlas.cz/vltava/drama/_zprava/332413
www.upol.cz

13. Přílohy:

a) Titulní list původního libreta k opeře *Coronide* z r. 1731



CORONIDE,
FAVOLA PASTORALE,
Per Muſica
Da rappreſentarſi in Cremſier nell'
Eſtate dell' Anno 1731,
Per Comando di ſua Altezza Eminentiſſima il Signor Cardinale
WOLFFANGO
ANNIBALE
DI SCHRATTENBACH,
Protettore della Germania,
Veſcovo d'Olmitz, Duca, Principe del Sacro Romano Imperio, Conte della Regia Capella di Boemia, e Conſiglier di Stato Attuale di S. Maeſta Celarea e Cattolica.

La Poeſia è di un Paſtore Arcade.

La Muſica è del Sig. Franceſco Peli Modoneſe e Compoſitore di Camera del Sereniſſimo di Modena.

In Bruna nella Stamperia di Giacomo Maſſimiliano Swoboda.

b) Vít Zouhar - autoportrét (foto archiv)

