Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikológie

Eva Šuráňová

MINIMALIZMUS V SKLADATEĽSKEJ TVORBE VÍTA ZOUHARA

MINIMAL MUSIC AND THE COMPOSITIONAL STYLE OF VÍT ZOUHAR

(bakalárska práca)

Konzultant: Mgr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Školský rok: 2006/2007

Čestné prehlásenie

Prehlasujem, že som uvedenú tému spracovala samostatne s použitím odbornej literatúry a prameňov uvedených v závere.

V Olomouci dňa

……

Poďakovanie

Ďakujem skladateľovi Doc. MgA., Mgr. Vítovi Zouharovi, Ph.D. za jeho nesmiernu ochotu a čas pri poskytovaní potrebných materiálov a informácií, ako aj konzultantovi mojej práce Mgr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. za trpezlivú a precíznu kontrolu práce, konzultácie a mnoho vzácnych pripomienok a návrhov napriek ich veľkému časovému vyťaženiu. Zároveň ďakujem Mgr. Matejovi Kratochvílovi za konzultáciu a poskytnuté materiály, ktoré mi dopomohli ku ujednoteniu informácií v oblasti problematiky minimalizmu.

OBSAH

- **Úvod**.....3
- **1 Minimalizmus**
  - 1.1 Uvedenie do problematiky minimalizmu.....….....5
  - 1.2 Terminológia.....11
  - 1.3 Charakteristika jednotlivých prvkov minimalizmu
    - 1.3.1 Rozchod s dlhostoročným európskym vnímaním hudby - návrat k poslucháčovi, symbolika.....15
    - 1.3.2 Rozšírenie komunikácie vážnej hudby, pôsobenie na poslucháča, subjekt autora.....17
    - 1.3.3 Zjednodušenie……..21
    - 1.3.4 Repetícia……...22
    - 1.3.5 Rytmus, metrum……..……23
    - 1.3.6 Harmónia……..24
    - 1.3.7 Melodika……...24
    - 1.3.8 Dynamika……..25
    - 1.3.9 Tempo……...…25
    - 1.3.10 Forma, hudba ako proces……26
    - 1.3.11 Inštrumentácia, farba……..27
    - 1.3.12 Vplyvy mimoeurópskych kultúr.....30
    - 1.3.13 Vplyvy jazzu, improvizácia.....31
    - 1.3.14 Spätné vplyvy minimalizmu 32
    - 1.3.15 Prepojenie vizuálnych umení s hudbou.....33
- **2 Tvorba Víta Zouhara**
  - 2.1 Charakteristika Zouharovej hudby
    - 2.1.1 Hlavné princípy hudby Víta Zouhara.....35
    - 2.1.2 Vít Zouhar a postmoderna.....38
    - 2.1.3 Vplyvy a inšpiračné zdroje hudby Víta Zouhara.....41

- 2.2 Stručné charakteristiky vybraných diel
  - 2.2.1 Je všechno……..…..43
  - 2.2.2 Zdá se mi to zato pokaždé.....45
  - 2.2.3 Jako voda je.....46
  - 2.2.4 Duny.....47
  - 2.2.5 Coronide.....50
  - 2.2.6 Torso.....54
  - 2.2.7 Noci dnem.....59
- **Záver**.....62
- **Resume**.....63
- **Literatúra a pramene**.....…….....66
- **Prílohy**
  - Životopis Víta Zouhra.....70
  - Výber festivalov a koncertov, na ktorých zazneli diela Víta Zouhara……..72
  - Chronologický výberový katalóg diel.....73
  - Obrazová príloha.....76

Úvod

Keď som dňa 3.12. 2004 prvý krát počula operu Coronide Víta Zouhara vedela som, že som práve spoznala pre mňa úplne novú, krásnu a ohromujúcu hudbu. Od tej chvíle som sa o túto hudbu zaujímala viac a viac, až sa mi stala témou bakalárskej práce.

O Vítovi Zouharovi neexistuje mnoho rozsiahlejších reflexií, i keď by si jeho umelecká ako aj teoretická činnosť určite zaslúžila väčšiu pozornosť. Výlučne o Zouharovej tvorbe boli napísané iba dve práce, a to konkrétne o opere *Coronide* (všetky práce sú uvedené v súpise použitej literatúry) a natočené 4 televízne dokumenty (z toho tri o opere *Coronide*). Samozrejme je jeho tvorba v mnohých periodikách a iných publikáciách, avšak iba okrajovo a neucelene, pričom prevažnú väčšinu tvoria články opäť o opere *Coronide*. Ako vidieť, je táto opera asi najpopulárnejšia a najobľúbenjšia. Zouhar je však autorom mnohých ďalších esteticky a umelecky hodnotných kompozícií, ktoré si určite pozornosť zaslúžia. Diela *Blízká setkání zběsilostí srdce* a *Zdá se mi to zato pokaždé* boli podrobnejšie zanalyzované v diplomovej práci Mateja Kratochvíla. Momentálne pracujú na analýze niektorých Zouharových skladieb študenti Tomáš Bayer, Soňa Štoudková (analýza skladieb *Jako voda je, Je všechno*) a Kateřina Krejčí (Konzervatórium Brno, analýza skladby *Co všechno se také může tangu také stát*). Pretože sú práce v štádiu vzniku, bližšie informácie sú zatiaľ nedostupné. Ja som sa pokúsila o zachytenie tej časti Zouharovej tvorby, ktorá je najviac spjatá s minimalizmom.

Moja práca je zložená z dvoch častí. Prvá je zameraná na charakteristiku a vyčlenenie minimalizmu. Nezachádzam do veľkých detailov, pretože mojím cieľom nie je objasnenie minimalizmu a konfrontácia rôznych jeho vymedzení, ale zachytenie podobných javov Zouharovej hudby s počiatočnou podobou minimalizmu. Po stručnom uvedení do problematiky minimalizmu a objasnení niektorých termínov užívaných v minimalizme sa venujem konkrétnym charakteristickým prvkom tohto smeru. Počas textu ich konfrontujem so Zouharovou tvorbou.

Druhá časť sa venuje výlučne Zouharovej tvorbe. Popri prejavoch minimalistických postihujem aj skladateľove osobité prejavy, ktoré s minimalizmom úzko nesúvisia. Zouharovu tvorbu charakterizujem ako celok a snažím sa o to, aby čitateľ

správne pochopil najmä skladateľovu poetiku. Nasledujú krátke charakteristiky vybraných diel. Výber sa riadil podľa viacerých parametrov. Všetky zo skladieb sú v Zouharovom diele veľmi výrazné. Prvé tri popísané diela *Je všechno*, *Zdá se mi to zato pokaždé* a *Jako voda je* sú vnútorne prepojené, a sú veľmi vhodné pre pozorovanie konkrétnych čŕt, o ktorých som pred tým písala. Zároveň je na nich dobre pozorovateľný vývoj skladateľovho osobitého výrazu. Ďalšie tri kompozície sú opery *Coronide*, *Torso* a *Noci Dnem*. Možno sa zdá zbytočné opätovne uvádzať už dostatočne zanalyzovanú operu *Coronide.* Nepokúšam sa však o žiadnu novú analýzu, ale iba o stručné poukázanie na jej základné črty. Je totiž jednou z najlepších ukážok spôsobu práce s polyštýlovosťou, ktorá je prítomná v takmer každom Zouharovom diele. Je zaujímavé, že napriek svojej vysokej umeleckej hodnote a zároveň pôsobivosti opera *Torso* bližšie zanalyzovaná nebola. Určite by bolo veľmi prínosné, aby sa tejto opere, ako aj najnovšej opere *Noci Dnem*, dostalo väčšej pozornosti v krátkom období.

Zámerne som sa nepúšťala do jednej väčšej analýzy, ale viacero stručnejších charakteristík. Dôvodom je už spomínaná snaha priblížiť čitateľovi Zouharovu hudbu ako celok. Okrajovo sa zmieňujem aj o niektorých ďalších skladbách priamo v texte. Chcela by som ešte upozorniť na vsadenie životopisu ako aj výberového katalógu diel do príloh v rámci snahy o kontinuitu jadra práce a z dôvodu lepšej orientácie čitateľa.

1 Minimalizmus

1.1 Uvedenie do problematiky minimalizmu

Vít Zouhar zložil viac ako 50 skladieb, z ktorých mnohé odkazujú k minimalizmu, tzv. barokného minimalizmu, prípadne ku štýlu, ktorý sa minimalizmu aspoň dotýka alebo z neho vychádza. Vo väčšine literatúry sa uvádza, že okrem známej štvorice amerických skladateľov La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich a Philip Glass, už nikto čistý minimalizmus neskomponoval. Za koniec minimalizmu je často označované obdobie osemdesiatych rokov, presnejšie všetko, čo bolo napísané po Glassovej opere *Einstein on the Beach* (1975) alebo *Music for 18 Musicians* (1976) – pokiaľ chápeme Glassa ako posledného minimalistického skladateľa a súhlasíme s tvrdením, že v Európe čisto minimalistický skladateľ nie je. Vít Zouhar je často považovaný za jediného skladateľa minimalizmu v Českej republike a sám to nepopiera.

Vo svojej práci nechcem jednoznačne obhajovať žiadne z tvrdení, ktoré pojednáva o „čistote“ kompozičného štýlu a estetiky minimalizmu v Zouharovom diele, pretože je to ambivalentná otázka. Neexistuje totiž jednotný názor vymedzenia samotného minimailzmu. Je to v podstate nemožné kvôli prílišnej rôznorodosti jednotlivých jeho prejavov. Jedno z riešení, ako ostať objektívny v tejto otázke, je rozdelenie minimalizmu na určité vývojové etapy, prípadne okruhy autorov vymedzené určitou dobou. Prvou by boli samozrejme zakladateľské osobnosti a ich rané diela, na ktorých začínali uplatňovať svoje hudobné myšlienky, čiže éra „čistého“[1] či radikálneho minimalizmu prevažne v šesťdesiatych rokoch. Už v tejto prvotnej etape však nájdeme mnoho rozporov, pretože každý z týchto skladateľov sa vydal inou cestou a každý došiel inde. Druhou etapou by boli neskoršie diela týchto skladateľov. Ďalšie hľadisko by nebolo časové, ale národnostné, a to z dôvodu rozdielnosti amerického a európskeho estetického a umeleckého zmýšľania. Tam by sme mohli zaradiť autorov ovplyvnených minimalizmom či už vo väčšej alebo menšej miere. Nikto z Európanov však neprijal minimalizmus úplne dôsledne (radikálne). V Česku sa najmä v prvotnej fáze výskytu

[1] Takto označuje toto obdobie minimalizmu aj Petr Dorůžka v publikácii *Hudba na pomezí* (1991), s. 139

minimalizmu u českých skladateľov používalo označenie „český minimalizmus“.[1] Taktiež sa vo svete stretávame s označením „postminimalizmus“ alebo „minimalizmus tretej (príp. druhej) generácie“[2]. Nech to nazveme akokoľvek, s touto etapou možno spojovať aj tvorbu Víta Zouhara. Označenie Zouhara za minimalistu je samozrejme trochu nepresné. Na druhej strane existuje niekoľko faktov, vďaka ktorým je jeho zaradenie do minimalizmu právoplatné. Ako sám autor hovorí, označovať ho môžeme za minimalistu, pretože nejde proti nemu, ale naopak naň zámerne reaguje. Ostatní českí autori označovaní niekedy za minimalistov (Tomáš Hanzlík, Peter Kofroň, Miroslav Pudlák, Jan Rychlík, Martin Smolka) uplatňujú prvky minimalizmu len sporadicky. Zouharova tvorba má na českom poli k minimalizmu pravdepodobne najväčší sklon. Ďalšie označenie štýlu kompozície Víta Zouhara za barokne-minimalistické, ktoré sa vzťahuje len na menšiu časť jeho tvorby, bude pojednávané až na príslušnom mieste. Chcela by som čitateľa upozorniť, že v nasledujúcom texte budem na miestach, na ktorých hovorím o minimalizme, brať do úvahy prvotné myšlienky a postoje minimalizmu, čiže obdobie mnou označené ako „prvá etapa“.

Označenie minimalizmus má väčšinou v každom jazyku viacero variant. Napríklad len v angličtine je to minimal-music, minimal music alebo minimalism. Keďže nie je cieľom mojej práce terminologická problematika názvu, budem v ďalšom texte používať variantu minimal music, príp. slovenské označenie minimalizmus. S týmto označením svojej hudby sa úplne nestotožňuje nikto zo štvorice amerických skladateľov. Napriek tomu je to jedno z najzaužívanejších označení, a preto sa nebudem snažiť o presadzovanie odlišného.

Rôzne názvy, ako definície minimalizmu nie sú výstižné a svojím spôsobom sú akoby tiež súčasťou jedného veľkého súboru charakteristík minimalizmu, ktoré spolu vytvárajú široké vymedzenie minimalizmu. Možné označenia sú napríklad: repetitívna hudba, modular music, periodic music, pattern music, pulse music, systematic music, raster music, solid state (pevná fáza), nová tonalita. Sám Steve Reich používa tiež viacero

[1] Minimalizmus sa do Čiech prvý krát dostal až v roku 1984, čo je zároveň príčinou oneskorenia rozvoja minimalizmu v Čechách. Prvou teoretickou reflexiou je stať *Česká minimální hudba* Vojtěcha Vojíře uverejnenej v Hudebních rozhledech. Jednou z prvých kompozičných reakcií na minimalizmus je klavírna skladba *Růžový pokoj* Petra Kofroňa z roku 1978.

[2] Paul Griffiths označuje vo svojej štúdii Modern Music and after (1995, s. 275) za minimalistov druhej generácie („second-generation minimalists“) američanov Davida Langa (nar. 1957) a Michaela Torka (1961).

označení ako napr. structure music, pulse music, process music. Popri tom sa o minimal-music vyjadruje nasledovne: „Nazvite to ako chcete, každopádne to ale je v klasickej hudbe najdôležitejší slohový prejav od smrti Arnolda Schönberga.“ (W. Dobrovská: Harmonie, 1994, č. 7-8, s. 56). K tomuto tvrdeniu sa vrátim ešte neskôr. Philip Glass sa o svojej hudbe vyjadruje ako o „music of repetitive structures“ (U. Linke: Minimal Music, 1997). Často nájdeme minimalizmus pod jedným označením spolu s postmodernou, čo vyplýva z niektorých spoločných bodov, ale nie je to jediný smer vzťahujúci sa k postmodernistickým tézam (označenie minimalizmu ako postmodern music, Neue Einfachheit /Nová jednoduchosť/, post serializmus, neoromantizmus...).

Každý zo štvorice amerických minimalistov skomponoval aj diela, ktoré možno len ťažko s minimalizmom spojovať. Je to spôsobené prirodzeným vývinom a meniacim sa koncipovaním ich kompozičných techník a postojov k hudbe – ranné diela sú často serialistické, niektoré priam „maximalistické“[1]. Najmä u Philipa Glassa je dôležitý vplyv konvencií v jeho neskoršej tvorbe. Sám povedal, že začínal ako minimalistický skladateľ a teraz je populistický skladateľ. Aj keď boli inšpiráciou jeden druhému, ich zámery sa líšili a každý išiel inou cestou. Spoločne vytvorili svojimi čisto alebo prevažne minimalistickými dielami základnú charakteristiku minimalizmu. Ten však môžeme chápať ako časové vymedzenie, estetiku, hudobný sloh alebo kompozičnú techniku. Minimalizmus je ešte stále príliš mladý a rôznorodý na to, aby mohol mať svoju presnú, všade platnú definíciu. Každý pokus o ňu vyzdvihuje iné prvky štýlu, čo závisí od zamerania sa na určité diela, skladateľa a od uhlu pohľadu na minimalizmus. Ostatne nepresnosť definícií nie je v hudobnej vede žiadnou výnimkou. Z veľkého množstva definícií vyberiem aspoň niektoré, pretože na nich môžeme sledovať dôležitosť jednotlivých charakteristík minimalizmu, podľa čoho potom budem v práci ďalej postupovať pri sledovaní aplikácií týchto vlastností v diele Víta Zouhara.

- 1974 – pokus o definíciu minimalizmu prvý krát chápaného ako hudobný smer v knihe Experimental music Michaela Nymana: „This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the

[1] Termín “maximalistický” sa bežne používa v publicistike a literatúre ako antonymum “minimalistického”.

scrupulously selective, mainly tonal material to mostly repetitive, highly disciplined procedures.“ [1](U. Linke: Minimal Music, 1997, s. 18).

- The new Grove Dictionary of Music and Musicians: „ [minimalism] describes a style of composing characterized by an intentionally simplified rhytmic, melodic and harmonic vocabulary.“ [2](K. Potter, 2001, s. 716)

- Slovník české hudební kultury: „Minimální hudba – výraz pro hudební projevy 2. půlky 20. stol., které záměrně využívaji zjednodušených materiálových prvků a strukturačních postupů.“ (I. Poledňák, 1997).

- Brockhaus/Riemann-Musiklexikon: “[...] eine Kompozitionsverfahren, des auf der variativen Wiederholung kurzer und einfacher Struktur und Formteile beruht.”[3] (U. Linke: Minimal Music, 1997, s. 26)

- Michael Nyman (z roku 1989): “…any music that works with limited or minimal materials.” [4] (U. Linke: Minimal Music, 1997)

- La Monte Young: „...that which is created with minimum of means“[5] (U. Linke: Minimal Music, 1997, s. 35)

- Philip Glass: „...systematicaly organized additive and substractive process.“[6] (R. Schwarz: Minimalists, 1996)

---

[1] „Táto hudba nie len, že obmedzuje oblasť zvuku na absolútne (a absolutistické) minimum, ale aj podriaďuje úzkostlivo vybraný, hlavne tonálny materiál prevažne repetitívnym a vysoko organizovaným postupom.“ (všetky citáty preložila autorka)
[2] „...[minimalizmus] opisuje štýl kompozície charakteristický zámerne zjednodušenou rytmikou, melodikou a harmóniou.”
[3] „...kompozičný postup, ktorý spočíva vo variačnom opakovaní krátkych a jednoduchých štruktúr a formových častí.“
[4] „...akákoľvek hudba, ktorá pracuje s obmedzenými alebo minimálnymi materiálmi.“
[5] „...ktorá je vytvorená z minimálneho počtu prostriedkov.“
[6] „...systematicky zorganizovaný aditívny a substraktívny proces.“

- Steve Reich (1970): „The basic concept of new music will re-emerge puls and clear tonal centre. “ [1] (K. Potter: Four musical minimalists, 2000, s. 248)

Z týchto výrokov je zrejmé, že základom minimalistickej techniky je použitie minimálneho množstva kompozičných prostriedkov a postupov. Avšak často sa stretávame s tým, že repetícia je najzákladnejším rysom minimálnej hudby. Treba si aj uvedomiť, že nie hudba, ale iba jej aspekty sú minimálne. Naopak, pri použití týchto aspektov môže mať hudba maximálny účinok, ako aj dĺžku a maximálne zastúpenie minimálnych prvkov. Vít Zouhar však k takýmto extrémom nesmeruje. Neredukuje materiál ani zásahy skladateľa do procesu v takej veľkej miere ako to robil napríklad Steve Reich (opäť upozorňujem, že pojednávam o prvom období minimalizmu, a teda aj o prvom tvorčiom období Reicha). Napriek tomu sú v jeho diele obsiahnuté základné prvky minimalizmu. Nie vždy a nie všetky, avšak inak tomu nie je ani u spomínanej skladateľskej štvorice.

Ako kompozičná technika by sa dal minimalizmus definovať ako postup kompozície, ktorý je založený na redukcii, opakovaní modelov so stálou pulzáciou cez zastavenie zvuku (dlhé tóny) až po absolútnu redukciu zvuku, čiže ticho. Minimalizmus v širšom slova zmysle, čiže ako umelecký smer alebo estetika, ktorej požiadavky sú dosiahnuté kompozičnými technikami, by sa dal definovať nasledovným spôsobom: minimalizmus je umelecký smer zahŕňajúci diela, ktoré vznikli ako reakcia proti prílišnej komplikovanosti predošlých smerov, a preto jeho hlavným zámerom je zjednodušenie, a to ako procesu tvorenia, tak výsledného produktu, ktorého štruktúra má byť jasná, prehľadná a jednoduchá. S tým súvisí aj nové poňatie hudobného diela – jeho nenaratícnosť a nový prístup poslucháča k znejúcej hudbe.

Minimal-art je v encyklopédii Vocabularie d`Esthetique definované z výtvarného hľadiska nasledovne: „Minimal-art je umělecké hnutí, především sochařské, zrozené v New Yorku v šedesátých letech (říkalo se tomu také hnutí primárních struktur, cool art, ABC-art, systematické umění a reduktívní umění), jako reakce proti spontánnímu a emocionálnímu expresionizmu pop-artu a gestické malby.” (É. Sougrieau: Encyklopedie

[1] „Základným konceptom novej hudby sa znovu stane pulz a jasné tonálne centrum.“

estetiky [preklad encyklopédie Vocabularie d`Esthetique], 1994, s. 551) Úspornosťou materiálu teda minimalizmus smeruje ku hľadaniu podstaty. Zjednodušenie je dosiahnuté redukciou umeleckých zložiek (v hudbe je to melódia, harmónia, dynamika, tempo, nezaraďujeme sem však farbu, rytmus, ani metrum) popri využití nových kompozičných postupov - procesov, ktoré sú u jednotlivých umelcov rozdielne, ale vo svojej podstate rovnaké. O ich vznik a následné rozvíjanie sa vo sfére hudby zaslúžila spomínaná štvorica amerických skladateľov v období šesťdesiatych až osemdesiatych rokov 20. storočia, vo výtvarnom umení ešte skôr (okolo 1950) maliari Carl Andre, Yves Klein, Franck Stella, Sol le Witt (súčasne aj sochár), sochári Richard Serra, Donald Judd, režiséri Andy Warhol, Michael Snow a ďalší. Spoločným znakom všetkých minimalistických umení z estetického a psychologického hľadiska je rozchod s tradičným európskym vnímaním umeleckého diela, s čím súvisí nový spôsob tvorby, nový postoj k pozorovateľovi, zjednodušenie a reprezentácia ničoho iného než seba samého. (Preto aj zaraďujem ostatné umenia do minimalizmu.) Ďalšou spoločnou koncepciou je sústredenosť na určitý materiál, ktorý je na prvý pohľad rovnaký, nemenný, ale v skutočnosti obsahuje mnoho detailov, ktoré sa začnú časom odhaľovať. Tento postoj sa čiastočne vyvinul z myšlienky výtvarného smeru zvaného „abstraktný expresionizmus“. Obrazy vytvorené v tomto štýle boli jednofarebné, avšak pri sústredenom pozorovaní sme nachádzali mnoho farebných odchýlok. Podobný typ vnímania vyžaduje aj Op Art, ktorý výrazne pracuje s opakovanými štruktúrami. Po čase začne pozorovateľ vidieť farby či obrazce (v hudbe počuť zvuky), ktoré v skutočnosti v diele nie sú, ale vznikajú určitým psychofyziologickým procesom v ľudskom oku (uchu), nervovom systéme a mozgu. Statické objekty sú tak premenlivé z dôsledku premenlivosti ľudského vnímania. Princíp „zdanlivej nemennosti“, tak ako mnoho ďalších dielčich prvkov minimalizmu (repetícia, statická harmónia a pod.), je pozorovateľný už v skorších dobách, teoreticky už od vzniku hudby či umenia vôbec. Nebudem sa preto v texte zameriavať na konkrétne vply konkrétnych autorov či smerov na minimalizmus. Veľmi stručne pojednám iba o vplyve mimoeurópskej hudby, jazze, prípadne sa dotknem aj iných problematík, avšak iba okrajovo.

V skutočnosti nachádzame veľmi málo spoločných znakov minimalistických diel. Je potrebné si uvedomiť, že sa ostatné faktory odlišujú v dielach jedného umelca, ako aj v

dielach umelcov navzájom. Skôr, než sa pustím do bližšieho popisu týchto faktorov, zhrniem terminológiu, ktorá s kompozičnými technikami hudobného minimalizmu úzko súvisí. Niektoré z pojmov vznikli v anglickom jazyku, a preto ich aj v tomto jazyku uvádzam.

1.2 Terminológia

Redukcionizmus: obmedzenie (hudobného) materiálu na minimum, zjednodušenie.

Pulse (pulz): stály, neprerušovaný tok hudby, stály "beat", dosiahnuteľný rýchlym opakovaním jednej rytmickej hodnoty (väčšinou osminovej alebo šestnástinovej noty). Pojem vznikol z Reichovho pomenovania minimal music ako pulse music.

Pattern (doslova vzor, vzorec; nem. Spielmodell): rytmicko-melodický, prípadne len rytmický model, ktorého viacnásobné opakovanie a prípadné vrstvenie vytvára hudobný prúd.

Resulting pattern (výsledný pattern; nem. Ergebnis Melodie): výsledný melodicko-rytmický vzorec, ktorý vyplynie z prekrytia fázovo posunutých patternov. Následne je zdvojený, prípadne použitý do ďalšieho fázového posunu. Pokiaľ nie je zvýraznený skladateľovým zásahom, možno ho počuť alebo vyčítať z partitúry. Každý poslucháč však vníma iné patterny, čo záleží od jeho zamerania sa na určité zvuky. Preto by sme mohli tento jav zaradiť medzi vedľajšie psycho-akustické produkty. Prvý krát boli resulting patterns jasne vyznačené Stevom Reichom pravdepodobne vo *Violin Phase* (1967).

Breath patterns: patterny, ktorých dĺžka je podmienená od dĺžky dychu speváka.

Brief patterns: skladanie menších predpísaných modelov do dlhej melódie – princíp hebrejských spevov (napr. u Reicha – *Octet* /1978/).

Phasing (fázovanie), príp. phase schiffting (fázové posunutie): opakovanie rovnakej melodickej alebo rytmickej figúry-patternu a jeho postupné posúvanie spomaľovaním/zrýchľovaním tempa jedného z hlasov. Pri posúvaní je niekedy pohyb zastavený na mieste, na ktorom je jeden pattern posunutý o určitú rytmickú hodnotu voči druhému. (Centrálny technický rys Reicha v rokoch 1965-71).

Tape music: hudba pre magnetofónový pás

Loop: nahrávka, ktorá je opakovaná (slučka)

Tape loop: (magnetofónová slučka; nem. Tonbandschleifen): využitie magnetofónového pásu k vytvoreniu fázových posunov. Umožňuje neustále opakovanie určitého modelu. Často využíva spomaľovanie alebo zrýchľovanie jednej z pások. Túto techniku použil prvý krát v minimalizme Terry Riley v skladbe *Five legged Stool* (1961), pričom tvoril tzv. "loops" priamo na koncertoch. Steve Reich ju použil napríklad v dielach *It`s gonna rain* (1965), *Come out* (1966), *Melodica* (1966). S rýchlosťou otáčok experimentovali už skladatelia konkrétnej hudby alebo tape music, avšak odlišným spôsobom (Edgar Varèse, Conlon Nancarrow apod.).

Phase Schifting Pulse Gate : prístroj pre vytvorenie fázového posunu a následne resulting patterns navrhnutý Reichom. Je založený na impulzoch rovnakých frekvencií a fázový posun je plne kontrolovateľný. Použil ho v *Pulse music* (1969; osem tónový akord je postupne premieňaný na melódie, či rozložený akord) a *The Four Log Drums* (1969; prístroj má funkciu metronómu a rytmy dvoch drevených bubnov sa postupne proti sebe posúvajú). Tento prístroj však nenašiel veľké uplatnenie ani u Reicha, pretože jeho použitie pôsobí príliš strojovo.

Time-lag accumulator: princíp oneskorenia používal Riley pri živých vystúpeniach. Jeho sólová hra bola nahrávaná na jeden magnetofón, ktorého vstup viedol do druhého a s časovým odstupom sa zvuk vracal do prvého. Vrstvenie jedného zvuku tak vytváralo jednu veľkú zvukovú masu. Použil ho napr. pri prevedení skladieb (*Music for*) *the Gift* (1963), *Poppy Nogood* (1967). Okrem neho ho využil napr. aj Arvin Lucious v skladbe *I am sitting in the Room* (1969).

adícia: postupné pridávanie tónov k danému opakujúcemu sa modelu. Okrem melódie a rytmu môže zmeniť aj harmóniu (napr. pridaním tercie rozhoduje o durovom alebo molovom charaktere). Základom pri aditívnom princípe teda nie je takt, ktorý by bol delený na menšie hodnoty, ale naopak malé jednotky zostavené z dvoch alebo troch nôt, ktoré sú za sebou radené a tým vznikajú vyššie celky.

substrakcia: opak adície – postupné odoberanie tónov z modelu

substitúcia: pri opakovaní základného modelu sú tóny postupne nahradzované pomlčkami alebo naopak

Joining places (miesta stretu): miesto prechodu do ďalšej vety, príp. časti skladby. Tento výraz použil Glass pri popise svojej skladby *Music in 12 Parts* (1974).

psycho-akustické efekty (psycho-accoustic by-products): vedľajšie zvukové produkty podmienené určitými psycho-akustickými zákonmi. Môžu to byť malé nepravidelnosti, spomínané resulting patterns alebo:

- farebné zázneje: vznikajú posunmi modelov proti sebe.
- harmonický (alikvotný, parciálny, čiastkový) tón: zvrchný tón znejúci spolu so základným tónom. Frekvencia je násobkom základného tónu.
- diferenčný (kombinačný) tón: znie ako spodná oktáva nižšieho tónu. Jeho frekvencia je daná rozdielom frekvencií dvoch tónov (fd=f1-f2).

Ďalšie termíny sú prevzaté z iných hudobných smerov, ale je potrebné ich uviesť kvôli úzkemu súvisu s minimalizmom alebo s tvorbou Víta Zouhara (vplyv baroka, techniky tintinnabuli Arva Pärta v niektorých dielach). Aj keď sú niektoré z pojmov známe, uvádzam ich pre vyzdvihnutie vlastností, ktoré sú pre minimalizmus vhodne použiteľné.

Oblúková forma: najpodstatnejší rys tejto formy je návrat. Väčšinou je vystavaná na zrkadlovej symetrii jednotlivých častí kompozície. Často sa stretávame s variantou ABCBA.

tintinnabuli: (zvony, zvončeky): metóda používaná od roku 1976 Arvom Pärtom (prvý krát v skladbe *Pre Alinu*). Existuje mnoho rozličných interpretácií pojmu tintinnabuli[1], avšak z kompozičného hľadiska je možné určiť ho ako princíp vedenia hlasov, kde trojzvuk je základom a je opisovaný ostatnými tónmi, ktoré s trojzvukom harmonicky nemusia súvisieť. Stáva sa akýmsi „stálym gravitačným centrom“ kompozície. Vít Zouhar využil zámerne túto metódu v ôsmej scéne opery *Coronide*.

[1] Podrobnejšie sa touto technikou zaoberá Vít Zouhar vo svoje diplomovej práci *Passio Domini Nostri Jesu Christi Seccundum Joannem Arva Pärta* (1996).

bubienkový bas: princíp, pri ktorom dochádza k redukcii generálbasu na opakovanie jedného tónu (známy z hudby Antónia Vivaldiho).

Stile concitato: použitie rýchlych opakujúcich sa nôt (príp. predĺžených triol) k vytvoreniu roztržitej, vzrušenej nálady alebo hnevu (túto techniku zavádza Claudio Monteverdi).

Chiacone: barokná tanečná forma založená na variáciách nad držaným basovým modelom alebo sledom akordov. Aplikoval ju napr. Steve Reich v skladbe *Variations for Winds, Strings and Keyboards.*

Passacaglia: barokná variačná forma, pri ktorej je bas stály, nemenný (opakuje určitý pattern alebo akordický postup), menia sa len vrchné hlasy, pričom basová linka môže byť rozkladaná medzi hlasy. Často chiacona a passacaglia splývajú (v passacaglii sa kladie väčší dôraz na opakovanie modelu a v chiacone na opakovanie harmonickej progresie). Použité napr. u Philipa Glassa v opere *Satyagraha* (napr. zo začiatku [cca od 2. min.]prvej scény II. aktu).

Momentform (momentová forma): tento výraz sa spája s tvorbou Karlheinza Stockhausena. S minimalizmom má spoločnú koncentráciu na "teraz", na terajší moment, ktorý nezávisí od predošlých a nasledujúcich, ale stáva sa samostatnou entitou.

1.3 Charakteristika jednotlivých prvkov minimalizmu

1.3.1. Rozchod s dlhostoročným európskym vnímaním hudby - návrat k poslucháčovi, symbolika

Tradičná európska výstavba skladby bola až do druhej polovice dvadsiateho storočia založená na zámernom priebehu, počítala s teleologičnosťou diela. Vždy smerovala k nejakému cieľu a rozprávala určitý príbeh. Od poslucháča tak vyžadovala predvídavosť a prípravu na konkrétne časti diel. V minimalizme sú naopak všetky úseky skladby rovnocenné a neprejavuje sa hierarchický prístup k nim, mizne rozdiel medzi hlavnými a menej podstatnými pasážami – medzi témou a ostatnou hudbou. Prístup poslucháča je teda úplne odlišný a nový. Minimalizmus podnecuje poslucháča zameriavať sa len na určité zvuky, spojenia určitých tónov (vertikálne vnímanie). V tomto ohľade je badateľná určitá paralela so serializmom a momentovou formou.

Nie je náhodou, že minimal music vznikla práve na americkej pôde. Američania usilovali o vytvorenie novej, odlišnej hudby od Európy. Začali ponímať hudbu a zvuky novým spôsobom. Inšpirovali sa aj magickým zmýšľaním východných mimoeurópskych kultúr. O veľkom vplyve týchto kultúr a paralelách s minimalizmom bude reč neskôr. Zaujímavým postrehom je myšlienka Johna Rockwella, keď vysvetľuje rozdielny náhľad Američanov na vnímanie hudby vplyvom omamných látok, ktorých užívanie bolo v Amerike veľmi frekventované najmä v šestdesiatych rokoch.[1]

Veľmi otvorený prístup nájdeme u Američanov najmä v novej zvukovosti, štruktúre diel a v ponímaní hudby v jej podstate. Obzvášť v minimalizme platí, že hudba nenesie žiadne symboly a nereprezentuje tak nič iné než samú seba. Je jednoducho hudbou (zvukom). Výborne to vystihol Andy Warhol, keď tvrdil, že jeho umenie je povrchné. Odmietal totiž akékoľvek hlbokomyselné výklady a išlo mu o priamu cestu k divákovi, bez akýchkoľvek okľúk a vysvetľovaní. Niektorí skladatelia samozrejme svoju hudbu popisovali a vysvetľovali. Vtedy však nešlo o priblíženie konkrétneho diela, ale podstaty (vlastnej) hudby ako takej, aby si poslucháči uvedomili nový náhľad na hudbu.

[1] O tejto problematike sa zmieňuje Petr Dorůžka v knihe *Hudba na pomezí* (1991, s. 142).

V tomto sledujeme návaznosť na myšlienky Johna Cagea. Ten totiž oslobodil zvuk od ľudských zámerov - môže fungovať samostatne.

Ďalšou problematikou je odkrývanie „tajomstiev diela“ poslucháčovi a predvídateľnosť následujúcich momentov. Reich neuznáva, aby boli zákony hudby pred posucháčom utajené. Chce dosiahnuť absolútnu počuteľnosť a predvídateľnosť procesov tvorenia hudby. Od tejto zásady však neskôr upúšťa. Philip Glass naopak tvrdí, že poslucháč nemá predvídať a nemá si pamätať. V dielach Víta Zouahra nájdeme aj miesta, ktoré by sme mohli za témy označiť, pretože sú výrazné a poslucháč ich predvída. Takéto miesta nie sú vytvorené procesmi, aké používal Steve Reich, ale často vložením častí (gest) neminimalistického rázu. Nepracuje však s nimi ani vyslovene v zmysle tématickej práce. Zouharova hudba je jednoznačne viac naratívna než minimalistická, čím sa od neho podstatne líši. Niektoré detaily jeho skladieb sú nám utajené, ako o tom napísala Wanda Dorbovská vo svojom článku *Objevení Ameriky Objevení Evropy. Steve Reich* (1994, s. 7-8): „Coronide je pouze oním varovným nápisem před radostným rozpoznáváním detailů, které do opery autor pro potěchu svou a těch, kdo se chtějí potěšit jejich rozkrýváním, vložil.” Znamená to, že dielo je sebestačné a pôsobí na poslucháča aj bez akéhokoľvek výkladu a nachádzania symbolov. Podstatná je pre Zouhara interakcia interpreta s poslucháčom, a teda je dôležité, aby poslucháč dielo pochopil a prijal. Preto by mala byť táto hudba zrozumiteľná. Ďalšia rovina, ktorá sa týka symbolov, je druhotná a poslucháč ju môže a nemusí odhaľovať. Zouhar túto oblasť označil ako „[...] hrátky, které já si tam vkládám.“[1] Kto však bude chcieť nájsť skryté významy a gestá, určite nebude hľadať zbytočne, pretože v jeho tvorbe jednoznačne sú a ich odhaľovanie je osviežujúce.

Jeden z mnohých príkladov je dielo *Brána slunce,* v ktorom je vyjadrená oslava slnka a radosť, avšak skladbu autor poneháva bez presnejšieho výkladu. Dodáva iba komentár: „Radost, svěcení radosti a svěcení, při němž padáme na kolena. Asociace navozené Bránou slunce se pokouším znovu navazovat. A nejen to - pokouším se též vytvářet prostor pro posluchačovy asociační děje.“ (L. Müller: recenzia Brána slunce uvedená v partitúre Brány slunce, 1989, s. II). Tu pozorujeme spomínaný znak

[1] Rozhovor autorky textu s Vítom Zouharom, 14.3. 2007 (nahrávka prístupná na CD priloženom k tejto práci)

minimalizmu, a to je volnosť poslucháčovho rozhodnutia, čo si pod dielom predstaví a ako ho bude vnímať. Takéto skladby mu totiž umožňujú voľné plynutie asociácií. Ďalší symbolizmus je v názve diela *Blízká setkání zběsilostí srdce* a vyjadruje spojenie nespojiteľného (nie len v hudobnom význame), o čom budem písať neskôr. Okrem týchto dvoch diel spája Zouhar hudbu s nehudobnými predstavami napr. v dielach *Agastia, Zdá se mi to zato pokaždé, Petite siréne, Coronide*, často sa inšpiruje architektúrou či literatúrou. Nehudobné inšpirácie nájdeme aj v mnohých ďalších minimalistických dielach. Tie však už viac spadajú do obdobia upúšťania od minimalistických prvotných myšlienok. Napríklad Philip Glass sa často inšpiruje významnými osobnosťami z oblastí vedy, techniky, politiky, náboženstva, histórie a pod. V dielach ako napr. v opere *Satyagraha* (1980, P. Glass) už však presahuje inšpirácia do symboliky, často aj v politickom význame. Ďalšie podobné impulzy je možné nájsť u Reicha (*Different trains* – 1988, *Three tales* – 2002).

V minimalizme sa opäť prepojuje rola interpreta, skladateľa a poslucháča. Zároveň je to jedným z primárnych znakov Zouharovho diela. Poslucháč je stredom, tvorcom hudby, súčasťou diela (tento prístup preslávil už John Cage). Jeho spôsob vnímania hudby je nový - vníma koncentrovane, ale sám si rozhodne, kedy a čo presne vnímať bude. Často bolo pri dlhších koncertoch minimálnej hudby dovolené na chvíľu odísť, prípadne sa prechádzať alebo jesť počas predstavenia. Poslucháči dokonca v neiktorých prípadoch priamo rozhodujú o priebehu hudby (*Rotace a kánony* Miroslava Pudláka). V diele La Monte Younga *Drift Study* sa má poslucháč prechádzať po izbe, aby počul zmeny zvuku. Vtedy je poslucháč aktívny a hudba „stojí“. Minimalistické skladby vrátane opier sú bez výkladu a bez deja. Hudobné dielo sa tak stáva tým, čo si z neho každý urobí a čo si pod ním predstaví.

1.3.2. Rozšírenie komunikácie vážnej hudby, pôsobenie na poslucháča, subjekt autora

Minimalizmus je jeden z mála štýlov artificiálnej hudby, ktorý si získal tak široké a početné publikum. Aj keď sa zaraďuje súčasnej hudby, ktorá je u neakademického (masového) publika väčšinou neúspešná, získava si náklonnosť práve aj v takejto vrstve

poslucháčov (napriek tomu, že neobsahuje základný prvok uspokojenia európskeho poslucháčkeho vnímania, ktorým je uplatnenie kontrastu). Jedným z mnohých dôkazov je napríklad vypredanie Carnegie Hall na koncert tvorby Steva Reicha v roku 1978. Nikto zo súčasných skladateľov si totiž nedovolil nezaradiť aj iné, než len svoje diela. Diela Víta Zouhara prezentované na koncerte sa ešte nestretli s odporom publika, ale ani odbornej kritiky[1] a vo veľkej väčšine boli obdarené veľkými ováciami.

Samozrejme má minimalizmus aj mnoho odporcov, najmä na akademickej pôde. Často sa zdá byť nenápaditý, nudný a stále rovnaký. Nakoniec, sám Vít Zouhar po prvých počutiach minimalizmu tieto „banálne, lapidárne a statické songy“ odsúdil. (Z. Strakošová: Fenomén minimalismu a jeho odraz v české hudbě, 2000, príloha č.4 – rozhovor s Vítom Zouharom). Chýbala mu pestrosť a nápaditosť. Asi po roku si však uvedomil, že práve to, čo mu pred tým vadilo, ho teraz nadchlo.

Čo je príčinou takej populárnosti minimalizmu? Odpoveď nie je žiadnou záhadou. Minimaizmus je posluchačsky prístupný vďaka svojej ľubozvučnosti, neruší nás zložitý harmonický alebo radový vývoj, ani zahusťovanie komplexných súzvokov. Štruktúra je jasná a prehľadná, takže sa poslucháč v hudbe nestratí. Pozitívne na nás pôsobí aj sloboda našej koncentrácie, o ktorej som hovorila vyššie. Z fyziologického hľadiska je to najmä neustále sa opakujúci rytmický model. Ak sa totiž niečo opakuje v rovnakých intervaloch viac krát za sebou, mozog to začne predvídať a naplnenie predvídaného je príjemné, pretože nevyžaduje námahu pri spracovaní. Človek v hudbe prirodzene hľadá pravidelné metrum, o ktoré by sa mohol oprieť. Aj keď nie je v minimalizme žiadnou výnimkou striedanie metra a tým aj zmena opornej doby, toto občasné „vykoľajenie“ len spestrí posluch a potom sa opäť vráti do pôvodného metra.

Samuel Lipman označil minimalizmus ako „merely pop music for intelectuals“ (K. Potter: Four musical minimalists, 2000, s.10). Je pravda, že minimal music mala ohlas viac u širokých vrstiev než na profesionálnej pôde kritikov a umelcov. Niektoré populárne skupiny dokonca zaraďujú minimalistické skladby do programov svojich koncertov. S populárnou hudbou má spoločný účinok na poslucháča - zasahuje totiž

[1] Výnimkou je ojedinelé odmietavé stanovisko k opere Noci Dnem a následná diskúzia – viď polemiku Anna Šerých-Miloš Štědroň; Opus musicum 2005 č. 12 - r. 2006 č. 2

centrum slasti, čo je docielené určitým psychologickým procesom zhodným alebo podobným pre oba druhy hudby.

Ďalšie človeku príjemné aspekty sú psycho-akustické a psycho-fyziologické. Niekedy nás minimalizmus privádza do stavov meditácie, hypnózy či dokonca tranzu. Pripomína tak rituálnu hudbu primárnych alebo vymretých kultúr, ktorá pôsobí vyložene na zmysly, čím úplne vylučuje rozumové vnímanie hudby. Tak ďaleko však žiaden zo skladateľov väčšinou nesmeruje. Z americkej štvorice minimalistov má k takýmto cieľom najbližšie La Monte Young, keď sa snaží o vytvorenie čo najhlasnejších zvukov alebo inými metódami k dosiahnutiu navodenia určitého psychofyziologického procesu a stavu (to uplatňuje v až neskoršom období svojej tvorby). Pri tvorbe ako aj interpretácii svojich diel zohrali veľkú úlohu drogy, a to najmä u La Monte Younga a Terry Rileyho, čím sa vôbec netaja. Týmto hudba stráca význam estetický a nadobúda fyziologický. Podobne je tomu tak aj v dnešnej tanečnej elektronickej hudbe.

K navodeniu rôznych stavov vedomia napomáhajú aj psycho-akustické javy. Paralelu to má aj vo výtvarnom umení, konkrétne už v spomínanom Op-arte. Je to pôsobenie na oko - vytváranie optických efektov opakovaním (napr. obrazy Victora Vasarelyho). V hudbe sa jeho paralela nazýva Ac-art (acoustic art), ktoré pôsobí na ucho. Nie všetky takéto efekty sú však zámerné a nie všetky sme schopní všimnúť si na prvý krát (o aké druhy efektov sa jedná je vypísané v terminologickej časti práce). Hudba teda smeruje za niečo, čo človek nie je schopný vymyslieť. Ako som už spomínala, nie všetci minimalisti chcú dosiahnuť toho, aby ich hudba pôsobila hypnoticky. Napríklad Steve Reich viac ocení, keď poslucháč vníma jeho hudbu naplno a nie keď sa dostáva do určitých stavov nevedomia a prijímal iba krátke dojmy. Ináč tomu nie je ani v tvorbe Víta Zouhara. Jeho skladby sú aj príliš krátke na to, aby k niečomu takému mohlo dôjsť. Samozrejme sú pasáže, do ktorých sa dá hlboko započúvať veľmi rýchlo, ale nie v zmysle meditácie či iných pozmenených stavov mysle.

U Víta Zouhara sa s takýmito psycho-akustickými efektmi nestretávame . Napriek tomu v jeho skladbách nachádzame niečo, čo u ostatných minimalistov časté nie je, a to je emocionálny vklad. U Philipa Glassa je napríklad na partitúre Strung out (1967) nadpísané „mechanically“, čo zdôrazňuje strojovosť hrania. Takisto kompozície pre magnetofónové pásky sú ďalším dôkazom čistej technickosti, priam neľudskosti. Ak aj

skladbu hrá živý interpret, hudobne sa vyjadriť nemôže ani v kompozíciách založených čisto na racionálnom procese, do ktorého už ďalej skladateľ nezasahuje, čím je znemožnené akékoľvek emocionálne vyjadrenie. Ani u Youngových kompozícií nemôžeme hovoriť o citovom pôsobení, aj keď by sa to tak spočiatku mohlo javiť. Opäť je to pôsobenie na ucho, vnímanie čistého zvuku. Minimalizmus je vlastne antiexpresívny - tak, ako nechce symbolizovať myšlienky a postoje, tak ani citové vyjadrenie. Emocionálna intenzita Zouharových diel je jedným zo základných rozchodov s minimalizmom a zároveň jedna z pozitívnych a originálnych čŕt skladateľa. Vychádza z celkového jeho postoja k hudobnému dielu (z pohľadu skladateľa, nehovorím o pohľade Zouhara ako poslucháča či muzikológa). Nesnaží sa tvoriť podľa pravidiel, teda radikálne a zviazane určitými normami a postojmi. Hudbu vytvára intuitívne a vkladá do nej to, čo v tej chvíli považuje za vhodné. Pretože niektoré zo svojich skladieb píše s využitím počítača, mohlo by sa zdať, že sa jeho hudba stane strojovou. Zouhar sa ale snaží vplyv strojovosti v čo najväčšej miere obmedziť. Počítač mu mechaničnosť umožňuje, ale nedonúti ho k nej.

Rozhodujúca je aj otázka subjektivity alebo objektivity autora. Zavedením určitého procesu (bližšie popísaný nižšie v podkapitole *forma, hudba ako proces*) sa stráca skladateľovo ego. Nemôže viac zasahovať do hudby. Takéto tendencie pozorujeme už u Johna Cagea, v odlišnej podobe aj u Arva Pärta a mnohých ďalších skladateľov. Množstvo Riechových skladieb je tomu ukážkovým príkladom, avšak ako som už spomínala, neskôr sa aj on tejto koncepcie vzdáva. Otázka, či sa má autorská individualita potláčať a skladateľ má byť len akýmsi sprostredkovateľom hudby alebo či sa má práve skladateľov subjekt prejavovať, je ťažko zodpovedateľná kvlôli rôznym úhlom pohľadu a spadá do okruhu estetickej problematiky. Je však isté, že minimalistickí skladatelia neupadajú do prehnanej citlivosti romantikov a do výrazovosti expresionistov. V počiatočnej fáze sú autori maximálne odsubjektivizovaní, skladateľ sa stotožňuje s hudbou. U Zouhara je kladený viac dôraz na subjekt poslucháča než autora. V tomto ohľade je aj Zouharovo dielo odosobnené, napriek badateľným prejavom vlastného cítenia.

1.3.3. Zjednodušenie

Už som spomínala, že minimalizmus je reakciou na prílišnú komplikovaosť atonálnej hudby, dodekafónie, serializmu a multiserializmu. Reich považuje komplikovanosť serializmu za absurdnú. Chromatičnosť a prílišná viazanosť na zložité pravidlá spôsobujú preťaženosť hudby. Minimalisti sa ju snažia odľahčiť, ukľudniť, a teda zjednodušiť. Vďaka zjednodušeniu harmónie a melódie je prehľadná aj štruktúra. Zjednodušenie je dosiahnuté redukciou. Zredukovať môžeme zvukový materiál, kompozičné postupy a techniky, zásahy skladateľa do procesu tvorby, a zredukovanie štruktúry na viac nezredukovateľný proces. Redukcia sa v minimalizme netýka farby, metra a svojím spôsobom ani rytmu. Ten je síce väčšinou veľmi jednoduchý, ale vrstvením vytvára zložité polyrytmické štruktúry. Práve pre svoju jednoduchosť je minimalizmus niekedy kritizovaný. Považuje sa za nenápaditý, stále rovnaký, primitívny. To je však nesprávne tvrdenie z viacerých hľadísk. Redukcia je použitá v prospech iných zámerov. Ako popisujem na inom mieste, minimalistická hudba je iba zdanlivo nemenná. Treba si aj uvedomiť nesprávnosť označenia jednoduchého za menejcenné. Jednoduchosťou hudba predsa na svojej estetickej hodnote vôbec nestráca. [1]

Ešte väčším stupňom než redukcia na minimum, čiže vylúčeniu, sa podrobuje už spomínaná reprezentácia alebo symbolika skladby. S maximálnou redukciou v oblasti zvukového materiálu sa stretávame napríklad v kompozíciách La Monte Younga, ktoré sú založené na striedaní dlhých tónov a ticha. Ticho je tu chápané ako rovnocenná zložka so zvukom. To v podstate koncipoval už Cage keď povedal, že hudbou môže byť všetko alebo nič. V známej kompozícii 4`33`` nevyužíva ticho, ale šramoty a ruchy v publiku ako kompozičný materiál. Pomlčky nemajú význam členenia alebo prerušovania hudobného toku, ale viac sa hudba chápe ako doba ticha prerušovaná hudbou. Využitie ticha je príznačné napríklad aj pre Arva Pärta, ktorý doslova láme hranicu zvuku a ticha (tvrdí, že ticho je dokonalejšie ako hudba. Prerušovanie ticha postupným prekrývaním, zanikaním a odkrývaním dlhých zvukových plôch väčšinou v piane s postupne sa meniacou harmóniou nájdeme v dielach La Monte Younga, ako aj u ďalších

[1] S takýmto prístupom sa stretávame aj pri označovaní etnickej, ľudovej, populárnej, či inej hudby za triviálnu, nižšiu a pod.

minimalistov, vrátane Víta Zouhara (2. veta *Brány slunce*, 2. veta *Blízká setkání zběsilostí srdce, Je všechno, Zdá se mi to zato pokaždé*...).

Zvuk opäť získava svoju autentickú hodnotu, a preto je možné vystavať skladbu na jedinom držanom tóne, ktorý môže alebo nemusí byť sprevádzaný tónmi inými. Takéto skladby písali už napr. Purcell (*Fanasia upon One Note*), Gioachino Rosiini alebo Peter Cornelius, ale tieto diela neboli natoľko známe, aby mohli mať na minimalizmus vplyv. Základom Scelsiho skladieb sa v päťdesiatych rokoch stal jediný tón. Dĺžka tónu je dôležitá pre to, aby sme mali čas dostať sa „do vnútra" zvuku a možnosť vnímať ho v celej jeho podstate. Takéto dlhé plochy sa využívajú pri meditáciách napr. v Ázii. K tomuto druhu účinku na poslucháča Zouhar nesmeruje, ako bolo už spomínané, a preto nevytvára tak extrémne dlhé plochy ako napr. La Monte Young, ešte pred ním aj Morton Feldman a Cage.

1.3.4. Repetícia

Vydržiavanie dlhých tónov je jedným zo spôsobov, ako dosiahnuť určitého zvukového výsledku typického pre minimalizmus. Druhá možnosť je nekonečné opakovanie tónov. Opakovanie určitých celkov nie je žiadnou novotou na poli hudby, a preto je nesprávne označenie minimazmu repetitívna hudba.[1] Zámena minimalizmu s pojmom repetitívna hudba vyplýva z pohľadu niektorých skladateľov alebo teoretikov na repetíciu ako na najzákladnejši prvok kompozície. Steve Reich tvrdí, že „princíp hudby je opakovať tému. Opakovať a opakovať znova" (F. Lovisa: Minimal-music, Entwicklung, Komponisten, Werke, 1996, s.82). Rovnako to poníma aj Terry Riley, ktorý sa opiera o to, že čím viac sa niečo opakuje, tým to znie odlišnejšie. Opakovaním sa popri zvukovej zmene a vznikom rôznonorodých vzťahov medzi opakujúcimi sa jednotkami dosiahne zosilenie výpovede a účinku na poslucháča. Opakovanie môže pôsobiť aj hrôzostrašne, ako je tomu napríklad v Reichovom *It`s gonna rain*. Z uvedeného vyplýva, že takúto formu opakovania možno označiť za určitý druh tématickej práce.

[1] S určitou formou opakovania sa stretneme takmer v každej inej hudbe. Vyplýva to z toho, že človek má potrebu návratu. Najbežnejšie hudobné formy sú vlastne na opakovaní tiež založené, ale v odlišnej podobe ako minimalizmus.

Repetitívna motorika navodzuje aj pocit strojovosti, čo je ešte niekedy umocnené použitím magnetofónovej pásky ako nástroja. Opakovať môžeme rytmický, melodický, melodicko-rytmický, harmonický prípadne iný model. Keďže počet repetícií je často vysoký na to, aby sa mohli vypisovať, používajú minimalisti označenia dvoch druhov. Jedna z možností je označenie číslom (u Víta Zouhara napr. *Duny*), časovým rozpätím (Zouhar: *Je všechno, Zdá se mi to zato pokaždé, Jako voda je)* alebo vôbec. V poslednom prípade má interpret voľnú ruku a počet opakovaní si určí sám (Riley: *In C*, Glass: *Music wih Changing Parts*). Stretávame sa aj s časom opakovania alebo zadržania tónu závislého na kapacite spevákovho dychu (Reich: *Music for 18 Musicians*).

Ustavičné ostinato jednej rytmickej hodnoty vytvára stály pulz, ktorý dodáva skladbe rytmickú energiu. Keď sa skombinuje s harmonickými dlhými pomalými tónmi, vznikne efektný zvukový výsledok. Pulzácia hudby sa dá dobre využiť pri skladaní filmovej hudby. V napínavých a dramatických pasážach zapadá energická hudba smerujúca stále dopredu úplne dokonale. Toto je jediný spôsob, ako je v čistom minimalizme možné dosiahnuť dramatičnosti, ktorá je však neustála a bezvrcholová, je to nekonečný prúd energie, napätia. Pretože je vo väčšine Zouharových skladieb stály pulz a využitie opakovania, môžme povedať, že v tomto ohľade jeho hudba využíva gest minimalizmu.

1.3.5. Rytmus, metrum

Redukcia rytmu je v minimalizme v dvoch podobách: 1. pri opakovaní rovnakej rytmickej jednotky na vytvorenie pulzu (najčastejšie osminové alebo šesnástinové hodnoty). 2. absolútna redukcia, teda vynechanie rytmickej zložky. O rytme sa nedá hovoriť v skladbách pozostávajúcich len z dlhých tónov. Naopak sa však vo väčšine minimalistických skladieb stretávame so zložitou polyrytmikou, ktorá vzniká prekrývaním a posúvaním jednoduchších rytmických modelov-patternov, čiže na princípe fázového posunu. Pokiaľ je skladba vytvorená aditívnym princípom, väčšinou sú rytmické hodnoty nôt nemenné, dochádza však k posunu akcentov. Vtedy hovoríme už o zmene metra, aj keď mnohé z týchto skladieb nepoužívajú taktové označenia či takty vôbec. Akcenty sa najčastejšie prispôsobujú hovorenej alebo spievanej reči použitej

v skladbe s vokálnou zložkou. Niekedy sa akcenty nevypisujú a akcentované sú priridzene noty na prvej dobe. Zouhar viac pracuje s akcentmi vo vnútri taktu - presúva ich, zahusťuje, pre jednotlivé nástrojové skupiny vsadí prízvuky na odlišné miesta alebo s nimi pracuje aditívne - akcentuje postupne viac nôt v takte. Tento spôsob práce s akcentami vytvára ešte zaujímavejšiu kombináciu rytmov, najmä v kombinácii so zmenou metra v malých odstupoch (1, 2 takty..).

1.3.6. Harmónia

Spôsob poňatia harmónie je ďalšou z reakcií na hudbu posledných päťdesiatych rokov vrcholiac serializmom. Nebolo by úplne správne tvrdiť, že minimalistická hudba je tonálna. Nevyužíva harmonické funkcie a môžeme ju teda nazvať iba diatonickou alebo modálnou, príp. môžeme uvažovať o „gravitačných centrách“. Opiera sa o tonálne centrum a z hľadiska harmonickej progresie je statická a len veľmi málokedy pohyblivá. Niekedy je úplne vynechaná, ako napríklad v kompozícii *Music in similar Motion* Philipa Glassa, ktorá je celá v unisone v g moll. Často sú práve skladby Philipa Glassa založené na rovnakých princípoch ako dnešná pop music. Ani Vít Zouhar neopúšťa tonálne centrum a nestretávame sa s väčšími harmonickými výkyvmi. Tóniny občas mení iba v jednotlivých častiach cyklickej skladby. V operách ide často o náväznosť na afektový význam tónin. Výnimkou nie je ani modalita a barokné postupy.

1.3.7. Melodika

Tak ako rytmus, aj melódia môže byť odvodená z reči. Reich sa napríklad odvoláva na použitie „nápevkov mluvy“, s ktorými pracoval už Leoš Janáček. Tvrdí, že „najkrásnejším hudobným zvukom nie je spev, ale reč.“ (W. Dobrovská: Objevení Ameriky Objevení evropy. Steve Reich, Harmónia, 1994, č. 7-8, s. 56). Melódia v minimalistických skladbách väčšinou neobsahuje veľké skoky a pokiaľ áno, jedná sa o jednoduché intervaly (často užívaná je oktáva). Podobne je tomu aj u Zouhara - väčšie skoky, príp. zložitejšie intervaly sa vyskytujú iba v sólových speváckych partoch. Niekedy sa v jeho skladbách o melódii ani nedá hovoriť, pretože pozostáva z výškovo aj

dĺžkovo rovnakých opakujúcich sa tónov, inokedy však vloží pasáže motivického charakteru, čo už je ale viac podnet baroka, či iného štýlu než minimalizmu.

1.3.8. Dynamika

Dynamická zložka je jedným z veľkých rozdielov minimalizmu a Zouharových diel. V minmalizme je totiž najčastejšie stála, nemenná alebo žiadna. Glassov *Strung out* má jediný náznak sily skladby, a to nápis na začiatku skladby "hlasno a stálo". La Monte Young využíva už viac postupných alebo aj náhlych zmien dynamiky, niekedy ide až do extrémnych stupňov, ako napríklad v *Trio for Strings* (od pppppp po fff), v neskorších dielach vyžaduje čo najhlasnejšiu produkciu k dosiahnutiu potrebného účinu. Niekedy je zvyšovanie či znižovanie dynamiky spôsobené len inštrumentáciou, keď sa postupne pridávajú/vytrácajú nástroje. Takto niekedy postupuje aj Vít Zouhar, avšak vypísaná dynamika je v jeho skladbách dôležitá tak ako aj spomínané akcenty. Dodáva tým väčšie napätie do hudby. V skladbách ako napr. *Zdá se mi to zato pokaždé* tým navodzuje neustále znenie tónov, ktoré sa na malú chvíľu vynárajú a zase sa vytrácajú.

1.3.9. Tempo

Podobný nápis ako pri *Strung out* je pri *Music in Fifths* s určením tempa, a to „rýchlo a stálo". Aj pri tejto zložke hudby sú Reichove a Glassove postupy rovnaké (nemajú takmer žiadne pomalé diela a väčšinou je tempo počas celej skladby rovnaké). Väčšiu rozmanitosť nájdeme opäť pri kompozíciách Víta Zouhara. Ak však Zouhar mení tempo počas skladby, je to v pomerne veľkých odstupoch a snaží sa zachovať jednotný pulz. Neobmedzuje sa ani výlučne na rýchle tempá. Niekedy sa stretávame so simultánnym zaznievaním rôznych temp v jednotlivých nástrojoch, či nástrojových skupinách. Sú ale uspôsobené tak, že bez partitúry to poslucháč nerozponá, a slúžia viac ku prehľadnejšiemu čítaniu zápisu pri jeho interpretácii. Využitie kombinácie dvoch alebo viacerých rozličných temp znejúcich súčasne je pomerne častým javom v minimalizme a vedie ku vytvoreniu fázového posunu, čím sa zaoberal najmä Reich (*Piano Phase*), ale aj Riely (*Spectra*) a iní.

1.3.10. Forma, hudba ako proces

Forma je vždy jednoduchá, a teda prehľadná a jasná. Nesnaží sa o vytváranie motívov a tém, ale o to, ako sa dostane z jedného miestna na druhé. Hudba je chápaná ako proces. V Reichovom poňatí je to proces, ktorý keď je spustený, ďalej beží sám od seba a skladateľ už do neho nezasahuje. Napriek tomu, že v niektorých ohľadoch je minimalizmus protikladom serializmu niečo s ním má aj spoločné, a to matematický prístup a logiku výstavby skladby. Najprv vystavia techniku procesu a následne ju aplikuje k vytvoreniu hudobného diela. Proces však nie je tak zložitý a neobsahuje tak komplikované vzťahy. Označenie minimal music ako systematic music je v tomto ohľade výstižné. Zdôrazňuje matematickú výstavbu skladieb. Nie sme schopní pojmúť takýto druh formy ako celok a rozpadá sa do jednotlivých okamžikov. Vtedy sa koncentrujeme na práve jeden okamžik, moment, a preto je už spomínaná práca s detailom velmi dôležitá. Zmeny sú v procesuálnej forme veľmi subtilné, a práve tie by mal poslucháč vnímať. Zároveň je možné sledovať proces ako celok, ktorý má určité usporiadanie, a v ktorom sa medzi jednotlivými prvkami vytvárajú vzájomné väzby.

Hudba založená na procese sa javí ako nekonečná. Končiť sa môže vtedy, ak sa dosiahne vyčerpanie všetkých kombinácií vyvodených z danej techniky procesu. Niekedy je však proces viac intuitívny ako založený na presných pravidlách (Zouhar, Glassove rané skladby, z ďalších skladateľov napr. Feldman). Vtedy je možné proces jednoducho zastaviť v akomkoľvek momente, pričom by mohla kľudne pokračovať ešte niekoľko hodín. Ukončenia niektorých Zouharových skladieb sú často pre poslucháča prekvapujúce - jednoducho sa hudba akoby utne a koniec zostáva nedoriešený, dvojzmyselný. Poslucháča nehávajú na pochybách a opäť je na ňom, akým spôsobom si to vyloží. Tu sledujeme paralely viac s minimalistickou literatúrou ako s hudbou. K dosiahnutiu cieľu pri procesoch prípadne pri používaní dlho vydržiavaných tónov vyžaduje kompozícia veľa času, a preto je zákonite pomerne dlhá. Vít Zouhar však tieto prvky nepoužíva tak zásadovo a jeho skladby nedosahujú ani zďaleka tak rozsiahlych časových proporcií, ako niektoré minimalistické diela. To je jeden z maximalistických aspektov minimalizmu, ktorý u Zouhara nenájdeme.

Jednotlivé časti skladby sú rovnocenné a nepanuje žiadna hierarchia a viazanosť na formu. Je to výhoda, pretože hudba plynie bez akýchkoľvek predurčení a obmedzení. Zouharova hudba naratívna je, ale o prepracovansti či štrukturovanosti formy v klasicko-romantickom zmysle sa v nej hovoriť nedá. Žiadnemu z diel nie je možné pripísať konkrétny formový typ. Pre ujednotenie skladieb používa dielčie prvky konkrétnych foriem, čo by sa dalo teiž nazvať formovou parafrázou. Pritom však vždy vychádza z intuície, a preto má každé z jeho diel odlišnú a formovo nezaraditeľnnú štruktúru.

Často využívaná je v minimalizme jednovrcholová výstavba skladby, kde gradovanie k vrcholu je roztiahnuté na veľkej ploche a zostupná gradácia je nikedy vynechaná, a teda vrchol je umiestnený na konci skladby (Reich - *Music for Mallet Instruments*; Zouhar - *Zdá se mi to zato pokaždé, Jako voda je, Je všechno. Coronide* (3., 5., 10. scéna a iné).

Pokiaľ ide o cyklické skladby, často sa u minimalistov zhoduje jeden princíp, a tým je zhrnutie všetkých použitých techník z predošlých samostatných viet do poslednej. Je to vlastne paralela zhrnutia tématického materiálu vo finálnych vetách. Dalo by sa to teda chápať ako aplikácia dávno používaného princípu na nový materiál a v novom poňatí. To isté platí aj o inštrumentácii. Každá veta má svoj farebný charakter a nástrojovú skupinu, pričom vo finálnej zaznievajú všetky spoločne (Reich: *Drumming, The four sections*; Zouhar: *Brána slunce*).

1.3.11. Inštrumentácia, farba

Inštrumentácia určite nepatrí k minimálnym aspektom minimalistickej hudby. Využíva rôzne nové farby a kombinácie nástrojov. Niekedy je skladba „jednofarebná“, a to vtedy, keď sleduje skladateľ zliatie zvuku viacerých nástrojov do jedného kvôli vyniknutiu fázových posunov a chce dosiahnuť, aby viacero nástrojov znelo ako jeden (Reich: *Six pianos, Four organs*; Vít Zouhar: *Šest klavírů, Duny*). Ďalšou možnosťou je rozdelenie ensemblu alebo orchestru na jednotlivé podobne znejúce bloky nástrojov, ktoré sa striedajú a pôsobia ako jednotlivé hlasy.

Sláčikové nástroje sú často dávané do pozadia, čo sa však netýka Zouharovej tvorby. Novotou na americkej pôde bolo využitie orchestrálnych nástrojov (cello, husle,

klarinety) v *Music for 18 Musicians* (1976, Reich). Často sa stretávame s ľubovoľným inštrumentárom - ako počtom, tak druhom nástrojov (napr. Riley: *In C*). Každý z americkej štvorice minimalistov si založil vlastný súbor, a preto veľa skladieb bolo prispôsobených práve jeho obsadeniu a zdatnostiam. Inak tomu nie je ani u Zouhara, ktorý síce nemá vlastný súbor, ale jeho dlhoročná spolupráca s niektorými hudobnými zoskupeniami ho vedie k rovnakému postupu. Napríklad súbor Ensemble Damian je zameraný na interpretáciu baroknej a súčasnej hudby, čo Zouharovi vyhovuje jak z interpretačného hľadiska, tak z inštrumentačného obsadenia. Niekedy komponuje na objednávku súborov (Fagotti Bruneses, DAMA DAMA a pod.), a preto má nástrojové obsadenie predurčené. Často závisí niekoľko faktorov hudby od konkrétnych dispozícií súboru, ktoré sa skladateľ snaží v čo najväčšej miere využívať (napr. v opere *Coronide* hrá Apollón na husle a nie na lýru, pretože predstaviteľ tejto postavy Tomáš Hanzlík je zároveň huslistom; v skladbe *Ritorni* skomponovanej pre Mladé pódium dopísal cemballo, pretože si ho súbor vyžiadal; takmer celý inštrumentár opery *Noci Dnem* prispôsobil nástrojovému obsadeniu baletu *Príbeh Vojaka* Igora Stravinského[1] z dôvodu uvedenia týchto diel v jednom večeri a pod.).

Dôležitým prvkom minimalizmu je využitie bicích nástrojov ako súčasť bežného inštrumentáru. O presadenie bicích nástrojov do orchestru sa zaslúžil Hector Berlioz (Fantastická symfónia /1830 – 1831/, Requiem /1837/, v spise Pojednanie o inštrumentácii a orchestrácii /1834/), na ktorého naviazali ďalší skladatelia (B. Bartók, I. Stravinskij, J. Cage, E. Varèse…). Spojenie orchestru s bicími nástrojmi vyniká v Zouharových dielach *Brána slunce* a *Blízká setkání zběsilostí srdce*. Bicie nástroje sú využiteľné najmä pri zdôraznení rytmu, ktorý je v minimalizme veľmi dôležitý. Takisto vznikajú diela výlučne pre bicie nástroje (u Zouhara sú to skladby *Petite siréne, Rytmy pro dva (a dvaadvacet bicí nástroje), Duny* /pre dve marimby/). Avšak aj iné nástroje sú využívané ako bicie, a to najmä klavír alebo keyboard. Opäť to môžeme sledovať už u spomínaných autorov[2], ako aj u Zouhara (*Blízká setkání zběsilostí srdce, Coronide).*

[1] Zmeny v obsadení nastali iba v pridaní flauty, klavíru, druhých huslí a odňatí kornetu.
[2] napr. Paul Hindemith má v skadbe *Suita 1922* priamo nadpísané: „hraj ako stroj, považuj klavír za bicí nástroj"; Reich využíva v *Phase Patterns* klávesové nástroje ako ladené bicie, *Six Pianos* označuje ako bubovanie na keyboarde; v kompozícii *In C* Terryho Rileyho udržiava keyboard stály bubnový zvuk a pod.

Ako bicí nástroj používa Zouhar aj gitaru v skladbe *Je všechno*, pričom hráči majú bubnovať na dosky gitár.

Ďalším nezvyčajným spôsobom sa využíva hlas. Už sa nechápe ako spev, ale ako nástroj. Často je spev bez textu a je nahradený hláskami, slabikami, číslicami, útržkami slov, výkrikmi a pod.[1] Reich to obhajuje tým, že nie všetko sa dá slovami vyjadriť, a vtedy je potrebná iba hudba. Pokiaľ sa text využíva, často je bez zmyslu alebo v jazyku publiku nezrozumiteľnom. Využitie viacerých jazykov je podobné v Glassovej opere *Satyagraha* (hebrejština, arkádština, egyptština a jazyk publika, ktorým hovorí vyprávač) a Zouharovej opere *Coronide* (taliančina, latinčina, angličtina) ako aj využitie čísiel či slabík. Dôležitým postojom je odklon od operných manier spevákov. Nie je žiadnou výnimkou, keď skldatelia upredostňujú neškolených spevákov. Rovný hlas bez vibráta je typický aj pre Zouharove skladby s vokálnou zložkou. Prejav nezaťažený vibrátom väčšinou platí aj pre inštrumentálny prednes.

Integrácia elektronickej hudby začiatkom sedemdesiatych rokov mala vplyv aj na minimalizmus, v ktorom sa často využíva najmä magnetofónový pás alebo aspoň amplifikácia nástrojov. Až do zavedenia tape music sa hudobný záznam využíval iba k reprodukcii, nie k produkcii. Reichove dielo *Pendulum music* je dokonca založené na spätnej väzbe a ako nástroje slúžia mikrofóny s reproduktormi. Niektoré diela neboli prevedené kvôli technickým obmedzeniam, prípadne bolo ich prevedenie veľmi komplikované a z toho dôvodu sa často neprevádzalo na koncertoch (La Monte Young: *Well tuned piano*, Steve Reich: *Slow motion sound* a pod.). Objavovanie nových zvukov sa nezastavilo od tvrdenia Johna Cagea, že hudbou môže byť čokoľvek. *Compositions 1960* Rileyho sú jedným z dôkoazov. Nové farby nachádzal napríklad Young v indickej kultúre a preniesol ich aj do minimalizmu (napr. sitár). S africkým, ale aj indickým vplyvom súvisí aj už zmieňované rozšírenie bicích nástrojov. Vít Zouhar sa elektroakustickou hudbou tiež zaoberal a zo známejších diel môžeme spomenúť *Šest klavírů* pre jeden klavír a magnetofónový pás, *Wide crossing* v úprave pre klavír a pás alebo stereo. Hudobný objekt *Bewegungen* bol vytvorený špeciále pre MAX Music-Work-Station v Institute for Electronic Music v Grazi. Poslednou elektroakustickou kompozícipu *Multiple Gestures* vytvoril pre virtuálny aktustický priestor IEM-CUBE.

[1] Veľmi vplyvnou skladbou v tomto smere sú napr. *Avantýry* György Ligettiho.

Popri svojich dielach sa podieľal na rekonštrukcii priestorovej verzie elektroakustickej skladby *Poème électronique* Edgarda Varèseho.[1]

1.3.12. Vplyvy mimoeurópskych kultúr

Hudba mimoeurópskych národov je pre vznik a vývoj minimalizmu nesmierne dôležitá a vplyvná, ako z ideového, tak z technického hľadiska. Všetci štyria hlavní predstavitelia minimalizmu sa etnickou hudbou do hĺbky zaoberali - študovali najmä indickú a africkú hudbu a hru na ich nástroje. Niektorí z nich dokonca praktikovali a dodnes praktikujú jógu, budhistické rituály (Reich, Glass) alebo si začali osvojovať niektoré indické zvyky na verejnosti, ako napríklad obliekanie (Young, Riley). O vplyvnosti mimoeurópskych kultúr nás presvedčia Reichove výroky: „Východná hudba je v súčasnosti jediným najdôležitejším zdrojom inšpirácie pre západných skladateľov a hudobníkov.“ (K. Potter: Four musical minimalists, 2000, s. 294) alebo: „Pokiaľ nepochopíme, že naša európska kultúra je u konca, potom nás z blúznenia vytrhne až vpád cudzích kultúr” (P. Kofroň: Tón ne – čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby, 1998, s. 70).

Reich sa nesnaží napodobňovať zafarbenie a zvuk etnickej hudby, ale vychádza z princípov tvorenia hudby. Jediný nástroj, ktorý vsadil do svojho ensemblu vplyvom Afriky, boli bubny, prípadne tlieskajúce ruky, ktoré sa v africkej hudbe bežne využívajú (*Clapping Music*). Bicie nástroje hrali rovnako dôležitú rolu aj v euópskej hudbe až do rozvoja viachlasu, harmónie a kultivácie inštrumentálnej hudby v období renesancie.
Vplyvný je aj spôsob spievania, a to najmä u Rileyho (praktikoval indický spev kirana). Spôsob hry na saxofón zmenil aj Young po spoznaní indickej flauty shenai. Spomínané breath patterns nie sú žiadnou novinkou v ázijskej kultúre. Napríklad na japonskej flaute shakuhachi používanej k meditácii sa hrajú určité modely, ktorých dĺžka závisí od hráčovho dychu. To isté platí o indickom speve.

V Afrike je najpodstatnejšia rytmická zložka založená na rovnakom princípe ako Reichove fázové posuny. Typické nástroje ako keš-keš, kalimba, kora a pod. sú prispôsobené hre, pri ktorej sa prekrývajú patterny hrané každou rukou samostatne.

[1] viď životopis

Takúto samostatnosť rúk chcel dosiahnuť Riley k vytvoreniu polymetrických štruktúr. Vo väčších zoskupeniach sa používajú najmä bubny, pričom hráč na najväčší bubon alebo písťalka, prípadne výkrik, určí zmenu patternu. Pri hre na africké, ale aj indické bubny (tabla) sú si všetky noty rovné, ako aj vo väčšine minimalistických skladbách. Vplyvný bol aj indonézsky gamelán, ktorého zásahy pozorujeme už napr. u Cagea (v jeho ranom období), dokonca u Debussyho, ktorému však išlo viac o novú zvukovosť a farbu ako o rytmičnosť.

12/8 takt, ktorý umožňuje metrické rozdelenie dvoma spôsobmi (rozdelenie na dvoj- alebo trojdobý rytmus) je typický a najviac používaný nie len v africkej hudbe, ale aj v Reichovej a Glassovej. Glassov aditívny rytmus je prevzatý z tálu - multimetrického modelu založenom práve na aditívnom princípe. Spoznal ho pri zapisovaní hudby indického hráča na sitár Ravi Shankhara. Spôsob obalovania jedného stáleho akordu je rovnaký ako v indickej hudbe založenej na rágach. Systémy ladenia, aké používajú najmä indické národy, začali vo svojich kompozíciách využívať aj Riley a Young (konkrétne prirodzené ladenie), pretože podľa nich znie harmonickejšie a krásnejšie. Dlho držané spevy, extatické rytmy a opakujúce sa formule sú všetko prostiredky k magičnosti hudby a zároveň základné zdroje minimalizmu. Dalo by sa povedať, že minimalizmus je renesanciou etnickej hudby.

Rituálne prvky u Zouhara môžeme nájsť vo výkrikoch zaznievajúcich nad pasážami s bicím inštrumentárom (*Brána slunce, Je všechno*). Ďalšie dielčie impulzy z etnických kultúr sú nepopierateľné. Nakoľko sa však Zouhar podrobnejšie a systematicky mimoeurópskou hudbou nezaoberal, môžeme vplyvy minoeurópskej hudby považovať v jeho diele za zanedbateľné.

1.3.13. Vplyvy jazzu, improvizácia

Pretože niektorí z minimalisických skladateľov boli pôvodne jazzovými hráčmi, mali k jazzu prirodzene blízko. Snáď najvplyvnejším jazzmanom pre minimalistov bol John Coltraine. Namiesto rýchlo sa striedajúcej harmónie hral dlho vydžiavané harmonické plochy, nad ktorými improvizoval. Ďlašími charakteristickými prvkami v jeho hre bola repetícia a modalita. Porušenie klasického rytmu a harmónie bolo pre

minimalistov veľkou inšpiráciou. Napriek tomu sa proti spájaniu svojej hudby s jazzovými vplyvmi bránil Reich. S jazzom sa príliš nestotožňoval ani Philip Glass, na ktorého zapôsobila viac rocková hudba. Vplyvy nonartificiálnej hudby a minimal music sú vzájomné. Nie je žiadnym prekvapením, keď na jazzových alebo rockových koncertoch zaznievajú minimalistické diela. Napríklad do programu Pražských jazzových dní bolo v roku 1978 zaradené aj púšťanie nahrávok opery *Einstein on the Beach*.

Improvizácia sa v artificiálnej hudbe objavovala vždy. Vo väčšej miere to však využil až Riley, neskôr aj ostatní minimalisti a skladatelia najmä na poli nonartificiálnej hudby. Glass a Reich však chceli viac komponovať ako improvizovať. Miroslav Pudlák improvizáciu úplne odmieta tvrdením: „Skladatel je přece od toho, aby psal noty pro muzikanty, co neumějí sami improvizovat“ (His Voice, 2002, č. 4, s. 11). Zouharovi interpreti majú pomerne voľnú ruku v prípadoch zámerne nepresného určenia rytmu (označenie je proporčné, iba časové a pod..) alebo pri spomínaných výkrikoch, ktorých načasovanie nie je vypísané a záleží čisto na cítení interpreta. Nemôžu však opustiť určité dané rozmedzia skladby.

1.3.14. Spätné vplyvy minimalizmu

Už som hovorila o vplyvoch minimalizmu do oblastí nonartificiálnej hudby. Samozrejme k jazzu a rocku môžeme priradiť aj mnoho iných štýlov hudby, ako napríklad tanečná hudba, ambient, rôzne fúzie a pod. Vplyv v oblasti artificiálnej hudby je tiež nezanedbateľný. Ako som už v úvode spomínala, často sa hovorí o skladateľoch zasiahnutých minimalizmom ako o post-minimalistoch, príp. minimalistoch ďalších generácií (napr. John Adams, Meredith Monk; v Európe Louis Andriessen, Michael Nyman, Arvo Pärt a mnoho ďalších, avšak minimalizmus nájdeme v ich tvorbe už v menšom zastúpení). Tvorba Arva Pärta sa dokonca označuje ako “spiritual minimalizm”. Ťažko určiť, v ktorej oblasti Európy je minimalizmus najobľúbenejší a najrozšírenejši. Napríklad podľa Griffithsa je minimlizmus najvplyvnejší v Anglicku a Holandsku. Domnieva sa, že je to spôsobené jazykovou bezbariérovosťou s Amerikou a

odklon týchto krajín od závažnosti tradícií.[1] O vplyvoch v Česku som hovorila už v úvodnej časti.

Minimalizmus je jednoznačne jeden z najvplyvnejších a najdôležitejších smerov v oblasti súčasnej hudby, nedovolím si však jednoznačne tvrdiť, že je najdôležitejší, ako to učinil Steve Reich. Je totiž mnoho ďalších inšpiratívnych smerov, s ktorými dnešná hudba pracuje. Na jednej strane prináša minimalizmus veľmi originálny a nový pohľad na hudbu, na druhej strane by sa dalo povedať, že tu bol odjakživa. Bolo ho len treba dosadiť do konkrétnej techniky a dať mu konkrétnu podobu, ako to urobila štvorica amerických skladateľov. Každopádne je jeho spoločenský dosah a vplyv na ďalšiu hudobnú produkciu ako aj na (hudobne) – estetické mylsenie nezanedbateľný.

1.3.15. Prepojenie vizuálnych umení s hudbou

Vďaka mnohým paralelám s ostatnými umeniami a jednoduchosti umožňuje minimalizmus veľmi tvorivé prepájanie s rôznorodou ďalšou tvorbou. Dôkazom takejto prepojenosti je napríklad fakt, že Glassove diela sa spočiatku hrávali viac na výstavách, galériách, múzeách a festivaloch výtvarného umenia ako v koncertných sáloch. Ďalším príkladom je spolupráca umelcov z rôznych oblastí. Glass spolupracoval s maliarom Sol le Witt (*Dance I*), režisérom Robertom Wilsonom (*Einstien on the Beach*), svojou ženou JoAnne Akalaitis (divadelná režisérka a herečka) a popri tomu sa venoval hudbe k filmu a tancu. Podobná spolupráca bola medzi Youngom a tanečníčkou a choreografkou Ann Halprin, poetkou Diane Wakoski (neskôr jeho ženou) a najväčším prínosom v tejto oblasti bola jeho žena Maria Zazeela (grafička, kaligrafička, výtvarná umelkyňa, zaoberala sa svetelnou projekciou, scénografiou a pod.), s ktorou vytvoril niekoľko projektov (najznámejší je *Dream House*). Druhá žena Steva Reicha Beryl Korot inšpirovala skladateľa k vytvoreniu video opery a taktiež skladal hudbu ku choreografii tanečníčky Laury Dean. Niekedy bol teda prvotnou inšpiráciou iný druh umenia, inokedy vizuálna zložka pripojená k hudobnej posílila a obohatila kompozíciu. Zouharove skladby *Wide Crossing, Jako voda je, Duny* a *Je všechno* boli baletne stvárnené a niektoré skladby (napr. *Brána slunce*) boli prevedené s rôznymi efektmi (svetelný park,

[1] Griffiths, Paul: Modern Music and after, 1995, s. 275

scénické gestá, priestorové zvučenie a pod…). K hudbe *Kruhy hladin* bola vytvorená vizuálna animácia. Výrazne prispel k prevedeniu opery *Noci Dnem* slovinský režisér Rocc (vlastným menom Rok Rappl), ktorý vytvoril opernú scénu posilnenú svetelnými efektmi a nápaditými kostýmami. Jeho scéna je jednoduchá, ale pritom nápaditá a pôsobivá. Dokonale stvárňuje striedaie dňa a noci. Spolupráca Víta Zouhara s kostymérkou Vendulou Johnovou je význačná v operách *Coronide a Torso.*

2 Tvorba Víta Zouhara

2.1. Charakteristika Zouharovej hudby

2.1.1. Hlavné princípy hudby Víta Zouhara

O zastúpení a spôsobe využitia konkrétnych kompozičných postupov minimalizmu som pojednala v prvej časti práce, a na konkrétnych skladbách túto oblasť ešte priblížim. Najprv sa však pokúsim vyjadriť Zouharovu poetiku a spôsob, akým by na jeho dielo malo byť nahliadané.

Jedným z najdôležitejších cieľov Zouhara ako skladateľa je pôsobenie na poslucháča tak, aby mal z nej čo najväčší emotívny zážitok - aby ho hudba oslovila. To sa snaží sa dosiahnuť autentičnosťou, prirodzenosťou hudby. Aj preto často necháva interpretovi veľkú voľnosť (napr. pri proporčnej notácii, v interpretácii výrazu a pod.) a väčšinu skladieb píše pre konkrétnych interpretov s ohľadom na ich dispozície, aby dielo pôsobilo čo najprirodzenejšie. Pretože už niekoľko rokov spolupracuje s konkrétnymi súbormi[1] a pozná schopnosti ich jednotlivých členov, môže skladby prispôsobiť tak, aby sa im ľahko a teda prirodzene interpretovalo.

Dôležitým prvkom je hravosť, a to najmä v tvorbe opernej. Funkcia divadla je totiž podľa Zouharovho názoru (spoločne s Tomášom Hanzlíkom) v pôsobení na diváka, má byť spojené so žartom, hrou, a teda zábavnosťou. To zároveň vysvetľuje parodičnosť Zouharových opier (najmä *Coronide*), ktorá často pôsobí autentickejšie ako bežný prednes. Vít Zouhar totiž veľmi rád žartuje nie len vo svojej hudbe, ale aj o nej. Ostatne prvok hry v hudbe je v 20. storočí veľmi častý. Ku hravosti sa pridáva aj vtip a humor. Jedným z prvkov, ako ju skladateľ dosahuje je využitie kontrastnosti rozličných prvkov, ako o tom bude reč neskôr. Takto je riešený napríklad úvod záverečnej scény *Tutte quelle* opery *Coronide*. Po jej introdukcii (prvých cca 40 sekúnd) si poslucháč zrejme predstavuje pokračovanie skladby v rovnakom duchu. Očakáva teda niečo dramatické, neurčité a pochmúrne. Introdukcia je oddelená krátkou generál pauzou. Prekvapujúco

[1] viď životopis.

zaznieva veselá a energická barokná hudba, a teda úplne odlišná od poslucháčových predstáv navodených asociáciami z predošlej pasáže.

Ďalším výrazným a nepovšimnuteľným prvkom je energia, ktorá je prítomná v každej z jeho skladieb. Dielo neustále napreduje, posúva sa, je naratívne, pričom využíva rôzne gestá (minimalistické, barokné, klasicistné a pod.). Pre poslucháča je potom zaujímavé tieto gestá odhaľovať a sledovať ich vzťahy a vzájomné prepájanie. Spomínaná naratívnosť je teda v rozpore s minimalizmom, tak ako aj použitie témy v hudbe. Téma sa stala ústredným hudobným princípom, až kým ho nevytlačila hudba 20. storočia vrátane minimalizmu. V Zouharovej hudbe sa síce o tématickej práci hovoriť nedá, ale vo veľkej časti skladieb nájdeme určitý motív, či tému, ktorá je v diele výrazná, a ktorá sa v niektorých skladbách vyskytne viac krát, aj keď v pozmenenej forme.

Určujúci je postoj skladateľa ku svojmu dielu. Zouhar sa nesnaží presadzovať akýkoľvek manifest, či estetický program. Jeho hudba je založená na intuícii, nie na racionalite, čo je ďalším prostriedkom k dosiahnutiu prirodzenosti. Nechce bojovať proti niečomu, ale práve naopak. Snaží sa spojiť rôzne pohľady, názory, prvky, ktoré v konečnom dôsledku spolu môžu korešpondovať a existovať v symbióze. V dnešnej dobe takéto východisko pokladám za veľmi vhodné, ba dokonca najvhodnejšie, pretože nachádzame toľko rôznorodých koncepcií a náhľadov, že už stráca zmysel hodnotiť a presadzovať jeden či druhý. (Paradoxom ostáva, že dokonca aj myšlienku prepojiteľnosti všetkého so všetkým, či odpor ku vyhranenému konceptu, by sme mohli považovať za koncept samotný). Dôkazom nestrannosti Zouhara je napríklad už len jeho očarenie Arvom Pärtom. Napriek tomu, že ako skladateľ zakladá na empírii, stal sa jedným z jeho najväčších obľúbencov práve veľmi racionálne uvažujúci skladateľ. Čo Zouhar vyžaduje od hudby (ako skladateľ aj poslucháč) je to, aby bola strhujúca. Nezáleží teda primárne na tom, z akého „materiálu“ je stvorená, aké princípy v nej prevažujú, ale aký má celkový účin.

Po zvážení všetkých hlavných Zouharových ideálov je zrejmé, že skladateľovi nejde primárne o originalitu. V návrate k iným autorom vidí cestu dopredu. Použitie cudzieho materiálu (v jeho prípade sú to konkrétne kompozičné techniky či postupy) v spojení s „vlastnou“, a teda novou hudbou preto netreba pokladať za eklekticizmus, ale za jednu z ciest hudobného (umeleckého) vývoja. Vyhýba sa však doslovným,

identickým citáciám, ktoré nepovažuje za prínosné a vývojové. Náhle sa nám odkrýva dôvod, prečo sú mnohé Zouharove skladby navzájom tak odlišné a zároveň ich niečo spája. Spojujúcim prvkom je sám skladateľ, teda jeho osobitný jazyk, ktorý nie je možné zaprieť v žiadnom z umelcov. Odlišnosť kompozícií je spôsobená otvorenosťou v prijímaní rôznorodých myšlienok, impulzov. Samozrejme podiel vplyvu minimalizmu považujeme v jeho diele za najzastúpenejší. Ovplyvnenie minimalizmom vychádza pravdepodobne najmä z pôsobenia na poslucháča a prístupnosti k nemu, čo je pre Zouhara určujúce.

Pri uvedomení si hlavných princípov Zouharovej hudby by si človek mohol pomyslieť, že je jeho hudba gýčovitá a kladie dôraz na efekt. Treba však odlíšiť zámer pôsobenia na poslucháča a dosiahnutie prirodzenosti tvorby od snahy o popularitu dosiahnutú neumeleckými prvkami. Prostriedky, ktoré Zouhar využíva ku priblíženiu sa poslucháčovi sú umelecky a esteticky podnetné a sú založené na emocionálnom, ako aj na vysoko intelektuálnom podklade. Skladateľovi ide o komunikáciu s poslucháčom kvôli tomu, aby hudba dosiahla významu vo svojej podstate. Nechce poslucháča zaťažovať komplikovanými štruktúrami, ale naopak chce, aby si poslucháč v hudbe našiel niečo, čo je mu blízke. Tak dosiahne spokojnosti menej skúsených, ale aj náročnejších poslucháčov, pretože v jeho hudbe sú ukryté aj ďalej siahajúce skutočnosti, než sa na prvý pohľad zdá. Pokiaľ ide o zámernú zábavnosť jeho hudby, opäť vyplýva z prirodzenosti. Zábava tu bola odjakživa a je to vlastne akoby odňatý kus prírody. Humberto Eco poznamenal, že existujú rôzne spôsoby, ako sa baviť a ako baviť iných a pri niektorých z nich sa dá aj niečo naučiť. Prístup k poslucháčovi a prirodzenému pôvodu hudby je dobre pochopiteľný aj z jedného zo Zouharových citácií: „Přiznám se, že krásné stavby, které narušují ráz krajiny, mě už příliš neoslovují. Naopak často hledím s údivem na budovy, které jsem ještě před nemnoha lety bezmezně obdivoval. Když jsme se ženou zvažovali, jaký dům pro sebe zvolíme, zcela bezprostředně jsme se rozhodli pro roubenici, která budí zdání, že ten dům v krajině stojí odnepaměti. A podobně postupuji také v případě hudby. Snažím se vytvářet to, co souzní s okolním prostředím. Vnitřní světy se prolínají s vnějšími, archetypální emoce vyvěrají a otevírají prameny energie.“ (Flašar, Martin: *Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem. Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vítem Zouharem*. Opus musicum 4, 2005, s. 34).

Popri sledovaní Víta Zouhara ako skladateľa a osobnosti nie je možné nevšimnúť si podobnosť jeho hudby s jeho vlastnou povahou. Spoločnú majú otvorenosť voči akýmkoľvek myšlienkam, snaha o porozumenie a akceptovanie každej možnosti a názoru, prirodzenosť, veselosť a vtip, neustála energičnosť a živosť, a to všetko v spojení s vysokým intelektom.

2.1.2. Vít Zouhar a postmoderna

Ako sa Zouhar neusiluje o svoj originálny jazyk, tak sa neusiluje o zaradenie svojej hudby do určitého štýlu. Proti označeniu minimalistická hudba nemá žiadne námietky, ale zároveň ani nemá potrebu akéhokoľvek „škatuľkovania“, pretože je pre neho nepodstatné. Podobne ako pri minimalizme, neodporuje zasadeniu svojho diela do postmoderny. Postmoderna je totiž natoľko široký pojem, že výlučné zaradenie či nezaradenie určitého diela z 20. storočia bude vždy ambivalentné tak, ako tomu bolo aj pri minimalizme. Nebudem preto porovnávať a hodnotiť jednotlivé definície.[1] Bolo by to zbytočné, nakoľko usilovať o jednotnú a jedinú platnú definíciu je nemožné. Pokúsim sa len vysvetliť, prečo by sme Zouharove dielo do postmoderny teoreticky zasadiť mohli, a prečo nie. Zouhar sa postmodernou zaoberá hlbšie ako muzikológ približne od konca osemdesiatych rokov. Vo svojej práci *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století* (r.2004) poukazuje práve na rôznorodosť a rozchod názorov, teórií, definícií a vymedzení postmoderny jednotlivých teoretikov. Sám si pre svoju tvorbu vyberá niektoré z nich, ktoré mu vyhovujú a zdajú sa mu najviac vhodné pre jeho umeleckú činnosť. Či už sú niektoré z prvkov, ktoré o chvíľu spomeniem, všeobecne uznávané ako „postmodernistické“ nie je podstatné, pretože také prvky postmoderny vlastne ani neexistujú, a pravdepodobne ani nikdy existovať nebudú.

Už spomínaná rezignácia na originalitu je jedným z nich. Zouhar nepovažuje za potrebné vytvárať neustále niečo nové, snažiť sa o presadenie opaku starého, a práve to postmoderna umožňuje. Tak isto je možné zrovnoprávnenie akéhokoľvek materiálu - akýkoľvek materiál sa stáva vhodným v akomkoľvek koncepte. Je to teda možnosť práce

[1] Zouhar ako muzikológ považuje za najvhodnejšie vymedziť postmodernu časovo, teda obdobie od sedemdesiatych rokov 20. storočia.

s viacerými jazykmi, ktoré sa navzájom dopĺňajú, a nie vylučujú, ako sa niektorí teoretici a umelci domnievajú. Polyštýlovosť a strata historickej perspektívy[1] sú teda ďalšími podstatnými prvkami. Zouharove dielo sa niekedy označuje ako „spojenie nespojiteľného". To je veľmi výstižné (presnejšie by tento výrok znel „spojenie zdanlivo nespojiteľného"). Príkladov nájdeme v jeho hudbe mnoho. Dokonca priamo v názve diela *Blízá setkání zběsilostí srdce* je už spojenie dvoch odlišných konceptov prítomné. Tento názov vznikol spojením titulov filmov odlišných svojimi estetikami: *Blízká setkání třetího druhu* Stevena Spielberga (1977) a *Zběsilost v srdci* Davida Lynche (1990). K tomuto dielu sa sám skladteľ vyjadril následovne: „Název je symbolický. Je gestem spojení nespojitelného, gestem celku, o němž píše Charls Jencks v souvislosti s postmoderní architekturou, gestem afektových gest (nikoli afektů samotných), která se jako bludné kameny vynořují napříč žánry a protikladnými poetikami. Práve tyto gesta jsou důvodem spojení tak protikladných filmů... A zejména touha po celku. Nikoli Schnittkeho pozdně moderní polystylovost, v níž protikladné rysy narušují celek, ale Jencksova postmoderní celistvost je tím, co lze za názvem Blízá setkání zběsilostí srdce hledat." (Program koncertu Moravské filharmonie, Olomouc, 16.12. 2005). Zrovnanie s polyštýlovosťou Schnitkeho je ukážková. Zatiaľ, čo Schnittke využíva citácie a dielo nimi zámerne prepletá, Zouhar popri kombinácii gest rozličných štýlov (neoklasicistné, neobarokné, minimalistické, zvukovosť Berliozovského orchestru a pod.) dosahuje celistvosti a jednotnosti diela. Túto možnosť udržania celistvosti diela s tak rozličnými prvkami síce väčšina teoretikov vylučuje[2], avšak ako sa zdá, na príklade Zouharovej tvorby je to celkom možné, priam bezproblematické.

Pre niektoré Zouharove skladby je najvýstižnejší termín barokný minimalizmus, ktorý sa používa od roku 2000.[3] Syntéza barokných a minimalistických gest je badateľná napr. v skladbách *Co všechno se může tangu také stát, Blízká setkání zběsilostí srdce,*

[1] Stratu historickej perspektívy je potrebné chápať v zmysle nerešpektovania kontinuity vývoja, nie odvrhnutie historického materiálu. Naopak, ten je využívaný často, ale bez ohľadu na obdobie, v ktorom vznikol. Preto je napríklad prípustné kombinovať napr. gregoriánsky chorál s Bachom a s dodekafóniou.

[2] Zastáncami tvrdenia o plurality ako o prostriedku k jednote sú napr. Charles Jencks a Leslie Fiedler.

[3] V písomnej podobe ho pravdepodobne po prvý krát uviedla hudobná publicistka Wanda Dobrovská v recenzi *Jak rychle nám stárne hudba 20. století* (Mladá fronta Dnes, 21.11. 2001, s. C/8) pri hodnotení opery *Coronide*.

Jako voda je, Kyvadlo aneb svár ducha, Coronide, Torso, Noci dnem. Vít Zouhar sám termín "barokný minimalizmus" pri označovaní svojej tvorby používa.

Zouharova záľuba v stieraní hraníc rozdielnych skutočností, sa prejavuje aj v inej rovine, a to v rovine charakteru, zvuku a pod. Konkrétne je to napr. miešanie elektronických zvukov s akustickými, veselosti s „vážnosťou". V zdanlivo diametrálne odlišných konceptoch je často možno nájsť spoločné prvky (niektoré z nich sú popísané v terminologickej časti ako aj pri charakteristike opery *Coronide*, konkrétne sa jedná o spojenie barokných gest s minimalistickými. Pri spojení týchto konceptov potom dochádza k zvýrazneniu práve takýchto spoločných znakov. [1] Mnohým ľuďom sa zdá byť spojenie minimalizmus s barokom, či iným štýlom, nemožné alebo nevhodné. Vít Zouhar však dokázal zjednotiť rôzne štýly a estetiky v jeden celistvý útvar, ktorý pôsobí úplne prirodzene a nenásilne. V tom tkvie jedna z vysoko umeleckých a originálnych hodnôt jeho hudby.

Podľa vymedzenia postmoderny v spise *Hudba jako problém estetiky* Ivana Poledňáka[2] zapadá Zouharovo dielo do postmoderny takmer 100 percentne. Parafrázujem niektoré z čŕt postmoderny uvedených na s. 44 zmienenej publikácie pre lepšiu prehľadnosť a taktiež preto, lebo sa zhodujú s väčšinou interpretácií postmodernistických znakov iných autorov. Všetky uvedené prvky sú prítomné v diele Víta Zouhara:

- voľná koexistencia pred tým nezlučiteľného
- otvorenosť komunikácie
- odpor k jednotnému výkladu umeleckého diela a vôbec umenia
- sloboda výberu prostriedkov umeleckého vyjadrenia
- odpor proti unifikujúcim tendenciám skorších smerov
- odpor k modernistickému zbožneniu idey pokroku

[1] Kombinácie štýlov môžeme pozorovať u mnohých skladateľov. Napríklad Arvo Pärt čerpá inšpiráciu zo stredovekej, renesančnej, baroknej i modernej hudby. Ďalším príkladom môže slúžiť Louis Andriessen, ktorého hudba je zmesou minimalizmu (najmä repetitívnej techniky), renesancie, baroka a nevyhýba sa ani vplyvom jazzu a rocku. Spojenie minimalizmu a historizujúceho materiálu (hlavne barokného) sledujeme ďalej napríklad u Johna Adamsa, Michaela Gordona, Vladimíra Godára.

[2] Poledňák, Ivan (2006): *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha.

2.1.3. Vplyvy a inšpiračné zdroje v hudbe Víta Zouhara

Je potrebné rozlíšiť pojmy a významy slov vplyvy náhodné či prirodzené, vplyvy bezprostredné a inšpiračné zdroje. Vplyvov náhodných, či presnejšie povedané vypočúvaných je na každého skladateľa príliš veľa na to, aby boli akokoľvek zdokumentovateľné a kompletne postrehnuteľné. Je prirodzené, že sa žiaden zo skladateľov nevyhne určitým impulzom z hudby, ktorú v minulosti či blízkej dobe počul, aj keď je to podvedomé a neúmyselné. Nie je teda potrebné považovať to za formu eklekticizmu, pokiaľ to nepresahuje určité hranice. Svedčilo by to o nenápaditosti skladateľa a neschopnosti vytvorenia vlastného hudobného jazyka. Takúto formu „opisovania" v Zouharovom diele nenájdeme.

Bezprostredným vplyvom sa rozumejú úmyselné posuny či zmeny zamýšľania skladateľa o svojej tvorbe po zoznámení sa s určitou hudbou. U Zouhara nie je jednoduché vymedziť ani tento okruh. Konkrétne vplyvy možno vidieť napr. vo využití techniky tintinnabuli v ôsmej scéne opery *Coronide*, použití mollového kvintakordu v *Bráne slunce*, ktorý bol význačný pre jeho profesora skladby na JAMU – Miloslava Ištvana a pod. To sú ale iba čiastkové vplyvy a na tvorbu ako celok nemajú väčší význam. Dnes už by bolo asi zbytočné takéto vplyvy hľadať, pretože si Zouhar vytvoril určitý osobitý štýl. Bez pochýb sú však vplyvní minimalistickí skladatelia, a to najmä Glass a Reich, najmä v rannej fáze Zouharovej tvorby.

S minimalizmom sa Vít Zouhar zoznámil počas svojho štúdia na JAMU v Brne najmä vďaka diplomovej práci Ivana Burlasa *Redukcionistické tendencie z hľadiska takzvanej minimálnej hudby*.[1] Bližšie sa oň začal teoreticky zaujímať v osemdesiatych rokoch a na jeho tvorbe to poznať od polovice rokov osemdesiatych. V oblasti hudobného minimalizmu ho oslovili najmä diela *Satyagraha* a *Achnaton* Philipa Glassa a *Tehilim*, *Music for 18 Musicians* a *Claping Music* Steva Reicha. Najviac ho zaujala „výrazná rytmičnosť, rituální opakování, diatonika, gravitační centra, energetická přepjatost", k čomu sa neskôr pridalo „jiné vnímání, zvětšený detail, volnost i

[1] Burlas, Ivan (1985): Redukcionistické tendencie z hľadiska takzvanej minimálnej hudby, diplomová práca, JAMU, Brno

svéprávnost nabízená posluchači“ (Z. Strakošová: Fenomén minimalismu a jeho odraz v české hudbě. 2000, príloha č.4 –rozhovor s Vítom Zouharom).

Ďalším veľkým prínosom k novému pohľadu na hudbu bolo štúdium v Grazi. Vďaka novým technológiám mal možnosť skúmať vzťahy priestoru a zvuku, čo prinieslo okrem elektroakustických skladieb aj nové chápanie funkcie hudobného nástroja. Keďže je rakúska a česká kultúra v mnohých ohľadoch veľmi odlišná, zoznámil sa aj s úplne novou estetikou a koncepciou vnímania hudby.

Ináč tomu je už s inšpiráciou či s impulzmi. Inšpiruje sa veľmi často najmä umením z nehudobnej oblasti. V oblasti literatúry sú to napr. filozofi Richard Kearney[1] alebo Henry David Thoreau.[2] Stavba juhoamerickej kultúry brána Tiwanaco božstva Virakoči z 8. storočia sa stala inšpiračným zdrojom diela *Brána slunce.* Novším impulzom mu bola napr. výstava *Hudební objekty* Vladimíra Havlíka, *In Re Don Giovanni* Michaela Nymana, objekty Andyho Galsworthyho a pod. Poetika týchto objektov však priamo nesúvisí so Zouharovou poetikou, sú len akýmsi osviežením skladateľovej predstavy. Z hudobnej oblasti je potrebné spomenúť aspoň Arva Pärta, napriek tomu, že skladateľ významnejšie impulzy z jeho hudby nepriznáva. V roku 2002 však v časopise His Voice určitú inšpiráciu potvrdil: „... A když se věnuji třeba Arvo Pärtovi, tak mě samozřejmě zase jeho tvorba oslovuje jako skladatele. Ta dvojakost jeho skladeb, na jedné straně akustická podoba, na druhé komplexní struktura, dva diametrálně odlišné světy, to vše je pro mne velmi inspirativní.“ (s. 8).

[1] Kearnyho kniha *Sam's fall (Samův pád)* sa stala Zouharovi inšpiráciou v diele *Petite Siréne.*
[2] Thoreaovo Walden (*Život v lesích*) je jednou z novších inšpirácií

2.2. Stručné charakteristiky vybraných diel

2.2.1. Je Všechno

(pre dve gitary, dvoch gitaristov a znejúci priestor)
1992

Nástrojové určenie sklady je veľmi výstižné, pretože bez dvoch menej typických zložiek inštrumentácie by stratila význam. Dvaja gitaristi okrem gitár využívajú aj svoje hlasy a to v dvoch rôznych štýloch – v prvej časti, kde gitary sú používané ako bicie nástroje, improvizačne vstupujú gitaristi svojimi výkrikmi tak ako v diele *Brána slunce*. V oboch častiach potom dopĺňajú zvuk gitár o presnejšie predpísané hlboké dlhé tóny. Znejúci priestor má svoje miesto v najtichších, či úplne tichých častiach hry na ostatné nástroje. Priestorový a gitarový, prípadne hlasový zvuk sa zlievajú a prelínajú, ticho sa stáva rovnocennou zložkou zvuku pri vytváraní plynulého procesu. Skladba začína tichom, z ktorého sa veľmi pomaly a postupne vynára bubnovanie gitary. Počas skladby sa tento zvuk decressendom vytráca a cressendom opäť vracia až do sily ff. Pri závere je zvolený opačný potup ako pri začiatku skladby, čiže úplne vytrácanie zvukov, konkrétne glizzánd gitary na strune e. Zaujímavým nápadom je dramaturgia CD *Close Encouters* na ktorom po skladbe *Je všechno* následuje orchestrálne dielo *Blízká setkání zběsilostí srdce* začínajúci od prvého momentu v tutti a vo ff. Poslucháč sa ani pri opakovanom počúvaní nevyhne veľkému šoku, ktorým ihneď zabudne na predchádzajúce rozjímavé zvuky a dostáva sa do úplne iného hudobného sveta.[1]

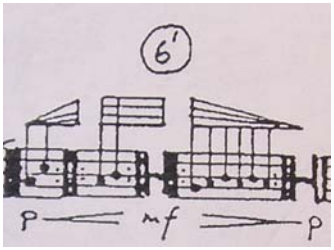
Dielo *Je všechno* nemá žiadnu melódiu a je založené na striedaní dvoch či troch sekundovo vzdialených tónových výšok. Začiatok skladby je akoby úvodom celej skladby, ktorá predznamenáva jej ďalší vývoj. Pohybuje sa v dynamickom rozpätí p-ff, pracuje s cressendom, decressendom, prekrývajúcimi sa plochami a zároveň so stálym pulzom. Ten je prítomný v celej prvej časti, kde rytmické hodnoty jednotlivých nôt sú rovnaké. Tichá časť plynule prechádza do rytmicky a dynamicky hustejšej pasáže. Vznikajú polyrytmické plochy prekrývaním patternov jednotlivých gitár. Každá má pre

[1] Nie len pri tejto dramaturgii, ale aj v samotných skladbách *Blízká setkání zběsilosí srdce, Brána slunce* či iných, má ticho úlohu kontrastu so zvukovou hmotou, čím ju posilňuje a dodáva jej emocionálnu energiu

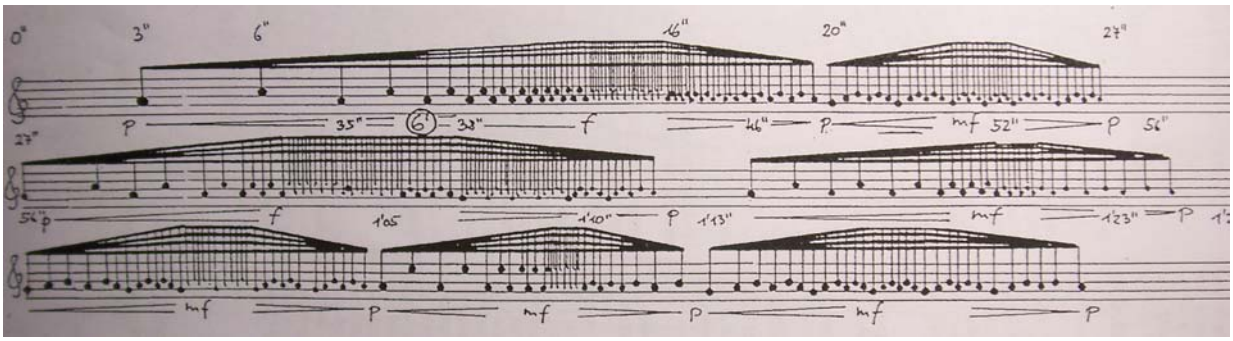
jednotlivé patterny predpísaný rozličný počet opakovaní, a rozličné umiestnenie patternov. Celá táto polyrytmická a polymetrická časť sa pohybuje medzi mf a ff. Po tejto energickej pasáži oddelenej niekoľkosekundovým tichom od ďalšej nasledujú dlhé prekrývajúce sa tóny a na to nadväzujúce rýchle striedanie 2-3 tónov gitár. Táto časť je v rozmedzí p a mf. Všetky spomínané prvky kompozície s výnimkou dynamickej rozmanitosti sú minimalistické, a preto môžeme túto skladbu považovať za výbornú ukážku minimalizmu v Zouharovom poňatí.

Je potrebné zmieniť sa aj o spôsobe notácie. Keďže nie je možné zaznamenať takúto hudbu tradičnou notáciou, používa Zouhar aj časové označenia (v sekundách, minútach), proporčnú rytmiku a grafické znázornenie niektorých pasáží, ako napr. pri postupnej tempovej alebo dynamickej zmene, či zahusťovaní tónov. Možné sú dve varianty:

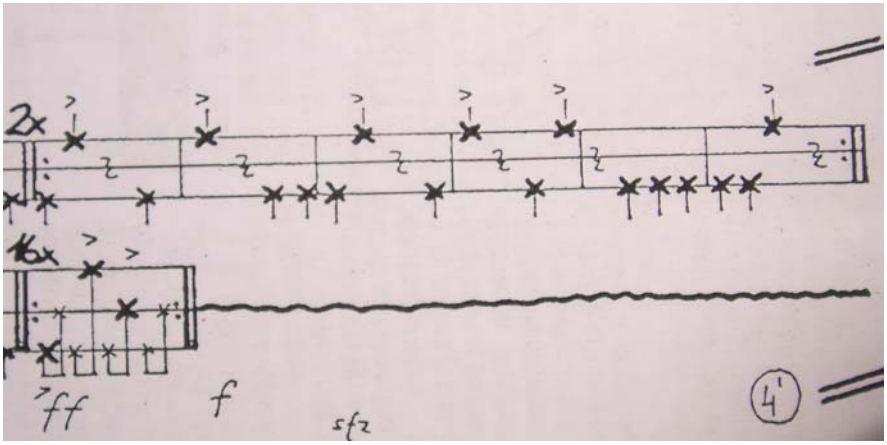
Ukážka č. 1: Partitúra Je všechno, str. II. , 6´ (tretia časť) - 1. varianta



Ukážka č. 2: Partitúra Je všechno, str. 2. , 6´ (tretia časť) - 2. varianta



Ukážka č. 3-značenie rytmických patternov: Partitúra Je všechno, str. 1., 3´



2.2.2. Zdá se mi zato pokaždé

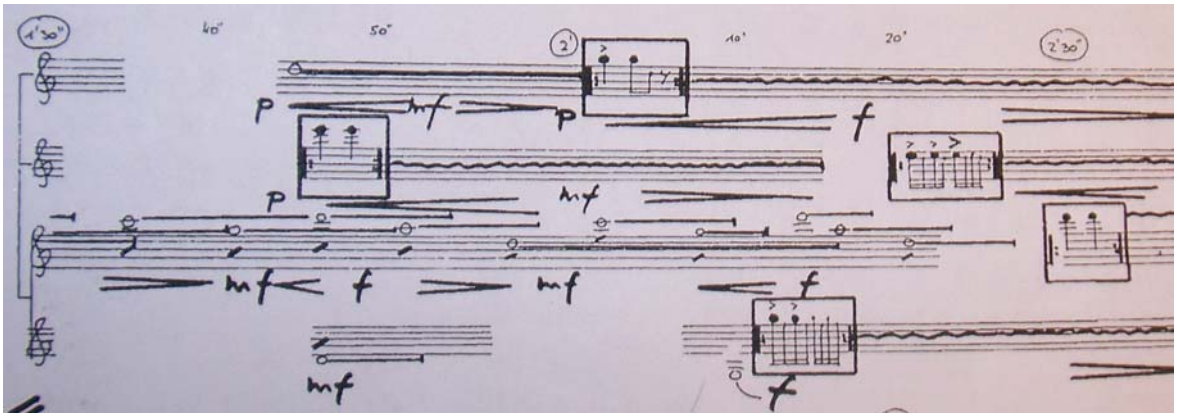
(pre husle, klarinet a klavír)

1992

Pretože dielo *Zdá se mi to zato pokaždé* bolo už bližšie popísané v diplomovej práci Mateja Kratochvíla *Minimalisus a česká hudba*, zhrniem iba stručne hlavné body a doplním zopár detailov. V spomínanej práci je poukázané na niekoľko minimalistických javov: pravidelná pulzácia, ostináto v klavíri, opakovanie modelov väčšinou na jednej tónovej výške, prípadne na striedaní dvoch. Pozoruhodná je tonálna neurčitosť. Skladba sa pohybuje okolo súzvukov d moll, C dur, G dur a F dur, pričom sa nikdy jednoznačne neobjavia.

Treba si všimnúť, že v tejto kompozícii nájdeme mnoho spoločných rysov s predošlou *Je všechno*. Na podobnom princípe je spracované prekrývanie jednotlivých hlasov, použitie patternov a využitie glissand v závere skladby. Taktiež sa obe skladby vynárajú z ticha a zanikajú naspäť do ticha. Avšak *Zdá se mi to zato pokaždé* nie je tak členité, a je vystavané na jednom veľkom plynulom oblúku. Vynáranie a miznutie tónov evokuje v tomto prípade nesúvislo sa objavujúce sny. Obe skladby sú s výnimkou patternov bez taktových čiar a s proporčnými časovými označeniami. Zaujímavé je značenie pasáží ticha v tejto skladbe - namiesto pomlčiek je vynechané prázdne miesto bez osnovy:

Ukážka č. 4: Partitúra Zdá se mi to zato pokaždé, s.1, 1´30´´



Husle majú v poznámkach k partitúre predpísanú hru bez vibráta a klavír má neustále držať pedál (s výnimkou jednej minúty). Popri akcentovom označení používa Zouhar aj grafické zvýraznenie noty. Táto skladba je jedným z príkladov práce s akcentami, ktoré sú rovnocenným kompozičným prvkom s ostatnými.

2.2.3. Jako voda je

(pre klarinet, fagot a klavír)
1994

V skladbe *Jako voda je* sú využité, zdokonalené a skombinované kompozičné techniky z predošlých diel. Skladba začína prelínaním zvukových plôch všetkých troch nástrojov. Táto časť (približne do minúty 6) sa pohybuje v dynamike p-mf, využíva cressendo a decressendo ako aj v *Zdá se mi to zato pokaždé* a *Je všechno*. Novým prvkom je to, že sa neprekrývajú len dlhé tóny, ale aj krátke patterny vytvorené zo šestnástinových nôt a akcentov, pričom sa nástroje stále striedajú a vždy vynikne na povrch pattern jedného nástroja. Patterny sú teda odlíšené dynamicky aj farebne, preto pôsobia úplne odlišným spôsobom ako napr. v skladbe *Šest klavírů*.

Celá skladba je vlastne pomalá postupná gradácia smerujúca k vytvoreniu záverečnej témy, ktorá sa ku koncu štyri krát opakuje, a tým spôsobuje pozastavenie sa na vrchole skladby umiestnenom v jej úplnom závere. Gradácia je dosiahnutá

dynamikou, ako aj pribúdaním patternov a zároveň ubúdaním dlhých tónov. Tempo je stále rovnaké, nechýba teda jednotný pulz. Štyri takty klarinetového partu v oblasti ôsmej minúty pripomínajú jazzovú improvizáciu, ktorá sa vráti naspäť do opakujúcich sa patternov. V závere skladby je po opakovanom uvedení záverečnej témy vložená generál pauza s neuspokojivým záverom. Je to akoby predznamenanie používania takýchto záverov v neskorších Zouharových dielach. Tu sa však objaví téma ešte dva krát a je ukončená tónikou vo fff. Za tému označujem tento úsek aj napriek tomu, že sa s ním počas skladby nepracuje ako s témou. Nevyskytuje sa totiž na žiadnom inom mieste ako v závere. Toto originálne poňatie formy však takúto "tématickú prácu" dovoľuje. V skladbe je mnoho ďalších výrazných motívov, z ktorých je potom téma vyvodená.

Ukážka č. 5 - záverečná téma: Partitúra Jako voda je, s. 4



2.2.4. Duny

1995

(venovaná dvom z členov súboru DAMA DAMA – Danovi Dlouhému, Ctiborovi Bártekovi)

Skladba Duny je zaujímavá už len svojím obsadením – je napísaná pre dve marimby.[1] Marimba sa do repertoáru hudby 20. storočia začlenila pomerne výrazne. Pre svoj ukľudňujúci a jemný zvuk sa stala veľmi obľúbeným nástrojom. Skladba Duny aj preto pôsobí veľmi pozitívne. Posluchač je po jej vypočutí naplnený akousi energiou,

[1] DAMA DAMA si často pri živých prevedeniach Dún, ako aj iných Zouharových skladieb, upravuje inštrumentáciu a následnosť častí podľa svojich potrieb. Často napríklad hrajú Duny dvaja hráči na jednej marimbe a uvádzajú najprv druhú, potom prvú časť a tretiu úplne vynechávajú – závisí to od dramaturgie celého koncertu.

šťastím, vyrovnanosťou. Skladba má priam arteterapické účinky napriek tomu, že to nebolo skladateľovým zámerom.

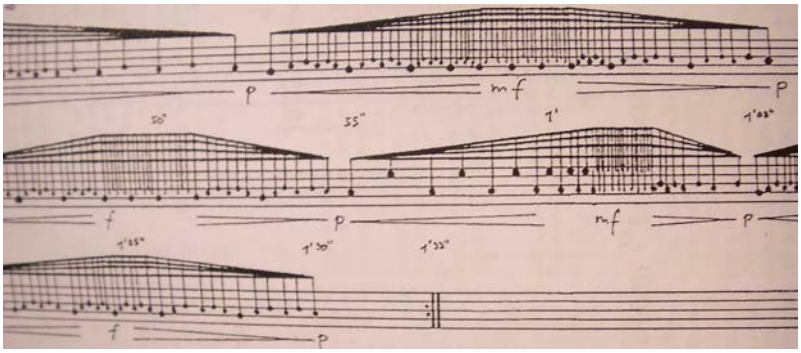
Zouhar mohol vďaka samostatným štyrom hlasom (samostatným rukám) využiť prekrývanie patternov a dosiahnuť tak polyrytmiu. Využíva aj striedanie metra po taktoch a opäť výraznú akcentáciu. Pulz je neustály, je len prerušený dvoma krátkymi pauzami, ktoré oddeľujú tri úseky skladby. Pri prechode na ďalšiu časť sa mení aj tempo (1.časť – 144, 2. časť – 88, 3. časť – 120). Opäť sú využité cresscenda a decresscenda. V prvej časti sú rozptýlené na väčších plochách a nestriedajú sa v takých malých rozpätiach ako tomu bolo u naposledy popisovaných skladieb. V strednej časti je naopak použitý rovnaký princíp z predchádzajúcich skladieb - vynáranie sa a zanikanie jednotlivých hlasov. Pre porovnanie uvádzam takéto miesta v každej zo štyroch skladieb:

Ukážka č. 6 – porovnanie použitia jedného princípu v skladbách: *Brána slunce, Je všechno, Zdá se mi to zato pokaždé, Jako voda je, Duny*

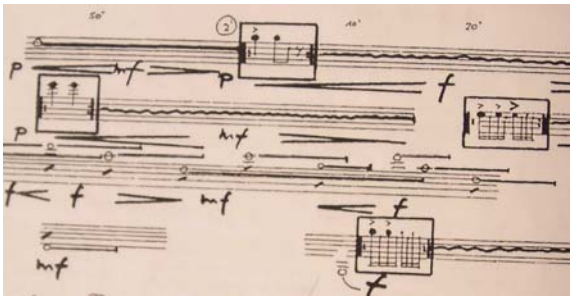
Partitúra Brána Slunce, s. 63



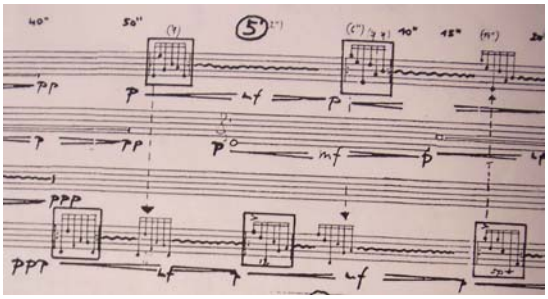
Partitúra Je všechno, s.II



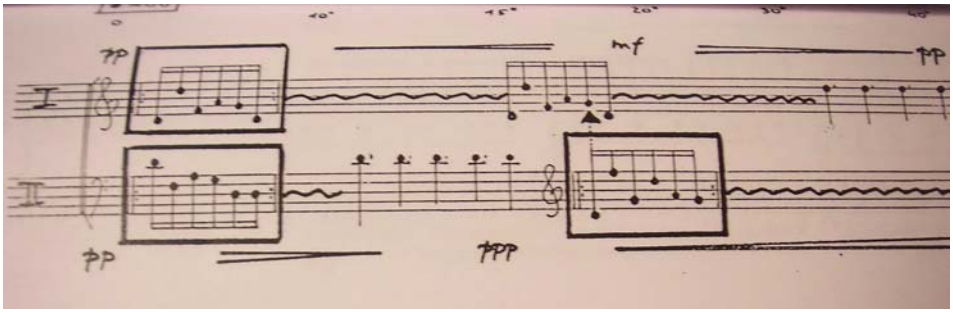
Partitúra Zdá se mi to zato pokaždé, s. 1



Partitúra Jako voda je, s. 2



Partitúra Duny, s. 7

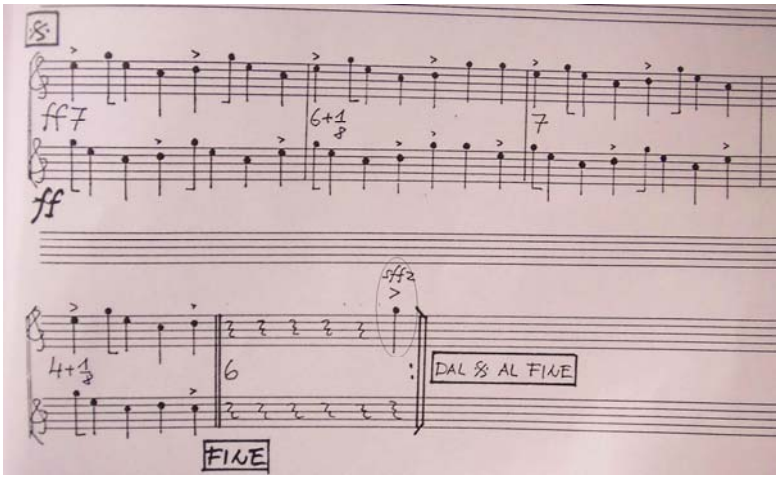


Niekedy je spolu s dynamikou zvyšovaná aj hustota nôt (v prípade ukážok v skladbách *Je všechno, Brána slunce*), inokedy je zachovaný pulz alebo sú metódy zmiešané (napr. v *Brána slunce* hrá violoncello a kontrabas v stálom metre, pričom ostatné hlasy sú metricky uvoľnené a postupne zrýchľujú a náhle spomaľujú). Tento prvok v Zouharovej hudbe je tak častý, že by sa dal označiť ako jeden z charakteristických prejavov osobného štýlu skladateľa. Vyplýva z potreby skladateľa dosiahnuť spontaneitu, intuitu, a práve takýto prvok je jedným z najvhodnejších riešení. Tak isto dáva priestor interpretovi v osobnom prejave, aj keď sa musí držať určitého pravidelného rytmu.

Spomínané striedanie metra je uplatnené v tretej časti diela. Strieda sa 5/4, 6/4, 7/4, 8/4,12/8 alebo 6,5/8 (6/4 s pridanou osminovou hodnotou), 10/8 alebo 5,5/8 (5/8 s pridanou osminovou hodnotou). Striedanie nepodlieha žiadnemu pravidlu, nemôžeme teda predvídať, aké určenie metra nasleduje. Popri tom je stále každý hlas samostatný, má svoj vlastný rytmus a akcentáciu, čím vzniká polyrytmia. Mohlo by sa zdať, že podľa toho je skladba chaotická, ale je tomu úplne naopak, a to najmä vďaka neustále

udržiavanému jednotnému pulzu. Taktiež rytmické hodnoty a harmónia sú jednoduché, čím sa skladba stáva dobre počúvateľná a prináša príjemný pôžitok. Veľmi zaujímavo je riešený záver skladby. Podobne ako v Je všechno sa po zdanlivom ukončení navráti záverečný „motív" – posledné štyri takty. Výrazná je nota hraná na poslednej dobe 6/4 taktu zvýraznená sffz a akcentom, ktorá pôsobí ako predtaktie opakovaného motívu. Táto nota je príkladom úžasného detailu, ktorý si ľahko všimneme pre jeho jednoduchosť a zároveň dokonalosť.

Ukážka č. 7 – záver skladby: Partitúra Duny, s. 12



2.2.5. Coronide

opera (1 akt, 12 scén)

2000

Opera Coronide bola spracovaná v dvoch diplomových prácach, a to konkrétne v práci *Vít Zouhar a jeho barokně-minimalistická opera Coronide* Gabriely Poláchovej (2005) a v práci *Gesta a řád v opeře Coronide Víta Zouhara* Karly Zouharovej (2005). Preto sa ňou nebudem ďalej podrobnejšie zaoberať. Nakoľko je to veľmi významné Zouharove dielo, spomeniem aspoň zopár jeho základných čŕt.

Barokný minimalizmus je najvýstižnejšie označenie pre štýl, v ktorom je opera Coronide napísaná. Minimalistické aj barokné prvky sú zastúpené pomerne vyrovnane. Dôkazom a zároveň výsledkom toho, že má mnoho barokných prvkov, je jej uvedenie na

festivale Baroko v rokoch 2000 a 2003. Nasledovná citácia skladateľa hovorí o zámere využitia barokných prvkov: "Barokní prvky se tu stávajú prostředkem k zosilování významu poslání pátera Arcada." (G. Poláchová: *Vít Zouhar a jeho barokně-minimalistická opera Coronide*). Cieľom Arkádskej akadémie bolo používať hudobné prostriedky k umocneniu významu slova a ku vyjadreniu morálneho posolstva.

Veľmi stručne zhrniem jednotlivé minimalistické, barokné a iné prvky, ktoré nájdeme v jednotlivých častiach opery:

Minimalistické prvky

- práca s patternami, ostinátnimi rytmickými figúrami (najčastejšie ostinátne osmiové noty), fázovými posunmi, aditívnou a substraktívnou technikou
- pulz, repetitívnosť
- polyrytmia, polymetria
- tonálny materiál, diatonika
- redukcia vo viacerých sférach: interpretačné obsadenie (4 sóloví speváci, 6 nástrojov), scéna, libretto (pôvodné tri akty skrátil na jeden, tým aj časovú hodnotu z troch na necelú jednu hodinu)
- inštrumentálne poňatie spevu, použitie slabík namiesto slov; hra a spev prevažne bez vibráta; využitie rytmu, melódie a farby talianskeho textu
- bezdejovosť, voľný sled scén (nie dej, ale iné prvky zaručujú celistvosť a jednotu diela), vynechanie recitatívov – dej sa ničím neposúva dopredu

Barokné prvky

- určité harmonické kadenčné postupy
- využitie cantu firmu, bubienkového a lamento basu
- valcová dynamika (pri opakovanom hraní je forte vystriedané pianom, aj keď ide niekedy len o krátke - napr. dvojtaktové - motívy)
- použitie afektu, symboliky a rétorických figúr (tóniny, kadenčné zostupy a vzstupy /katabázis, anabázis/), lamento bas, ostinátny bas, figúra epizeuxis

- vyskytuje sa forma da capo a oblúková forma
- nástrojové obsadenie (podľa modelu talianskeho zoskupenia due canti e basso z 18. storočia: 2 melodické nástroje /2-3 husle/ a basso continuo /viola da gamba, organ, niekedy nahradený keyboardom, čo už je nástroj typický pre minimalizmus/)
- záverečná moralita
- prehnanosť, pompéznosť, košatosť (spôsob interpretácie, kostýmy), ktorá stojí v kontrastne s minimalisticky riešenou scénou
- emotívnosť

Spoločné prvky baroka a minmalizmu

- spomalenie harmonického tempa opakovaním
- energický náboj, neustála pulzácia, ktorej napomáhajú ostinátne osminové (šestnástinové) noty v basovej linke
- neustále tonálne centrum
- využitie páuz ako určujúci hudobný prostriedok (v tretej scéne Qual va tortorella amorosa; v minimalizme veľmi časté, pripomína aj hoquetovú techniku alebo baroknú figuru suspirato)

Ostatné prvky

- téma lásky, nenávisti a nevery typická pre baroko je aktuálna aj v súčasnosti
- použitie techniky tintinnabuli (8. scéna)
- neurčité závery niektorých scén, ktoré nechávajú poslucháča na pochybách a nie je naplnené jeho očakávanie (scény 1, 2, 5, 8, 9, 11)
- použitie humoru a nadhľadu (výkriky, smiešne až parodizujúce zvuky a pohyby), na čom má veľkú zásluhu aj interpret opery *Coronide* súbor Ensemble Damian
- polyperspektivita – využitie troch jazykov, doplnenie libretta o texty Ovidia Nassa, spojenie historického a súčasného materiálu
- kontrasty (dynamika, nálady postáv, scéna)

- zborová funkcia sólistického kvartetu (typické pre antickú tragédiu, kde zbor komentoval dej)

Napriek rozmanitosti jednotlivých prvkov si dielo zachováva celistvosť, a to práve vďaka skladateľovej invenčnosti, predstavivosti a schopnosti vhodného kombinovania rozličných javov. V konečnom dôsledku sa nám baroko a minimalizmus tak odlišné nezdajú a ich spájanie pôsobí automaticky prirodzene. Je to spôsobené najmä spomínanými spoločnými či podobnými znakmi. Napríklad lamento bas tak typický pre baroko spĺňa zároveň jednu zo zložiek minimalizmu, ktorá je často považovaná za najpodstatnejšiu, a to je nekonečné opakovanie jedného modelu. Jedným z možných spojení rozličných štýlov je použitie spomínaných ich spoločných prvkov. Ďalším spôsobom je prekladanie častí s väčším sklonom k jednému štýlu a potom k druhému.

Pre lepšiu predstavu popíšem jeden z mnohých takýchto momentov opery. Jedná sa o 6. scénu *Aprite, aprite*. Po inštrumentálnom úvode zaznieva nárek Apollóna, ktorý je zvukovo typický pre barokné pomalé árie vyjadrujúce nešťastie. Ku koncu druhej minúty sa začne Apollónov smútok premieňať v hnev. Táto premena je posilnená aj gradáciou napätia v hudbe. Postupne sa do popredia dostáva minimalistická zložka. Začínajú sa opakovať stále menšie a menšie melodicko-rytmické úseky, až je nakoniec opakovaný iba jeden tón. Po tejto "minimalistickej pasáži" je v poslednej pol minúte scény uvedená ešte spomienka na úvodný barokný nárek Apollóna[1], kde je tentokrát barokné a minimalistické gesto vyrovnané. Niekoľko záverečných sekúnd je akoby zhustenie predošlej narácie do malej plochy. Použitý je výňatok textu:

Udite, udite,	Počujte, počujte,
miei gemiti.	moje žalostné náreky.

[1] pre presnejšiu informáciu dopĺňam, že ária *Aprite, aprite* má celkové trvanie 3` 40``.

Práca s uvedeným textom v záverečnej časti árie je názorná pre prácu v celej skladbe, a preto uvádzam, akým spôsobom sa text (a v tom dôsledku aj hudobná zložka) zahusťuje a rozdeľuje na ploche posledných tridsiatich sekúnd scény:

U-udite, u-udite,
miei gemiti.
ge-e - ge-e - mi-i - mi-i
ge-e - mi-i - ti-i

Na príklade rozobranej árie pozorujeme využitie každého z gest ako prostriedkov ku umocneniu vnútorných premien postavy.

Chcela by som ešte poukázať na jednu pasáž, ktorú využil Zouhar o tri roky neskôr vo svojom diele *Kruhy hladin*. Nie je to ostatne žiadnou výnimkou, že sa v jeho skladbách objavujú prvky z predošlých diel.[1] Oblasť taktov 140 – 199 v 7. scéne *And found him out* je jedna z najpôsobivejších pasáží opery. Možno práve preto využil jej harmóniu a metrickú sadzbu aj v taktoch 140 - 212 skladby *Kruhy hladin*. V daných pasážach oboch skladieb sa strieda metrum: 3/4 ,9/8,3/2,4/2, 5/4 (v *Kruhy hladin* rozdelený na 6/8+2/4), 7/4 (rozdelený na 6/8+4/4). Táto pasáž je v jednotlivých skladbách rozdielna inštrumentáciou, dynamikou a harmonická ani metrická následnosť nie je úplne identická. Napriek tomu môžeme prvok jasne spozorovať a zároveň porovnať rozličné pôsobenie jedného prvku v rôznom poňatí.

2.2.6. Torso

2003

Opera *Torso* je spoločným dielom Víta Zouhara a Tomáša Hanzlíka. Má mnoho spoločných znakov s operou *Coronide*: môžeme ju označiť ako barokne-minimalistickú operu, má takmer rovnaké obsadenie, počíta s rovnakým interpretom (Ensemble Damian), libretto je z 18. storočia (podľa Davida Kopeckého) a pôvodná opera bola taktiež uvedená na príkaz kardinála Schrattenbacha. V prípade Torsa však pod názvom

[1] Použitie vlastného materiálu vo viacerých dielach by sa dalo považovať za ďalší spoločný prvok s barokom. Ani vtedy nešlo skladateľom primárne o originalitu, a preto bolo úplne bežné určité časti vlastnej (ale aj cudzej) hudobnej tvorby prejímať do svojich nových kompozícií.

Yta innocens, čo je zároveň taktiež operou Tomáša Hanzlíka. Pretože mala táto Hanzlíkova opera zaznieť na záverečnom koncerte festivalu Baroko, a jej premiera nebola v tomto čase možná, bolo potrebné vytvoriť ďalšiu. Jej vznik bol časovo veľmi obmedzený (menej než 5 mesiacov), a preto si skladatelia rozdelili libretto rovnakým dielom a spoločne vytvorili nové dielo. Opera je bez deja a podobne ako *Coronide* je to akýsi sled scén. V opere *Torso* však už aj jednotlivé postavy stratili svoje charaktery. Napriek tomu, že opera je polyautorská, nestráca dielo na svojej celistvosti. Hanzlík a Zouhar majú veľmi podobný náhľad na divadelnú tvorbu, aj keď Hanzlíkova hudba je o mnoho viac barokná, než minimalistická.
V krátkej charakteristike budem hovoriť len o častiach skomponovaných Vítom Zouharom, a to 5., 7., 8., 9., 11. a 12.

5. scéna Trístés horrent scénás

Piata scéna má veľmi barokný charakter. Ak v nej nájdeme minimalistické črty, tak len tie spoločné s baroknými. Predstavuje dva základné charaktery. Prvý pripomína pomalú baroknú vetu, kde spev je doprevádzaný generál basom v cemballe podporeným violoncellom, nad ktorým cemballo improvizuje. Druhá časť je v rovnakom tempe, avšak je energická, pretože rytmické hodnoty sú v base zmenšené na ostinátne šestnástiny a v sólovom speváckom parte sú vystriedané dlhé držané tóny pólovými notami. V oboch častiach sú veľmi dôležitým prvkom akcenty zvýraznené v texte:

Príklad akcentácie textu:

Trístés horrent scénás
Mortis timent poénás
Cum sint nexus viró mollés.

Celá opera hovorí o nešťastnom údele ľudí a toto je jedna zo scén, ktoré to aj po hudobnej stránke vyjadrujú veľmi výstižne. Charakterom pripomína lamento Corónis zo

scény *Tutto mi dice* (z opery *Coronide*). Skladateľ vkladá do sólového partu aj obdobné intervalové skoky až v rozsahu oktávy, ktoré sú výborným prostriedkom k vyjadreniu smútku a žiaľu.

7. scéna Advertó, mihi cuduntur dolí

Ďalšia sólová scéna, tentokrát tenorová, vyjadruje strach a hnev. Hudobnými prostriedkami k vytvoreniu takéhoto charakteru sa stali ostinátne osminové a šesnástinové noty v inštrumentálnej časti, ktoré vytvárajú neustály pulz. Spev vstupuje dlhými tónmi alebo melodickým materiálom nesúcim silný výraz hnevu a strachu. Akcenty hrajú opäť dôležitú úlohu, tentokrát aj v nástrojoch. Väčší dôraz je kladený aj na dynamickú zložku.

8. Haéc in arma ruó

Táto scéna je aj formovo vystavaná podľa významu textu, ktorý teda neurčuje len charakter hudby. V krátkom úvode sa dozvedáme o myšlienkach vraždy postavy, ktorú tentokrát zastupuje celý zbor. Do hlavnej časti sa dostávame dynamickou gradáciou vystupňovanou opakovanými osminovými notami vo všetkých hlasoch okrem cemballa, ktoré drží pulz v šesnástinách. Jediné narušenie dvojdobého pulzu je v dvoch taktoch ku koncu scény (46,47) vložením triol v inštrumentálnej zložke. Vo vokálnej je zachovaná dvojdobosť, a preto tento úsek pôsobí veľmi originálne. Časté sú dynamické kontrasty v dvojtaktových odstupoch.

Ukážka č. 8: Partitúra Torso, 8. scéna, takty 44-46



9. Tandem caput metam mortí

Táto scéna hovorí o spoločnom boji dvoch mužov, preto tvorí vokálne obsadenie tenor a bas. Je to jediná scéna, o ktorej môžeme povedať, že je viac minimalistická ako barokná. Prvá časť (do taktu 102) je založená na princípe rýchlych ostinátnych nôt v doprovode a prelínanie dlhých tónov sólových partov - podobne ako v 7. scéne. Rozdielom ostáva fakt, že pri dvoch sólových hlasoch môžeme sledovať aj ich vzťahy. Ďalšia časť (takty 137-148) využíva fázový posun jednotaktového mierne variovaného modelu, čo môžeme vhodnejšie označiť ako imitáciu, aj keď v odstupe hlasov iba pol taktu. Od taktu 152 sa techniky spájajú – jeden hlas spieva dlhé tóny, druhý spieva materiál z druhej časti (variovaý model). Postupne rytmický hlas prechádza taktiež do dlhých tónov a skladba sa ku koncu vytráca.

Ukážka č. 9: Partitúra Torso, 9. scéna, takty 133-144



11. O grande cordis sólámen! a 12. Laéta tuba plausus sonet

Posledné dve scény sú úplne odlišného charakteru oproti ostatným, pretože sú veselé, oslavné. V jedenástej scéne (so sólovým sopránom) je výrazný prvok striedania dvoch susedných nôt v rámci jedného taktu (prvý krát v takte 8) smerujúci od p k f. Vždy, keď sa tento "motív" objaví, akoby posunie skladbu dopredu, pretože vytvorí dočasnú gradáciu.

Dvanásta scéna má pozoruhodnú najmä formu - je vystavaná na totožne sa opakujúcich častiach: úvod (repetovaný), ritronel A, ritronel B, ritronel DC a finálna časť, ku ktorej sa po jej repetícii pripája Coda. Úvod (takty 1-17) je po rytmickej stránke založený len na šestnástinových notách. Text je upravený tak, že pripomína po stálom opakovaní iba určité hlásky. Je vyvodený zo začiatočných slov "Laéta tuba", ktoré sopránový hlas opakuje v ich plnosti. K basovému partu sú aditívnym princípom pridané záverečné hlásky a k tenorovému dvojnásobne. Zároveň je v tenorovom texte odobrané slovo "Laéta", čo môžme označiť za druh substitúcie.

Text prvého taktu 12. scény, ktorý sa počas celého úvodu opakuje:

C- Laéta tuba laéta tuba laéta tuba laéta tuba …
A- Tubaba laétata Tubaba laétata…[1]
T- Tubababa Tubababa Tubababa…
B- Tubaba laétata Tubaba laétata…

Sopránový a basový part spolu s husľovým počas takmer celého úvodu držia len jednu výšku tónu v šesnástinových hodnotách. Tento úsek môžeme teda spolu s 9. scénou označiť ako miesto s najväčším zastúpením minimalistických prvkov v celej opere.

Ďalší priebeh tejto scény je podobný ostatným (s rytmom, harmóniou, dynamikou, akcentami sa pracuje rovnako). Finálna časť zároveň predstavuje finále opery, a preto je veľmi oslavné a vygradované.

Torso je viac barokná ako minimalistická opera. Popri baroknom námete, obsadení a interpretácii často nájdeme jasné harmonické funkcie a používanie barokných harmonických postupov. Cemballo, cello a kontrabas zastupujú basso continuo, často nie je GB ani vypísaný, ale označený číslicami ako bolo zvykom v baroknej praxi. Akcentácia textu je jedným z najdôležitejších hudobných prvkov opery (aj v častiach T. Hanzlíka) a sú podriadené latinskému jazyku. Výrazná je aj práca s dynamikou.

2.2.7. Noci dnem

2005

Motívom pre zloženie najnovšej Zouharovej opery *Noci dnem* je jej prevedenie pri príležitosti slávnostného znovuotvorenia Brnenskej Reduty 3.10. 2005. Na kompozíciu tejto opery mal skladateľ časový priestor veľmi malý – približne jeden mesiac. Podmienkou bol český text a trvanie opery nemalo presiahnuť hodinu. Vo

[1] Text altového hlasu je v partitúre zapísaný ako „Et saxórum saxórum saxórum“. Zouhar pri skúške kvôli jednotnému zvuku tento text prerobil. Je to jeden z príkladov skladateľovho empirického prístupu k hudbe.

väčšine scén zvolil Zouhar opačný postup pri tvorbe ako obvykle – najprv vytvoril hudbu, potom do nej vsadil libretto. To je vytvorené na základe Goetheho príbehu *Der Zauberflöte zwiter Teil*, ktorý bol súčasťou objednávky. Tou malo byť zhudobnenie zmieneného fragmentu J. W. von Goethe. Často sa uvádza, že opera je akýmsi pokračovaním Mozartovej *Čarovnej flauty*. Je to nesprávne tvrdenie, pretože Zouharov zámer bol v zobrazení autonómnosti Goethovho textu a nie v dokončení Mozartovho singspielu, a zo všetkého najviac opery ku slávnostnej udalosti – znovuotvoreniu historickej Reduty. Z libretta vybral len niektoré repliky, a tie spolu so svojou ženou Karlou ďalej ešte prepracoval a prispôsobil hudbe. Ponechal dejovú kostru, v ktorej bojuje Pamina o svojho syna s Kráľovnou noci.

Ako v predošlých operách, nechýbajú v diele afekty, energia, barokné, minimalistické a klasicistné gestá, badateľné sú zároveň vplyvy mezivojnového hudobného divadla, a to najmä opernej tvorby skladateľa Bohuslava Martinů[1]. Skladateľ teda očividne neopúšťa svoj štýl písania opier, ale zároveň by sme niekoľko nových prvkov mohli nájsť. Veľmi odlišný charakter dodáva dielu obsadenie, ktoré je najmä vo vokálnej zložke výrazne počtovo posilnené. Vzhľadom ku prispôsobovaniu diel jednotlivým interpretom či interpretačným súborom pri Zouharovej kompozícii je významná aj zmena interpreta. Prejavuje sa to napríklad pri použití vysokých polôh (dvojčiarkované a`` a b``) chlapčenských hlasov. Vít Zouhar vedel vďaka ich zbormistryni Valérii Maťašovej, že si tieto náročné polohy môže dovoliť, pretože ich chlapci bez problémov uspievajú. Spolupráca s dirigentkou Gabrielou Tardoňovou a režisérom Roccom bola jedným z uľahčením práce Víta Zouhara vďaka vzájomnému porozumeniu a veľmi podobnému uvažovaniu všetkých troch umelcov. Scéna a kostýmy režiséra a designéra Rocca v jednej osobe sú taktiež riešené novým spôsobom a nenesú už žiadne barokné gestá. Oproti zámerne veľkolepým a prezdobeným kostýmom v operách *Coronide* a *Torso* vidíme na scéne opery *Noci dnem* jednoduché (ale pritom veľmi nápadité) kostýmy aj scénu, pričom obe sú ladené do dvoch farieb (modrá predstavuje noc, žltá deň).

[1] Podľa skladateľových slov táto inšpirácia nebola zámerná. Vzhľadom ku blízkemu vzťahu k hudbe B. Martinů (viď životopis) je však veľmi pravdepodobná.

Na redšom výskyte výrazných a originálnych pasáží v porovnaní s väčšinou ostatných Zouharových diel sa poznačilo časové obmedzenie skladateľa. Opere neprospieva ani neinšpiratívny preklad libretta, s ktorým Zouhar pracoval. Bohužiaľ kvalitnejší preklad Petra Štědroňa sa ku skladateľovi dostal až po dokončení opery. Napriek tomu je opera stále veľmi svieža, komplexná a plná strhujúcich momentov.

Záver

Jedným zo spôsobov, ako sa vysporiadať s komplikovanosťou vymedzenia minimalizmu je rozlíšenie jednotlivých foriem, v ktorých sa minimalizus vyskytuje. Potom je možné charakterizovať črty týchto jednotlivých foriem. Základný princíp, ktorým sa minimalizmus od ostatných štýlov odlišuje je nový prístup ku poslucháčovi. Snaží sa o vytvorenie ľahšej cesty poslucháča k dielu a dosiahnutie nového zvukového výsledku, čo dosahuje určitými kompozičnými technikami. Najviac sa vyskytujú techniky umožňujúce a sprehľadnenie a zjednodušenie hudby. Hudba sa viac neusiluje o rozprávanie príbehov, ale naopak poskytuje poslucháčovi slobodu pri vnímaní diela.

Syntetickým spôsobom sú niektoré z minimalistických či iných postojov a techník využité v hudbe Víta Zouhara. Zouhar kombinuje nielen rôzne hudobné štýly, ale aj zdanlivo protichodné inšpiračné zdroje z inej než hudobnej oblasti. Vytvára vlastný hudobný jazyk, ktorý niekedy natoľko osobný, že sa o minimalizme nedá hovoriť. Na druhej strane je minimalizus v jeho tvorbe zastúpený v najväčšej miere, a preto by sa v rámci členenia minimalizmu na odlišné jeho podoby dalo jeho hudobné dielo považovať za minimalistické.

Na otázku, aká je jeho hudba, odpovedal raz Zouhar: „Veselá. Snad.“ V ďalšom rozhovore doplnil, že sa snaží o to, aby bola jeho hudba strhujúca. Názor o tom, či strhujúca naozaj je, nechal už na poslucháčovi. Dovolím si tvrdiť, že Zouhar svoj „cieľ“ splnil, pretože jeho hudba popri iných kvalitách jednoznačne strhujúca je.

Myslím, že som vo svojej práci podala výstižnú charakteristiku hlavných princípov Zouharovej hudby. Na niektorých dielach som na ne následne poukázala konkrétnejšie. Bližšie priblíženie ďalšej tvorby, ktorú moja práca nezahŕňa, je výzvou k pokračovaniu spracovania diela Víta Zouhara. Ďalším impulzom pre vznik vedeckej práce ohľadne problematiky hudby Víta Zouhara je porovnanie jeho ranných skladieb s novšími, prístupu skladateľa Tomáša Hanzlíka so Zouharovým v spoločnej opere *Torso*, bližší pohľad na Zouharovu elektronickú hudbu, poprípade rekonštrukciu priestorovej verzie elektroakustickej skladby *Poème électronique* Edgarda Varèseho, na ktorej sa Zouhar podieľal, či projekt novej virtuálnej verzie tejto skladby, na ktorej teraz spolu s nemeckými a rakúskymi vedcami pracuje.

Resumé

Táto bakalárska práca prináša pohľad na vplyv minimalizmu na českého skladateľa Víta Zouhara. Je rozdelená do dvoch častí.

Prvá ponúka teoretický podklad, zhŕňa hlavné prvky minimalizmu a poukazuje na rôznorodosť rozličných foriem minimalizmu, ktoré sa menia od skladateľa ku skladateľovi a od jedného diela ku druhému. V rámci textu sú pojednané spôsoby použitia jednotlivých javov charakteristických pre minimalizmus v hudbe Víta Zouhara.

Druhá časť zahŕňa celkovú charakteristiku Zouharovej tvorby a stručné charakteristiky siedmich konkrétnych kompozícií (štyri inštrumentálne diela *Je všechno*, *Zdá se mi to zato pokaždé*, *Jako voda je*, *Duny* a tri opery *Coronide*, *Torso*, *Noci Dnem*). Text, ktorý sa zaoberá všeobecnou charakteristikou Zouharovej hudby poskytuje čitateľovi správny pohľad na estetiku a hlavné zámery tejto hudby. Vybrala som si vyššie spomínaných sedem diel pre bližšie pozorovanie, pretože obsahujú prvky, o ktorých som písala v predošlom texte. Samozrejme nemôžem zmieniť všetky Zouharove kompozície. Je ešte veľa priestoru pre spracovanie ostatných jeho diel.

Summary

This bachelor thesis brings a view on the influence of minimalism on the Czech composer Vít Zouhar. It is divided into two parts.

The first one gives theoretical background, summarizes the main aspects of minimalism and refers to the diversity of various forms of minimalism, which differ from composer to composer and from one piece to another. Within the text respective representations of particular phenomenon characteristic for minimalism in music of Vít Zouhar are reflected.

The second part consists of overall characteristics of Vít Zouhar's music and short characteristics of seven specific compositions (four instrumental works *Je všechno* /*Everything is*/, *Zdá se mi to zato pokaždé* /*And Yet Always in My Dreams*/, *Jako voda je* /*As water is*/, *Duny* /*Dunes*/ and three operas *Coronide*, *Torso*, *Noci Dnem* /*The Days of The Nights*/). The text dealing with the characteristics of Zouhar´s music provides the reader with the right view on aesthetics and main intentions of this music. I have chosen the above mentioned seven pieces for closer investigation as they contain the features I was writing about in the previous text. Of course, I can not give an account of all the compositions. There is still a vast space left for the next reflections on other Zouhar's compositions.

Zusammenfassung

Diese Studienarbeit bringt einen Blick auf den Einfluss des Minimalismus auf den tschechischen Komponisten Vít Zouhar. Sie hat zwei größere Abschnitte.

Der erste gibt uns eine theoretische Grundlage, fasst die Hauptaspekte des Minimalismus zusammen und weist auf die Veränderlichkeit und Diversität heterogener Formen des Minimalismus hin, die von Komponist zum Komponist und von einem Werk zum anderen abweichend sind. Im Rahmen des Textes sind das Vorkommen den Elementen charakteristischen für Minimalismus in der Werk von Vít Zouhar reflektiert.

Der zweite Abschnitt umfasst das gesamte Werk von Zouhar und kürzere Charakteristika von sieben konkreten Kompositionen (vier instrumentale Werke *Je všechno* /*Ist alles*/, *Zdá se mi to zato pokaždé* /*Es scheint mir aber immer*/, *Jako voda je*, *Duny* und drei Operas *Coronide*, *Torso*, *Noci Dnem*). Der Text, der sich mit der Werkcharakteristik beschäftigt, dient der Erklärung der Ästhetik und des Hauptvorhabens dieser Musik. Für die ausführliche Charakteristik habe ich die oben erwähnten Werke ausgewählt, weil sie die Handzeichnungen, über die ich in dem vorigen Text geschrieben habe, umschließen. Selbstverständlich kann ich nicht all seine Kompositionen beschreiben. Es bleibt immer noch viel Platz für die Reflexion über die anderen Kompositionen von Vít Zouhar.

Literatúra a pramene

LITERATÚRA:

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

Griffiths, Paul (1995): *Modern Music and after*. Oxford university press, New York.

Kofroň, Petr (1993): *Třináct analýz*. H&H, Jinočany.

Kofroň, Petr (1998): *Tón ne – čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Host, Brno.

Linke, Ulrich (1997): *Minimal Music: Dimensionen eines Begriffs.* Die Blaue Eule-Verlag, Essen.

Lovisa, Fabian R. (1996): *Minimal-music, Entwicklung, Komponisten, Werke*. Wissenschaftliche Buchgeselschaft, Darmstadt.

Poledňák, Ivan (2006): *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha.

Potter, Keith (2000): *Four musical minimalists.* Cambridge University Press.

Schwarz, Robert (1996): *Minimalists.* Phaidon Press, London.

Zouhar, Vít (2004) : *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století.* Univerzita Palackého, Olomouc.

DIPLOMOVÉ PRÁCE:

Kratochvíl, Matěj (2001): *Minimalismus a česká hudba*. Katedra muzikológie, Univerzita Palackého Olomouc

Poláchová, Gabriela (2005): *Vít Zouhar a jeho barokně-minimalistická opera Coronide.* Konzervatoř Ostrava

Strakošová, Zuzana (2000): *Fenomén minimalismu a jeho odraz v české hudbě.* Katedra hudobnej výchovy, Univerzita Palackého Olomouc

Zouharová, Karla (2004-2005): *Gesta a řád v opeře Coronide Víta Zouhara*. Konzervatoř Pardubice

Zouhar, Vít (1966): *Passio Domini Nostri Jesu Christi Seccundum Joannem Arva Pärta.* Masarykova univerzita, Brno

BAKALÁRSKE PRÁCE:

Hudcová, Milena (1994): *DAMA DAMA – avantgardní soubor biich nástrojů*. Katedra muzikológie, Univerzita Palackého, Olomouc

ŠTÚDIE, ČLÁNKY, ROZHOVORY :

Antonínová, Marta (2003): *Kotvrdovické inspirace Víta Zouhara*. Týden u nás, s.3.

Dobrovská Wanda (1994): *Objevení Ameriky Objevení evropy. Steve Reich.* Harmonie, č. 7-8, s. 56

Flašar, Martin (2005): *Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem. Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vítem Zouharem*. Opus musicum 4, s. 32 – 35

Franěk, Marek (1994): *Pravidelnost a nepravidelnost v hudebním rytmu.* Harmonie, č. 7-8

Havelková, Tereza (2000): *Jeden takt Víta Zouhara*. Harmonie, č. 2, s. 22.

Kerkhof, E. (2004): *„Vnitřní světy se prolínají s vnějšími, archetypální emoce vyvěrají a otevírají prameny energie…"* Žurnál UP 15,13.2.

Kratochvíl, Matěj (2002): *Spojení nespojitelného – s Vítem Zouharem o postmoderně*. His voice, č. 4, s. 6-9.

Kratochvíl, Matěj (2002): *Minimalismus a česká hudba.* His voice, č. 4, s. 10-12.

Klusák, Pavel(2002): *Věčnost jako hudební skladba.* His voice, č. 4, s. 13,14.

Müller, Lubomír (1995): *Píši v noci na chalupě. Se skladatelem Vítem Zouharem o prožitcích, stolování a komponování.* Opus Musicum, č. 4, s. 163- 166.

Müller, Lubomír (1987): *S Jaromírem Podešvou o řemesle, stylu a minimal music*. Opus Musicum 8, s. 232.

Pudlák, Miroslav (1989): *Minimalismus a čas v hudbě*. Hudební rozhledy 4, s. 180 - 183.

Tenhaef, Peter (2001): *Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara Coronide*. Jarosláva. Noviny pro návštěvníky festivalu Expozice nové hudby, s. 5.

Vojíř, Pavel (1984): Č*eská minimální hudba*. *Rozhovor s M. Pudlákem a J. Smolkom*. Hudební rozhledy 12, s. 568 – 569.

Motalová, Šárka (2005): *Noci dnem-druhá část úvodního projektu k otevření Reduty*, *Brno*. Aplaus, november, s. 12-15.

RECENZIE:

Borková, Alena (1989): *recenzia skladby Brána slunce*. (súčasť prílohy partitúry diela *Brána slunce*)

Dobrovská, Wanda (2001): *Jak rychle nám stárne hudba 20. století* (recenzia opery Coronide a barokného minimalizmu). Mladá fronta DNES, s. C/8

Havlíková, Helena(2006): *Hravý barokní revival* (recenzia opery Torso). Lidové noviny.

Müller, Lubomír (1989): *recenzia skladby Brána slunce*. (súčasť prílohy partitúry diela *Brána slunce*)

Pelánová, Šárka (2001): *Opera Coronide skladatele Víta Zouhara.* Opus Musicum, č. 2, s. 48-51.

Slabý, Petr (2001): Coronide. UNI Jazz č. 7

Urban, Jiří (2005): *Proč mne nadchlo představení Coronide a Torso*. *Harmonie,* č. 1, s. 29.

Roman Giebisch(?): *Baroko vrcholilo premiérou opery* (recenzia opery *Torso*)

OSTATNÉ

Program koncertu Moravskej filharmónie, Olomouc,16.12. 2005

Program festivalu Konvergencie, Bratislava, 14-17. 9. 2006

PARTITÚRY

Zouhar, Vít (1989): Brána slunce, pro koncertantní bicí nástroje a symfonický orchestr. Partitura, Kotvrdovice

Zouhar, Vít (1992): *Everything is for two guitars, two guitarists and sounding space*. Brno

Zouhar, Vít (1992): *Zdá se mi to zato pokaždé, stínování pro housle, klarinet a klavír*. Brno

Zouhar, Vít (1993, revize 2004): *Blízká setkání zběsilostí srdce pro klavír a orchestr*. Kotrdovice

Zouhar, Vít (1994): *Jako voda je pro klarinet, fagot a klavír.* Kotrdovice

Zouhar, Vít (1995): *Duny pro dvě marimby* á Dan Dlouhý, Ctibor Bártek. Brno

Zouhar, Vít (1966): *Šest klavírů. Pro jednu klaviristku a magnetofónový pás.*

Zouhar, Vít (2000): *Coronide, opera o dvanácti scénách na texty un Pastore Arcade a Publia Ovidia Naso.* Kotvrdovice

Zouhar, Vít a Hanzlík, Tomáš (2003): *Torso,* Olomouc

Zouhar, Vít (2003): *Kruhy hladin pro kvartet zobcových fléten*. Kotrdovice

SLOVNÍKOVÉ HESLÁ

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

Potter, Keith (2001): *minimalism*. Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie(ed.). Macmillan Publishers. s. 716

Poledňák, Ivan (1997): *Minimální hudba*. Slovník české hudební kultury, Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří, Macek Petr (ed.). Editio Supraphon, Praha, s. 557.

Sougrieau, Étiene (1994*): minimal-art*. Encyklopedie estetiky (preklad encyklopédie Vocabularie d`Esthetique), red. Marek, Karel . Victoria publishing, Praha, s. 551

Prílohy

ŽIVOTOPIS VÍTA ZOUHARA

Vít Zouhar je súčasný skladateľ, vysokoškolský pedagóg a muzikológ. Narodil sa 13. marca 1966 v Brne. Mal výborné hudobnícke zázemie v rodine, matka Věra Zouharová je klaviristka, muzikologička a bývalá profesorka na Štátnom konzervatóriu v Brne a sestra Jolana Nemcová je zbormajsterka zboru Sušil. Asi najvplyvnejšou osobnosťou je jeho otec Zdeněk Zouhar - hudobný skladateľ, muzikológ a bývalý profesor skladby na JAMU v Brne. Jeho skladba *Variace na téma Bohuslava Martinů* bola jedným z prvých podnetov ku skladateľskej činnosti Víta Zouhara. Rodičia boli teda jeho prvými učiteľmi kompozície a teoretických a praktických hudobných disciplín, zároveň aj jeho prvými poslucháčmi a kritikmi.

Pri štúdiu Gymnázia Křenová v Brne sa začal zaujímať o kompozíciu hudby. Skladbu vyštudoval na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne u Miloša Ištvána a Aloisa Piňosa a spolu s elektronickou hudbou taktiež u Hermanna Markuse Preßla a Younghi Pagh-Paan na Vysokej hudobnej škole v Grazi (Hochschule für Musik u. darstellende Kunst) . JAMU zabsolvoval v roku 1989, kde sa jeho absolventskou prácou stala skladba *Brána slunce*. Taktiež absolvoval (1996) obor hudobná veda na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzite v Brne, ktorú ukončil prácou o Arvo Pärtovi. Popri tom pokračoval na JAMU v umeleckej ašpirantúre (1990-1993) a vyučoval hudobnú teóriu na Štátnom konzervatóriu v Brne. V roku 2001 sa na tejto univerzite stal doktorandom obhájením práce na téma pojem postmoderna v nemeckej hudobnej diskusii. Od roku 1992 pôsobil v Inštitúte pre elektronickú hudbu (Institute for electronic music alebo IEM-Cube) na Univerzite hudby a dramatických umění v rakúskom Štýrskom Hradci a v roku 2003 tam vďaka technickej vybavenosti inštitútu rekonštruoval priestorovú verziu elektroakustickej skladby *Poème électronique* Edgarda Varèseho. Absolvoval taktiež

kompozičné kurzy v Siene na Accademia Chigiana u Franca Donatoniho a v Darmstadte u Johna Cagea a Iannisa Xenakisa (Ferienkurse für Neue Musik*)*.

V roku 1992 nastúpil ako odborný asistent na Katedre hudobnej výchovy pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde pôsobí doteraz a v rokoch 2003-2006 vykonával funkciu prodekana fakulty. V roku 2005 sa habilitoval na Ostravskej univerzite. Vyučuje hudobne teoretické disciplíny ako napríklad hudba 20. storočia, rozbor skladieb, počítače a hudba, kompozícia. Popri tom pravidelne prednáša na univerzitách v zahraničí (Graz, Greifswald, Rostock, Slovensko, Ostrava) a zúčastňuje sa muzikologických konferencií (napr. Medzinárodné muzikologické colloquium a Rozcestí v Brne), pričom vo Werkstadte a IEM v Grazi pôsobí aj ako hosťujúci skladateľ. Spolu s Dr. Josefom Gründlerom (z Univerzity hudby v Štýrskom Hradci) a Mgr. Jaromírom Synkom (z Pedagogickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, katedra Hudobnej výchovy) založil program Slyšet jinak, ktorý využíva prostriedkov súčasnej hudby vo výučbe hudobnej výchovy a v socializačných procesoch pre rozvíjanie kreativity v hudobných procesoch. Tento program sa realizuje každoročne od roku 2001 až do súčasnosti. Od roku 1995 pôsobí Vít Zouhar v Nadácii Bohuslava Martinů v Prahe, kde je od roku 2003 miestopredsedom. Podieľa sa na prípravách kritického kompletného vydania diel Bohuslava Martinů. Vít Zouhar vydal niekoľko muzikologických publikácií zameraných na hudbu 20. storočia /minimalizmus, postmoderna, Arvo Pärt/. Získal mnoho ocenení ako napr. Nadácia ČHF, Nadácia OSA, Spoločnosť skladateľov, Generácia 92-95, Musica Nova 95... Spolupracuje so súbormi DAMA DAMA, Ensemble Damian, Trio Drápela, Ars Incognita*,* Fagoti Brunenses, Duo Ardašev, Malle Symen Quartet, Contrast Trio, Duo de guitarras, Sonáta a tre.

Vít Zouhar momentálne pracuje na dokončení husľového koncertu, ktorý si objednal koncertný majster Moravskej filharmónie Vít Mužík. Ešte len vo fáze úvah sa pohybujú väčšie diela (opery). Iné konkrétne umelecké ciele zatiaľ Zouhar nemá v pláne.

VÝBER OPERNÝCH SCÉN, FESTIVALOV A KONCERTOV, NA KTORÝCH ZAZNELI DIELA VÍTA ZOUHARA

Česká republika:

Operné a baletné inscenácie:

Národní divadlo Praha, Národní divadlo (Brno)

Koncerty:

Státní filharmonie Brno, Moravská filharmonie Olomouc, Filharmonie Plzeň, Karlovarský symfonický orchestr, Filharmonie Bohuslava Martinů (Zlín), Jihočeská komorní filharmonie (České Budějovice)

Festivaly:

Pražské jaro, Janáčkův máj (Ostrava), Marathon soudobé hudby (Praha), Expozice nové hudby (Brno), Meznárodní festival (Brno), Expozice nové hudby (Brno), Baroko (Olomouc), Concentus Moraviae (Třebíč), Forfest (Kroměříž), Zlatá Praha, Theatrum Kuks, Setkávání soudobé hudby plus (Brno), Trutnovský podzim, Mladé pódium (Karlovy Vary, Pardubice), Letní filmová škola (Uherské Hradiště), Dny soudobé hudby (Praha)

Zahraničie:

Operné a baletné inscenácie:

Bühnen Graz, Teatro Asioli (Corregio),

Koncerty:

Tallinna Filharmoonia (Tallinn), University of Southern California, University od Nebraska, Künstlerhaus (Vídeň), Alte Schmiede (Vídeň), Open CUBE (Graz), Werkstadt (Graz), Musikakademie Regensburg, Kammerkonzertsaison, Konstanz, Endenicher Herbst (Bonn)

Festivaly:

Schleswig-Holstein-Musikfestival, Hörgänge Wien, Mélos-Etos (Bratislava), Music of our Age (Budapešť), Baroko i avantgard (Zaporožije), EXPO (Hannover), Europalia (Brussel), Hörgänge Wien, Bohemia Magica (Paríž), Festivitas Artium (Tartu)

CHRONOLOGICKÝ VÝBEROVÝ KATALÓG DIEL

1985:
Větříčkové – flauta sólo

1986:
Brněnské veduty – sláčikový kvartet 8'
Rockata - husle a klavír 4'30"
Čas dobrých nadějí - dychový kvintet 7'45"

1987:
Století ryb - scénická hudba pre divadelnú inscenáciu (Studio Horizont, Brno; producent P. Veselý)

1988:
Rytmy pro dva (a dvaadvacet bicí nástroje) (1984/88) 4'10"
Agastia - velký symfonický orchestr (1987-88) 11'

1989:
Brána slunce - koncertantné bicie nástroje a symfonický orchester (absolventská práca k ukončniu štúdia JAMU v Brne) 14'-16'

1990:
In memoriam M. Ištvan - dva klavíre a sláčikové nástroje 10'
Báj - scénická hudba pre divadelnú inscenáciu (JAMU, Studio Marta; producent R. Baláš)

1991:
Airekreeysol – zmiešaný zbor10'

1992:
Je všechno – dve gitary a znejúci priestor (objednávka súboru *Duo de Guitarras* pre festival *Forfest)* 9'-12'
Zdá se mi zato pokaždé - husle, klarinet, klavír - (objednávka súboru *Contrast Trio* pre festival *Forfest)* 8'-10'
Šest klavírů - 1 klavír a magnetofónový pás 8'
The Misunderstanding - scénická hudba pre divadelnú inscenáciu (A. Camus; Mestské divadlo Hradec Králové; producent P. Veselý)

1993:
Blízká setkání zběsilostí srdce – stereo-orchester (záverečná práca na JAMU)

1994:
Bewegungen, hudobný objekt in progress pre MAX Music-Work-Station (realizovaný v Institute for Electronic Music, Graz) 8'

Jako voda je - klarinet, fagot a klavír (objednávka souboru *Trio Drápela* pre festival *Mladé pódium Karlovy Vary* 6' 30"- 10'30"
Wide Crossing – klavír a magnetofónový pás 15'
Wide Crossing - elektroakustická skladba, stereo (skladba vznikla v rámci programu Composer in residence Werkstadt Graz) 11'54"

1995:
Duny – dve marimby 10'

1997:
Co všechno se může tangu také stát - fagotové alebo saxofónové kvarteto (objednávka súboru *Fagoti Brunenses)*

1998:
Kyvadlo aneb svár ducha (Il pendolo o la contesa dela anima) – komorná kantáta časti, soprán, alt, tenor, bas, husle, organ, violoncello:
Introitus
Kyvadlo
Gloria
(Magni consilii) Angelus - alt, 3 husle, violoncello a klávesový nástroj
Žalm (Psalmus) - 3 husle, violoncello a pozitív alebo cembalo
Tutte quelle

2000:
Coronide - opera o dvanástich scénach na texty un Pastore Arcade a Publia Ovidia Naso (2000) (objednávka festivalu *Baroko)*

2001:
Petite sirene - bicie nástroje (objednávka súboru *DAMA DAMA* pre abonentný koncert *Štátnej filharmónie Brno)*
And Coronis Left Her Look - komorný súbor (objednávka souboru *Ars Incognita* pre *Pražské jaro*)

2003:
Torso - opera na texty Davida Kopeckého 1728 - spoločne s *Tomášom Hanzlíkom* (objednávka festivalu *Baroko)*
Kruhy hladin - kvarteto zobcových fláut a video (objednávka festivalu *Expozice nové hudby* pre *Malle Symen Quartet)*
Ghost factory – spoluautori Ivo Medek, Miroslav Pudlák

2004:
Blízká setkání zběsilostí srdce – klavír a stereo orchester (prepracovaná verzia z roku 1993) 21'30"
Hark - soprán a bicie nástroje (objednávka Dana Dlouhého a Jaqueline Bobak)
Drásnění - štvorručný klavír (objednávka festivalov *Concentus Moraviae* a *České sny* pre *Duo Ardašev)*

2005:
Noci Dnem - opera na motívy fragmentu J. W. Goetha Der Zauberflöte zweiter Teil
Multiple Gesture - zvukový priestor IEM-CUBE (objednávka pre koncertnú radu Open-CUBE Graz)
Le Ro - komorný soubor (objednávka súboru *Ars Incognita* pre festival České filharmonie Pražské premiéry)

2006:
Ritorni – sláčikové nástroje, cemballo (hudba použitá z opier *Torso* a *Noci Dnem* na objednávku súboru *Barocco sempre giovane* pre festival Mladé pódium Pardubice)
Ariosi – soprán a piano (objednávka speváčky Barbary Hesse-Bachmaier)
Tartuffe – inscenácia ČRo Vltava (réžia: Hana Burešová, dramaturg: Hynek Pekárek)

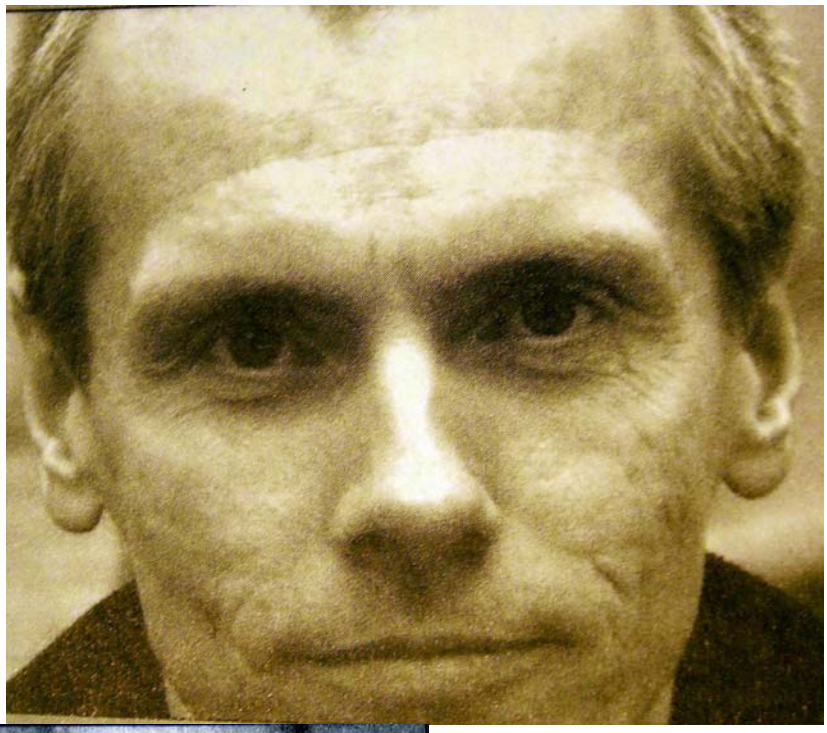
Televízne dokumenty

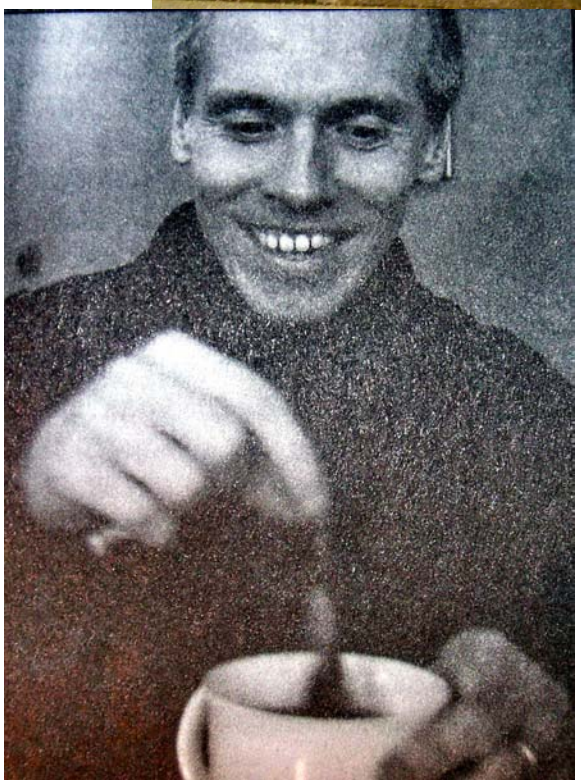
2000: **Il Pendolo -** portrét ČT, Ensemble Damian
2001: **Coronide -** Notes-Muzzik, potrét ČT; réžia Rudolf Chudoba, dramaturgia Marie Kučerová
2003: **Opera Coronide -** dokumentárny film Estonian TV, Ensemble Damian
2004: **Coronide. Salon** - Portrét ČT; réžia Zdenek Plachý, dramaturgia Jan Dadák
2005: **Kouzlo jedné flétny** – dokumentárny film ČT; réžia Zdeněk Chudoba, dramaturgia Marie Kučerová

Obrazová príloha

VÍT ZOUHAR

(vznik všetkých uvedených fotiek Víta Zouhara je datovaný v rokoch 2000 - 2002)





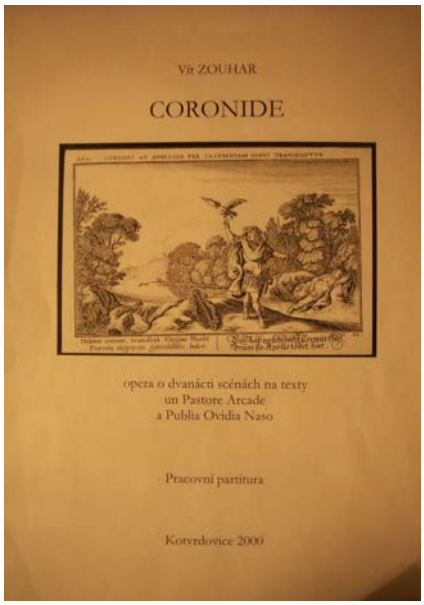


SCÉNA Z PREMIÉRY OPERY *TORSO*

(28.9. 2003)



ÚVODNÁ STRANA PARTITÚRY OPERY *CORONIDE*

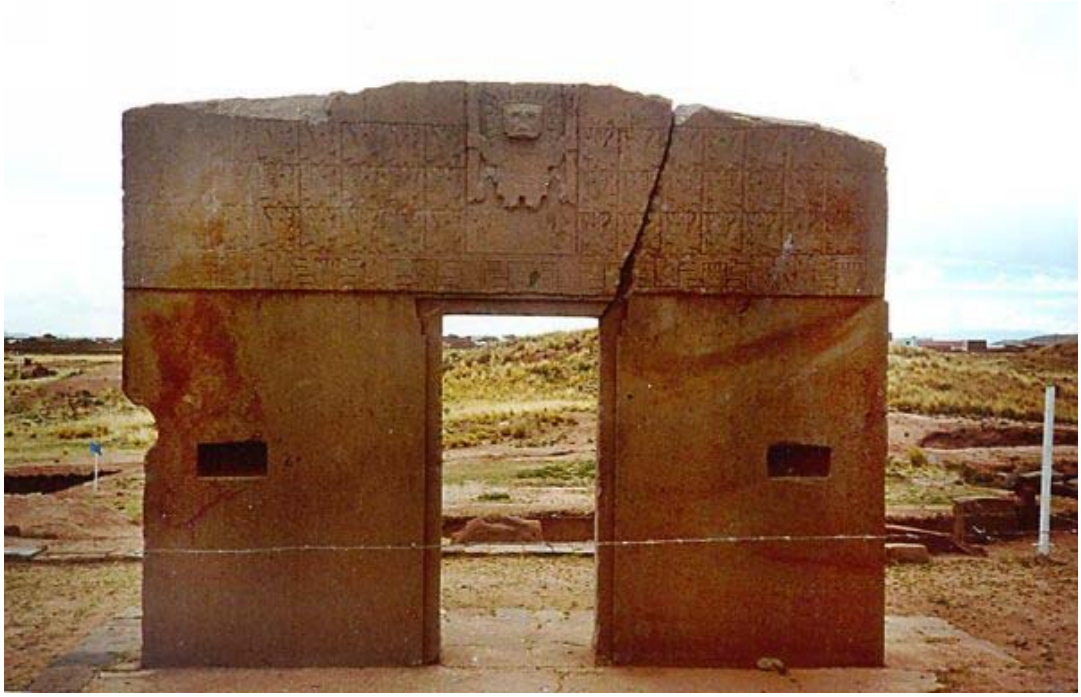


SCÉNA Z PREMIÉRY OPERY *NOCI DNEM*

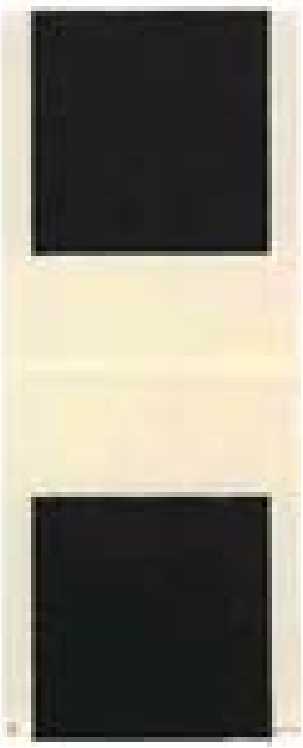
(30. 10. 2005)



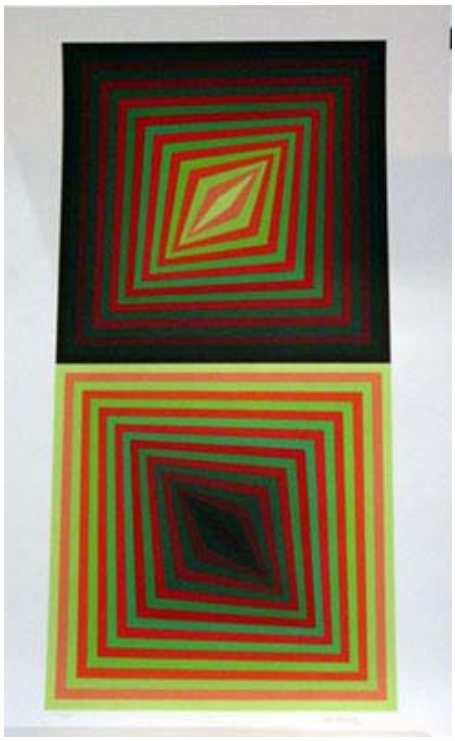
PUERTA DEL SOL (BRÁNA SLUNCE) TIHUANICO, BOLÍVIA



RICHARD SERRA – *W.M.*



VICTOR VASARELY – *UTESOK*



GIULIO PAOLINI - *APOTEOSI DI OMERO*

