Konzervatoř Pardubice
Školní rok 2004/2005

Gesta a řád
v opeře Coronide Víta Zouhara

Autorka: Mgr. Karla Zouharová
Ročník: VI. E
Hudební obor: hra na varhany
Pedagog hlavního oboru: prof. Josef Rafaja
Konzultant: MgA., Mgr. Vít Zouhar, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem uvedené téma zpracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů uvedenými v závěru této práce.

V Dobraticích, 15.4. 2005

Poděkování

Děkuji konzultantovi mé diplomové práce dr. Vítu Zouharovi za poskytnutí všech materiálů, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout. Zároveň děkuji rodině za podporu při dokončování mé práce.

Obsah

Obsah 4
Předmluva 5
1. Úvod: Coronide 1731 7
1.1. Opera v moravských sídlech kardinála hraběte Schrattenbacha 7
1.2. Neznámý libretista un Pastore Arcade. 9
1.3. Vliv italské Accademia degli Arcadi 12
1.4. Forma a děj barokního libreta opery *Coronide* (1731) 15
2. Opera Coronide Víta Zouhara 17
2.1. Barokní minimalismus ve skladbách Víta Zouhara 17
2.2. Skladatel Vít Zouhar 19
2.3. Kontext a geneze nové opery Coronide 21
2.4. Skicáře k opeře Coronide 24
2.5. Libreto 41
2.6. Hudební jazyk 47
2.7. Gesta hudebních rétorických figur 50
2.8. Gesta minimalismu 53
2.9. Refelexe 58
3. Závěr: Coronide postmoderní? 62
4. Literatura 65
5. Prameny 66
6. Bibliografie k opeře Coronide 68
6.1. Studie 68
6.2. Přednášky 68
6.3. Recenze 68
6.4. Rozhovory 70
6.5. Miscelanea 70
6.6.1. Tiskové zprávy 71
6.6.2. CD nosiče 71
6.6.3. Televizní dokumenty 71
7. Seznam příloh I

Předmluva

"Ať už se ví jakkoli mnoho o tom, co lze v rámci této opery nalézt za hudební formy, jak je vše přísně a logicky zpracováno, jaká umělecká zdatnost tkví i ve všech podrobnostech – od okamžiku, kdy se otevře opona, až k okamžiku, kdy se naposled zavře, nesmí být v obecenstvu ani jediný člověk, který by zpozoroval něco z těch různých fug, invencí, suitových a sonátových vět, variací a passacagliií – ani jeden, který by byl naplněn něčím jiným než ideou této hry (...)." [1] Takto komentoval v roce 1928 Alban Berg svou operu *Wozzeck*, v níž se dramatické emoce snoubí s prokomponovaným detailem. Přestože od premiéry této opery uplynulo takřka osmdesát let a svou poetikou i estetikou se pohybuje v jiných prostorách hudebního spektra než opera *Coronide*, přesto mě její autor, skladatel Vít Zouhar upozornil na tento citát dřív, než mi půjčil partituru. O Albanu Bergovi hovořil proto, aby mě jeho slovy varoval před přeceněním interpretace rozpoznaného, aby relativizoval význam a funkci odkazů, které on sám do opery vložil. Nicméně důvod, proč jsem si vybrala právě *Coronide,* byl přesně opačný. Operu jsem v té době již znala důvěrně jako divák a posluchač. Nejen z léta roku 2000, kdy vznikala, ale hlavně z mnoha repríz a nahrávek, které se uskutečnily během posledních pěti let. Věděla jsem jak silně na diváky působí, aniž by cokoli tušili o skladatelových záměrech, dokonce aniž by někdy rozuměli jazyku libreta. Právě proto jsem si kladla otázku, jakými prostředky Zouhar docílil srozumitelnosti děje, působení afektů a tvarové semknutosti. Proto jsem se začala zabývat operou *Coronide*.

Vzhledem k tomu, že skladatel Vít Zouhar pracuje s libretem provedeným na kroměřížském zámku v roce 1731, zaměřila jsem první část diplomové práce na kontext původního barokního libreta, na význam

[1] Alban Berg: Operní problém. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století.* Praha: Supraphon, 1960, s. 93.

kardinála Schrattenbacha při pronikání italské opery na Moravu a deskripci dochovaného tištěného operního textu. To vše je důležitým východiskem pro druhou část diplomové práce, jednak vzhledem k tomu, že Zouhar svým dílem odkazuje k barokní operní provozovací praxi, ale zároveň tak vzniká referenční bod pro komparace historického a současného libreta. V analytické části se soustředím jednak na vazby mezi skicami a konečnou podobou opery, jednak na Zouharovu práci s gesty odkazujícími k afektové teorii a k hudebnímu minimalismu. Přestože záměrem této práce není obsáhnout problematiku opery *Coronide* v celé šíři, ostatně rozsah této práce to ani neumožňuje, přesto v závěru uvádím výběrovou bibliografii k opeře *Coronide*, přílohy doplňuji o klíčové dokumenty spjaté s jejím vznikem a provozováním.

Duben 2005

1. Úvod: Coronide 1731

1.1. Opera v moravských sídlech kardinála hraběte Schrattenbacha

Zatímco se v archívech kroměřížské biskupské rezidence dochovalo množství dnes již neznámých skladeb, které zde byly provozovány v 17., 18. a 19. století a jež jsou důkazem významu a vlivu tehdejších hudebních aktivit olomouckého biskupství a interpretačních kvalit biskupské kapely, v knihovních fondech jinde v českých zemích se zachovalo také několik tištěných operních libret, které byly uváděny v Kroměříži zejména v době, kdy v čele olomouckého biskupství stál kardinál Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (1660-1738). Navzdory rozsahu kroměřížských sbírkových fondů se z onoho množství dochoval jen nepatrný zlomek. A tak jestliže díky biskupu Karl Liechtensteinu-Castelcornovi vznikla v Kroměříži v letech 1664–1695 jedna z největších středoevropských sbírek duchovní a taneční hudby 17. století, jejíž převážná většina se dochovala do dnešních dnů, pak díky kardinálu Wolfgangu Hannibalu Schrattenbachovi pronikala na Moravu italská opera a stala se přirozenou součástí zdejších hudebních aktivit. Nicméně důkazem toho jsou často jen ona zmiňovaná operní libreta, nikoli však hudba samotná. Neboť na rozdíl od Castelcornovy sbírky se ze Schrattenbachových fondů nedochovala žádná skladba.[2]

To, že právě kardinál Wolfgang Hannibal Schrattenbach přiváží v první polovině 18. století italskou operu na Moravu, není náhodou. Přestože již v roce 1711 stanul v čele olomouckého biskupství, od samého počátku se na střední Moravě nezdržoval a plnil své úkoly zejména v Itálii. Zde jej oslovila opera, snad také proto, že právě ona byla na počátku 18. století také účinnou nositelkou mravních i etických poselství, jak programově požadovali představitelé Accademia degli Arcadi. Poté, co v roce 1722 Schrattenbach nezískal v Římě další významný post, v což sám doufal, vrátil se zpět do svého olomouckého biskupství. Tento významný

[2] Srov. Jiří Sehnal. Počátky opery na Moravě. Brno, 1974, s. 61. (= Sehnal).

církevní a světský hodnostář byl sice s olomouckou diecézí spjat již jedenáct let, avšak většinu svého života strávil v Salcburku, Římě a Neapoli coby vysoce postavený představitel katolické církve. A právě v těchto metropolích se stal vyznavačem opery. Aby tuto zálibu poznamenal návrat do provincie co možná nejméně, nechával ve svých sídlech v Kroměříži, Vyškově, ale také v Brně uvádět jednak díla, s nimiž se měl možnost již dříve seznámit během svého působení v Římě a Neapoli, jednak opery, které mu doporučili jeho přátelé, ale také díla, která vznikala na jeho objednávku. A tak přestože hrabě Schrattenbach nebyl jediný, ani první, kdo nechal provádět italské opery v českých zemích, právě díky němu se na Moravu na konci 20. a v průběhu 30. let 18. století dostala řada operních inscenací, která určovala tehdejší operní vkus.

Jedním z mála dokumentů dokládajících tyto inscenace byla libreta, která byla zpravidla tištěna v brněnské tiskárně Giacoma Massmiliana Swobody[3] (Jacoba Maxmiliana Swobody). Ta se také dochovala v inventářích moravských knihoven, zatímco nástrojové party zmizely v nenávratnu uplynulých třech století. Tato libreta jsou často jediným důkazem nejen dobových inscenací (některá uvádí také jména interpretů, což ale není případ *Coronide*), ale rovněž existence oper samých. Do dnešních dnů se tak dochovala řada libret, jejichž hudba je pravděpodobně navždy ztracena.[4]

V průběhu Schrattenbachova působení v čele olomouckého biskupství tak bylo v jeho sídlech v Kroměříži a Vyškově uvedeno čtrnáct oper, zpravidla u příležitosti jeho narozenin, které připadaly na 12. září a jmenin, které byly slaveny 31. října. Přestože řada operních libret nese pouze rámcové časové označení "*nel estate*"[5], lze předpokládat, že většina z nich byla inscenována právě u příležitosti kardinálova životního jubilea.

[3] Viz titulní strana libret *Coronide*, *Faramondo* ad..
[4] Jedná se například dále o opery *Epibateron* (1712), *Endymio* (1727), *Yta innocens* (1728), které nově zhudebnil Tomáš Hanzlík .
[5] Srovnej např. libreto *Faramondo,* (Sehnal, s. 75) nebo *Coronide*.

Titulní strana těchto dobových libret je tedy oním hlavním důkazem vypovídajícím nejen o době a místě, kde byla opera uvedena, ale také o autorském týmu, který ji vytvořil. Stejně tak je tomu v případě opery *Coronide*, která byla v Kroměříži uvedena na příkaz kardinála Schrattenbacha v létě roku 1731. Zatímco autorem její hudby byl modenský skladatel Franceso Peli, který byl až do roku 1731 dvorním skladatelem (*compositore di camera*) modenského vévody Rinalda d'Este,[6] jejím libretistou byl "*un Pastore Arcade"*.[7] Pod touto přezdívkou se skrývá básník, jenž nepochybně patřil ke členům významné *Accademia degli Arcadi*. To je však jediné, co lze o něm téměř s jistotou uvést. Vše ostatní zůstává nejasné. Přestože u životní dráhy skladatele Peliho existuje celá řada otazníků počínaje jeho příjmením (verze Pelli je uváděna také), přes nejasnosti jeho životní dráhy, až po rok úmrtí,[8] lze na rozdíl od libretisty řadu okolností historicky doložit. Z dobových dokumentů lze usoudit, že Peli se například mohl podílet nejen na provedení opery *Coronide* v Kroměříži, ale také oratoria *L'ultima persecuzione di Saule contro Davidde,* které bylo uvedeno rovněž roce 1731 v Brně na příkaz kardinála Schrattenbacha, neboť právě v tom roce končí jeho služba v Modeně.[9] Přesto, že toto jsou pouhé domněnky, k autorovi libreta neexistuje nic, z čeho by bylo možné je odvozovat. Paradoxně se však dochovalo libreto opery *Coronide* a nikoli hudba. Právě proto se pokusíme ozřejmit některé okolnosti, které charakterizují barokní libreto. Tento text se navíc stal východiskem pro vznik nové opery *Coronide* Víta Zouhara.

1.2. Neznámý libretista un Pastore Arcade.

Jak lze z původního libreta opery *Coronide* (1731?) vyčíst, tato *favola pastorale,* nazvaná podle stejnojmenné tessalské nymfy, byla svým charakterem zejména *dramma per musica*, tedy tím, co dnes označujeme

[6] Srovnej zde příloha č. 2, s. II: *"La Musica è di Sig. Francesco Peli Modenese e Compositore di Camera del Serenissimo di Modena."* Libreto SVKO 24.769 *Coronide* (= Coronide), sine.
[7] Srovnej dtto: "*La Poesia è di un Pastore Arcade"*. Coronide, sine.
[8] Srov. Robert Münster: Peli, Francesco. In: *Grove Music Online.*
[9] Srov. Robert Münster: Peli, Francesco. In: *Grove Music Online.*

opera seria. Přestože v podtitulu *Coronide* je uvedeno právě ono "*favola pastorale*" (báje pastýřská), téma, forma i výsledný tvar zřetelně odkazují k tradici italské opery *seria*. Rozsáhlé recitativy s volným veršem, které ústí do méně početných *da capo* árií s veršem pravidelným, scény měnící se s nástupem a odchodem charakterních rolí, ansámblová čísla, která se omezují na závěrečné pasáže, hrozba smrti je stále přítomná, avšak o klíčové události celé opery, o dvojnásobné vraždě Coronide a Dafniho se divák dozví až z kletby Apidamie atd, atd. Děj opery je navíc rozčleněn do tradičních tří dějství, zasazen do bájné Arkádie a vychází z řeckého mytologického příběhu o Apollónovi a Korónis. To vše je typické jak pro žánr opery seria, tak jak ji známe od významných libretistů Pietra Metastasia (Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698-1782) nebo Apostola Zena (1668-1750), tak pro tvorbu literátů usilujících o očištění opery od barokního úpadku druhé poloviny 17. století a návrat k ideálu antického dramatu, jež se sdružovali kolem římské *Accademia degli Arcadi*. Právě oni společně spoluutvářeli svými operními texty tvar a žánr hudebního dramatu, který dnes označujeme jako *opera seria*.

Nabízí se ovšem ještě jedna vazba mezi *Coronide* a *Accademia degli Arcadi*. Její členové často zveřejňovali svá díla pod pseudonymy, které byly doplňovány dodatkem "*Pastore Arcade"*. Je známo, že například skladatel a básník Benedetto Marcello (1686-1739) používal pseudonym Driante Sacreo, básník Giovanni Antonio Bianchi (1686-1758) publikoval svá díla pod pseudonymem Lauriso Tragiense, za nímž uváděl "pastore arcade"[10], nebo že italský básník Alvise Querini používal pseudonym Ormildo Emeressio pastore arcade.[11] A právě takové označení *un Pastore Arcade* je uvedeno rovněž na titulní straně tištěného libreta *Coronide* uvedené roku 1731 v kroměřížském zámku. Stojí zde: *"La poesia è di un Pastore Arcade"*. Nejen tedy, že není známé pravé jméno

[10] Viz traktát *De i vizi, e de difetti del moderno teatro e del modo di corregergli, e d'emendarli ragionamenti VI. Di Lauriso Tragiense pastore arcade*, Roma, Niccolo & Marco Pagliarini 1753.
[11] Viz například spis: *L'Ammiraglio dell' Indie. Poema di Ormildo Emeressio, pastor arcade*. Venezia: Appresso Francesco Pitteri, 1759.

onoho "pastýře z Arkádie", ale navíc není znám ani jeho arkádský pseudonym. Lze se sice domnívat, že tím neznámým pastýřem mohl být například Metastasio, který tehdy patřil k nejvlivnějším pastýřům z Arkádie, navíc v té době byl dvorním italským básníkem ve Vídni a navíc jeho libreto *La clemenza di Tito* zhudebnil v roce 1736 také modenský skladatel Francesco Peli (1680-1740/45), autor hudby k původní opeře *Coronide*. Stejně tak se lze domnívat, že se za oním pseudonymem mohl skrývat například Apostol Zeno, který v té době byl stejně tak vyhlášeným libretistou a v letech 1718-1729 rovněž "*Poeta e istorico di S.M. Cesarea*" na habsburském dvoře ve Vídni. Navíc jeho zhudebněná libreta byla opakovaně ve 20. a 30. letech 18. století uváděna na příkaz kardinála Schrattenbacha v Kroměříži (*Antioco*, 1729; *Lucio Papirio*, 1732 ad.). A hlavně mezi jeho librety nalezneme i drama per musica *Il Tirsi* z roku 1696. Pod tímto pastýřským jménem vystupuje bůh Apollón více jak polovinu kroměřížské pastýřské báje *Coronide*. Nicméně Zenovo drama je na rozdíl od kroměřížského pětiaktové. Stejně tak lze spekulovat i o tom, zda-li sám Wolfgang ze Schrattenbachu nemohl mít takové literární ambice (a právě proto nepoužil žádný další pseudonym), aby vytvořil libreto opery *Coronide*, neboť údajně také on sám patřil k okruhu Accademia dell´ Arcadia. To vše jsou však pouze nepodložené domněnky, které nelze jednoznačně prokázat. Ani údajné autorství Carla Goldoniho (1707-1793), které uvádí Jiří Sehnal ve studii *Počátky opery na Moravě* s odkazem na O. G. T. Sonnecka a jeho *Catalogue of Opera libretos printed before 1800* (Washington, 1914),[12] se nejeví jako příliš pravděpodobné. Nejen, že v soupise Goldoniho děl podobné drama chybí,[13] ale navíc v době, kdy byla v Kroměříži provedena *Coronide*, psal tento později vyhlášený autor komedií a libret ke komickým operám ještě intermezza pro amatérské soubory. První libreto k opeře seria *Amalasunte*, které však autor sám zničil, je datováno až rokem 1732 - 3,

[12] Srov. Sehnal, s. 60.
[13] Srov. např. přehled Goldoniho děl v hesle Piera Weisse v *Grove Music Online.*

tedy později, než byla *Coronide* uvedena v Kroměříži. Navíc nelze vyloučit, že libreto, které zhudebnil Francesco Peli, vzniklo ještě dříve, než na počátku 30. let. Peliho *Coronide* totiž není jedinou takto nazvanou operou. V roce 1722 byla v Heidelbergu uvedena opera *Coronide* německého skladatele Johanna Huga von Wilderera (1670/1-1724). Vzhledem k tomu, že se údajně také jednalo o *pastorale*, navíc také tříaktové, nelze vyloučit, že Wilderer mohl zhudebnit stejné libreto jako Francesco Peli. Nicméně ani Wildererova *Coronide* se nedochovala, a proto takovou domněnku nelze ani vyloučit, ani potvrdit.

1.3. Vliv italské Accademia degli Arcadi

Vliv *Accademia degli Arcadi*[14] (*Accademia dell' Arcadia*) byl v Itálii 18. století velmi značný. Jen málokterý významný básník se nehlásil do okruhu arkádských pastýřů. Toto společenství s pregnantně formulovaným estetickým stylem ovlivňovalo také vkus vídeňského dvora, neboť celá řada vídeňských italských dvorních básníků[15] pocházela právě z okruhu Accademia degli Arcadi (Nicolò Minato, Donato Cupeda, Pietro Bernadoni, Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Apostolo Zeno, Giovani Pasquini) a také mnozí další významní arkádští libretisté určovali *buon gusto* vídeňské metropole (Marco Coltellini, Ranieri de' Calzabigi ad.). Toto hnutí navázalo na úsilí *Accademia Reale di Cristina di Svezia*, jež zaniklo po smrti Kristýny, královny švédské (1626-1689) v roce 1689. Cílem Arkádské akademie byl návrat k původnímu významu dramatu, ke klasické jednoduchosti, podobně jako tomu bylo ve Španělsku a Francii, a zejména očistit operu od špatného barokního vkusu 17. století, který se vyznačoval nepřiměřeným kombinováním žánrů, přemírou a přebujelostí árií, slabým textem, iracionalitou a morálním úpadkem. To vše měl nahradit kvalitní literární text, jehož básnická kvalita a dramatický spád by vycházel z antického dramatu a zároveň by naplňoval původní záměr

[14] Srov. Tim Carter: Arcadian Academy. In: *Grove Music Online*.
[15] *Poeta e istorico di S.M. Cesarea*.

opery – umocnit význam slova hudebními prostředky a navíc ho chápat jako prostředek morálního poselství. Drama prosté komických scén se stávalo morálním dramatem, z básníků se stávali divadelní kazatelé. Jak tématicky tak obsahově tato díla odkazovala ke zlatému věku antického dramatu. Právě proto byly tak frekventované náměty antické mytologie, pastýřské motivy a dramata byla často situovaná do bájné Arkádie. Ideálem a předobrazem básnického umění se znovu stali Vergilius a Francesco Petrarca. Formě dominoval sonet, canzona a canzonetta. Tato snaha o rehabilitaci dramatu přitom úzce souvisela s důrazem na afekt. I v tomto případě měl sloužit jako prostředek k mravním hodnotám, zobrazování vášní mělo obecenstvo vychovávat ke správné morálce.

Vazba mezi antickými ideály, katolickou morálkou a kartesiánskou filozofií byla pro *Accademia degli Arcadi* určující. Rok po smrti Kristýny, královny švédské, která konvertovala ke katolicismu rok po své abdikaci v roce 1655 a zbytek života strávila v římském exilu, tedy v roce 1690 založilo čtrnáct členů bývalého kruhu literátů *Accademia Reale di Cristina di Svezia* novou akademii, nazvanou *Accademia degli Arcadi*. Mezi nimi byl například také Antonio Ottoboni (1646-1720), bratr papeže Alexandra VIII. a otec významného libretisty a mecenáše, kardinála Pietra Ottoboniho (1667-1740). Tento Ottoboni, jmenovaný na kardinálský stolec ve svých 22 letech strýcem, papežem Alexandrem VIII. (Pietro Vitto Ottoboni, 1610-1691, papežem - 6.10. 1689-1.2. 1691), patřil k významným arkádským libretistům a mecenášům. Byl autorem přibližně dvanácti operních libret zhudebňovaných mj. Alessandrem Scarlattim, Bernardem Sabadinim a jeho libreto *L'amore eroico fra pastori* (1696) zmiňuje také Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) ve svém spise *La bellezza della volgar poesia* (1700), jakožto "první dílo, které restauruje antická pravidla uváděním chórů a dalších atributů dobré komedie".[16] První operní libreto Pietra Ottoboniho, které zhudebnil Alessandro

[16] *"The first work that restored the antique rules, by introducing choruses and various other appurtenances of good comedy".* Cit dle: Lowell Lindgren: Ottoboni, Pietro. In: *Grove Music Online.*

Scarlatti *La Statira* bylo uvedené v Římě v roce 1690. Vzhledem ke svému postavení kardinál Ottoboni zveřejňoval svá libreta pod pastýřským pseudonymem Crateo Pradelini, jakési parafrázi Cardinale Pietro. Jako ochránce Arkádské akademie pak používal jiný pastýřský pseudonym Crateo Ericino[17]. Estetický a poetický směr pastýřů na přelomu 17. a 18. století ovlivňoval jednak Giovanni Marié Crescimbeni (*La bellezza della volgar poesia*, Roma, 1700) jednak právník Gian Vicenzo Gravina (1664-1718), adoptivní otec Pietra Metastasia i autor jeho řeckého jména (roku 1715 změnil libretistovo jméno z Pietro Trapassi na Metastasio), ale také básník Apostol Zeno, který v roce 1691 založil v Benátkách společenství *Accademia degli Animosi*, jež se v roce 1698 stala benátskou sekcí *Accademia degli Arcadi*. Mezi její další vlivné členy patřil již dříve zmiňovaný Benedetto Marcello (Driante Sacreo), autor programového spisu *Il teatro alla moda*, anonymně vydaného v Římě roku 1720. Přestože odlišné koncepty Crascimbieniho a Graviny vedly v roce 1711 ke krizi Akademie a jejímu rozštěpení, po Gravinově smrti v roce 1718 došlo k opětnému ideovému znovusjednocení okruhu básníků hlásících se k *Accademia degli Arcadi*. Nejlepším důkazem toho je velké množství operních libret, které určovaly hudební vkus habsburské monarchie až do nástupu Josefa II. na trůn. To vše je také vysvětlením, proč antická mytologická témata byla tak častou látkou operních libret 18. století. Mezi významné členy Akademie patřili také skladatelé Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli a Bernardo Pasquini (1637-1739). Všichni tři byli jako vůbec první hudebníci přijati do Akademie 26. dubna 1706[18]. Corelli dostal při té příležitosti pastýřské jméno Arcomelo Erimanteo, Scarlatti Terpandro, Pasquini Protico Azeriano[19]. Další významný básník a libretista Ranieri de' Calzabigi pak užíval pastýřské jméno Liburnio Drepario.

[17] Srov. Lowel Lindgren. Ottoboni, Pietro. In: In: *Grove Music Online.*
[18] Srov. Michael Talbot. Corelli, Arcangelo. In: *Grove Music Online.*
[19] Srov. John Harper; Lowell Lindgren: Pasquini, Bernardo. In: *Grove Music Online.*

1.4. Forma a děj barokního libreta opery *Coronide* (1731)

Arkádská poetika výrazně určuje děj, charakter, formu i sujet opery *Coronide*. Antický mýtus o Korónis (*Coronide*), havranovi a Apollónovi je zde zobrazen na ploše přibližně tříhodinové opery o třech dějstvích, s mnoha afektově vypjatými áriemi, dramatickými recitativy a moralitami. Trojdílný tvar opery dosahuje vrcholu v závěrečném dějství, kdy po svatební ansámblové scéně následuje smrt Coronide, Dafniho a Apidamie. Tato scéna je završena Apollónovým lamentem. Mytologický příběh o Coronide, který se s různými obměnami objevuje u Ovidia (Metamorfózy) i Vergilia, inscenuje v tomto případě pět postav a sbor. Bůh Apollón vystupuje převážnou část dramatu jako pastýř Tirsi, výchozí trojúhelník Apollón-Coronis-"jinoch mladý", který je také příčinou antického dramatu i Coronidiny smrti, doplňuje Pastore Arcade o další dvě postavy. Naopak syn Asclepio, Cheiron, ani klíčový havran zpočátku v libretu nefigurují. Ovidiův "jinoch mladý" zde vystupuje coby pastýř Dafni, bratr nymfy Dafne a syn boha Penea. Jeho žárlivá přítelkyně nese jméno Apidamia. Poslední, zato klíčovou rolí je v tomto hudebním dramatu Corace. Tato další nymfa hraje v celém příběhu roli Apollónova našeptavače, jenž nakonec nepřímo rozhodne o Coronidině smrti. Za to ji nakonec stihne trest. V samém závěru opery ji bůh Apollón promění v havrana.

Průběh "pastýřova" libreta je následující: Během osmi scén prvního dějství je rozehrána zápletka – Bůh Apollón v podobě pastýře Tirsa miluje nymfu Coronide. Ta však miluje pastýře Dafniho. Také on její lásku opětuje, navzdory jeho milostnému vztahu s nymfou Apidamii. Ta ale o všem ví a své pocity sdělí Dafnimu i Coronide.

Ve druhém dějství má Coronide, která se cítí vina, rozsáhlý monolog o své smrti ještě dříve, než Apollón v dialogu s Corace přísahá smrt oběma milencům. V závěrečné scéně, kdy se Apollón setká s Coronide, se pastýř Tirsi promění v boha Apollóna a požádá ji, aby se poddala jeho lásce. Coronide mu však odpoví, že o svatbě s Dafnim musí rozhodnout dle pravidla její matka. Apollón jí proto položí řečnickou

otázku: co se stane, jestliže se promění tak, aby matka souhlasila s dceřinou volbou? *("E se mutar puo il Dio Il voler della Madre, A´voti suoi resistera La Figlia?"*).[20] Coronide ho varuje, že nemůže zradit svou víru, ale Apollón přesto setrvá v naději. Tak končí druhé dějství.

Poslední akt začíná sdělením Apollónova plánu Corace. Ta jej ale přesvědčí, že chystaná svatba bude pouze jeho potupou. Corace tak nepřímo přiměje boha Apollóna, aby dostál svého slibu a oba snoubence zabil. Následuje svatební scéna Dafniho a Coronide, při níž tančí a raduje se celá Tessalie. Následující Coracin recitativ ve IV. scéně, však končí slovy: *"Il Pastor, e la Ninfa eccogli a Morte.*"[21] Bůh Apollón svolává všechny nymfy, aby se přišli podívat, jak skončil jeho sok; nymfa Apidamia jej však prokleje a sdělí mu, že tímto činem zmařil tři životy, neboť také ona zemře, protože neunese smrt Dafniho *("Trappoco non piú viva i´ faró"*).[22] Závěrečná scéna pak začíná Apollónovým lamentem nad smrtí Coronide. Poté bůh Apollón potrestá nymfu Corace za její činy a promění ji v havrana. Závěrečná sborová moralita je už jen radostnou výzvou k ukončení hořekování a varováním před nástrahami krásy a žárlivosti.

[20] Coronide, sine (B6)
[21] Coronide, sine.
[22] Coronide, s. sine.

2. Opera Coronide Víta Zouhara

2.1. Barokní minimalismus ve skladbách Víta Zouhara

Ačkoli adjektivum *barokně-minimalistický* se v češtině používá přibližně od roku 2000, v písemné podobě ho patrně poprvé uvedla hudební publicistka Wanda Dobrovská v recenzi *Jak rychle nám stárne hudba 20. století*.[23] Tento obrat použila při hodnocení opery *Coronide* skladatele Víta Zouhara. Krátce na to se výraz objevil v recenzích Terezy Havelkové *Maraton kompaktní*[24] a *Bang on a Can: Lost Objects*[25] opět znovu v souvislosti s operou *Coronide* a ve vazbě na hudební projekt *Lost objects* newyorského souboru *Bang on a Can*. Od té doby se výraz objevuje v hudebně publicistických esejích, aniž by však nalezl cestu do hudebních lexikonů. Vedle něj můžeme narazit také na spojení "minimalistické baroko", který používá Šárka Pelánová ve studii *Opera Coronide skladatele Víta Zouhara*.[26] To, co výraz "barokně-minimalistický" pojmenovává, je dalším druhem hudebního minimalismu. Skladatel pracuje s historickým nebo quasi historickým materiálem v intencích minimalistických technik (modely, repetice, adice ad) . Zatímco první generace skladatelů minimalistického hnutí pracuje s abstraktními diatonickými a pregnantně rytmickými modely, následující generace 80. a 90. let využívá další druhy materiálu k redukovaným procesům. Michael Nyman dekonstruuje Mozartovy, Haydnovy, či Chopinovy kadence, Michael Tork parafrázuje písně Madonny a další skladatelé jako Michael Gordon nebo také Vít Zouhar používá také historický resp. jakoby historický materiál, aby s ním pracovali jako s gesty v intencích minimalismu. Ostatně sám Philip Glass v knize *Music by Philip Glass* připomíná, že to byly právě barokní kadence, které ho inspirovaly ke

[23] Wanda Dobrovská: Jak rychle nám stárne hudba 20. století. *Mladá fronta Dnes*, 21.11. 2001, s. C/8.
[24] Tereza Havelková: Maraton kompaktní. *His Voice*, 2002, č. 1, s. 6.
[25] Tereza Havelková: Bang on a Can: Lost Objects. *Harmonie,* 2002, č. 4, s. 50.
[26] Šárka Pelánová: Opera Coronide skladatele Víta Zouhara. *Opus musicum*, 2001, č. 2, s. 49.

skladbě *Music in 12 Parts,* a které současně daly základ jeho osobitému kompozičnímu jazyku.[27] Výraz "barokně-minimaslistický" tedy pojmenovává odlišný typ minimalismu, v němž mikro a makrostruktura odkazuje skrze stylová gesta k historické hudbě i minimalismu současně. Jistá terminologická nepřesnost přitom není překážkou. Výraz velmi často označuje zdaleka nejen barokizující historický materiál a tendence, které jsou mnohdy pouze gesty minimalismu.

K propojování historických a minimalistických gest však skladatel Vít Zouhar nepřistupuje až v opeře *Coronide*. Touto syntézou se zabývá od poloviny 80. let. Tehdy poprvé na dvoustopém magnetofonu spojoval nahrávky z Vivaldiho koncertů pro zobcovou flétnu s rockovými kytarovými braeky, aby si vyzkoušel vztah těchto odlišných hudebních jazyků.[28] Přestože od konce 80. let je v jeho tvorbě patrné zaujetí minimalismem, k záměrnému propojování barokních a minimalistických znaků přistupuje až v polovině 90. let. Repetované kadenční smyčky vsazené do sónicko-rytmických ploch se pak objevují v triu *Jako voda je* pro klarinet, fagot a klavír (1994), v orchestrální skladbě *Blízká setkání zběsilostí srdce* z roku (1993), fagotovém kvartetu *Co všechno se může tangu také stát* (1997) či komorní kantátě *Kyvadlo* z roku 1998. Teprve v této kantátě, která je jakýmsi skicářem pro operu *Coronide,* však Zouhar využívá dalších historických gest. První rétorické figury typu *hypotyposis* se v jeho tvorbě objevují v roce 1989, kdy v orchestrální skladbě *Brána slunce* využívá figuru *katábasis*[29]

[27] *"Harmonic movement is central to our perception of expressivenes in music, at least in the periods from the Baroque to the Late Romantic. Once this movement had entered my music, it marked a sharp break with the very rhytmically charged, but harmonically static, music I had written before. (...) I began to develop a new, more, more expressive language for myself."* Philip Glass: *Music by Philip Glass.* 1987, s. 62.
[28] Rozhovory s VZ.
[29] Srov. Arnošt Parsch: Hudební transference. In: PARSCH, Arnošt; PIŇOS, Alois; ŠŤASTNÝ Jaroslav: *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů.* Brno: JAMU, 2003, s. 97.

2.2. Skladatel Vít Zouhar

Podobně jako Wanda Dobrovská a Tereza Havelková, také Ivan Poledňák[30] a později Matěj Kratochvíl[31] spojují Zouharovu tvorbu s hudebním minimalismem. Jiří Fukač v ní spatřuje navíc příklon k hudební postmoderně skrze časté polystylové prvky a stírání žánrových hranice.[32]

Vít Zouhar (nar. 1966) vystudoval skladbu u Miloslava Ištvána a Aloise Piňose na Janáčkově akademii múzických umění v Brně a na Vysoké hudební škole v rakouském Štýrském Hradci u Hermanna Markuse Preßla a Younghi Pagh-Paan. Hudební vzdělání získal v mládí od svých rodičů, Zdeňka Zouhara, hudebního skladatele, muzikologa a emeritního profesora Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a Věry Zouharové, klavíristky, muzikoložky a emeritní pedagožky Státní konzervatoře Brno. Během studia na JAMU absolvoval kompoziční kurzy v Sieně na Accademia Chigiana u Franca Donatoniho a v roce 1990 navštěvoval přednášky Johna Cagea a Iannise Xenakise na *35. Ferienkurse für Neue Musik* v Darmstadtu. Zouhar dále absolvoval hudební vědu na Masarykově univerzitě v Brně prací o Arvu Pärtovi a v roce 2001 obhájil na Janáčkově akademii múzických umění doktorskou práci na téma pojem postmoderna v německé hudební diskusi. V letech 1992-2004 Zouhar působil na Institutu pro elektronickou hudbu při Univerzitě hudby a dramatických umění ve Štýrském Hradci a od roku 1992 přednáší na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. V roce 2003 se stal proděkanem Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Zouhar je autorem více než padesáti akustických a elektroakustických skladeb, hudebních instalací a performancí. Jeho opery *Coronide* a *Torso* zazněly v *Národním divadle* v Praze (2004), *Coronide* byla dále uvedena mj. v corregiském *Teatro Asioli* (2004), tallinnském

[30] Ivan Poledňák: Minimální hudba. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury.* Praha: Supraphon, 1997, s. 557.
[31] Matěj Kratochvíl: Minimalismus a česká hudba. *His Voice,* 2002, Nr. 4, s. 12.
[32] Jiří Fukač: Postmoderna. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury.* Praha: Supraphon, 1997, s. 720.

Kadriorgu (2003) a na řadě prestižních festivalů (*Janáčkovy Hukvaldy* 2003, *Janáčkův máj Ostrava* 2002, *Letní filmová škola Uherské Hradiště* 2002, *Expozice soudobé hudby Brno* 2001, *Pražský maraton* 2001 ad). V roce 2004 opera *Coronide* reprezentovala Olomoucký kraj v Itálii a roku 2003 Českou republiku v Lotyšsku a Estonsku.

Orchestrální skladby *Brána slunce* a *Blízká setkání zběsilostí srdce* byly opakovaně uvedeny v abonentních cyklech symfonických orchestrů: *Moravská filharmonie* (2004), *Filharmonie Plzeň* (2003), *Karlovarský symfonický orchestr* (2002) a *Státní filharmonie Brno* (1995).

Skladby *Wide Crossing*, *Jako voda je*, *Duny* a *Je všechno* byly baletně ztvárněny v *Národním divadle v Praze* (1999), *Opernhaus Graz* (1996, 97), v *Janáčkově divadle* v Brně (2002, 1995), v *Divadle Liberec* (1995) a ČT (1992). Zouharovy skladby zazněly na významných mezinárodních festivalech *Schleswig-Holstein-Musik-Festival* (2004), *České sny* (2004), *Concentus Moraviae* (2004), *Pražské jaro* (2001, 1999), *Bohemia Magica* (2002), *EXPO* (2000), *Hörgänge Wien* (1996), *Mélos-Etos Bratislava* (1995), *Mezinárodní hudební festival Brno* (1993, 1988) ad. Kompozice vznikly často na objednávku renomovaných interpretů *DAMA DAMA* (2003, 2001, 1997), *Ensemble Damian* (2003, 2000, 1998), *Ars Incognita* (2005, 2001), *Fagoti Brunenses* (1997), *Trio Drápela* (1994) ad. a významných festivalů *Concentus Moraviae* (2004), *Baroko Olomouc* (2003, 2000), *Expozice nové hudby* (2003), *Forfest Kroměříž* (1998, 1995, 1992). Kompozice Víta Zouhara jsou uváděny v médiích a byly vydány na 14 zvukových nosičích. Zouharova hudba byla použita v mnoha pořadech ČT. Režisér Vladimír Michálek využil skladbu *Brána slunce* ve filmu *Amerika*. Zouharovy skladby získaly řadu cen a ocenění. Jako hostující skladatel působil ve Werkstadt Graz (1994), na IEM Graz (1993). Jeho skladbám byla věnována řada samostatných rozhlasových a televizních pořadů.

Vít Zouhar pravidelně spolupracuje se soubory DAMA DAMA, Ensemble Damian, Fagoti Brunenses ad. Je rovněž autorem řady studií

zaměřených na problematiku hudby 20. století (minimální hudba, hudební postmoderna). Pravidelně přednáší na zahraničních univerzitách (Graz, Greifswald, Rostock). V roce 2001 založil společně s prof. Dr. Josefem Gründlerem program *Slyšet jinak / Anders hören*, který je zaměřen na využití prostředků soudobé hudby ve výuce a v socializačních procesech. Skladatel Zouhar je držitelem řady skladatelských cen a ocenění (Generace 92-95, Musica Nova 95, ČHF 88, 89, 94 ad).

2.3. Kontext a geneze nové opery Coronide

Patrně poprvé se Zouhar zmiňuje o připravované opeře *Coronide* ve faxu adresovaném Petru Mackovi, který odeslal ze Štýrského Hradce 12. dubna roku 1996.[33] Píše v něm mj. o "dochovanem textu" a "kromerizskem libretu"[34]. Bezesporu se jedná o tištěné libreto *Coronide* se signaturou SVKO 24.769, které je uložené ve Vědecké knihovně v Olomouci. Kopii libreta mu obstaral Tomáš Hanzlík, který skladatele požádal o jeho zhudebnění. Přesto však trvá další dva roky, než si k němu Zouhar najde cestu. Poprvé zhudebňuje jednu část textu v roce 1998, když pro autorský koncert na festivalu *Forfest Kroměříž 98* nazvaný *Il Pendolo o la Contese della Anima* píše několik nových vokálně instrumentálních kompozic. Koncertní program zakončila vokálně instrumentální skladba nazvaná *Tutte quelle*, kterou Zouhar napsal na dvojverší ze čtvrté scény prvního aktu barokního libreta *Coronide*.[35] Skladba byla jakousi odpovědí na úvodní *Introitus*, jenž byl nejen introdukcí festivalového koncertu, ale v roce 1997 ho původně Zouhar napsal jako ranně klasicistní anonym.[36] Třebaže skladatel již v *Tutte quelle* využil historických gest, teprve až o dva roky později se rozhodl pro stylová a afektová gesta, coby obecný přístup k baroknímu libretu. Až v létě roku 2000, po té, kdy operu

[33] Srovnej archív Víta Zouhara (= AVZ).
[34] Viz zde příloha č. 7, s. VII.
[35] Jedná se o text závěrečné árie IV. scény 1. aktu, kterou v libretu Pastora Arcada zpívá Corace. Zouhar tento text vybral jednak proto, že text mohl využít coby závěrečnou moralitu, jednak vzhledem k tomu, že se jedná o jednu z rytmicky nejpregnantnějších částí libreta.
[36] Textovou předlohou *Introitu* byl latinský Psalm 145, 18. Skladba vznikla v červnu 1997 jako svatební pochod, který uvedl *Missu in B* Kajetána Vogela.

Coronide objednal pro festival *Baroko 2000* zakladatel festivalu a vedoucí *Ensemble Damian* Tomáš Hanzlík, se Zouhar rozhodl pro formu listování libretem. Pro vznik nového libreta, v němž je posílen historický příběh o nymfě Korónis a bohu Apollónovi, známý z Ovidiových *Proměn*, využil původní texty Pastora Arcada a citací z Ovidia. Přitom posunul akcent z obecné morality směrem k příběhu o neověřených informacích. Vzniklo tak libreto o dvanácti scénách, v němž autor využívá afektových gest pro překlad emocí obsažených v libretu a ty kombinuje s gesty hudebního minimalismu.

Opera vzniká v situaci, kdy Zouhar má vyzkoušenou syntézu minimalistických a historických gest (skladby *Co všechno se může tangu také stát, Blízká setkání zběsilostí srdce, Jako voda je, Il Pendolo o La Contesa della Anima*). Záměrné využití afektové teorie se však zde objevuje poprvé. Tento záměr vyplývá ze dvou důvodů: jednak z historicky poučeného přístupu ke zhudebněnému textu (Zouhar volí jakési metagesto, když využívá gesto historického přístupu k textu a současně gesto afektu, které vyjadřuje význam samotného textu). Druhým východiskem byla snaha o srozumitelnost italských veršů bez českého překladu. Zouhar byl natolik zaujat působivostí, barvou i rytmem textů Pastora Arcada, že se rozhodl pracovat s originální verzí bez českého překladu. Ten se pokusil nahradit právě oním hudebním "překladem".

Přestože do intenzivní práce na opeře se Zouhar pouští až v druhé polovině července 2000, zmiňovaný koncert *Il Pendolo o la Contesa della Anima* (1998) lze chápat coby jakýsi skicář. Je to zřejmé ze skladatelových studií ke *Coronide*, které často přímo reagují na materiál z roku 1998.[37] Z vokálně instrumentálních skladeb, které pro tento koncert vznikly, Zouhar vytvořil komorní kantátu *Kyvadlo* / *Il Pendolo*. V ní si vyzkoušel různé přístupy k historickému materiálu *(Pendolo, Viderunt omnes)*, další minimalistická gesta (*Gloria*) i práci s *Ensemble Damian.* K libretu se však znovu soustavně vrací až v květnu 2000. Více než libreto

[37] Viz zde příklad č. 14.

ho zajímá samotný příběh nymfy Korónis. Počáteční úvahy jsou tudíž vzdálené od dnešní podoby opery. Zouhar nejprve uvažuje o využití živé elektroniky a předtočených zvuků, kde chtěl pracovat jen s mluveným slovem. První materiál z roku 2000 jsou proto pouhé zvukové smyčky textů z Ovidiových *Proměn* v anglickém (Samuel Garth, John Dryden) a českém přebásnění (Ivan Bureš). V té době je také zaujat překladem Marka Tomana novely Richarda Kearnyho *Samův pád*, v níž se objevuje *Žalm 42, 8* ("Propastná tůně na tůni volá v hukotu peřejí Tvých")[38], který souzní s árii "*Aprite, aprite abissi oribili*" z šesté scény libreta *Coronide*.[39] Tyto vazby vedly Zouhara ke krátkým úvahám využít Kearneyho texty v opeře. Nicméně ani první, ani druhá varianta nebyla realizována. Pozůstatkem těchto úvah zůstalo jen například vsunutí textu *"ad dominum tendebat"* (šel ke svému pánovi) do čtvrté scény, *"due in unam moriemur"* (dva v jedné zmíráme nyní) do deváté scény, nebo anglický text v páté (pouze název) a deváté scéně. Definitivní stanovení místa a data premiéry na 1. září 2000 v Kapli neposkvrněného početí Panny Marie na Svatém Kopečku udělalo definitivní tečku za těmito úvahami. Od půli července až do konce srpna 2000 Zouhar pracoval na *Coronide* pro vokálně instrumentální Ensemble Damian, soubor se čtyřmi zpěváky a čtyřmi instrumentalisty, poučený interpretací barokní hudby.

Opera vznikala na rodinné chalupě v Kotvrdovicích a koncem srpna ve Villa Titania v Karlových Varech, kde byl Zouhar členem poroty festivalu Mladé pódium Karlovy Vary. Zde také proběhly první konzultace s Ensemble Damian.[40] Premiéra zazněla po týdenních intenzivních zkouškách 1. září 2000.[41] V listopadu téhož roku byla opera uvedena poprvé poloscénicky v kostýmech Venduly Johnové. Dosavadní pozitiv nahradil z provozních důvodů elektrický klavír se zvukovým

[38] Richard Kearney: *Samův Pád*. Praha: Lidové noviny, 1999, s. 140.
[39] Coronide, sine pagina.
[40] Ensemble Damian uvedl mj. Zouharovo *Kyvadlo* na festivalu *Mladé pódium Karlovy Vary* v chrámu sv. Máří Mgdalény dne 20.8. 2000.
[41] Ze vzkazu (viz zde příloha č. 8, s. VII) je patrné, že zkoušky probíhaly od úterý 29. srpna do čtvrtka 31. srpna v odpoledních hodinách.

modulem. V roce 2001 Ensemble Damian vyjíždí s *Coronide* na první turné po českých zemích a vzniká první dokumentární film o opeře režiséra Chudoby.[42] Jedna z fotografií Venduly Johnové ze zkoušky *Coronide* se na podzim stává ikonou pražského festivalu Maraton soudobé hudby 2001, kde byla opera také uvedena. Dochází k další obměně instrumentáře souboru. Viola da gamba je nahrazena fagotem. Turné po pobaltských státech následuje v roce 2003, kdy fagot nahrazuje violoncello. V prosinci 2004 Ensemble Damian operu uvedl ve Stavovském divadle v rozšířeném obsazení s fagotem a kontrabasem. Opera byla uvedena v padesáti reprízách v České republice, Itálii, Německu, Lotyšsku, Estonsku a byla podnětem ke vzniku čtyř televizních dokumentů. Pod dojmem opery vznikla stejnojmenná báseň Marka Tomana[43] a tři další dokumentární filmy Estonské a České televize.

V roce 2001 Zouhar přeinstrumentoval sedmou scénu pro soubor Ars incognita. Vznikla tak skladba *And Coronis left her Look*, která byla v témže roce premiérována na Pražském jaru.

2.4. Skicáře k opeře Coronide

K Zouharově opeře *Coronide* existuje relativně velké množství rukopisných i digitálních pramenů. Většina z nich pochází z léta roku 2000. Vedle řady zmínek z korespondence jsou to zejména skicy k opeře a další četné poznámky. Klíčovými prameny jsou dvě karty formátu A5[44] s prvními koncepčními glosami, dvanáct volných listů formátu A4 se zmínkami ke koncepci a tvaru opery[45] a zejména sedm notových sešitů, které skladatel dodatečně označil názvem opery.

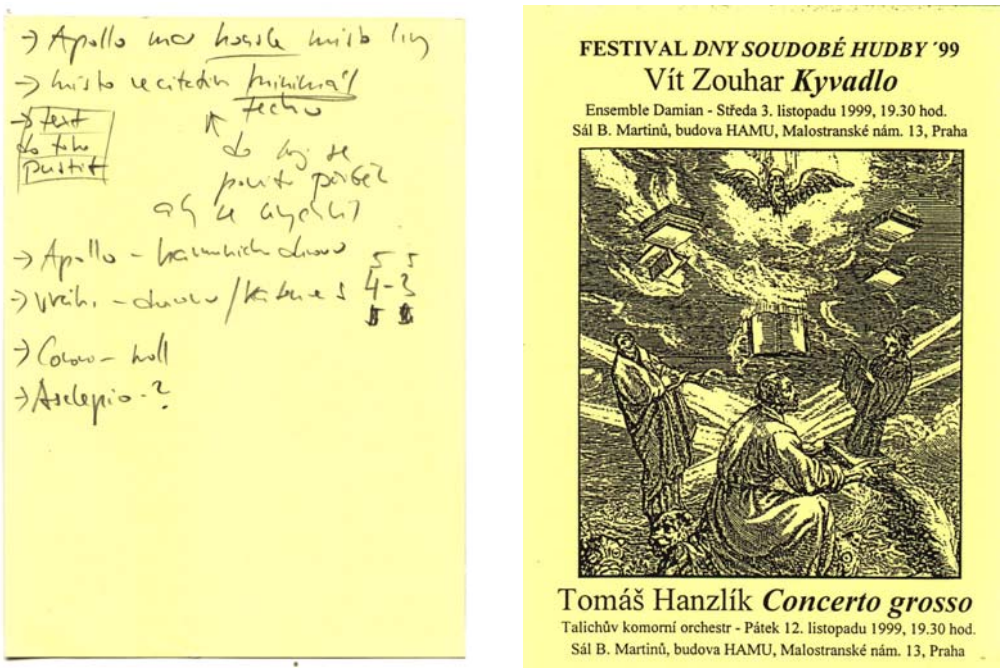
V jedné z prvních Zouharových poznámek k opeře na kartě formátu A5 je uvedeno: "Apollo má housle místo lyry".[46] Podobně jako řadu jiných skladeb píše Zouhar *Coronide* s jasnou představou interpretů a

[42] *Coronide. Notes-Muzzik*, režie Zdeněk Chudoba, dramaturgie Marie Kučerová, 2001.
[43] Viz zde příloha č.19, s. XIII.
[44] Viz zde příklad 1, s. 25.
[45] Viz zde příloha č. 5 a 6, s. VI.
[46] Srovnej příklad č. 1, s. 25.

maximálním využitím jejich dispozic. Proto boha Apollóna odlišuje od ostatních nejen zpěvem, ale i hrou na housle, neboť Tomáš Hanzlík, pro něhož role vznikla, je houslista i violista. Proto také v nejexponovanější pasáži zpívá Markéta Večeřová coby Apidamia vysoké c nebo naopak lamento Jany Synkové - nymfy *Coronide* - začíná malým f. To vše odpovídalo možnostem členů Ensemble Damian, stejně jako instrumentář souboru, troje housle, viola da gamba a pozitiv. Těmito nástroji soubor v roce 2000 disponoval.[47]

Na první ze dvou karet formátu A5, které původně sloužily jako pozvánka na pražské provedení skladeb Víta Zouhara a Tomáše Hanzlíka v listopadu 1999, Zouhar také poznamenal: "místo recitativu minimál".

Příklad č. 1: 1. karta formátu A5



Přestože text dále pokračuje dalšími koncepčními variantami ("techno", "text do toho pustit", "do něj povídá příběh, aby se urychlil"), právě z této poznámky skladatel vyšel, přesto, že minimalistické scény děj spíše zpomalují, než aby ho "urychlily". V případě rozdělení charakterů rolí, jimiž text dále pokračuje, zůstává jen u nerealizovaného návrhu.

[47] Složení Ensemble Damian v době premiéry: Jana Synková, Coronide; Tomáš Hanzlík, Apollón, housle; Markéta Večeřová, Apidamia; Pavel Maška, Dafni; Niaz Zajni, housle; Jiří Kantor, housle; Bohuslava Adámková, viola da gamba; Vladimír Sobotka, pozitiv.
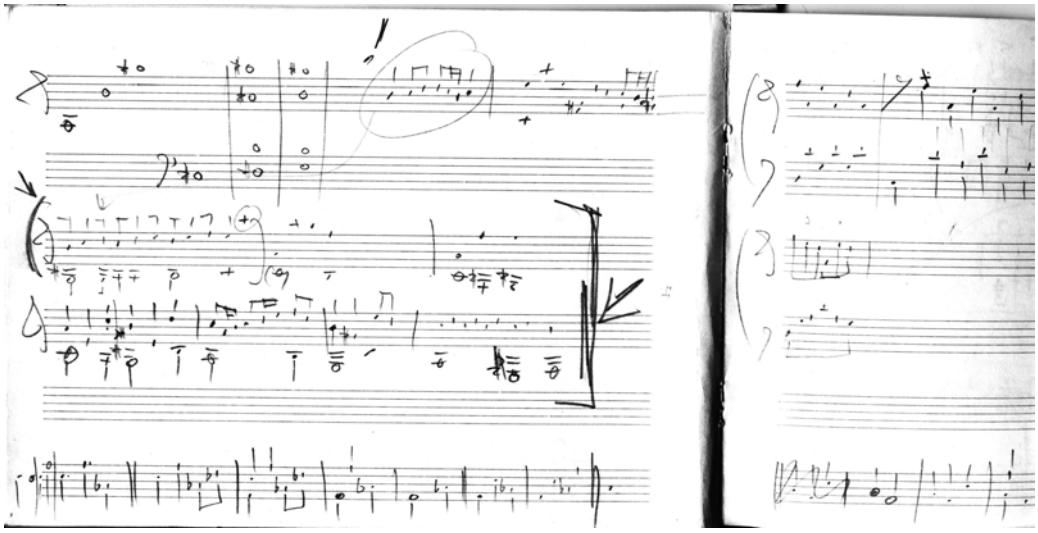
Podobně je tomu také u schémat průběhu opery, která ukazují, jak dalece se definitivní tvar opery několikrát proměňoval.[48]

K nejdůležitějším pramenům však patří sedm notových sešitů se studiemi k opeře Coronide. Čtyři z nich nesou vročení 1994, 1996, 1997 a 1998. Souvisí to jednak se shromažďováním materiálu pro operu od doby, kdy se poprvé seznámil s libretem (nejstarší skicář však tuto dobu ještě o dva roky předchází), ale často je to spíš důsledek návratů a přepracování dřívějšího materiálu v létě 2000. V mnoha případech to je však jen následek psaní na prázdné listy, neboť v "inkubačním" stádiu tvorby se Zouhar často vrací k předchozím skladbám a jejich skicám.[49] Nelze tedy s jistotou tvrdit, že nejstarší materiál pochází už z poloviny 90. let, neboť všechny tři možnosti jsou často stejně tak možné. Vzhledem k tomu, že právě ze srovnání skic s finální partiturou je nejlépe patrná geneze opery, věnujeme tomuto srovnání více pozornosti. A vzhledem k tomu, že žádný skicář není přesně datován, začneme u nejstaršího z nich.

První skicář, v jehož záhlaví je dodatečně uveden název "Coronide", je nadepsán "MATERIÁL I/94, Retro". Navzdory množství materiálu, který sešit obsahuje, je zřejmá souvislost s operou *Coronide* pouze na nečíslovaných stranách 18 a 19, kde na spodním řádku nalezneme studii k jedné z vrstev třetí části opery.
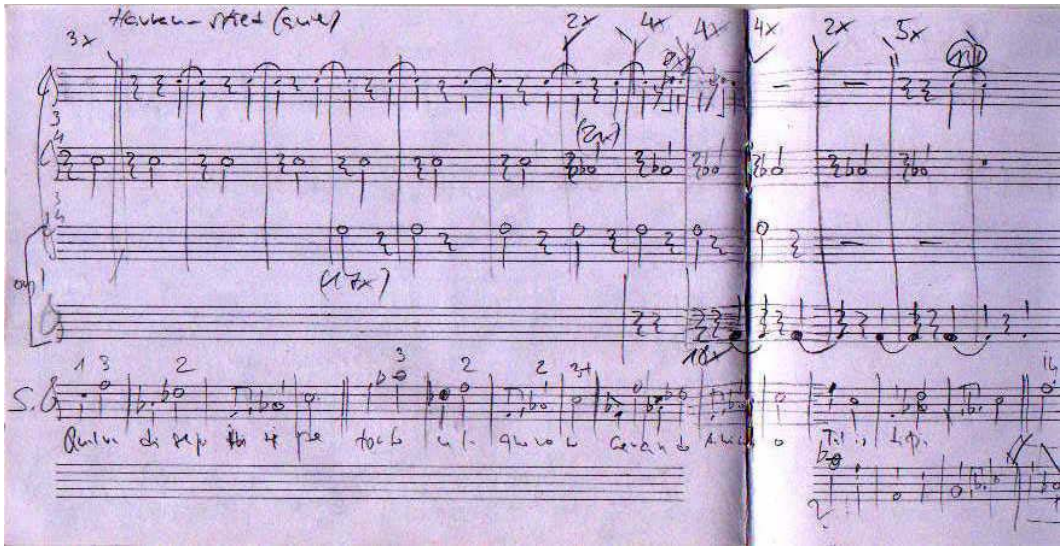
[48] Viz zde přílohy č. 5 a 6. s. VI.
[49] Rozhovory s VZ.

Příklad č. 2: Skicář "Materiál I/94", s. 18-19.



Stěží lze určit, zda-li tato plocha pochází již z roku 1994. Je velmi pravděpodobné, že skladatel pouze využil prázdné místo uprostřed otevřeného skicáře, neboť tatáž plocha je rozpracována ve skicáři nadepsaném 2000/4 rovněž na prostřední dvoustraně.[50]

Příklad č. 3: Skicář "2000/4 Coronide".

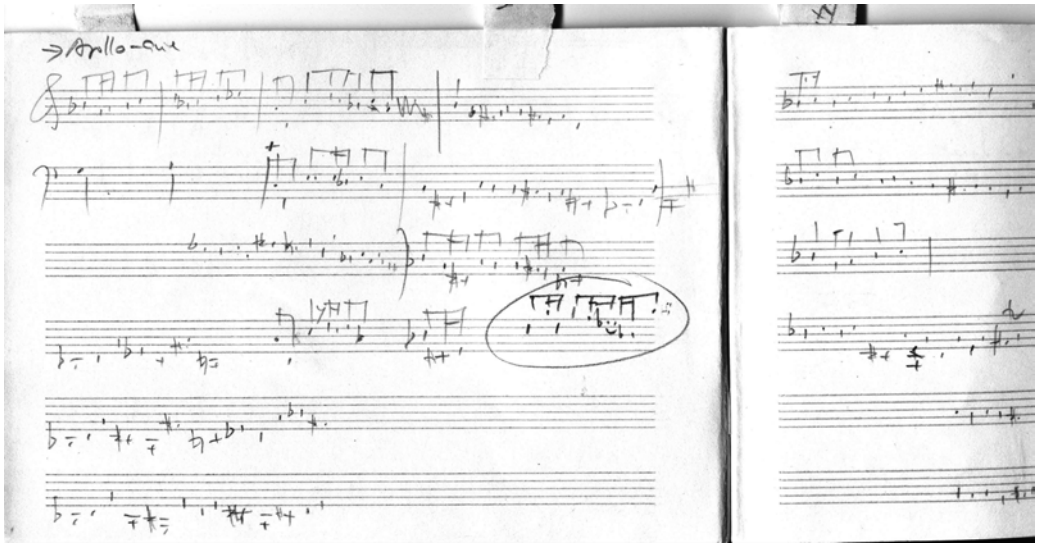


Ve druhém skicáři (1996), kde jsou nápisy "FRIDRICH – Úvod", "– DIDO" nebo "Pergolesi – Stabat 1." a dodatečně také "Coronide", "Apollo", najdeme poznámky k několika žánrově vzdáleným skladbám, které Vít Zouhar v té době studoval. Vedle předehry k Purcellově opeře
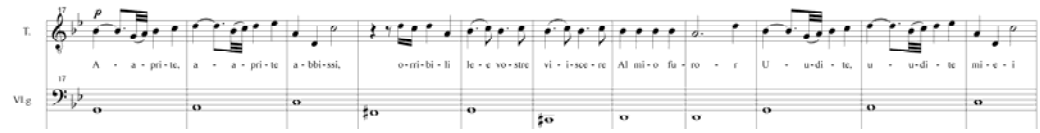
[50] Viz zde příklad č. 3.

Dido and Aeneas je zde harmonická kostra nadepsaná "Enya. Anywhere is", nebo "Matějů – Harfa". Jedná se tedy nejen o skicář, ale také o kompozičně analytický deník, který obsahuje floskule, které ho zaujaly.[51] Velkou část skicáře zaujímají také črty k příležitostné skladbě *Hudba k obrazu* z roku 1996.[52] Náčrt Apollónovy árie ve skicáři nalezneme na 4. straně, hned za harmonickou strukturou Pergolesiho úvodní části ze *Stabat mater*. Jak z písma, tak i z pozice ve skicáři lze předpokládat, že tato studie pochází skutečně z roku 1996.

Příklad č. 4: Skicář "1996", s. 4.



Příklad č. 5: Coronide, 6. scéna, takt 17 – 27.

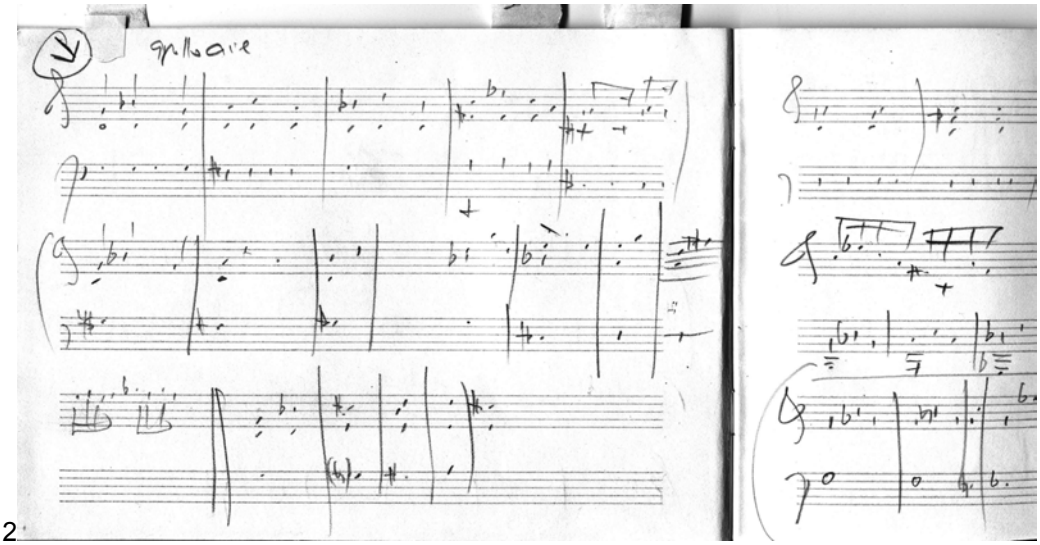


Jak je ze srovnání s konečnou podobou této árie patrné, počáteční skica je až na drobné rytmické změny, či augmentovaný zápis, který souvisí zejména se střední částí árie, již takřka definitivní verzí. Kromě
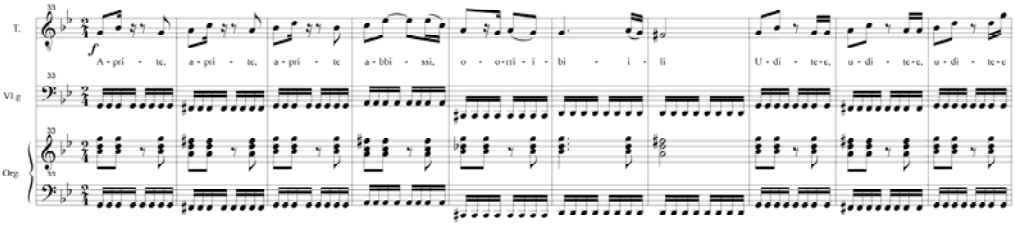
[51] Nejedná se o opisy, nýbrž o redukované transkripce zvukových záznamů skladeb.
[52] Skladba vznikla z podnětu Květy Raueové-Fridrichové.

této úvodní pasáže v sešitu nalezneme ještě na osmé straně již zřetelně mladší skicu ke druhé části Apollónovy árie.[53]

Příklad č. 6: Skicář "1996", s. 8.



Příklad č. 7: Coronide, 6. scéna, takt 33 – 42.

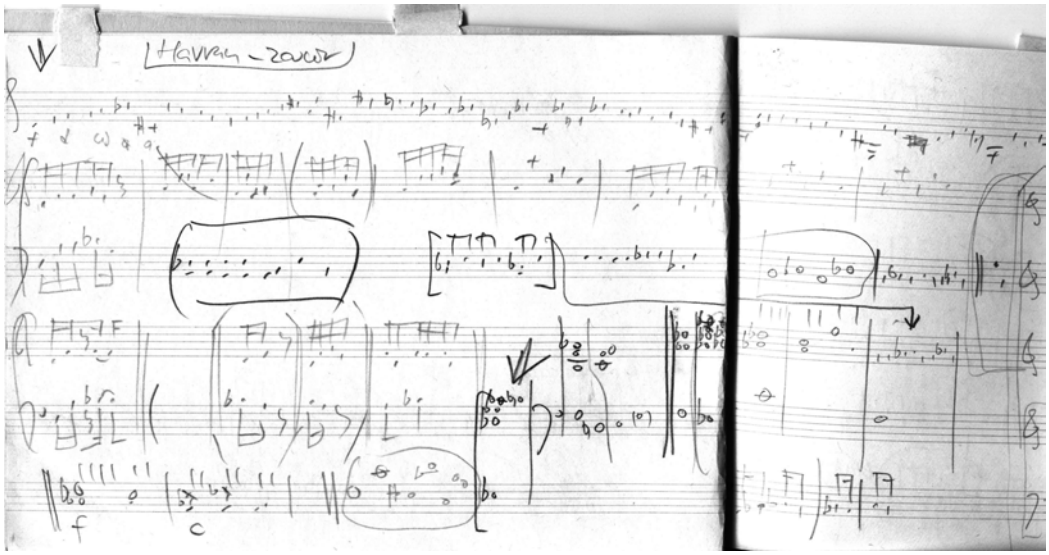


V obou případech je patrné, jak počáteční nápad určuje výslednou podobu scény.

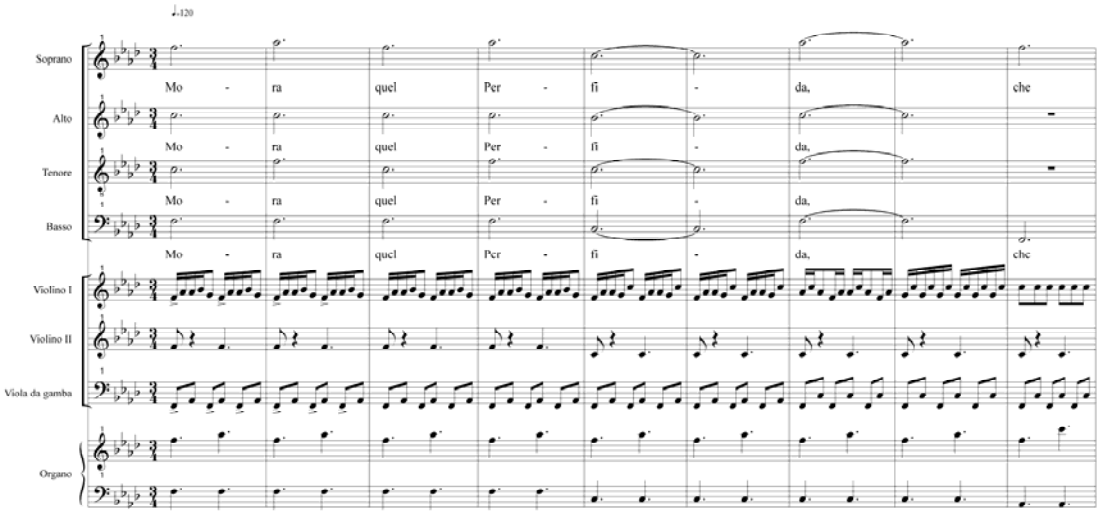
Třetí skicář z roku 1997, na jehož titulní straně je dopsáno "Coro – Havran závěr" obsahuje materiál ke třem plochám. Na straně čtyři, v jejíž horní části je uvedeno "Havran-závěr", je úvodní instrumentální motiv z deváté části.

[53] Zouhar ve svých skicářích často přeskakuje řadu stran, které nechává prázdné. Také rukopis druhé skici je výrazně odlišný od kontextu skicáře.

Příklad č. 8: Skicář "1997", s. 4.



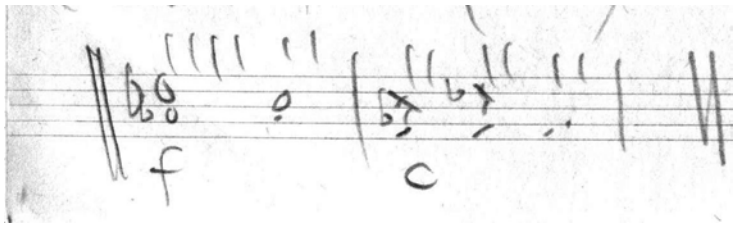
Příklad č. 9: Coronide, 9. scéna, takt 1 – 9.



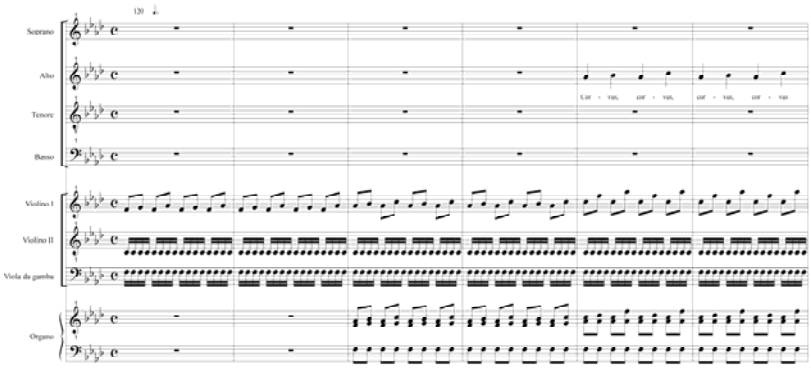
Skladatel tentokrát redukoval harmonický vývoj a vícehlasou variantu prvotního nápadu. Je to důsledek vícevrstevnaté finální podoby 9. scény. Zatímco úvodní motiv je ve skice hlavním hudebním dějem, v konečné podobě se stává jedním z dílčích doprovodných motivů.

Ve spodní části čtvrté strany skicáře je také črta harmonické kostry, která určuje začátek čtvrté scény. Jak je ze srovnání patrné, Zouhar použil pouze druhý takt pro úvodní motiv, přičemž naznačené repetované tóny zcela zrušil.

Příklad č. 10: Skicář "1997", s. 4
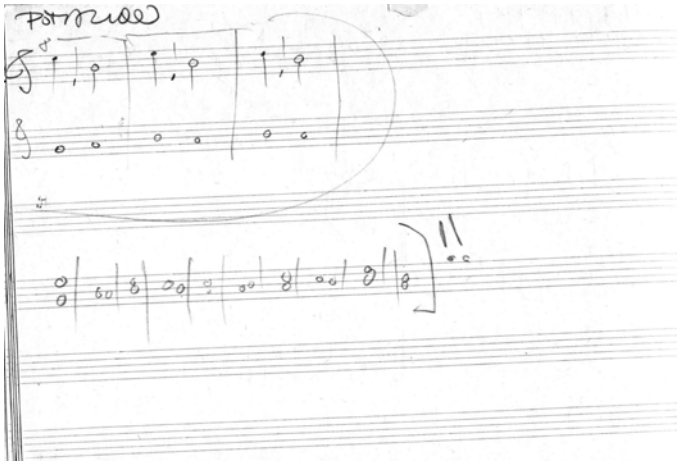


Příklad č. 11: Coronide, 4. scéna, takt 1 – 6.
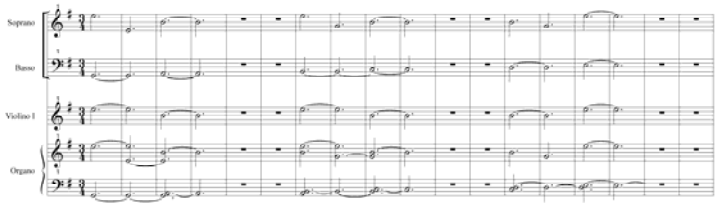


Na třetí skicu, která je zárodkem osmé scény, narazíme na desáté straně. Tato plocha v takřka nezměněné podobě uvádí osmou část opery *Coronide.*

Příklad č. 12: Skicář "1997", s. 10

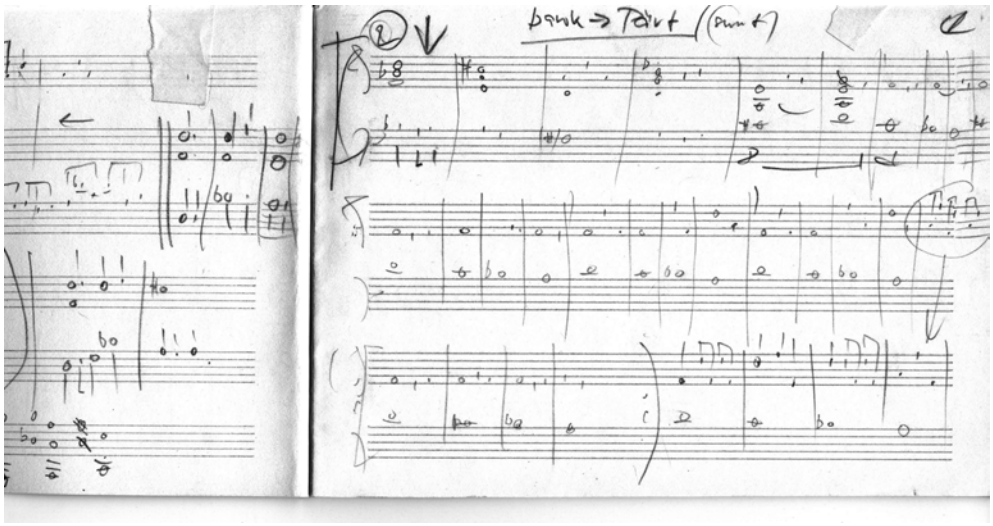


Příklad č. 13: Coronide, 8. scéna, takt 1 – 18.
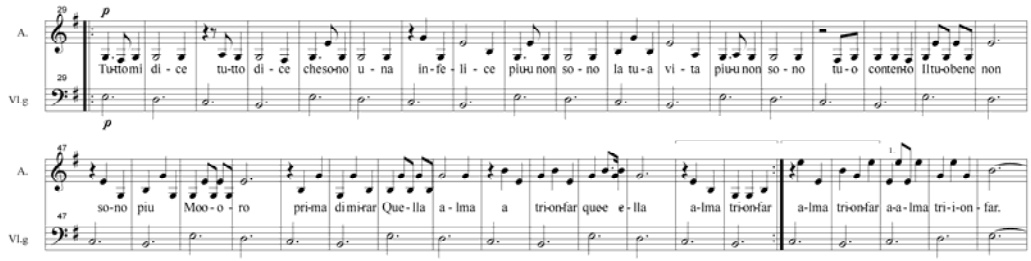


Čtvrtý skicář s dodatečným označením "Coronide" v závorce nese vročení 1998. Na jeho titulní straně lze číst také nadpisy "Harm-Pří", či "zpěv pro Pendolo". V tomto případě se lze domnívat, že hlavní východisko k árii *Coronide* v osmé scéně, které zde nalezneme na stranách deset a jedenáct, nepocházejí z roku 2000, nýbrž z roku 1998. Avšak zatímco Apollónova árie v předchozí skice je evidentně počátečním impulsem i konečnou variantou zároveň, v tomto případě je zřejmé, jak se konečná podoba árie z kadence teprve vyvíjí. Klíčový je zde přitom nadpis "barok-Pärt". Je z něj evidentní skladatelův záměr postupné proměny kadence v gesto *tintinnabuli* estonského skladatele Arva Pärta[54]. Naznačenou kadenci však nahradí materiál z předchozího příkladu.

Příklad č. 14: Skicář "1998", s. 11.



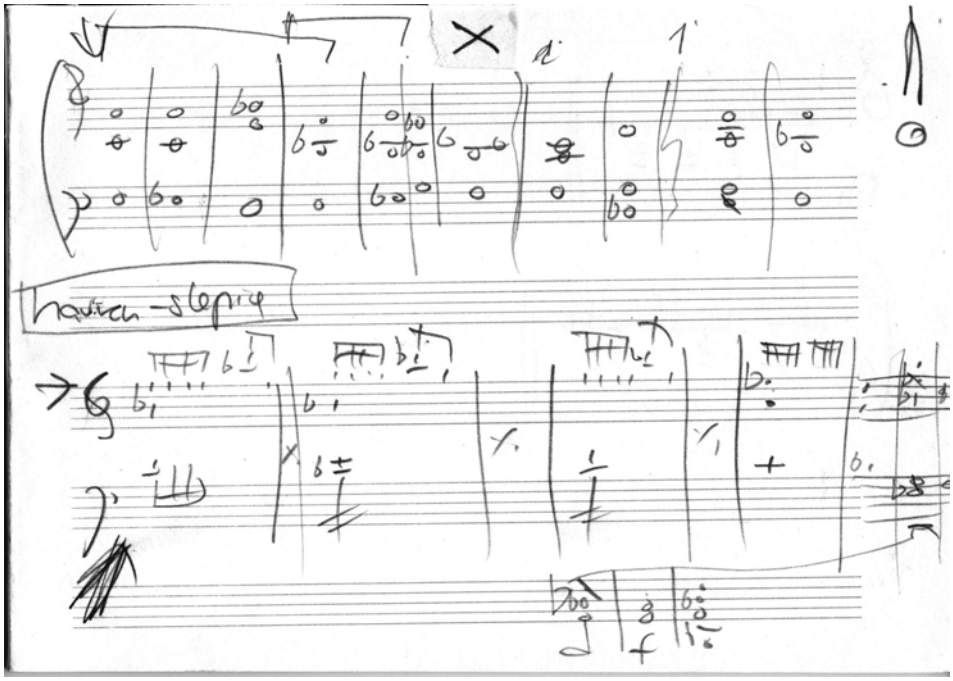
Příklad č. 15: Coronide, 8. scéna, takt 29 – 65.
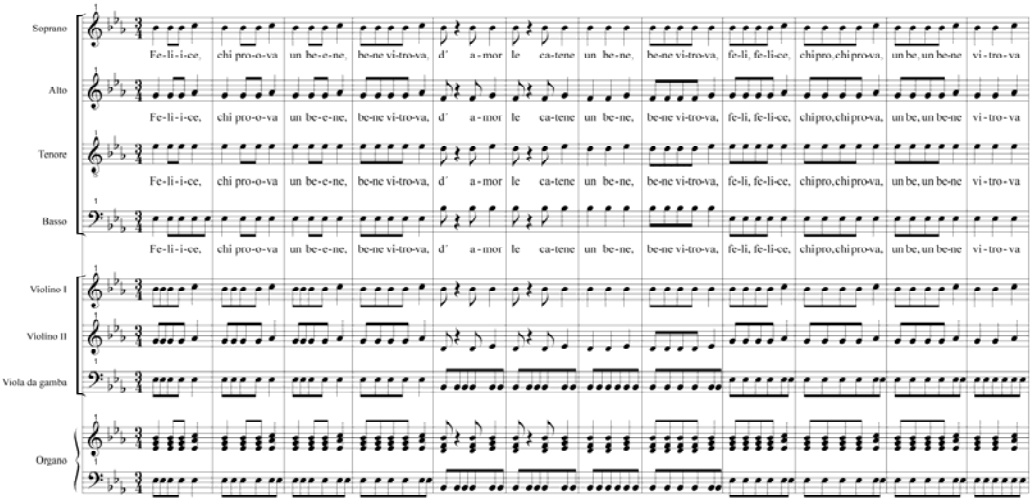


[54] Jeho tvorbě Zouhar věnoval nejen diplomovou práci na Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně, ale také další studie. Srovnej zde *4. Literatura,* s. 67.

První sešit z roku 2000 (2000/1) navzdory množství materiálu neobsahuje nic z toho, co by Zouhar v opeře využil. Snad jediným místem, které vzdáleně souvisí s druhou scénou opery je plocha na straně tři. Popis "havran-slepice" zde odkazuje k jedné z variant, o nichž skladatel uvažoval, aniž by ji však nakonec využil.

Příklad č. 16: Skicář "2000/1 Coronide ", s. 3.

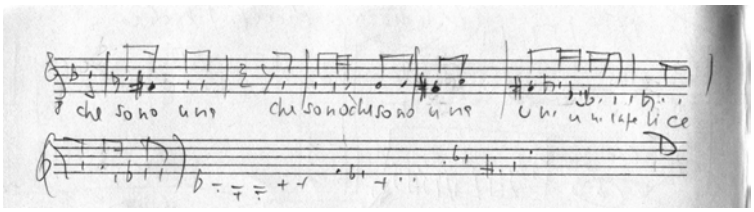


Příklad č. 17: Coronide, 2. scéna, takt 1 - 12.
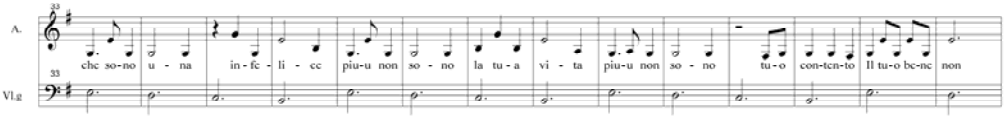


Podobně jako první, také druhý sešit z roku 2000 (2000/2) obsahuje pouze materiál, který jen vzdáleně souvisí s operou *Coronide*. V obou případech se jedná o vazbu textovou. Na straně čtyři je pod historizující plochou podložen Coronidin text z osmé části. Odlišnost mezi touto črtou a finální podobou osmé části je zřejmá. Zouhar se nakonec rozhodl pro redukování hudební materie, posílení mimohudebního významu *(anábasis*) a kontrast vůči Apollónovi (tintinnabuli proti baroku).

Příklad č. 18: Skicář "2000/2 Coronide ", s. 4.

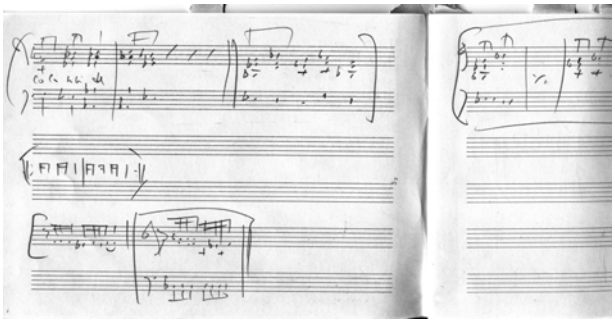


Příklad č. 19: Coronide, 8. scéna, takt 33 - 46.
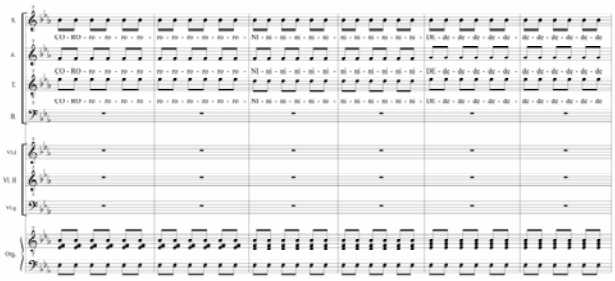


Na následující dvoustraně sice nalezneme motiv, který textově naznačuje vazbu úvodní částí opery, avšak ze srovnání je patrné, jak je skica konečné podobě vzdálena.

Příklad č. 20: Skicář "2000/2 Coronide ", s. 5.
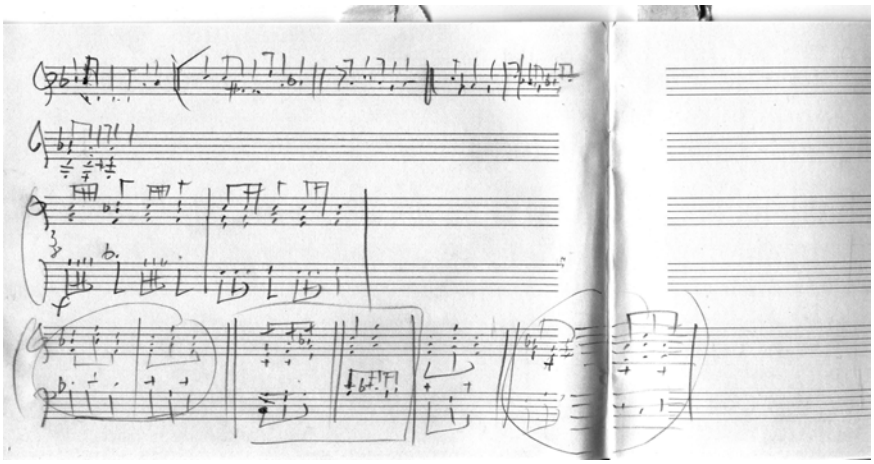


Příklad č. 21: Coronide, 1. scéna, takt 7 - 12.
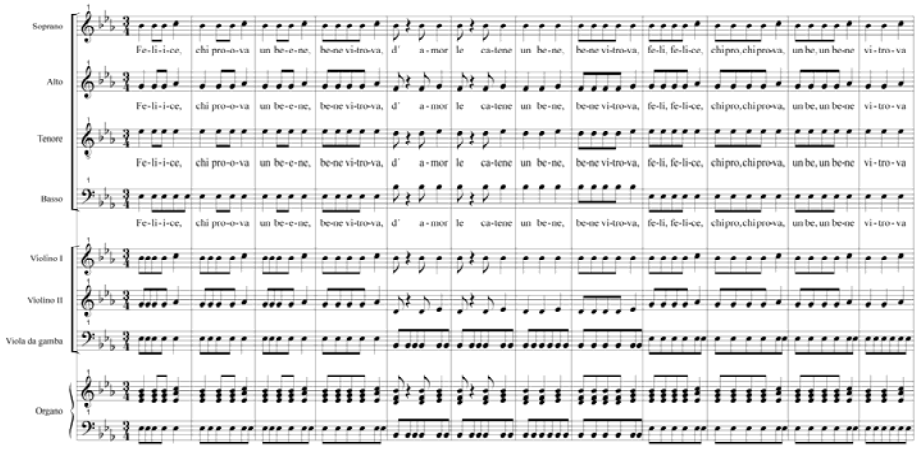


Navzdory množství různorodého materiálu nalezneme ve třetím sešitě z roku 2000 (2000/3) jedinou plochu, kterou Zouhar v opeře využil na straně čtrnáct. Jedná se o motiv z úvodu druhé části. Původní 3/8 takt skladatel z důvodu lepší přehlednosti změnil na konečný 3/4. Rovněž původní F dur se proměnila v konečnou Es dur, v návaznosti na Schubartovu charakteristiku tónin.[55]

Příklad č. 22: Skicář "2000/3", s. 14.



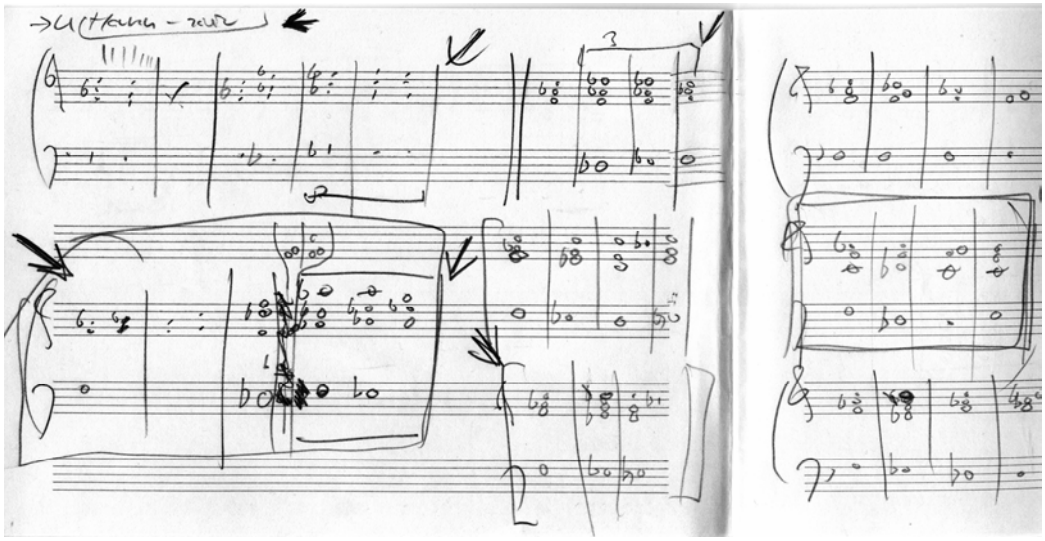
Příklad č. 23: Coronide, 2. scéna, takt 1 - 12.



[55] Podrobněji se k této problematice vrátíme v subkapitole *2.7 Gesta hudebních rétorických figur*.
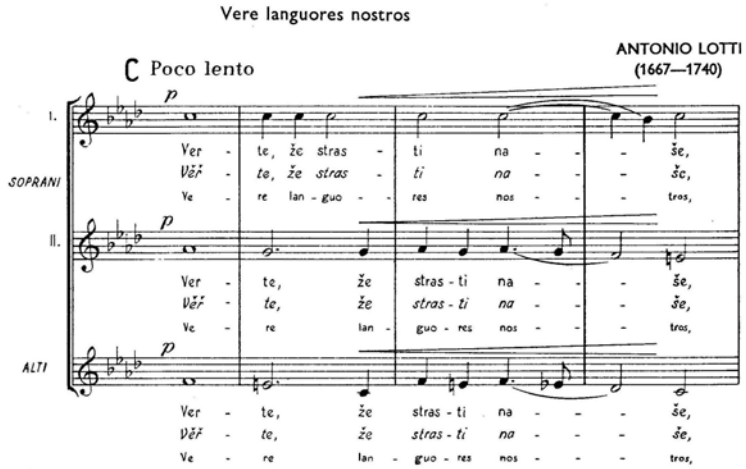
V posledním čtvrtém skicáři z roku 2000 (2000/4) nalezneme skicy ke třetí, čtvrté a jedenácté části opery *Coronide*.[56] Na osmé straně je načrtnut motivický materiál čtvrté scény.

Příklad č. 24: Skicář "2000/4", s. 8.



V horní části je díl druhý, ve spodní díl první. Mezi nimi je kadence f moll. Přestože na ni můžeme narazit kdekoli v literatuře 17.-19. století, tato plocha je harmonickou kostrou posledních šesti dob prvního čtyřtaktí skladby Antonia Lottiho *Vere languores nostros*.[57]

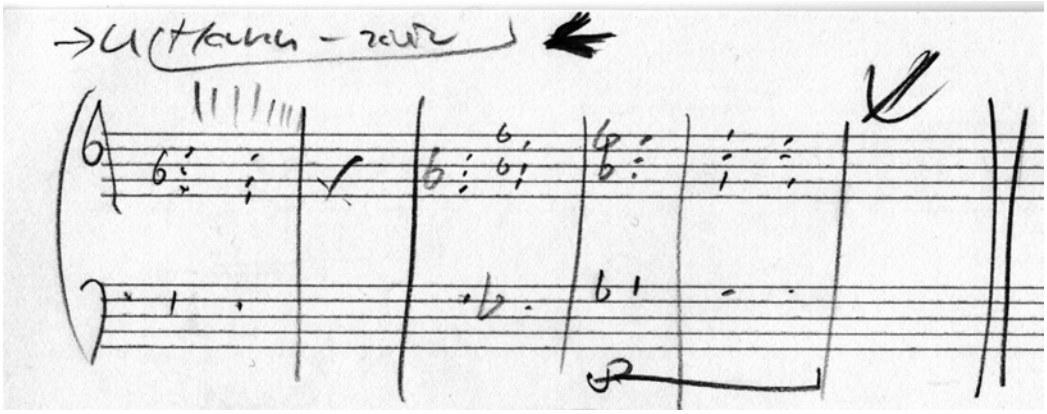
Příklad č. 25: Antonio Lotti: Vere languores nostros, takt 1 - 4.
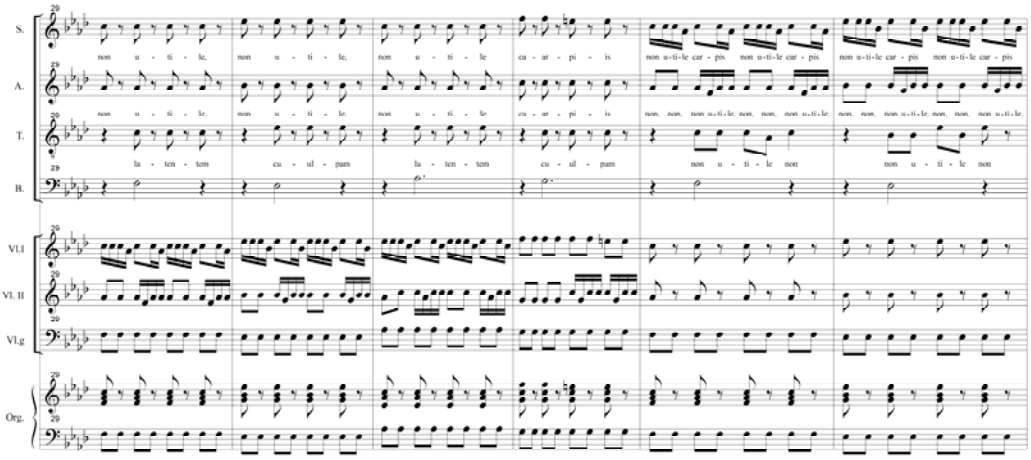


[56] Na titulní straně sešitu je nepřesně uvedena také devátá část.
[57] Rozhovory s V.Z.

Skladatel si partituru skladby vyžádal od autorky tohoto textu v roce 1998 poté, co ji vyslechl v podání chrámového sboru Filia. Přestože přímo s touto kadencí Zouhar dál nepracuje, Lottiho skladba představuje důležitý inspirační zdroj, na němž lze sledovat východisko a cíl Zouharovy práce. Nejlépe je to patrné na horním modelu téže strany skicáře, který tvoří střední díl čtvrté scény opery. Zatímco Lottiho úvodní ukotvení tóniny f moll (T-D) je ve skice obsaženo, ve finální podobě partitury již zůstává pouze harmonická progrese (ve skice od třetího taktu), která s původním inspiračním zdrojem bezprostředně nesouvisí.

Příklad č. 26: Skicář "2000/4", s. 8.

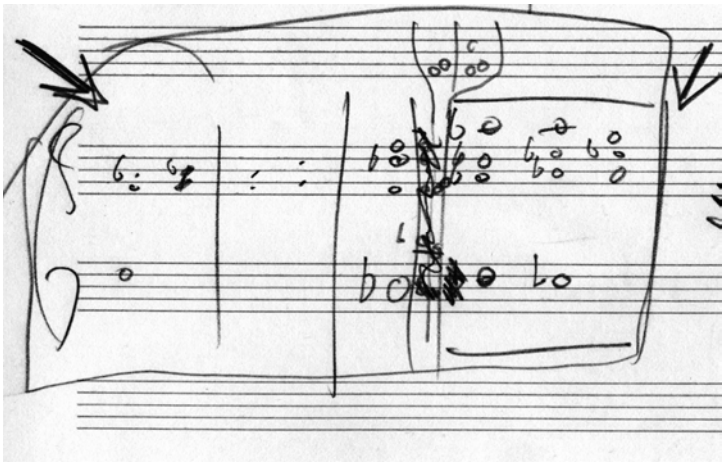


Příklad č. 27: Coronide, 4. scéna, takt 29 - 35.

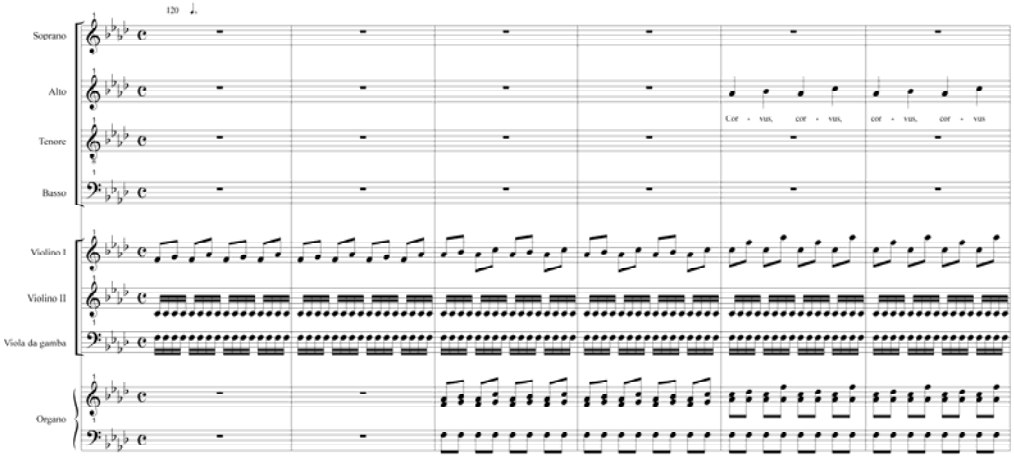


Ve spodní části je zaznamenána harmonická kostra první části čtvrté scény.

Příklad č. 28: Skicář "2000/4", s. 8.



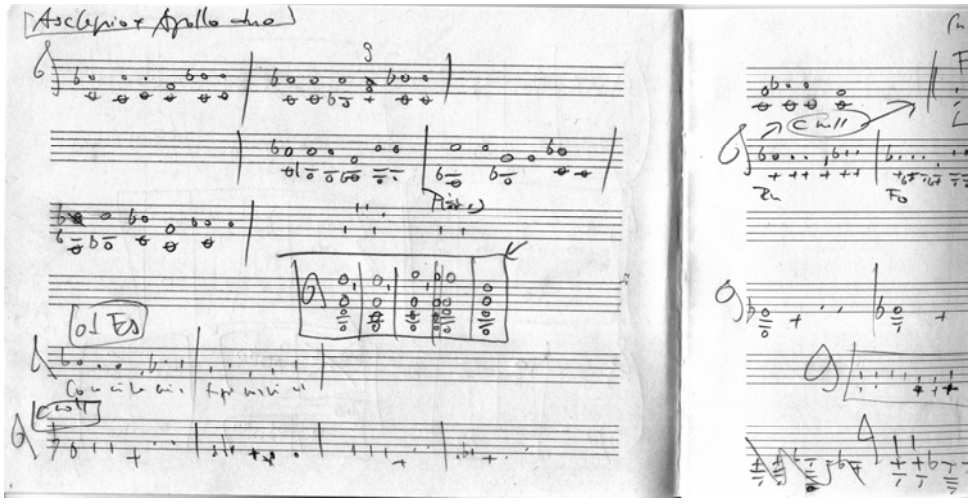
Příklad č. 29: Coronide, 4. scéna, takt 1 - 6.
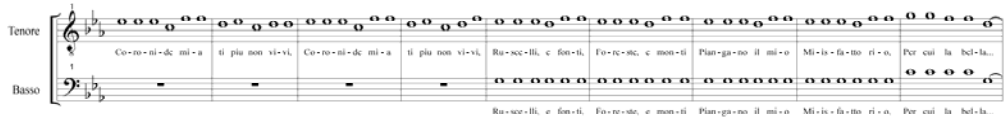


Následující dvoustrana je studií k jedenácté scéně. Ze srovnání s partiturou je patrné, jak je tato skica navzdory redukovanému zápisu již konečnou verzí, včetně pokynu pro transpozici do c moll[58].

[58] Zouhar změnil jednoznačnou, ale tolikrát zde již opakovanou tóniny f moll za víceznačnou c moll. Skrze tuto tóninu "nešťastné lásky" se zpěv Dafniho stává najedou mnohoznačným. Daniel Schubart tuto tóninu charakterizuje: *"Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe – Jedes Schmachten, Sehen, Seufzen der liebestrunkenen Seele liegt in diesem Tone."*

Příklad č. 30: Skicář "2000/4", s. 10.

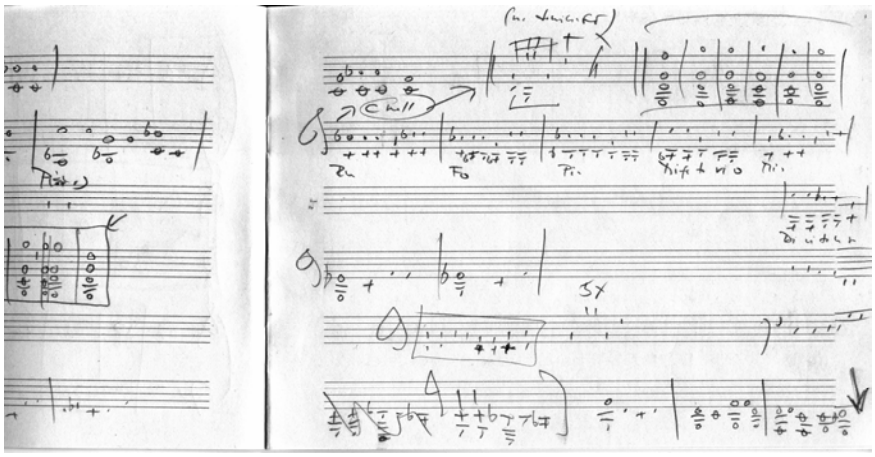


Příklad č. 31: Coronide, 11. scéna, takt 1 - 9.
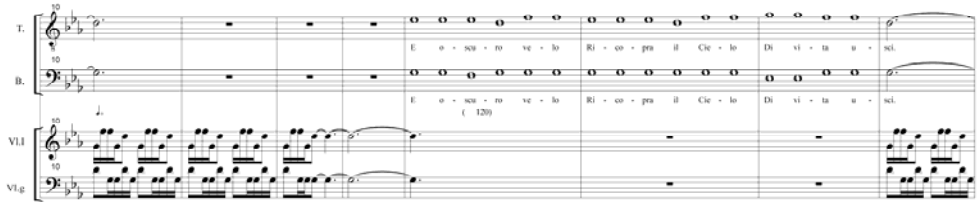


Instrumentální mezihra je v sešitě vyjádřena na straně 11 pouze jediným modelem a tónovou kostrou, jak je patrné z následujícího příkladu.

Příklad č. 32: Skicář "2000/4", s. 11.



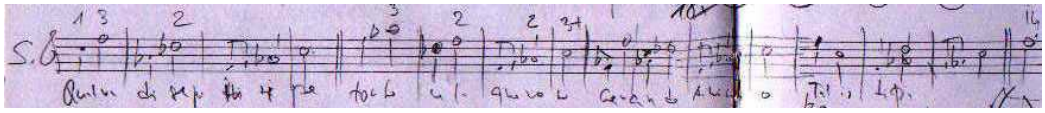
Příklad č. 33: Coronide, 11. scéna, takt 10 - 17.
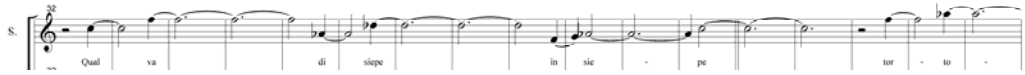


Také z další dvoustrany je patrné, že skicář obsahuje finální varianty vybraných scén (viz zde příklad č. 3). Přestože prostřední dvoustrana je opět nadepsána "Havran – střed (árie)", jedná se o studii k Apidamiině první árii, tedy třetí scéně. Ona poznámka o Havranovi jasně ukazuje, co bylo výše patrné z počátečních návrhů tvaru opery a průběhu jednotlivých scén, a to, jak klíčovou měl Havran hrát v opeře roli.

Ze srovnání sopránového partu je patrné, jak se jeho finální podoba odlišuje oproti výchozí skice vůči instrumentální struktuře. Zatím co ve skice je tento hlas exponován ve stejném metru i "tempu" jako doprovodná plocha, v konečné podobě je v trojnásobné augmentaci vůči původní struktuře.

Příklad č. 34: Skicář "2000/4", s. 12-13.



Příklad č. 35: Coronide, 3. scéna, takt 32 – 48.



Přestože tato dvoustrana je teprve v polovině skicáře, žádný další materiál se v notovém sešitu neobjeví. Žádná další skica nenásleduje a skladatel píše dále operu jen na počítači. Souběžně se skicářem existuje digitální archív, který obsahuje takřka dvě stě souborů ve formátech programů Cubase a Finale.

Z digitálního archívu lze například vyčíst, jak dlouho vznikala druhá scéna. Zatímco soubor nazvaný "fanfara.mus" měl 21. července pouhé tři takty, přičemž se v něm střídala pouze T-D v F dur, 23. července měla sedmá verze tohoto souboru nazvaná "fanfara7.mus" již 297 taktů, přičemž byla takřka shodná s konečnou podobou této scény. Na rozdíl od notových sešitů psal Zouhar v těchto souborech od počátku přímo do partitury. Z archívu je také zřejmé, že od 21. do 31. července měl hotový základní tvar první, druhé, šesté, osmé a deváté scény. To tedy znamená,

že za oněch prvních deset dnů byla takřka polovina opery v první verzi hotová. Trvalo však ještě další měsíc, než byla partitura opery dokončená. Digitální archív obsahuje celkem 191 položek, které vznikly mezi 21. červencem a 31. srpnem. Názvy souborů jsou vesměs vzdálené finálním titulům jednotlivých částí. To pramení zejména z proměn jmen rolí - Havran často figuruje místo Apidamie a Asclaepio místo Dafniho – a průběžného modifikování libreta.

2.5. Libreto

Již z prvního letmého srovnání libret z roku 1731 a 2000 je zřejmé, že skladatel Vít Zouhar příliš věrně k baroknímu textu nepřistupoval. Ostatně o autentičnost historického přístupu mu ani nešlo. Původní tři akty redukoval na jeden a ten rozčlenil do dvanácti scén. Rovněž průběh původního textu se odvíjí v novém libretu odlišně.[59] Jeho záměrem však nebyla aktualizace, ani posun či ironizování historického libreta, nýbrž se řídil prvotním záměrem nesnažit se o kopii barokní opery. Proto také zvolil způsob jakéhosi listování operou, či rozpomínání se na ni.[60] Celkové trvání přitom nemělo přesáhnout délku běžně dostupného zvukového nosiče roku 2000. Zouhar chtěl zejména zdůraznit samotný dnes již méně známý příběh o Korónis, akcentovat afektové proměny, vzdát se schématického střídání rozsáhlých *versi sciolti* s *versi strophici* a tudíž fixované posloupnosti rolí ansámblů a scén. Hlavně jak sám uvádí se chtěl pokusit navzdory tomu všemu o zachování srozumitelnosti textu a jeho košatosti vyhrocených afektů:

> "Italské libreto jsem nechtěl v žádném případě překládat do češtiny, neboť rytmus, melodie a barva textu byla pro mě stejně důležitá jako samotný příběh. Proto jsem začal vybírat afektově

[59] Srovnej zde tabulka č. 1, s. 43 a č. 6, s. 47.
[60] "Rozhodl jsem se pro 'listování operou', pro umocňující zkratku původní dramatické linie." Vít Zouhar: *Coronide*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004. s. 5.

nejvýraznější části, u nichž by bylo možné se pokusit o jejich 'hudební překlad' a tudíž jejich význam hudebními prostředky maximálně umocnit. Nebylo přitom rozhodující, zda-li se jednalo o text árie nebo recitativ. Současně jsem si v mýtu o Korónis našel další důležité téma, a to příběh o neověřené informaci. Apollón, který usmrtí Korónis pouze na základě havranova sdělení, aniž by sebeméně zapochyboval a tak zásadní informaci si jakkoli ověřil, mě fascinoval. Nikoli jako vyprávění, nýbrž jako téma. A to také určilo mé další kroky. Aby Koronidin příběh byl co nejzřetelnější, rozhodl jsem se ho vztahovat k nějakému obecně známému příběhu. V případě řecké mytologie jsem za to nejvhodnější považoval Ovidiovy *Proměny*. Příběh o Korónis a Apollónovi rozhodně nepatří k těm nejznámějším bájím, ale právě kontext *Proměn* nabízí pro současného posluchače určitý záchytný bod. A právě ten jsem se rozhodl použít jako jakýsi zjednoznačňující komentář. Znovu jsem musel rozhodnout, jakou jazykovou verzi zvolit. Rozhodl jsem se pro dvě: původní latinskou, coby rovinu obecného příběhu, a její anglický překlad. To proto, že angličtinu v neanglofonním evropském prostředí považuji za ekvivalent italštiny v první polovině 18. století v rakouskouherských provinciích. Výsledný tvar tak mnoho společného s arkádskou estetikou neměl, přestože přístup k jednotlivým textům vycházel ze zásad *seconda pratticy* a významu tónin. Spíše svou polyvrstevnatostí a diskontinuitou odkazuje k minimalistickým projektům konce 20. století (Glass, Monk, Reich ad.). Avšak přes zmíněnou diskontinuitu celkový tvar je koncipovaný jako jasně profilovaný, kontrastní a mnohotvárný celek s příznačnou moralitou v závěru. Hlavní obrys opery však primárně určovala hudba. Vybraný text jsem nejdříve znovu odložil, abych se k němu mohl vrátit v

okamžiku, kdy bylo třeba vkládat definitivní podobu textu do nově vzniklých hudebních ploch."[61]

Zouhar tedy záměrně s původním libretem pracuje spíše jako s materiálem ze svého skicáře. Textové úseky vyjímá z jednotlivých scén a spojuje je se zcela novými plochami. To vše, aby děj co nejvíce korespondoval s Ovidiovou předlohou a zároveň, aby maximálně využil působivé verše Arcadova libreta. Také z Ovidia vybírá pouze ty pasáže, které komentují děj a zesilují jeho klíčové body. Nejlépe to je patrné z následujících dvou tabulek. První srovnává umístění textových ploch v původním Arcadově a Zouharově novém libretu.

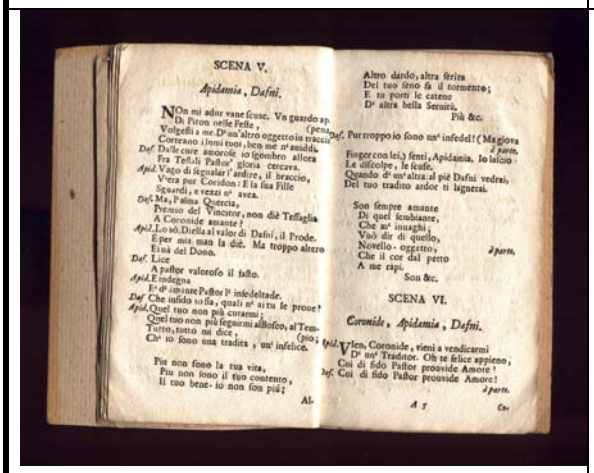
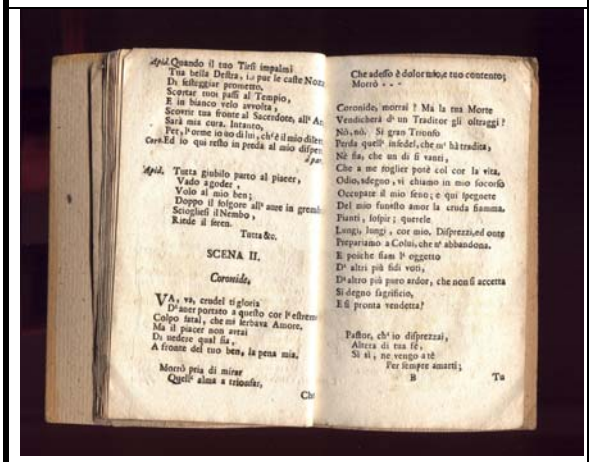
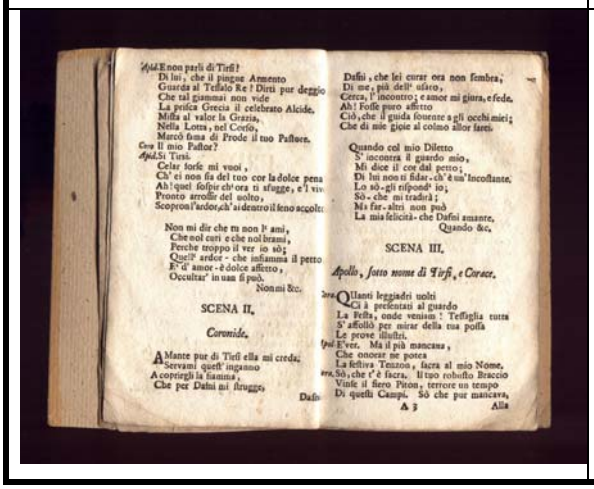
Tabulka č. 1: Srovnání průběhu děje oper.

Un Pastore Arcade: Coronide 1731	**Vít Zouhar: Coronide 2000**
Atto primo	**Scény:**
1. Coronide, Apidamia	8. Apidamia: Non mi dice
2. Coronide	
3. Corace, Apollo	1. Coro: e gelosa
4. Corace	12. Coro: Tutte quelle
5. Apidamia, Dafni	8. Coronide: Tutto mi dice
6. Coronide, Apidamia, Dafni	
7. Coronide, Apolló	
8. Apolló, Coro	
Atto secondo	
1. Apidamia, Coronide	
2. Coronide	8. Coronide: Moro primi di mirar
3. Dafni, Coronide	
4. Dafni	9. Coro: Mora quell perfida
5. Corace, Apollo	
6. Apidamia	3. Apidamia: Qual va tortorella
7. Coronide, Apidamia	6. Apollo: Aprite, aprite
8. Coronide, Apolló	6. Apollo: Non rider no
Atto terzo	
1. Corace, Apollo	
2. Corace	2. Apidamia: In sembianze
3. Coronide, Dafni, Corace, Ninfe e	
4. Corace	2. Coro: Felice chi trova… Cinto il crine
5. Appollo, Apidamia, Ninfe e	
6. Apollo Corace, Coro	11. Apollo

Druhá tabulka ukazuje na detailu 8. scény, jak Zouhar využívá Arcadova libreta k vytváření nového textu. Ze zlomků tří Arcadových scén vzniká Zouharova 8. scéna:

[61] Vít Zouhar: Barokní minimalismus v opeře Coronide. Olomouc, 2003, rkp.

Tabulka č. 2: Zdroje textů k 8. scéně.

Un Pastore Arcade: Coronide 1731	**Vít Zouhar: Coronide 2000**
I/5 Apidamia	**8. Tutto mi dice (Coronide, poi Apidamia)**
	Tutto mi dice, Ch' io sono un' infelice, Più non sono la tua vita, Il tuo bene - non sono più.
II/2 Coronide	
	Morrò prima di mirar, Quell' alma a trionfar.
I/1 Apidamia	
	Non mi dir che tu non l' ami, Che nol curi e che nol brami, Perche troppo il vero io sò; Quell' ardor – ch' infiamma il petto È d' amor – il dolce affetto, Occlutarlo non si può.

Z následujících dvou tabulek je patrný podobný způsob, s nímž přistupoval k Ovidiovi i k anglickému překladu *Proměn*. Vybírá zde výlučně jen klíčová slova, která hudebními prostředky zesiluje.

Tabulka č. 3: Práce s Ovidiovým textem.

Původní zdroj:	**Použití v opeře *Coronide*:**
P. OVIDI NASONIS METAMORPHOSEN LIBER SECVNDVS	4. Corvus ad dominum tendebat
(…) Pulchrior in tota quam Larisaea Coronis non fuit Haemonia: placuit tibi, Delphice, certe, dum vel casta fuit vel inobservata, sed ales sensit adulterium Phoebeius, utque latentem 545 **detegeret culpam**, non exorabilis **index**, **ad dominum tendebat** iter. quem garrula motis consequitur pennis, scitetur ut omnia, cornix auditaque viae causa **'non utile carpis'** inquit 'iter: ne sperne meae praesagia linguae! (…)	**Corvus ad dominum tendebat** **detegeret culpam.** **Index** **non utile carpis.**
	7. The God was wroth (Sbor)
(…) Talia dicenti 'tibi' ait 'revocamina' corvus 'sint, precor, ista malo: nos vanum spernimus omen.' nec coeptum dimittit iter dominoque iacentem cum iuvene Haemonio vidisse Coronida narrat. laurea delapsa est audito crimine amantis, 600 et pariter **vultusque deo** plectrumque colorque excidit, **utque animus tumida fervebat ab ira**, arma adsueta capit flexumque a cornibus **arcum** **tendit** et illa suo totiens cum pectore iuncta indevitato traiecit pectora telo. 605 icta dedit gemitum tractoque a corpore ferro candida puniceo perfudit membra cruore et dixit: 'potui poenas tibi, Phoebe, dedisse, sed peperisse prius; duo nunc moriemur in una.' hactenus, et pariter vitam cum sanguine fudit; 610 corpus inane animae frigus letale secutum est. (…)	**Deo vultusque.** **Utque animus tumida fervebat ab ira.** **Arcum** **tendit.** **Deis ira.**

Tabulka č. 4: Práce s anglickým překladem *Metamorfóz.*

Původní zdroj:	**Použití v opeře *Coronide*:**
Sir Samuel Garth, John Dryden: *Metamorphoses By Ovid:* *The Story of Coronis, and Birth of Aesculapius*	7. The God was wroth (Sbor)
The God was wroth, the colour left his look, **The wreath his head, the harp his hand forsook**: His **silver bow** and feather'd shafts he took, And **lodg'd an arrow in the tender breast**, That had so often to his own been prest. Down fell the wounded nymph, and sadly groan'd, And pull'd his arrow reeking from the wound; And weltring in her blood, thus faintly cry'd, "Ah cruel God! tho' I have justly dy'd, What has, alas! my unborn infant done, That he should fall, and two expire in one?" This said, in agonies she fetch'd her breath.	**The God was wroth, the colour left his look,** **the wreath his head, the harp his hand forsook.** **Silver bow** **lodg'd an arrow in the tender breast.**

Poslední tabulka je srovnáním rozložení rolí a tvaru opery Coronide.

Tabulka č. 5: Srovnání libret.

	Coronide 1731	**Coronide 2000**
Texty	Un Pastore Arcade	Un Pastore Arcade, Publius Ovidius Naso, Vít Zouhar
Dějství	3	1
Scény	9, 8, 6	12
Počet postav	5 + sbor + balet	4
Role	Apollo (jako Tirsi)	Apollo
	Coronide	Coronide
	Apidamia	Apidamia
	Dafni	Dafni
	Corace (v závěru je proměněna v havrana)	

Jednotlivé role Zouhar diferencuje odlišnými hudebními atributy. Apollón (tenor) je spjat s barokními figurami, kadencemi, zdobením a da capo formou (6. scéna). Coronide (alt) naproti tomu parafrázuje boží hlas tintinnabuli, který naznačuje její nevinu (8. scéna). Appidamii (soprán, 3. scéna) stejně jako Dafniho (bas, 10. scéna) provází minimalistická gesta, která svědčí o jejich sepjetí i vzájemném protikladu.

Tabulka č. 6: Zdroje textů, dispozice rolí a rozvržení tónin

Vít Zouhar: Coronide 2000	**zdroj**				
Scény:	**Un Pastore Arcade**	**Ovidius**	**VZ**	**role**	**tónina**
1. Coro: Coronide ama Apollo			X	Sbor	Es dur
1. Coro: è gelosa	I/3. Apollo		X	Sbor	Es dur
2. Coro: Felice chi prova… Cinto il crine	III/4. Corace			Sbor	Es dur
2. Apidamia: In sembianze	III/2. Corace			S, sbor	B dur
3. Apidamia: Qual va tortorella	II/6. Apidamia			S	f moll
4. Coro: Corvus ad dominum tendebat		545		Sbor	f moll
5. And found him out		595/A (nadpis)		S, A	C7
6. Apollo: Aprite, aprite	II/7. Apidamia			T	g moll
6. Apollo: Non rider, nò	II/8. Coronide			T	g moll
7. Coro: The God was wroth		600		Sbor	C7
8. Coronide: Tutto mi dice	I/5. Apidamia			A	e moll
8. Coronide: Moro primi di mirar	II/2. Coronide			A	e moll
8. Apidamia: Non mi dice	I/1. Apidamia			S	e moll
9. Coro: Mora quell perfida	II/4. Dafni	609 (moriemur)		Sbor	f moll
10. Dafni: Coronide è morta			X	B	c moll
11. Apollo, Dafni: Di vita usci	III/6. Apollo			T, B	c moll
12. Coro: Tutte quelle	I/4. Corace			Sbor	B dur

2.6. Hudební jazyk

Charakter Zouharovy opery *Coronide* čerpá ze dvou protichůdných vokálně instrumentálních stylových prvků, z italského modelu 18. století *due canti e basso* (instrumentář, da capo arie, sogetti, proměna afektu ad) a z americké minimal music 70. a 80. let 20. století (adice, modely, instrumentální pojetí vokálů, instrumentace ad.). Tyto zdánlivě nesourodé typy Zouhar syntetizuje do jednotného celku, v němž posluchače vede prostřednictvím zřetelných gest a hudebních dějů, jež lze stopovat od prvního poslechu i čtení partitury na jedné straně v duchu požadavku Steva Reicha po slyšitelných procesech,[62], na straně druhé v souladu s chápáním významu tónin Christiana Daniela Schubarta[63] a obecně

[62] *„Listening to an externaly gradual musical process opens my eyars to it, but it always extends farther than I can hear, and that makes it interesting to listen to that musical process again. That area of every gradual (completely controlled) musical process, where one hears the details of the sound moving out away from intentions, occuring for their own acoustic reasons, is it.“* Steve Reich: *Writing about music*. Halifax, 1974.

[63] Christian Friedrich Daniel Schubart: Charakteristik der Töne. In: SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806; Hildesheim 1969 (= Schubart)

platných rétorických figur (Descartes, Burmeister, Mattheson ad). To vše se odehrává ve zřetelně členitém diatonickém terénu. Skladatel tak nepřekvapuje skrze neznámé, nýbrž skrze známé, které se objevuje v nových souvislostech. Skrze nové poznání známého. Nepracuje s citacemi, nýbrž s tím, co sám označuje jako "strukturální citace". Tedy parafrázemi hudebních znaků, ať už melodických motivů, harmonických postupů nebo motivického vývoje. A podobně jako klasicistní skladatelé využívají kontrapunktické principy k posilování napětí či navození řádu a nebo autoři 20. století posilují tektoniku děl barokními formami, Zouhar využívá gest minimalistických adicí, systému tintinnabuli nebo ricercarového basu k posílení hudebních událostí i afektu libreta. Vše přitom podléhá zákonu kontrastu. Libreto kombinuje protichůdné afekty a odlišná obsazení, což všechno hudební složky posilují. Árie kontrastují s ansámbly, stejně jako instrumentální tutti se sólovými nástroji tak, aby celek působil co nejplastičtěji. Tradiční vztah mezi recitativem a árií (ansámblem) zde ustupuje ve prospěch mélického děje (tedy žádné recitativy), přičemž ani sprechgesangové parlando, umocňující a posouvající děj se zde neobjeví. Hudební děj i tvar jsou primární a nadřazené dramatickému ději. Dvanáct částí opery vytváří jednotný celek, přičemž je každá scéna současně však také autonomní. *Coronide* tak náleží k typu tzv. číslované opery.

Strukturu opery spoluurčuje tonální terén, jenž vyplývá z proměn afektů a z výrazné tonální kostry rámované úvodní Es dur a závěrečnou B dur. Třebaže v dílčích situacích je diatonický prostor zahuštěný (např. bitonální situace v 7. a 9. scéně) a repetované kadence neplní vždy funkci tonálních center, základní oblouk Es dur – B dur, který určuje půdorys opery, stejně jako vybočování do f moll nebo e moll, je klíčový. Tóniny přitom nereprezentují pouze samy sebe, či vazby dané funkční harmonií, ale vycházejí z afektového významu tónin. Určující přitom je text Christiana Friedricha Daniela Schubart *Charakteristikstück der Töne* (1787). Právě z něj Zouhar při komponování opery *Coronide* čerpal.

Nabízí se otázka, proč právě Schubartův popis tónin, který vzniká výrazně později, než původní opera Francesca Peliho. Důvod byl dvojí: 3. května roku 1996, tedy přibližně v době, kdy obdržel libreto *Coronide,* Zouhar tlumočil přednášku Hartmuta Kronese na brněnském Ústavu hudební vědy nazvanou *Hudební rétorické figury*.[64] Právě v ní Krones hovořil o Schubartově textu *Charakteristikstück der Töne*, který Zouhara zaujal. Přestože Schubartův text s libretem časově nesouvisí, Zouhar z něj navzdory tomu vycházel, přičemž kladl důraz zejména na tóniny, jejichž význam se coby společný jmenovatel objevuje v dalších spisech od počátku 17. století. Základní tonální oblouk Es dur-B dur mezi první (*Coronide ed Apollo*) a závěrečnou částí opery (*Tutte quelle*) proto není pouze otevřeným závěrem na dominantě, symbolizujícím nekonečnost milostných vztahů a jejich tragických konců, ale mnohem více vývojem od milostné Es dur[65] k rozverné B dur, která však současně předznamenává naději a směřování k lepšímu světu po předchozích peripetiích.[66] Podobně také vybočení do e moll v osmé části (*Tutto mi dice*) je třeba vnímat nejen coby chromatické zahuštění a kontrast vůči úvodnímu tonálnímu východisku opery (třebaže vzdálenému), nýbrž coby tóninu, která skrze slzy vyjadřuje svou lásku.[67] Podobně také tóninu f moll v deváté části (*Mora quell perfida*) je třeba v prvé řadě chápat jako tradičně zádušní[68] tóninu a teprve až v dalším plánu ve vztahu k výchozímu tonálnímu oblouku Es-B. A právě proto, že význam tónin se u řady teoretiků v mnohém liší, je Schubartův text z hlediska tonálního rozvržení opery *Coronide* klíčový.[69]

Tektonika detailu i celku vycházejí z tradičních formových typů (oblouk, *da capo*, adice), přičemž klimax (*Mora quel perfida*) je umístěn

[64] Rozhovory s VZ.
[65] Schubart: *"Es dur, der Ton der Liebe (...)".*
[66] Schubart: *"B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt."*
[67] Schubart: *"E moll. Naive, weiblicheunschuldige Liebesklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen, begleitet (...)."*
[68] Schubart: *"F moll, tiefe Schwermuth, Leichklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht."*
[69] Srov. Vít Zouhar: Barokní minimalismus v opeře Coronide. Olomouc, 2003, rkp.

přibližně do zlatého řezu. *Da capo* princip zde určuje 2., 4., 6. a 7. část, formový oblouk 3., 5., a 10. Ostatní scény jsou jakýmsi otevřeným typem. Rozvržení postav a jejich rolí úzce souvisí s dramaturgií libreta. Tradiční trojúhelník Korónis-Apollón-"jinoch mladý", který Arcade rozšiřuje na pětiúhelník (Apidamia a Corace), Zouhar ponechává v napětí vztahu čtyř postav. Roli Dafniho přitom lze dle úhlu pohledu chápat jednak coby případného přítele nymfy Korónis, ale také coby nezaujatého pozorovatele, nebo i jejího syna Asclépia. Původnímu rozvrstvení rolí (5 sól, sbor, balet) Zouhar redukoval na čtyři zpěváky, kteří současně plní roli sboru (1., 2., 4., 7., 9., 12.).

Jak je zřejmé, Zouhar v *Coronide* preferuje operní gesci, jež je vzdálena lineárnímu příběhu i divadelnímu dramatu podloženému hudbou. Nejen díky komornímu pojetí opery rezignuje na tradiční operní prostředky, aby se vrátil k počátkům florentské opery, kde proměny afektů jsou vyjádřeny drobnokresbou charakterů uzavřených ploch. Možná také zde lze hledat důvody diváckého ohlasu opery. Třebaže jazyk i výraz opery zůstává spjat s operní tradicí vysokého hudebního žánru, pojetí i forma míří vstříc popkultuře. Ostatně minimalismus bývá často označován právě jako popkultura vážné hudby. Zde je situace však komplikovanější, neboť strukturu i pojetí opery *Coronide* lze chápat jak v kontextu současné popkultury, tak madrigalové opery, jak připomíná například Jan Trojan.[70]

2.7. Gesta hudebních rétorických figur
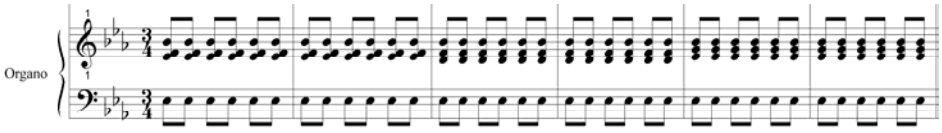
Zaměřme se nyní detailně na několik vybraných scén, v nichž vrstvení gest je nejzřetelnější, a které jsou pro děj opery klíčové. Z hlediska afektové teorie Zouhar využívá vedle významu tónin také jednoduché rétorické figury typu *hypotyposis*, jež napodobují děje a symbolizují klíčové významy. Skladatel nejčastěji používá prosté vzestupné (*anábasis*) a sestupné (*katábasis*) postupy. Obě tyto figury tradičně souvisí se smrtí a nanebevzetím. Zatímco *anábasis* naznačuje

[70] Srovn. dopis Jana Trojana Zdeňku Zouharovi. AVZ

nanebevzetí a zde tedy také nevinu nymfy *Coronide* (8. část, 9. část), naopak *katábasis* je symbolem zármutku a smrti (1. část, 8. část, 11. část). V mnoha případech přitom dochází k takřka paradoxnímu vrstvení protichůdných znaků. Děje se tak ale záměrně, neboť skladatel naznačuje více možných výkladů.
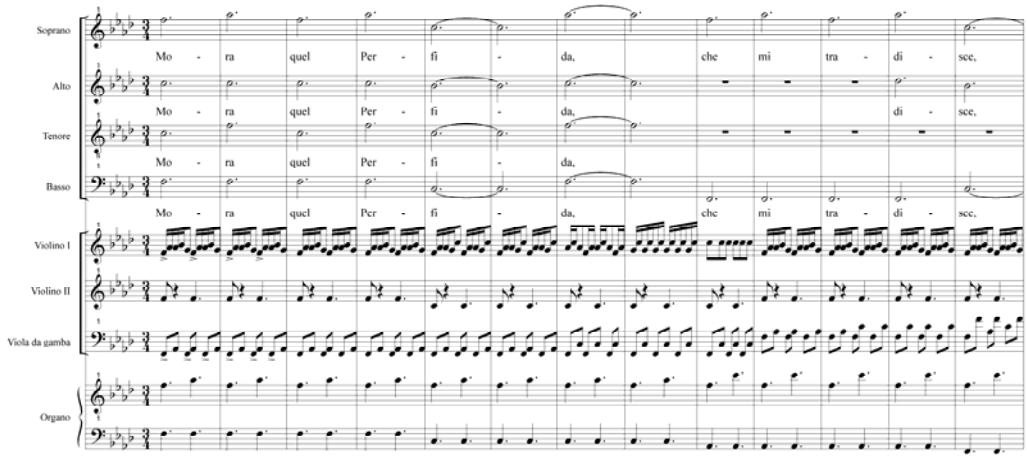
V 1. scéně (*Coronis ed Apollo*) je určující milostná tónina Es dur, která překládá prostý text libreta *"Coronide ama Apollo"* (Korónis miluje Apollóna). Celá úvodní část přitom vychází z kadence 5-4-3 v Es dur. Tu lze chápat jednak jako utvrzení tóniny – lásky hlavních protagonistů, ale také coby první stín onoho optimistického sdělení. Neboť tato láska vyústí v lásku nejen žárlivou, ale smrtonosnou. A proto právě onen sestup 5-4-3 v sopránu lze navzdory jásavé Es dur chápat také jako *katábasis* symbolizující tragický konec milostného příběhu.

Příklad č. 36: Coronide, 1. scéna, takt 1 – 6, pouze organo.
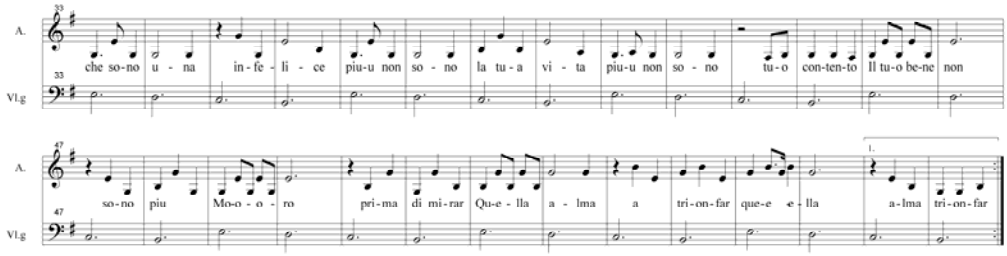


Podobně paradoxní se může zdát situace v 9. scéně (*Mora quell perfida*). Tato sborová část je předurčena zádušní tóninou f moll a tudíž smrt a zášť je přítomna celé scéně. Nicméně ta je opět více vrstevnatá. Nejen, že zde dochází k bimetrické situaci, kdy viola da gamba se svým 3/4 taktem postupuje proti de facto 6/8 taktu ostatních hlasů, ale zároveň její prosté osminy, které kopírují kvintakord f moll, mají neustále vzestupný charakter (že by další odkaz na tintinnabuli?). Tento nástroj tedy jakoby stále připomínal všem rozhněvaným, kteří v Apollónově duchu požadují Korónidinu smrt, že ona je nevinná. Vyústění scény je přesto nezvratné: *"due in una moriemur"*, kde se střídá d moll a f moll.

Příklad č. 37: Coronide, 9. scéna, takt 1 – 13.



Rovněž v 8. scéně, lamentu *Coronide,* skladatel staví dvě figury proti sobě. Čtyřtónový sestupný motiv ve violoncellu, který se osmkrát opakuje a který symbolizuje smrt, kontrastuje s melodickou linkou altu, která od nejhlubší polohy (počáteční malé f v kontextu e moll také symbolizuje smrt) zdvíhá coby *anábasis* až po nejvyšší altovou polohu. Tato figura naznačuje směr duše nymfy Corónis a její nevinu i spásu.
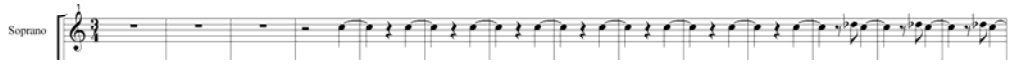
Příklad č. 38: Coronide, 8. scéna, takt 33 – 60.



Zcela jiného symbolu využívá skladatel ve 3. scéně. Text Apidamiiny árie začíná slovy "*Qual va tortorella amorosa*" (Jak přelétá hrdlička milostná). A právě tuto hrdličku, která je v kontextu opery marginální, avšak coby symbol nestálosti klíčový, se Zouhar rozhodl vyjádřit symbolickým odkazem, který však posluchači i čtenáři zůstane nejspíše utajen. Ve Vivaldiho druhém koncertu *L'Estate* z cyklu *Quattro stagioni* op. 8 se v padesátém devátém taktu první věty objevuje také

slovo "*tortorella*".[71] Vivaldi hrdličku charakterizuje snížený druhým (frygickým) stupněm. A právě toto gesto zdánlivě sníženého druhého stupně, který je ale ve skutečnosti stupněm šestým (v okamžiku, kdy se "des" objeví poprvé, se coby základní tón jeví c2, nikoli f2) Zouhar rovněž využívá, aby naznačil souvislost s Vivaldiho hrdličkou.

Příklad č. 39: Coronide, 3. scéna, takt 1 – 14.



Příklad č. 40: Antonio Vivaldi: Le Quattro Stagioni. Op. 8, L' Estate, 1. věta, takt 61 - 65.



Přestože mnohé z těchto rétorických figur a symbolů zůstávají posluchači i čtenáři skryty, sám skladatel je při vzniku opery považoval za podstatné, nikoli pro pochopení a poslech opery, ale pro odkrývání jejich dalších plánů. Nejen, že tím chtěl alespoň nepatrně navázat na fascinující tradici afektové teorie, ale současně proto, že tyto hry vzbuzují fantazii při rozkrývání dalších plánů opery a objevování netušených tajemství. A zejména mohou být také další inspirací pro chápání dramatického příběhu. Podstatné přitom je, že posluchač to vše při prvním poslechu nepotřebuje znát a teprve později tyto zašpuntované láhve, jak autor sám ona rétorická gesta označuje, může kdykoli otevřít.

2.8. Gesta minimalismu
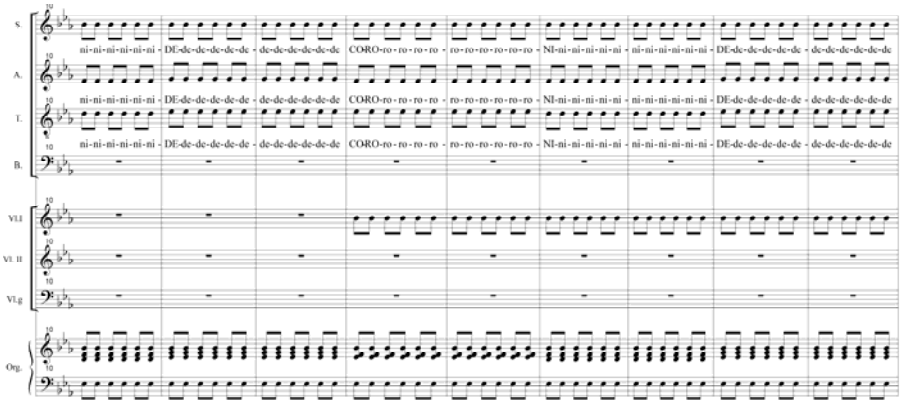
Vzhledem k snaze o srozumitelnost italského, anglického a latinského textu využívá Zouhar kromě rétorických gest dalších prvků, které umožňují sledovat hudební děj bez hlubší hudební erudice. Vzhledem ke kontrastům, na nichž je dramaturgie opery postavena,

[71] Srov. s textem v partituře Vivaldiho koncertu v taktu 59: *"(...) e tosto intesa Canta la Tortorella e'l gardelino.*"

využívá skladatel navzdory redukovanému materiálu maximálních ozvláštnění také pomocí gest minimalismu. V makrostruktuře opery je využívá jako svébytné kompoziční techniky pro posilování hudebně dramatického děje.
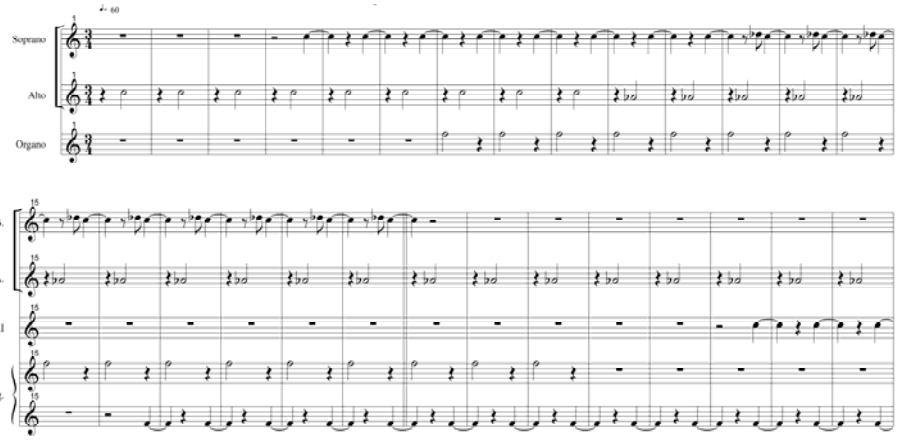
Repetované kadence v úvodní části odkazují nejen k figurám typu *hypotyposis*, ale zároveň svou statičností navozují atmosféru dekonstrukcí tonálních modelů, jak se s nimi setkáváme například ve skladbách Michaela Nymana.

Příklad č. 41: Coronide, 1. scéna, takt 10 – 18.



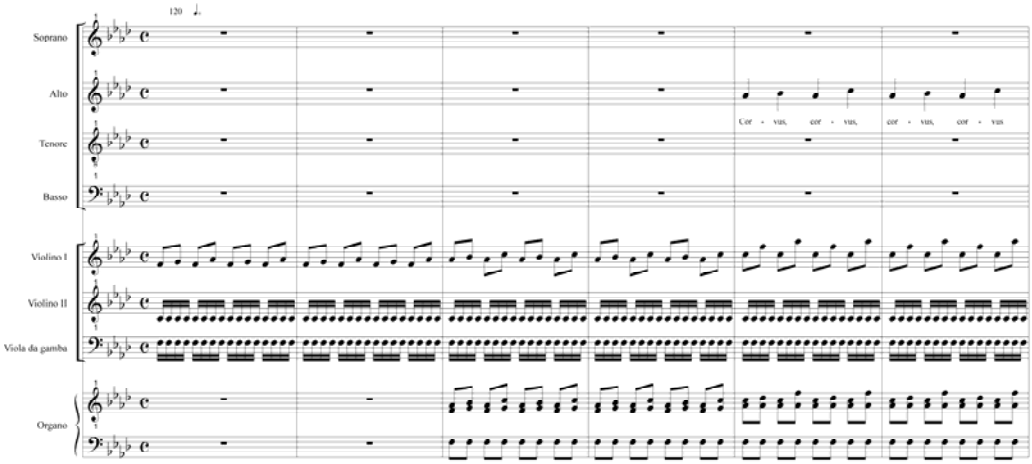
Podobně ve třetí scéně používá smyček a vzorců k posílení jejího statického charakteru. Tato plocha je přísnou posloupností tří repetovaných vzorců ve vokálně instrumentálním aparátu, proti němuž se odvíjí čtvrtý plán sopránové árie, který je opět obměňovanou smyčkou.

Příklad č. 42: Coronide, 3. scéna, takt 1 – 28.
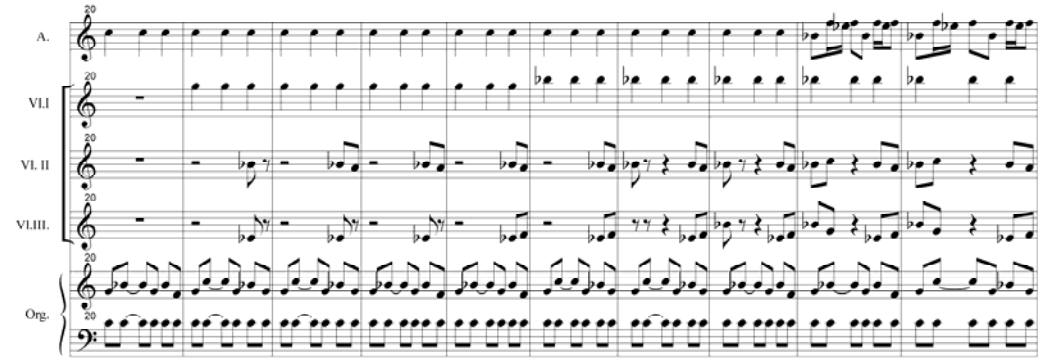


Rovněž čtvrtá část navzdory četným proměnám je určena jediným harmonickým modelem, který se však kontrastním zpracováním a *da capo* formou minimalistickému gestu vzdaluje.[72]

Příklad č. 43: Coronide, 4. scéna, takt 1 – 6.



Gesta páté části mají opačnou funkci. Navzdory obdobnému formálnímu půdorysu i vrstvení jako ve 3. scéně zde zahušťování vzorců vytváří opačný charakter, který skladatel využívá pro vyjádření klíčové scény, kdy na základě havranova sdělení Apidamia obviňuje Korónis. Asociace s Reichovými aditivními rytmy je zcela na místě, neboť skladatel zde programově navazuje na tuto tradici.
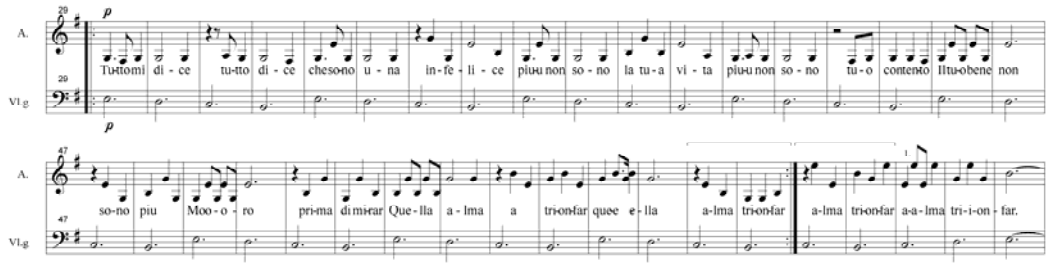
Příklad č. 44: Coronide, 5. scéna, takt 20 – 29.



[72] Srovnej také zde s příkladem č. 28, s. 38.
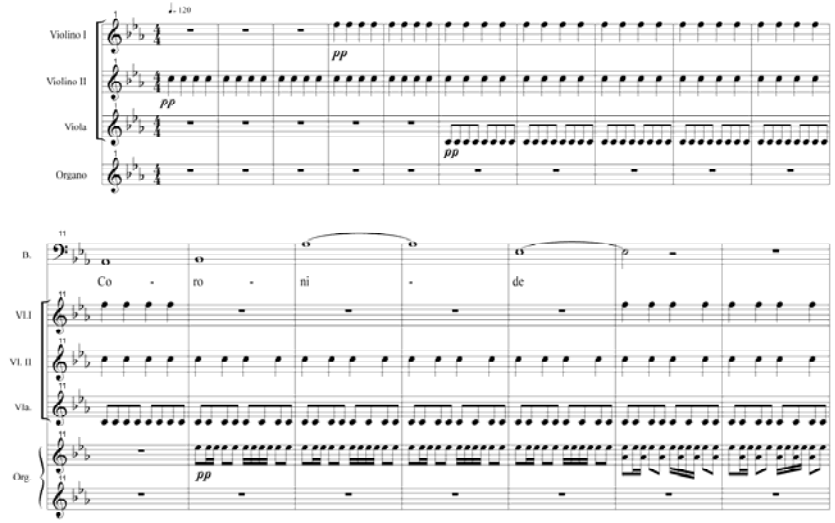
Zcela jinou roli plní parafrázované gesto Pärtova systému tintinnabuli v 8. scéně. O *anábasis* Coronidiny árie zde již byla zmínka. Nicméně matérie, která ji provádí, je s výjimkou tónů "a" a "f" rozloženým kvintakordem e moll. Tento vzestupný kvintakord je protipohybem sestupnému "cantu firmu" od e. V přísných intencích Pärtova systému by přinejmenším rytmický poměr mezi oběma hlasy měl být navzájem závislý, avšak o exaktnost, či nápodobu systému zde skladateli nešlo. Mnohem více o gesto, z nějž bude možné právě hlas Coronide chápat také jako hlas tintinnabuli, tedy hlas boží i mířící k Bohu. Neboli další důraz na její nevinu.

Příklad č. 45: Coronide, 8. scéna, takt 29 – 60.



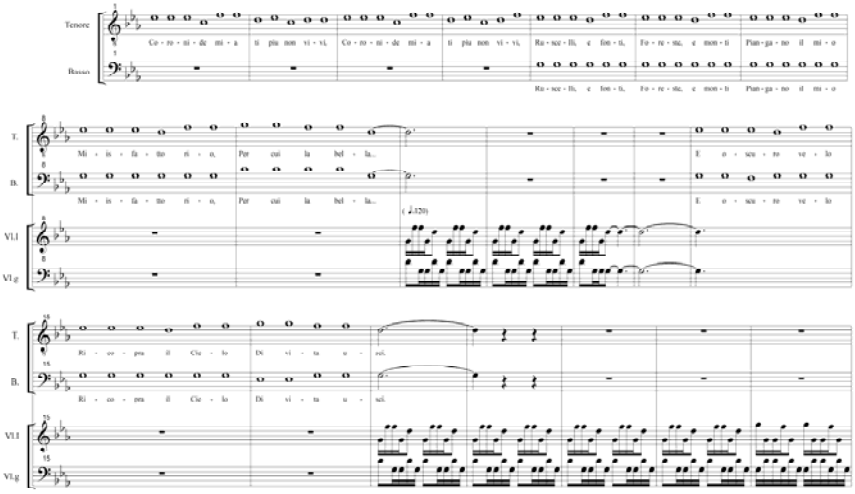
10. scéna je jakousi odpovědí na 3. část opery. Zatímco v ní Apidamia lká nad nestálostí lásky, v 10. scéně Dafni konstatuje Coronidinu smrt. Pro vytváření klidného napětí skladatel opět volí minimalistické gesto adice, přičemž shodně s 3. částí se i zde mikrostruktury opakují. Dafni také třikrát zvolá *"Coronide e morta"*. Tato zvolání jsou zároveň rétorickou figurou *epízeuxis*, jež skrze opakování amplifikuje a zdůrazňuje sdělené a zároveň je další smyčkou.

Příklad č. 46: Coronide, 10. scéna, takt 1 – 17.



Závěrečná litanie Dafniho s Apollónem v 11. scéně, kde společně truchlí nad smrtí Coronide, je dána dvěma modely, vokálním a instrumentálním, přičemž se vzájemně krátí i rozšiřují (9V – 4I – 3V – 14I – 1V – 3I – 2I – 1V- 3I – 3I– 20I). Zpěv pozvolna utichá, aby zůstala pouze instrumentální smyčka, která bez přípravy náhle končí. Tónový terén vokálního i instrumentálního modelu není jednoznačně tonálně kotven (tercie zde nejsou zastoupeny) a tak čisté kvinty i oktávy zároveň symbolizují nevinu Coronide a převládající prázdnotu. Tónina c moll, která je zde východiskem tuto atmosféru jen zdůrazňuje.

Příklad č. 47: Coronide, 11. scéna, takt 1 – 21.



Jak je zřejmé, minimalistická gesta Zouhar využívá coby prostředek k umocnění charakteru jednotlivých scén, jako jeden z dalších výrazových prostředků. Tato gesta zároveň podléhají logice hudebních dějů. Spojením rétorických figur a prvků minimalistických technik Zouhar vytváří plastický hudební jazyk, který tlumočí charakter postav, atmosféru scén a proměny afektů, aniž by se stal pouhou ilustrací děje. Zouhar důsledně klade důraz na rovnováhu mezi hudební funkcionalitou a autonomností.

2.9. Reflexe

Společným tématem mnoha recenzí, které se zabývají Zouharovou operou *Coronide* je důraz na působivost zpracování historické látky (Hiekel, Dobrovská, Steinmetz ad.) a na kombinaci barokních a minimalistických gest (Slabý, Pašmík, Špaček ad.). Jörn Peter Hiekel například ve *Frankfurter allgemeiner Zeitung* píše dne 7. července roku 2001, "doch der Reiz dieses Remakes besteht weniger in solchen Stilbezügen, sondern vor allem darin, daß Zouhar die Schattierung-möglichkeiten des historischen Instrumentariums recht suggestiv einzusetzen weiß".[73] Podobně také recenzent Petr Slabý v reakci na brněnské provedení opery uvádí mj.: "citlivý paraminimalistický opus (...) nadchl diváky svou vnitřní energií s použitím přirozeného patosu."[74] Právě tato syntéza je reflektována mnohdy až překvapivě pozitivně. Miroslav Srnka v časopisu *Harmonie* psal o "rozkošné opeře", která "ukázala v pražském provedení radost z objevení barokních starých afektů skrze trefné přenesení do světa minimalismu a zároveň pro diváka i radost z jasných, nezkalených, v postfreudovském světě už neexistujících citů (závěrečné ponaučení!)".[75] A Wanda Dobrovská přímo zdůraznila, že

[73] Jörn Peter Hiekel: Frühlingsfeier. Das Brünner Musikfestival "Ausstellung neuer Musik". *Frankfurter allgemeine Zeitung,* 7.7. 2001.
[74] Petr Slabý: Expozice nové hudby letos zazněla v někdejší továrně Vaňkovka. *Hospodářské noviny*, 30.5. 2001.
[75] Miroslav Srnka: Soudobá hudba: Radost. *Harmonie,* 2002, č. 1.

právě z toho důvodu patří *Coronide* "k dílům, která je radost slyšet opakovaně."[76]

Avšak Zouharova syntéza a odkazy k minimalismu jsou také ve dvou případech terčem kritiky. To, co mnozí publicisté cení, považuje naopak Jaroslav Pašmík za "barokní polévku s knedlíčky podle Reicha", jak nazval mezititulek své recenze na festival Expozice nové hudby 2001 pro časopis *His Voice*. Přestože Pašmík zdůrazňuje, že opera "svědčí o velkém vkusu svého autora", je však zároveň "zneklidněn" podobností se skladbami "jednoho z otců minimalismu Steva Reicha (konkrétně se skladbami Different Trains a Tehilim)".[77] Podobně také Štěpán Kaňa píše v recenzi na brněnskou inscenaci o asociacích, které opera vyvolává: "sedmé číslo, *The God was wroth* upomíná na Reichovu skladbu *Different Trains,* syntezátorem hraný kytarový part v desátém čísle pak na *Electric Counterpoint".*[78] Třebaže také on připouští, že "dílo působí konzistentně a spíše rozjímavě, jemně a intimně", přesto "na hru, kterou opera s recipientem hraje nedokázal úplně přistoupit." Jak sám zdůrazňuje, jedním z možných důvodů je nedostatek sebeironie. Tu však Zouhar na samém počátku koncepčně odmítl a k oněm reichovským afinitám pouze poznamenává: "Pátou část jsem zcela záměrně psal jako malou vzpomínku na Steva Reicha. Proto jsem také zvolil diatonický terén a aditivní rytmus. Záleží jen na divákovi, jak s tím naloží. Jsou to jen madla, kterými se divák může přitáhnout a nebo se od nichž odrazit."[79]

Vedle zmiňovaných recenzí vyšly v roce 2001 dvě rozsáhlé studie věnované opeře Coronide. Německý muzikolog Peter Tenhaef v programových novinách festivalu Expozice nové hudby Brno publikoval stať nazvanou *Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara*

[76] Wanda Dobrovská: Jak rychle nám stárne hudba 20. století. *Mladá fronta DNES,* 21.11. 2001, s. C/8.
[77] Jaroslav Pašmík: Šťastný projekt Jaroslava Šťastného. Expozice nové hudby 2001. *His Voice,* 2001, č. 4, s. 8.
[78] Štěpán Kaňa: Jarosláva. 14. Expozice nové hudby. *Opus Musicum*, 2001, č. 3, s. 33.
[79] Rozhovory s VZ.

Coronide[80] a brněnská muzikoložka Šárka Pelanová v periodiku *Opus Musicum* zveřejnila studii *Opera Coronide skladatele Víta Zouhara.*[81] V Taenhafově případě se jednalo o vůbec první analytické sondy do opery, zkoumající strukturu a konotace opery. Tento text se stal také referenčním bodem mnoha dalších recenzí a textů k Zouharově opeře.[82] Peter Tenhaef, coby poučený hudební historik a skladatel byl rovněž prvním, kdo vyslovil domněnku o kardinálu Schrattenbachovi, coby možném autoru původního operního libreta. Ve svém textu se však zaměřuje zejména na Zouharovy odkazy k minimalismu a jejich návaznost na barokní techniky:

> " Skrze repetitivní motoriku, pro americký minimalismus tak příznačnou, přitom dochází k další návaznosti, a to na pozdně barokní a raně klasicistní styl, například Antonia Vivaldiho. Princip bubínkového basu, který se v té době objevuje a díky němuž je generálbas redukován na repetování jednoho tónu, se v Zouharově opeře rozšiřuje jakoby na všechny hlasy. Tím také dochází ke zpomalování harmonického tempa, což je opět charakteristické pro minimal music. Tento princip však Zouhar nežene do extrému. Jeho hudba tak nezískává meditativní charakter, nýbrž naopak působí hravě a za jistých okolností i dramaticky, současně však stále soustředěně - jakoby se jednalo o poslech pod jakousi lupou. To mimochodem platí i pro zhudebnění textu. Nejen tóny, nýbrž i slabiky jsou v opeře mnohonásobně opakovány. Přirozená výslovnost se tak zcizuje i zesiluje zároveň, aby se znovu přiblížila skrze svou vlastní reflexi."

Tenhaef je tak prvním, kdo interpretuje a pojmenovává mnohé jevy Zouharovy partitury, přičemž zdůrazňuje polyperspektivu coby obecný

[80] Peter Tenhaef: Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara Coronide. *Jarosláva. Noviny pro návštěvníky festivalu Expozice nové hudby,* 2001. s. 5.
[81] Šárka Pelánová: Opera Coronide skladatele Víta Zouhara. *Opus Musicum,* 2001, č. 2. s. 48-51.
[82] Tenhaef napsal svou studii po shlédnutí opavské inscenace *Coronide* a prostudování partitury v listopadu 2000. Všichni recenzenti brněnské inscenace na festivalu Expozice nové hudby se s tímto textem mohli prostřednictvím programových novin seznámit.

způsob ztvárnění příběhu o nymfě Korónis. Studie Šárky Pelanové je naopak zaměřena převážně na okolnosti vzniku opery, přičemž posiluje skladatelova stanoviska a záměry.

V řadě publikací o *Coronide* působí spíše jako kuriozita text Michaela Altmanna, který vznikl při příležitosti jedné z repríz v německém Alteglofsheim v červenci 2004. Autor textu patrně neměl k dispozici žádné jiné informace o vzniku opery a tudíž se domníval, že Zouhar přísně zpracovává původní barokní libreto. Proto se také Altmann pouští do několika mylných konstrukcí. Domnívá se například, že jazyková vícevrstevnatost Zouharova libreta vychází z historické tradice tzv. makarónských textů, v nichž dochází ke kombinaci více jazykových vrstev. Již z tohoto samotného jevy vyvozuje jakýsi ironizující moment v opeře: *"Die 'makkaronische Dichtung' setzt bei Autor und Rezipient Beherrschung und Kenntnis der benutzten Sprachen voraus. Nur so kann dieser intellektuelle philologische Scherz seine ganze komische Wirkung entfalten"*.[83] Z tohoto chybného předpokladu pak vychází další mylná konstrukce, když předpokládá, že právě ona trojjazyčnost je důsledkem toho, pro jak vybrané posluchače byla původně určena: *"Das Libretto 'Coronide' wendet sich an ein drei(!)-sprachiges Publikum. Es vereint nämlich Elemente des Italienischen mit solchen des Lateinischen und des Englischen. Damit stellt es eine besondere geistige Herausforderung dar und wird wohl nur eine kleinen – elitären – Zirkel wahrhaft erfreut haben."*[84] Přestože původní opera *Coronide* byla na počátku 18. století nepochybně určena pouze úzkému okruhu posluchačů, s vícejazyčnou podobou Zouharova libreta to nikterak nesouvisí. Ostatně Arcadův text byl napsán pouze v italštině. Rozhodně tento cimrmanovský text je půvabným dokladem nástrah neověřených informací, o nichž právě také pojednává Zouharova opera *Coronide*.

[83] Michael Altmann: Das Libretto zu 'Coronide'. Alteglofsheim, 2004.
[84] Michael Altmann: Das Libretto zu 'Coronide'. Alteglofsheim, 2004.

3. Závěr: Coronide postmoderní?

Zouhar je autorem také několika studií o postmoderně. Důsledně se v nich vyhýbá konfliktu zájmů teoretika a skladatele, a proto se zásadně nezmiňuje o vlastní tvorbě. Je-li spojován s postmodernismem, pak jednak coby autor skladeb, které nesou znaky postmodernismu nebo coby teoretik zkoumající obsahy pojmu v hudebním kontextu. V knize *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století* mj. zdůrazňuje: "(...) na rozdíl od architektury (Jencks, Klotz) nebo literatury (Fiedler, Barth, Hassan) vychází hudební věda primárně nikoli z hudebních jevů (je otázka, zdali vzhledem k pokročilým definicím vůbec může), nýbrž si osvojuje přejatý instrumentář a teprve s jeho pomocí legitimuje (kolonizuje) hudební terén pod záštitou postmodernismu."[85] Ona zmínka o nepřítomné ironické rovině v jedné z recenzí na *Coronide* tohoto stavu je také důkazem. Nikoli jevy, ale již samotné předpoklady a tendence vypovídají o míře postmodernosti referovaných skladeb. Zouhar tuto paradoxní situaci dobře zná i sám pojmenovává, a proto se jakýchkoli autorských programových textů ve prospěch postmodernismu v hudbě důsledně vyvarovává. Jeho postoje skladatele vůči postmodernismu lze proto vyčíst pouze z rozhovorů. Jako pozitivní konstanta se v nich opakuje ztráta historické perspektivy, víceznačnost a spojení nespojitého. Zouhar například zdůrazňuje: "Dříve fungovaly jiné materiály jako gesta vznešeného, řádu, zcizení, karikatur, ironizace nebo jako vyjádření distance. V postmoderně mohou tyto rozdílné materiály stát vedle sebe a vytvářet zcela přirozený celek, aniž by vyvolávaly vzájemné konfrontace."[86] A na jiném místě připomíná: "Věci, které fungují v různých kontextech a které, když se dají vedle sebe se nevylučují, ani nekonfrontují, nýbrž naopak zdůrazňují své společné body."[87] Ne náhodou je tento rozhovor nazván *Spojení nespojitého*. V jeho tvorbě nelze hledat

[85] Vít Zouhar: Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století. Olomouc, 2004, s. 73.
[86] Matěj Kratochvíl:
[87] dtto

jednoznačné popové, ironické nebo historické prvky. On sám je okouzlen spojením prvků, nikoli jednoznačným významem singularit. A tak zatímco Stravinskij v padesátých letech minulého století v *Rozhovorech s Igorem Craftem* objasňuje, že práce s autentickým barokním materiálem v roce 1919 bezesporu předpokládala, že "asi vznikne jakási satira, alespoň do určité míry, to bylo (...) nevyhnutelné – mohl by v roce 1919 vůbec někdo zpracovat tamten materiál jinak než satiricky?"[88], aniž by to bylo původním záměrem, Zouharova, ale stejně tak Nymanova nebo Torkeho, či Volansova práce s různými materiály je od těchto jednoznačných konotací oproštěna. I přesto, že právě například ironie bývá skutečně častým znakem literární (Fiedler, Eco), či architektonické (Jencks, Klotz) postmoderny. Pro hudbu tento prvek není z historického hlediska ničím nový, ať již máme na mysli ironické citace typu "Oh, du lieber Augustin" ve druhé větě Schönbergova 2. smyčcového kvartetu fis moll, ländlery v Mahlerových symfoniích, či třeba zvířecí symboly v Bibrově *Sonata representativa*. A zejména v hudebním kontextu ironie je takřka vždy spjata s konfrontací, třebaže žertovnou dvou kódů, vysokého a masového, které provází koncept moderny.

Zdá se tedy, že ono spojování Zouharovy opery *Coronide* s hudební postmodernou není zdaleka pouhým publicistickým obratem, ale úzce souvisí s kompozičními strategiemi skladatele. Současně lze konstatovat, že ona polystylovost, či polyperspektiva (Tenhaef) je také právě tím, co činí operu komunikativní. Neboť stálý souběh několika plánů (stylová, žánrová a rétorická gesta) nabízí interpretům velký prostor pro soustavné vtahování diváků do děje. Základním předpokladem přitom je, aby tato mnohost působila jedním směrem, aby se nestala libovolnou bezbřehostí. Jak však je patrné z předchozích stran, takové nebezpečí opeře nehrozí. Naopak právě ono sevření mnoha rovin je rovněž tím, co diváka oslovuje navzdory mnohojazyčnému libretu, či skrytému působení mnoha z nich. A jestliže v úvodu je citováno varování Albana

[88] Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem. Praha: Supraphon 1967, s. 168.

Berga, pak se zdá, že diváka *Coronide* se skutečně netýká. 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.

4. Literatura

AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 1983. 484 s. ISBN 0721-3611

BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre.* Laaber: Laaber, 1985, 303 s.

BERG, Alban: Operní problém. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Supraphon, 1960, s. 90-93.

CARTER, Tim: Arcadian Academy. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.

FUKAČ, Jiří. Postmoderna. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 719

GLASS, Philip: *Music by Philip Glass.* New York: Harper & Row, 1987. 226 s. ISBN 0306806363

HARPER, John; LINDGREN, Lowel: Pasquini, Bernardo. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.

HAVELKOVÁ, Tereza: Jeden takt Víta Zouhara, *Harmonie,* 2000, č. 2, s. 22. ISSN 1210-8081

JIRÁSEK, Pavel: Marnotratný happening Víta Zouhara, *Opus Musicum,* 1991, č. 2, s. 53-55. ISSN 0862-8505

KADUCH, Miroslav: *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994. skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: vl. náklad, 1996, 222 s. ISBN 8090006876

KRAMER, Jonathan D. Kramer: The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph (editors.): *Postmodern Music / Postmodern Thought.* New York: Routledge, 2002. s. 13-26. ISBN 0-8153-3820-1

LINDGREN, Lowel: Ottoboni, Pietro. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.

LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph (editors.): *Postmodern Music / Postmodern Thought.* New York: Routledge, 2002. 372 s. ISBN 0-8153-3820-1

MATTHESON, Johann: *Der volkommene Capellmeister.* Kassel: Bärenreiter, 1999, 676 s. ISBN 3-7618-1413-5

MÜLLER, Lubomír: Píši v noci na chalupě. Se skladatelem Vítem Zouharem o prožitcích, stolování a komponování *Opus Musicum,* 1995, č. 4, s. 163- 166. ISSN 0862-8505

MÜNSTER, Robert: Peli, Francesco. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.

POLEDŇÁK, Ivan. Minimální hudba. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, MACEK, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury.* Praha: Supraphon, 1997, s. 557. ISBN 8070584629

REICH, Steve: *Writings about music*. Halifax: Nova Scotia, 1974. 78 s. ISBN 0-919616-02-X

SEHNAL, Jiří: *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století.* Brno: Moravské muzeum v Brně, 1988, 228 s.

SEHNAL, Jiří: Kroměříž. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.

SEHNAL, Jiří: Počátky opery na Moravě. (Současný stav vědomostí). In: *O*

divadle na Moravě. Acta Universitas Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophiae. Suppl. 21. Olomouc: Univerzita Palackého, 1974, S. 55-77.
SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: Charakteristik der Toene. *Vaterlaendische Chronik.* Stuttgart, Juli 1787, s. 55-56, 63-64. In: SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806; Hildesheim 1969
SPÁČILOVÁ, Jana: Hanibal bez slonů. Olomoucký biskup Schrattenbach a hudba vrcholného baroka. *Opus Musicum*, 2005, č. 1, s. 24-27. ISSN 0862-8505
STRAVINSKIJ, Igor: *Rozhovory s Robertem Craftem.* Praha: Supraphon, 1967, 476 s.
TALBOT, Michael: Corelli, Arcangelo. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.
WEISS, Piero: Goldoni, Carlo. In: *Grove Music Online.* ed. L. Macy (1.2. 2005), dostupná z <http://www.grovemusic.com>.
ZOUHAR, Vít: *Coronide*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004. 15 s. ISBN 80-7258-174-0
ZOUHAR, Vít: Nenápadné struktury. Analytické poznámky ke skladbě *Credo* Arva Pärta. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku. Hudební analýza (druhy, metody, didaktické přístupy).* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 57-66. ISBN 80-244-0181-9
ZOUHAR, Vít: *Postmoderní hudba? Německá debata na sklonku 20. století.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, 251 s. ISBN 80-244-0973-9
ZOUHAR, Vít: Verzicht auf das Individuelle? Bemerkungen zum Arvo Pärts Passio. In: *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 32/33. Die Musikentwicklung nach 1968/69. Im Vorzeichen einer Überlebensphilosophie der Neuen Musik?* Brno, 1999, s. 87-95. ISBN 80-210-2155-1

5. Prameny

Libreto SVKO 24.769 *Coronide.*
VIVALDI, Antonio: L'Estate. *Concerto for Violin, strings and Basso continuo Op. 8/2 (P336).* Ed. By Simon Launchbury. London: Eulenburg, 1982, 31 s.
ZOUHAR, Vít: *Blízká setkání zběsilostí srdce pro stereo-orchestr. Partitura.* Kotvrdovice, 1993. rkp
ZOUHAR, Vít: *Blízká setkání.* Brno: µz, 1998.
ZOUHAR, Vít: *Brána slunce, pro koncertantní bicí nástroje a symfonický orchestr. Partitura*, Kotvrdovice 1989
ZOUHAR, Vít: *Coronide, opera o dvanácti scénách na texty un Pastore Arcade a Publia Ovidia Naso. Pracovní partitura.* Kotvrdovice, 2000, rkp.
ZOUHAR, Vít: *Coronide.* Olomouc: Ensemble Damian, 2001.
ZOUHAR, Vít: *Coronide*. Qual va. Mora quel perfida. In: *Sampler His Voice*. Praha: HIS, 2002.
ZOUHAR, Vít: *Il Pendolo / Kyvadlo pro komorní soubor. Partitura.* Kotvrdovice, 1998. rkp.
ZOUHAR, Vít: Kyvadlo. In: *Vít Zouhar: Kyvadlo / Tomáš Hanzlík: Potopa.* Olomouc: Ensemble Damian, 1998.
ZOUHAR, Vít: Rozhovory

ZOUHAR, Vít: *Skicáře 1994-2000*. rkp
ZOUHAR, Vít; HANZLÍK, Tomáš: *Torso, opera na texty Davida Kopeckého 1728.* Olomouc, 2003. rkp.

6. Bibliografie k opeře Coronide[89]

6.1. Studie

ALTMANN, Michael: Libretto zu 'Coronide'. Alteglofheim, 2004.
KRATOCHVÍL, Matěj: Minimalism and Czech Music. *Czech Music,* 2002, Nr. 2, s. 6 - 8. ISSN 1211-0264
KRATOCHVÍL, Matěj: Minimalismus a česká hudba. *His Voice,* 2002, Nr. 4, s. 10 - 12. ISSN 1213-2438
PARSCH, Arnošt; PIŇOS, Alois; ŠŤASTNÝ Jaroslav: *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů.* Brno: JAMU, 2003, 149 s. ISBN 80-85429-92-6
PELÁNOVÁ, Šárka: Opera Coronide skladatele Víta Zouhara. *Opus Musicum,* 2001, č. 2. s. 48-51. ISSN 0862-8505
TENHAEF, Peter: Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara Coronide. *Jarosláva. Noviny pro návštěvníky festivalu Expozice nové hudby,* 2001. s. 5.
TOMAN, Marek: Kultura: sexy opera a ne-sexy novinář. *Neviditelný pes,* 19.8. 2003. Dostupná z <http://pes.eunet.cz/clanky/2003/08/32256_13_0_0.html>.
VYSLOUŽIL, Jiří; SEHNAL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001, 311 s. ISBN 8072750

6.2. Přednášky

ZOUHAR, Vít: *Barokní minimalismus v opeře Coronide*. *Festival choceňských skladatelů*. 1.11. 2003. rkp
ZOUHAR, Vít: *About the Opera Coronide*. International School of Estonia, Tallinn, 7.5. 2003. rkp
ZOUHAR, Vít: *Barokní minimalismus v opeře Coronide*. Festival *Mladé pódium*, Karlovy Vary, 15.30 Muzeum K. Vary, Zlatý klíč, 17.8. 2002. rkp
ZOUHAR, Vít: *Coronide,* přednáška; *Maraton soudobé hudby*, Praha, 18.11. 2001. rkp

6.3. Recenze

ALBERT, Ulrich: Neuer Klang für vergessene Oper. Das "Ensemble Damian" aus Olmütz gab Koncert in St. Vitus-Kirche von Karthaus-Prüll. *Mittelbayrische Zeitung,* 22. August 2000.
recenze skladby Il Pendolo
BRODSKÝ, Václav: Žalmy na kroměřížském Forfestu. *Ateliér,* 1998, č. 19, s. 5.
s. 51 – recenze autorského koncertu Il pendolo o la contesa della anima
DOBROVSKÁ, Wanda: Jak rychle nám stárne hudba 20. století. *Mladá fronta DNES,* 21.11. 2001, s. C/8
s. C/8 – recenze opery Coronide a barokní minimalismus
FOLTÝNOVÁ, Lenka: Skok do ticha věčnosti. *Harmonie,* 2003, č. 10. ISSN 1210-8081
GARBOVÁ, Gabriela: Olomoucký soubor slavil úspěch v Praze. *Olomoucký Den,* 2004, 10. prosince, s. 9.

[89] Tento výčet si neklade za cíl být kompletní bibliografií, nýbrž se snaží postihnout většinu publikovaných textů, které se zabývaly operou *Coronide*.

– recenze inscenací oper Coronide a Torso v Národním divadle v Praze.
GÖTTINGER, Thomas: *Geschenkt – barocker Sinnenrausch für alle*. *Bayernwald-Echo*, Jg. 59, Nr. 167, Teil 1, 23.7.2003.
GROSSMANN, Jan: FORFEST Kroměříž 98. *Opus Musicum,* 1998, č. 4-5, s. XII-XV. ISSN 0862-8505
s. XIII – recenze autorského koncertu Il pendolo o la contesa della anima
GROSSMANN, Jan: FORFEST Kroměříž poprvé ve 21. století. *Opus Musicum,* 2001, č. 4, s. 45-48. ISSN 0862-850
s. 46 – recenze opery Coronide
GROSSMANN, Jan: XIIth Forfest Kromeriz first time in the 21st century. *Composer USA*, 2001, Fall.
HANZLÍK, Tomáš: Yta innocens. *Národní divadlo,* 2004, č. 5, s. 9. ISSN 1212-1045
HAVELKOVÁ, Tereza. Maraton kompaktní. *His Voice,* 2002, č. 1, s. 6. ISSN 1213-2438
HAVELKOVÁ, Tereza: Bang on a Can. Lost Objects. *Harmonie*, 2002, č. 4, s. 50. ISSN 1210-8081
– citace opery Coronide ve vztahu k baroknímu minimalismu.
HAVELKOVÁ, Tereza: Jaro Expozice nové hudby. *Harmonie,*2001, č. 5, s. 31. ISSN 1210-8081
HAVELKOVÁ, Tereza: Pražské jaro a jeho soudobé události. *His Voice,* 2001, č. 4, s. 12-14. ISSN 1213-2438
s. 13 - recenze premiérované skladby And Coronis Left Her Look
HERMAN, Josef: Janáčkovy Hukvaldy trochu tápou. *Hudební rozhledy,* 2003, č. 9, s. 12. ISSN 0018-6996
HIEKEL, Jörn Peter: Frühlingsfeier. Das Brünner Musikfestival "Ausstellung neuer Musik". *Frankfurter allgemeine Zeitung,* 7.7. 2001; *MusikTexte*, 2001, č. 80, s. 81-82. ISSN 0178-888
Jiřina: Maraton soudobé hudby 2001, publikováno 22.11.2001 00:29, dostupná z <URL:http://www.freemusic.cz/clanky/983.html>.
KAŇA, Štěpán: Jarosláva. 14. Expozice nové hudby. *Opus Musicum*, 2001, č. 3. s. 30 – 35. ISSN 0862-850
s. 32-33 – recenze opery Coronide
KONÍČEK, Jiří: Zněla díla místních skladatelů. *Orlické listy,* 2003, č. 257, r. 12. s. 7
– recenze Festivalu choceňských hudebních skladatelů a přednášky V. Zouhara o barokním minimalismu v opeře Coronide
ks [STEINMETZ, Karel]: Baroko 2001 v Olomouci. *Hudební rozhledy,* 2001, roč. 54, č. 11, s. 14. ISSN 0018-6996
kz [ZAHRADNÍČKOVÁ, Kateřina]: Ensemble Damian slavil úspěch v Itálii. *Žurnál UP,* 2005, č. 3, r. 14, s. 2.
PAŠMÍK, Jaroslav: Exposition of New Music Brno 2001. *Czech Music,* 2001, č. 4, s. 4-5. ISSN 1211-0264
s. 5 – recenze opery Coronide
PAŠMÍK, Jaroslav: Šťastný projekt Jaroslava Šťastného. Expozice nové hudby 2001. *His Voice,* 2001, č. 4, s. 7-8. ISSN 1213-2438
s. 8 – recenze opery Coronide
PILVRE, Barbi: "Coronide" Kadriorus. *Eesti Ekspress.* publikováno 18.5. 2003. Dostupná z <URL: http://www.express.ee/Coronide - ekspress_net - 18-5-2003-Tallinn.htm>.

SLABÝ, Petr: Anděl pro všechny. Brněnské svěcení jara. *Uni Jazz,* 2001, č. 7, s. 22-26.
s. 25 – recenze opery Coronide
SLABÝ, Petr: Expozice nové hudby letos zazněla v někdejší továrně Vaňkovka. *Hospodářské noviny*, 30.5. 2001
SRNKA, Miroslav: Soudobá hudba: Radost. *Harmonie,* 2002, č. 1, s. 35. ISSN 1210-8081
STEINMETZ, Karel: Olomoucká premiéra opery Víta Zouhara. *Hudební rozhledy,* 2001, roč. 54, č. 1, s. 25. ISSN 0018-6996
ŠPAČEK, Jan: Areálu Vaňkovky Expozice nové hudby opravdu sluší. *Mladá fronta DNES,* 28.5. 2001, s. III.
URBAN, Jiří: Proč mne nadchlo představení Coronide a Torso. *Harmonie,* 2005, č. 1, s. 29. ISSN 1210-8081
VRKOČ, Jan: 21.-28. června FORFEST 1998. Malé ohlédnutí za velkým festivalem. *His Bulletin*, 1998, Nr. 4, s. 2-3. ISSN 1212-4516
s. 3 – recenze autorského koncertu Il pendolo o la contesa della anima , recenze skladby Il Pendolo
VRKOČ, Jan: FORFEST v Kroměříži po dvanácté. *Hudební rozhledy*, 2001, č. 9, s. 6-7. ISSN 0018-699
s. 7 – recenze opery Coronide

6.4. Rozhovory

ANTONÍNOVÁ, Marta: Kotvrdovické inspirace Víta Zouhara. *Týden u nás*, 30.7.2003, s. 3.
KERKHOF, Etienne: Vít Zouhar: Coronide. *Kdy kde co v Olomouci,* únor 2004, s. 26 - 27.
KERKHOF, Etienne: Vnitřní světy se prolínají s vnějšími, archetypální emoce vyvěrají a otevírají prameny energie…". *Žurnál UP,* 2004, č. 15, s. 5
KRATOCHVÍL, Matěj: Inconcievable In Combination. Vit Zouhar on the Postmodern - interview with composer Vit Zouhar. *Czech Music,* 2002, No. 2, s. 2-5. ISSN 1211-0264
KRATOCHVÍL, Matěj: Spojení nespojitého – s Vítem Zouharem o postmoderně. *His Voice,* 2002, č. 5, s. 6-9. ISSN 1213-2438
NOVOBILSKÁ, Andrea: Určující je dnes afektově orientovaný proud. *Žurnál UP,* 2001, č. 6, s. 5, č. 7, s. 5.

6.5. Miscelanea

Almanach Q 8. Setkání / stretnutie. Brno:Sdružení Q, 2002, 60 s. ISBN 80-90-2826-4
– s. 52 – citace opery Coronide (skica)

6.6.1. Tiskové zprávy

DOBROVSKÁ, Wanda: Nová komorní opera Víta Zouhara Coronide bude dnes uvedena v Opavě. Publikováno 7.11. 2001. Dostupná z <URL: http://www.i-music.cz >.

fuc: Soubor Ensemble Damian zahraje operu na schodech. *Frýdecko-místecko*, 12. června 2001, s. 7.

PUSTĚJOVSKÁ, Ivana: Festival Baroko uzavře světová premiéra opery. *Mladá fronta dnes*, 7.9. 2000, s. 3,

VÁCLAVÍK, Radek: Na Hradisku zazní opera. *Mladá fronta DNES*, 17.2. 2004, s. 9.

6.6.2. CD nosiče

Coronide. Qual va. Mora quel perfida. In: *Sampler His Voice*. Praha: HIS, 2002.

Coronide. Olomouc: Ensemble Damian, 2001.

6.6.3. Televizní dokumenty

Coronide. Salon. Portrét ČT. Režie Zdenek Plachý, dramaturgie Jan Dadák, 2004.

Opera Coronide, dokumentární film *Estonian TV,* 2003, Ensemble Damian

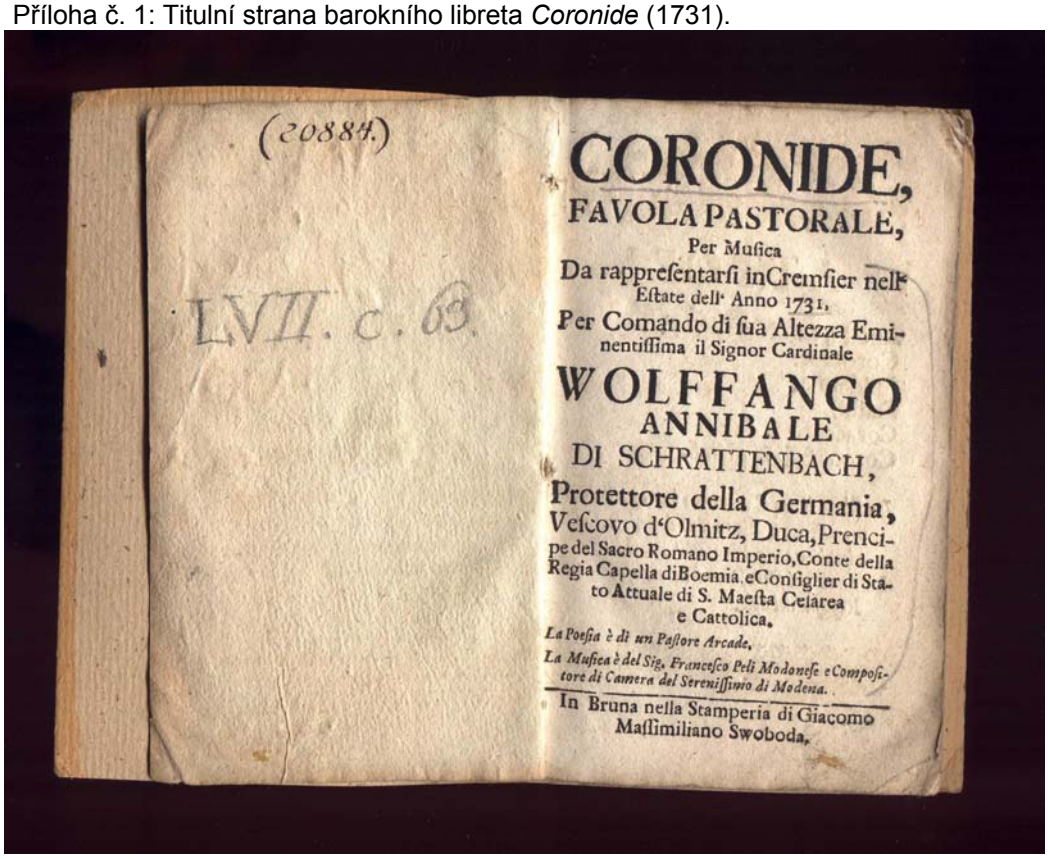
Coronide. Notes-Muzzik, potrét ČT, režie Zdeněk Chudoba, dramaturgie Marie Kučerová, 2001

Il Pendolo, ČT 2000, portrét ČT, Ensemble Damian

7. Seznam příloh

Příloha č. 1: Titulní strana barokního libreta *Coronide* (1731).
Příloha č. 2: *Coronide*, s. A2.
Příloha č. 3: Titulní strana pracovní partitury opery *Coronide* (2000).
Příloha č. 4: 3. scéna. *Coronide*. *Pracovní partitura„ s*. 12.
Příloha č. 5: Libreto opery *Coronide* (2000).
Příloha č. 6: 1. skica struktury opery.
Příloha č. 7: 2. skica struktury opery.
Příloha č. 8: Fax Petru Mackovi ze dne 12.4. 1996.
Příloha č. 9: Vzkaz Tomáši Hanzlíkovi z 28.9. 2000.
Příloha č. 10: Vstupenka na premiéru Coronide.
Příloha č. 11: Pozvánka na festival Baroko 2000.
Příloha č. 12: Pozvánka na turné *Návrat Coronide.*
Příloha č. 13: Program z provedení *Coronide* v Teatro Asiloi, 10. 9. 2004.
Příloha č. 14: Titulní strana programu Národního divadla v Praze k provedení 5. 12. 2004.
Příloha č. 15: Plakát festivalu Maraton soudobé hudby Praha 2001 s fotografií Venduly Johnové ze zkoušky *Coronide* ve Vaňkovce v Brně (2001).
Příloha č. 16: Plakát k provedení *Coronide* v tallinském Kadriorgu, 9.5. 2003.
Příloha č. 17: Fotografie z provedení opery *Coronide.*
Příloha č. 18: Tisková zpráva k premiéře *Coronide.*
Příloha č. 19: Studie Petera Tenhafa publikovaná při příležitosti brněnské premiéry *Coronide.*
Příloha č. 20: Báseň *Coronide* Marka Tomana.
Příloha č. 21: Přehled provedení opery *Coronide.*
Příloha č. 22: Zadní strana přebalu CD.
Příloha č. 23: Nahrávka opery *Coronide.*

Příloha č. 1: Titulní strana barokního libreta *Coronide* (1731).



(20884.)

LVII. c. 63.

CORONIDE,

FAVOLA PASTORALE,

Per Muſica

Da rappreſentarſi in Cremſier nell' Eſtate dell' Anno 1731.

Per Comando di ſua Altezza Eminentiſſima il Signor Cardinale

WOLFFANGO ANNIBALE DI SCHRATTENBACH,

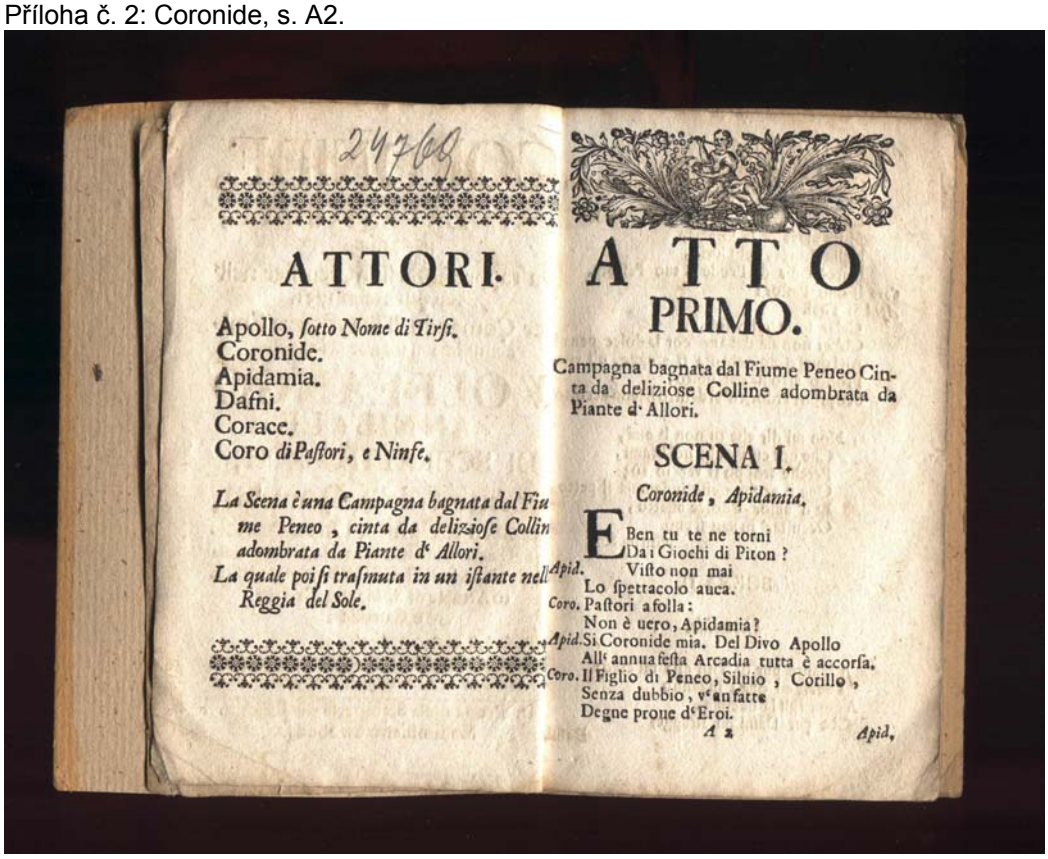
Protettore della Germania, Veſcovo d'Olmitz, Duca, Principe del Sacro Romano Imperio, Conte della Regia Capella di Boemia, e Conſiglier di Stato Attuale di S. Maeſta Celarea e Cattolica.

La Poeſia è di un Paſtore Arcade.

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

In Bruna nella Stamperia di Giacomo Maſſimiliano Swoboda.

Příloha č. 2: Coronide, s. A2.



24769

ATTORI.

Apollo, *ſotto Nome di Tirſi.*
Coronide.
Apidamia.
Dafni.
Corace.
Coro *di Paſtori, e Ninfe.*

La Scena è una Campagna bagnata dal Fiume Peneo, cinta da delizioſe Colline adombrata da Piante d' Allori.
La quale poi ſi traſmuta in un iſtante nella Reggia del Sole.

ATTO PRIMO.

Campagna bagnata dal Fiume Peneo Cinta da deliziose Colline adombrata da Piante d' Allori.

SCENA I.

Coronide, Apidamia.

Coro. Ben tu te ne torni
Da i Giochi di Piton ?
Apid. Viſto non mai
Lo ſpettacolo auca.
Coro. Paſtori a folla:
Non è uero, Apidamia?
Apid. Si Coronide mia. Del Divo Apollo
All' annua feſta Arcadia tutta è accorſa.
Coro. Il Figlio di Peneo, Siluio, Corillo,
Senza dubbio, v' an fatte
Degne proue d'Eroi.

Příloha č. 3: Titulní strana pracovní partitury opery Coronide (2000).

Vít ZOUHAR

CORONIDE
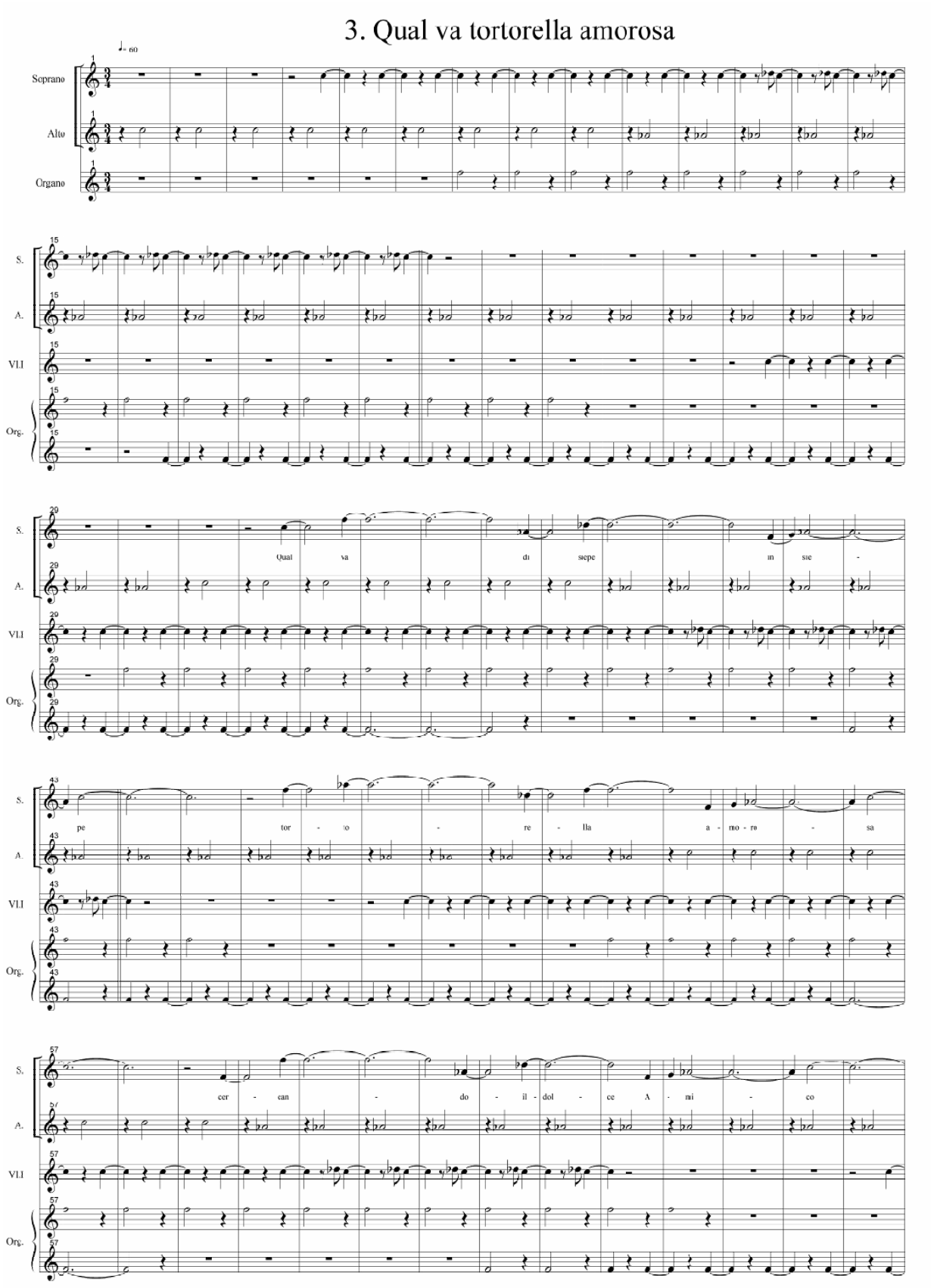


opera o dvanácti scénách na texty
un Pastore Arcade
a Publia Ovidia Naso

Pracovní partitura

Kotvrdovice 2000

Příloha č. 4: 3. scéna. Coronide. Pracovní partitura,, s. 12.



Příloha č. 4: Libreto opery Coronide (2000).

CORONIDE

Favola Pastorale Per Musica

La Poesia è di un Pastore Arcade*
e di Publius Ovidius Naso**

1. Coronide ed Apollo (Coro)
Coronide ama Apollo
Ma il corvo dice
Che è gelosa.

1. Korónis a Apollón (Sbor)
Korónis miluje Apollóna,
havran však praví,
že je žárlivá.

2. Felice chi prova (Coro)*
Felice chi prova
D' amor le catene!
Un bene vi trova
Maggior d' ogni bene.
Cinto il crine
Di proporine
Rugiadose
Alme rose,
Bionondo Imene
Scendi a noi;
Sparga tua face,
Nume di pace.
In sembianze dilettose
Nasce Amore fra le rose,
Ma chi poi se gli a vicina
Trova occulta quella spina,
Che in se chiude aspro dolor.

2. Šťasten, kdo zakouší (Sbor)
Šťasten, kdo zakouší
pouta lásky,
nalézá v tom slast,
jež překonává všechny slasti.
S vlasem ověnčeným
šarlatovými,
orosenými
božskými růžemi,
plavý Hymene,
sestup mezi nás.
Zamávej svou pochodní,
bože míru.
Líbezná na pohled,
v růžích se rodí láska,
kdo se jí však přiblíží,
shledá se se skrytým trnem,
jenž v sobě nese hořkou bolest.

3. Qual va (Apidamia)*
Qual va di siepe in siepe
Tortorella amorosa
Cercando il dolce Amico,
Tal' io vago di piaggia in piaggia
Ma incontrar non m' è dato.

3. Jako poletuje (Apidamia)
Jako poletuje z keře na keř
toužící hrdlička,
hledajíc něžného druha,
i já bloudím po mořském břehu,
setkání s milým je mi však odepřeno.

4. Corvus ad dominum tendebat (Coro)**
Corvus ad dominum tendebat
detegeret culpam.
Index
non utile carpis.

4. Havran spěchá ke svému pánovi (Sbor)
Havran spěchá ke svému pánovi
prozradit vinu.
Ten zrádce
klovat nemusí.

5. And found him out (Coronide, Apidamia)

5. A nálézá jej (Korónis, Apidamia)

6. Aprite, aprite (Apollo)*
Aprite, aprite,
Abbissi, orribili
Le vostre viscere
Al mio furor;
Udite, udite,
Gli alti miei gemiti;
Son troppo misero
Per sopravivere
Al mio Dolor.
Coronide è capricciosa
Tutto mi dire è amorosa,
Non mi portar colpo fatal,
Non rider, nò.
Se è vero tutto.

6. Otevřete, otevřete (Apollón)
Otevřete, otevřete
propasti, své hrůzné
útroby
mému hněvu;
slyšte, slyšte
mé žalostné nářky;
jsem příliš zbědován,
aby mne má bolest
nezahubila.
Korónis je rozmarná,
ničeho mě neušetří.
Zadrž tu smrtelnou ránu,
nesměj se, ne,
je-li to vše pravda.

7. The God was wroth (Coro)**
The God was wroth,
the color left his look,
The wreath his head, the harp his hand forsook:
Silver bow
Lodg'd an arrow in the tender breast.
Vultusque deo.
Utque animus tumida fervebat ab ira.
Arcum tendit.
Deis ira.

7. Bůh se hněval (Sbor)
Bůh se hněval,
jeho tvář ztratila barvu,
vavřín z jeho hlavy i lyra mu spadly.
Stříbrný luk
vetknul šíp do něžné hrudi.
Boží tvář.
Dmul se a vřel hněvem.
Vytáhl luk.
Boží hněv.

8. Tutto mi dice (Coronide, poi Apidamia)*
Tutto mi dice,
Ch' io sono un' infelice,
Più non sono la tua vita,
Il tuo bene - non sono più.
Morrò prima di mirar,
Quell' alma a trionfar.
Non mi dir che tu non l' ami,
Che nol curi e che nol brami,
Perche troppo il vero io sò;
Quell' ardor – ch' infiamma il petto
È d' amor – il dolce affetto,
Occlutarlo non si può.

8. Vše mi říká (Korónis, pak Apidamia)
Vše mi říká,
že mě potkala žalost,
že už nejsem tvůj život,
že už nejsem tvé štěstí.
Zemřu, abych nespatřila,
jak ta duše triumfuje.
Neříkej mi, že ho nemiluješ,
že o něho nedbáš a že po něm netoužíš,
neboť znám až příliš dobře pravdu;
ten žár, jenž rozpaluje hruď,
je sladký cit lásky,
nelze to skrýt.

9. Morrà quell Perfida (Coro)*
Morrà quell Perfida,
Che mi tradisce
E mi rapisce
Il mio Tesor.
L' estreme pene
Sentir farò
Al traditor.
Duo nunc moriemur in una.**

9. Nechť zemře ta proradnice (Sbor)
Nechť zemře ta proradnice,
jež mne zrazuje
a připravuje mne
o můj poklad;
dám pocítit
zrádkyni
nejhorší muka.
"Dva v jedné zmíráme nyní."

10. Coronide è morta (Dafni)
Coronide è morta.

10. Korónis je mrtva (Dafnis)
Korónis je mrtva.

11. Di vita usci (Apollo e Dafni)*
Coronide mia,
Tu più non vivi!
Ruscelli, e fonti,
Foreste, e monti
Piangano il mio
Misfatto rio,
Per cui la bella
Mia Pastorella
Di vita uscivi;
E oscuro velo
Ricopra il Cielo
Smorzando quella
Viva facella,
Ch' accende il dì.

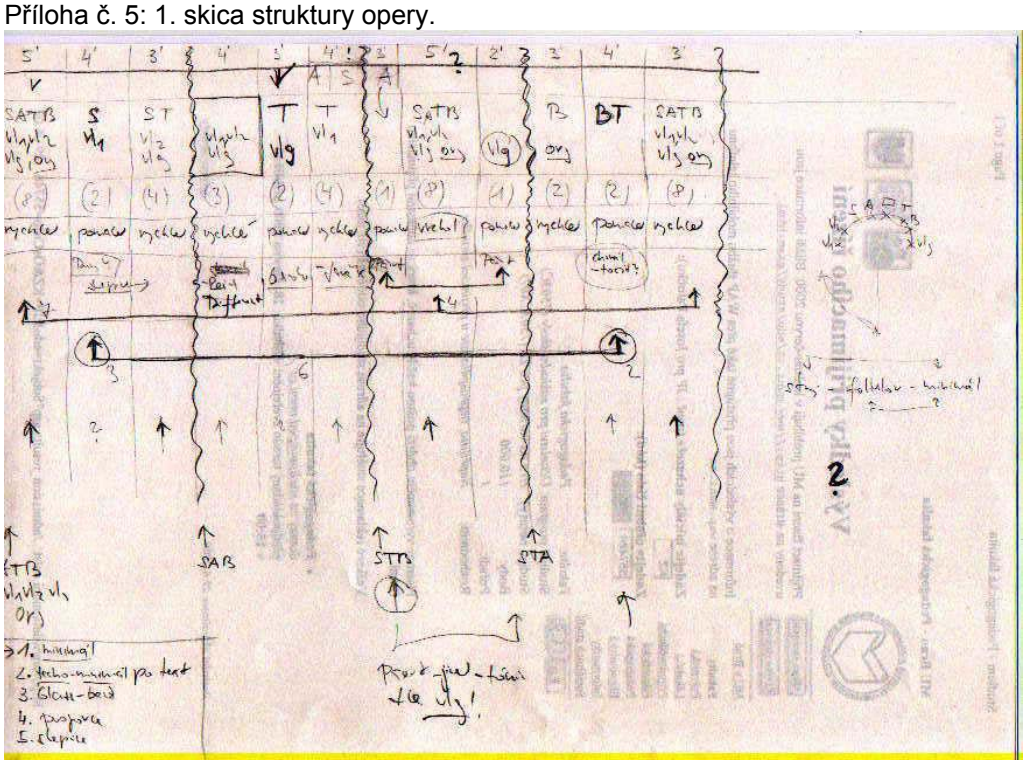
11. Odešlas ze světa (Apollón a Dafnis)
Odešlas ze světa, má Korónido,
už nežiješ.
Nechť potoky a studánky,
hory a hvozdy
pláčou nad mým
hanebným zločinem,
pro nějž má krásná
pastýřka
odešla ze světa.
Nechť temný závoj
pokryje nebe
a uhasí onu
živou pochodeň,
jež zažíhá den.

12. Tutte quelle (Coro)*
Tutte quelle - che son belle,
Aman sol per vanità;
Assai più che un Merto vasto,
Cerca il fasto - la Beltà.

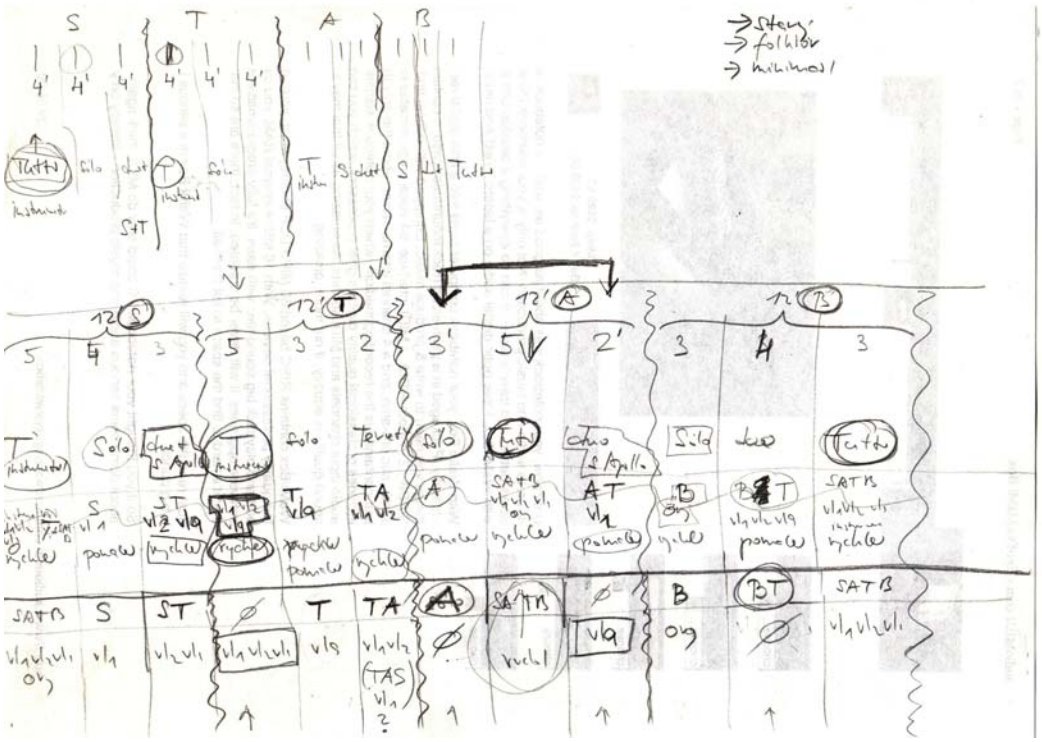
12. Všechny ženy (Sbor)
Všechny ženy, jež jsou krásné,
milují jen z rozmaru,
spíše než řádnou zásluhu,
hledá Krása planou zábavu.

Překlad: Jiří Pelán (cz), Samuel Garth, John Dryden (en)
Koláž: V.Z.

Příloha č. 5: 1. skica struktury opery.



Příloha č. 6: 2. skica struktury opery.



Příloha č. 7: Fax Petru Mackovi ze dne 12.4. 1996.

FF MU Brno
Mgr. Petr Macek
Ustav muzikologie
fax: 00425/

Ahoj Petre,

posilam info ke kurzu multimedia a hudba. Doufam, ze se nejpozdeji tam uvidime. Pry se uz blizi kromerizske librto, jeden kamarad neco nasel - dochoval se jen text, asi ne dochtorskej, ale presto...

Mej se fajn a brzy ciao

(vit Zouhar)

Příloha č. 8: Dopis Tomáši Hanzlíkovi z 28.9. 2000.

Ahoj Tome,

přikládám party (Jirka, Bohunka, Laďa) i partituru *Coronide* zatím bez *Tutte* (Finale 2000 mě udolalo). Doplním ji dodatečně.

Party jsem předal (Jana, Pavel, Niaz). Niaz sice nebyl doma, ale paní mu má vše dát a vyřídit (zkouška v 18.00).

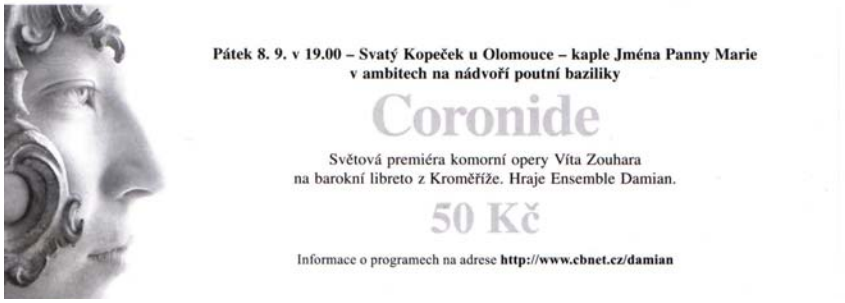
Jedna vysvětlivka k textu: v 5. části (And found him out) zatím není žadný text. Buď něco najdu a budete to s Pavlem do ostatních šeptat a nebo ne.

A ještě tři různorodé prosby:
- Tutte quelle bych rád i s tím halekáním, které se hrálo před ním v Kyvadle (v partituře také bude, do partů vlepím)
- v úterý budu na státnicích potřebovat fukar, takže mi ho prosím přines
- úplně jsem zapomněl na ty xeroxy se kterými jsem Tě otravoval, mohl bys je přinést taky (ta postmoderna)

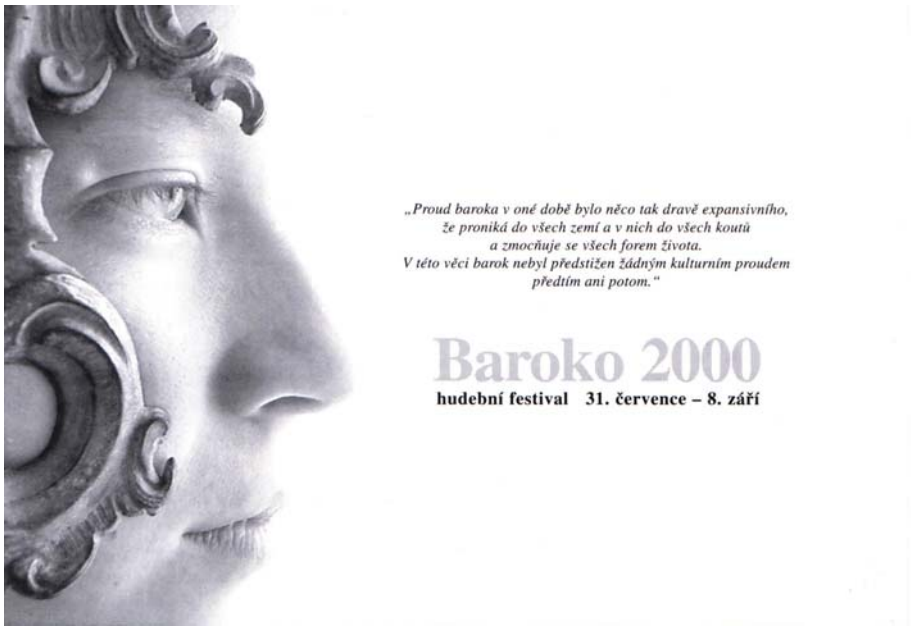
Tak. Vše, snad. Ještě jednou díky moc za vše Tobě i Vendule!!!!!!!!

Měj se a v úterý se nejpozději na zkoušce uvidíme nebo v kolik obědváš? Státnice se ale asi do 12 nestihnou…. Uvidíme

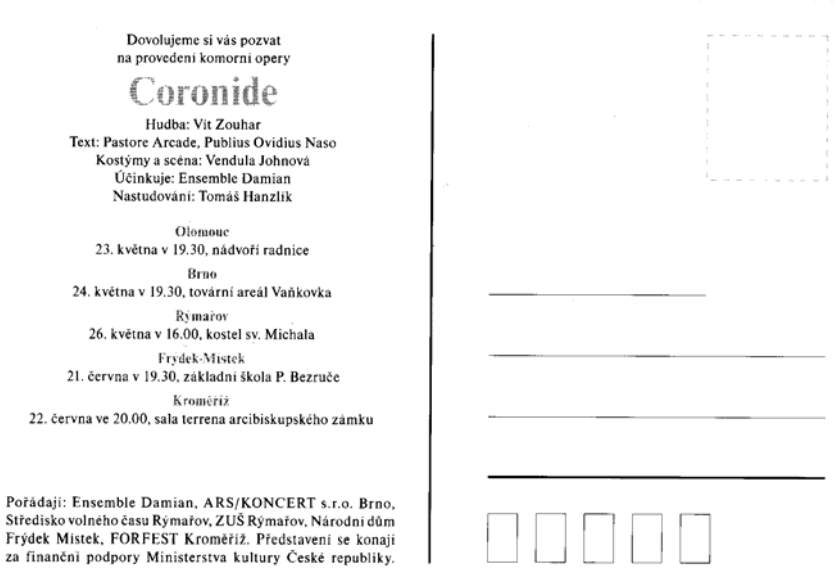
Příloha č. 9: Vstupenka na premiéru Coronide.



Příloha č. 10: Pozvánka na festival Baroko 2000.



Příloha č. 11: Pozvánka na turné Návrat Coronide.



Příloha č. 12: Program z provedení Coronide v Teatro Asiloi, 10. 9. 2004.



I parte

Tomáš Hanzlík
Yta innocens
opera in 7 atti
(2003)

II parte

Vít Zouhar
Coronide
opera in 12 atti
(2000)

direzione: Tomáš Hanzlík
scenografia e costumi: Vendula Johnová

ENSEMBLE DAMIAN

L'obiettivo dell' "Opera Schrattenbach" è quello di far conoscere la poesia e i libretti operistici del barocco le cui musiche sono andate perdute e presentarle come nuove opere barocco-minimaliste ad un uditorio su vasta scala.

Le opere originali barocche sono state entrambe rappresentate nel castello di Kroměříž in occasione del compleanno del cardinale Wolfgang Hanibal di Schrattenbach.

Ensemble Damian è uno dei più significativi gruppi vocali e strumentali della Repubblica Ceca. Si basa su interpretazioni autentiche e crea nuove opportunità di presentazione della musica storica e contemporanea.

Tomáš Hanzlík: *Yta innocens* (2003)
Ensemble:
Yta – **Anna Jelínková**,
Henricus – **Jan Mikušek**, Virgildis – **Markéta Večeřová**,
Menander – **Radek Prügl**, Ferildus – **Pavel Maška**
Rurilla – **Věra Šimůnková**, Umbra – **Jana Synková**
Saxofono alto – **Pavel Krchňák**, Corno – **Michal Mahdal**,
Fagotto – **Tomáš Klásek**
Violini – **Lukáš Mik, Kateřina Šedá**
Contrabbasso – **Michal Reich**
Pianoforte e direttore d' orchestra – **Marek Čermák**
Durata: 50'
Il successo che l'opera lirica Endymio ebbe presso l'uditorio nobile e persino l'insolito riconoscimento del nunzio pontificio Paulucci durante la replica del dicembre 1727, avevano spinto il pianista David Kopecký (1696 – 1758) a realizzare un'altra opera, "Yta innocens", adattando un brano letterario del gesuita Petrus Ribadeiner. Si tratta di una storia poco conosciuta che tratta delle macchinazioni di cortigiani del passato, in Svezia. La prima fu rappresentata, con grande successo, nel giorno del compleanno del cardinale Schrattenbach nel teatro del castello di Kroměříž, il 12 settembre 1728. Dell'opera si è conservato soltanto il libretto.
Come l'opera Enydmio, anche Yta innocens è stata composta da Hanzlík in stile neobarocco-minimalista. La prima mondiale è stata messa in scena il 1 febbraio 2004 nel teatro Stavovské divadlo a Praga.

Vít Zouhar: *Coronide* (2000)
Ensemble:
Coronide - **Jana Synková**
Apidamia - **Markéta Večeřová**, Apollo - **Tomáš Hanzlík**,
Dafni - **Pavel Maška**
Violini – **Alena Strojilová**, **Lukáš Mik**, **Tomáš Hanzlík**,
Viola e direttore d' orchestra - **Tomáš Hanzlík**
Fagotto – **Tomáš Klásek**, Contrabbasso – **Michal Reich**,
Pianoforte – **Marek Čermák**
Durata: 50'
Storia dell'opera
L'Opera lirica Coronide nasce dall'omonimo libretto italiano scritto da un esponente dell'autorevole Accademia dell'Arcadia. Realizzata nel 1731 su commissione del cardinale Schrattenbach, l'opera venne rappresentata per la prima volta nel castello di Kroměříž. La musica originale del compositore di corte mantovano Francesco Peli andò perduta, perciò Tomáš Hanzlík chiese nel 1997 a Vít Zouhar di scrivere una nuova musica su questo libretto barocco. Zouhar decise di scegliere dal libretto alcuni dei pezzi più belli e di unirli a brani delle Metamorphosi di Ovidio. In questo modo nasce una nuova storia della ninfa Coronide, di malfondate informazioni e di agguati d'amore. La nuova opera barocca minimalistica, in 12 atti, ripropone al pubblico l'emozione del verso barocco, contrapponendo la ricchezza del libretto e lo sfarzo dei costumi al rigore minimalista della musica e della scenografia.

Příloha č. 13: Titulní strana programu Národního divadla v Praze k provedení 5. 12. 2004 ve Stavovském divadle.



Příloha č. 14: Plakát festivalu Maraton soudobé hudby Praha 2001 s fotografií Venduly Johnové ze zkoušky Coronide ve Vaňkovce v Brně (2001).



Příloha č. 15: Plakát k provedení Coronide v tallinském Kadriogru, 9.5. 2003.



Příloha č. 16: Fotografie z provedení opery Coronide.



Příloha č. 17: Tisková zpráva k premiéře Coronide.

MF DNES - 7. ZÁŘÍ 2000 KULTURA - STŘEDNÍ MORAVA

Festival Baroko uzavře světová premiéra opery

Svatý Kopeček - Světovou premiérou se uzavře zítra večer letošní letní festival barokní hudby Baroko 2000. Autorem Coronide, opery na koláž textů pátera Arcada a Publia Ovidia Naso, je Vít Zouhar a skladbu uvede v kapli Panny Marie na Svatém Kopečku soubor Ensemble Damian. "Skladba mě zaujala proto, že je inspirovaná věčným lidským tématem: láskou, žárlivostí a nakonec nevěrou," shrnuje základní tezi opery Tomáš Hanzlík, který Ensemble Damian vede.

Protože se mu téma líbilo, obrátil se na skladatele Víta Zouhara, aby se pokusil Coronide opět oživit. Z opery, která byla uvedena v létě 1731 na kroměřížském zámku, se totiž do dnešních dnů dochovalo je libreto pátera Arcada. Zouhar vzal Hanzlíkův nápad jako výzvu. Protože však bylo libreto rozsáhlé a jeho přesné naplnění i scénicky obtížné, nechal se předlohou jen volně inspirovat.

"Místo pro kopii barokní opery jsem se rozhodl pro operu, která



využívá barokních gest a barokních detailů, aniž by celek podléhal dobovému kánonu. Podobně jako baroko využívá metafor antické mytologie k objasňování tajemství víry, barokní prvky se zde stávají prostředkem k zesilování významu poslání pátera Arcada," vysvětluje Zouhar, který dílo rozdělil do čtyř částí: Havran, Apollo, Coronide, Asclaepio. "Havran je předzvěstí Apollónovy hmotné posedlosti, Asclaepio naopak symbolem Coronidina vítězství čistého duše nad hmotou," dodává.

Při zpracovávání tématu vzal skladatel v potaz, jaká doba od vzniku původního díla uplynula. "Při psaní libreta se ve své době páter Arcadus mohl spoléhat nejen na to, že publikum dobře zná řeckou mytologii, ale navíc, že ji vnímá jako symboly křesťanského učení, o čemž mohou svědčit třeba jen dobové interpretace Ovidiových Proměn. V současné době však nejen že není možné se spoléhat na ustálené interpretace, avšak ani sama řecká mytologie příliš známá není. Právě proto jsem se rozhodl spojit Arcadovo libreto s mýtem o havranovi z Ovidiových Proměn tak, aby sdělení příběhu bylo jednoznačně. Z Arcadova textu jsem vybral klíčové věty, které jsem sice ponechal v italštině, avšak Ovidiův přeložený i originální text zde slouží jako objasňující komentář. Programový text navíc bude vybaven plnou verzí libreta," doplňuje Vít Zouhar.

Začátek koncertu je na Svatém Kopečku zítra v 19 hodin.

IVANA PUSTĚJOVSKÁ

Příloha č. 18: Studie Petera Tenhafa publikovaná při příležitosti brněnské premiéry Coronide.

Redukcionismus a polyperspektiva v opeře Víta Zouhara *Coronide*

Hudební avantgarda poslední třetiny 20. století se zabývala výlučně sama sebou, přičemž mnozí z jejích představitelů i následovníků tak činí doposud. Naproti tomu kompoziční vývoj několika posledních let naznačuje nové snahy o navazování dialogu s tradicí. Tato tendence se netýká pouze nejrůznějších hudebních ohlasů staré hudby, ale také těch případů, kdy jsou nově zpracovány historické textové předlohy a znovu se realizují původní dobové záměry. V ideálním případě pak výsledkem není pouhý historismus, nýbrž polyperspektivní zážitek, který může vést až k prohloubenému vnímání současné roztříštěné skutečnosti a tím snad přispět k jakési komplexnější identitě.

Výchozím bodem Zouharovy nové komorní opery je barokní libreto opery *Coronide*, která byla uvedena v roce 1731 v Kroměříži pro olomouckého knížete biskupa, kardinála Wolfganga Hannibala von Schrattenbach. Tak jako v mnoha dalších případech i zde se dochovalo pouze v Brně tištěné libreto, zatímco rukopis skladby se ztratil. Ten údajně pochází od neznámého modenského skladatele Francesca Pelliho, alespoň jak uvádí titulní strana libreta. Jako autor samotného libreta je zde uveden „un Pastor Arcade", což Zouhar interpretuje jako „pater Arcadus". Nepochybně se zde však jedná o krycí jméno „pastýř z Arkádie", které je zde použito zcela v duchu konvencí barokních dvorních pastýřských her tak, aby skrylo pravou identitu básníka veršovaného textu. Nelze přitom vyloučit, že autorem libreta byl sám kardinál.

Zouhar původní libreto přepracoval. Vypustil všechny recitativy a zdůraznil bohatou afektovou stránku textu na úkor samotného děje. Na straně druhé libreto částečně rozšířil o verše Publia Ovidia Nasa (*Proměny*), které se vztahují k mýtu o Korónis a dále o jejich anglický překlad Samuela Garthe a Johna Drydena. Ačkoli tyto vsuvky mohou zdánlivě působit nahodile, právě ony zesilují onen efekt polyperspektivy, k němuž dochází jak skrze rozšířený historický odstup, tak skrze zachování původních jazykových rovin – latiny a angličtiny vedle italského původního libreta.

Největší odstup ovšem pro dnešního diváka tkví v samotném mytologickém námětu. Pojednává o Korónis, Apollónově milence, kterou sám Apollón usmrtí šípem, neboť jeho havran mu sdělí, že Korónis našel s „lschyem mladým", v libretu nazývaným jako Dafni. Teprve poté, co protne Korónis, se Apollón dozvídá, že spanilá nymfa s ním čeká syna. Je však příliš pozdě, neboť „dva v jedné zmírají nyní". Jak vzdálená a nereálné působí celý příběh, tak reálné a blízké dodnes zůstávají ona témata, kolem nichž libreto neustále krouží – láska, nevěra, žárlivost a smrt. Textová vícevrstevnatost libreta je hudbou výrazně posílena tím, jak se současně vztahuje k pozdně barokní době, kdy byla opera poprvé uvedena, a zároveň k dnešní přítomnosti.

Už samotné obsazení: dvoje (výjimečně troje) housle, gamba a varhany (resp. syntezátor) – coby určitý typ *bassa continua* – jasně naznačuje standardní italskou barokní větu: *due canti e basso*. Současně však z pohledu pozdější operní tradice znamená značnou redukci, která je naopak typická pro některé skladatele posledních desetiletí, například pro Arva Pärta, jímž se Zouhar také intenzivně zabývá. Ještě víc však Zouharův styl připomíná americkou minimal music, např. Philipa Glasse a jeho operu *Zánik domu Usherů*. Skrze repetitivní motoriku, pro americký minimalismus tak příznačnou, přitom dochází k další návaznosti, a to na pozdně barokní a ranéklasicistní styl, například Antonia Vivaldiho. Princip bubínkového basu, který se v té době objevuje a díky němuž je generálbas redukován na repetování jednoho tónu, se v Zouharově opeře rozšiřuje jakoby na všechny hlasy. Tím také dochází ke zpomalování harmonického tempa, což je opět charakteristické pro minimal music. Tento princip však Zouhar nežene do extrému. Jeho hudba tak neziskává meditativní charakter, nýbrž naopak působí hravé a za jistých okolností i dramaticky, současně však stále soustředěné – jakoby se jednalo o poslech pod jakousi lupou. To mimochodem platí i pro zhudebnění textu. Nejen tóny, nýbrž i slabiky jsou v opeře mnohonásobně opakovány. Přirozená výslovnost se tak zcizuje i zesiluje zároveň, aby se znovu přiblížila skrze svou vlastní reflexi.

Tato hodinová komorní opera je vystavěna ze dvanácti částí. Zatímco instrumentální ansámbl zůstává takřka neměnný, vokální hlasy se pestře střídají od třech sólových „arií", přes rovněž tři duety – jeden z nich má sice název „And found him out", avšak nemá žádný text, a tak zpěvačky tuto část zpívají pouze na vokály – přes jeden tercet, až po čtyři sólistické kvartety. Ty mají ve srovnání s ostatními čísly jednoznačně sborovou funkci. Sbor je tak v opeře zdůrazněn mnohem více, než je v baroku zvykem a spíše tak připomíná antickou tragédii, kde chór komentuje děj, nežli barokní operu. Skrze tuto sborovou reflexi vlastního děje vzniká další odstup. A tento princip Zouhar posouvá ještě dál ve finálním sboru „Tutte quelle", když na místo závěrečného komentáře (morality) vkládá jednu ze svých starších skladeb, a tím se jakoby ironicky staví mimo rámec celé opery. Kompoziční průběh úvodního sboru je charakteristický pro celou skladbu. Na několika taktech se zde na těchže tónech opakují jednotlivé slabiky jména „Co–ro–ni–de". Tón es v basu přitom působí jako prodleva, nad níž jsou vedeny další hlasy, které se pomalu pohybují v diatonickém stranném pohybu okolo akordu Es dur. Tento dojem tradiční harmonické funkce (ve smyslu pozdního baroka) zde vzniká pouze mimodék, neboť primární je logika onoho stranného pohybu, skrze nějž vznikají souzvuky akordu H dur (v rámci tradiční funkční harmonie velmi vzdáleného). Zouhar ji zapisuje v rámci logiky této věty jako h–es–ges. V průběhu první části jsou repetice postupně přerušovány a vzájemné překrývány. Závěr přináší však jejich nečekané přerušení – tak jak je má Zouhar rád i na jiných místech opery. Skrze ně nakonec není naplněno posluchačovo toužebné očekávání, předpokládaný závěrečný akord se nedostaví, posluchač se díky němu nedostane „domů" a tuto scénu nakonec prožije jako znenadání se vytrácející, surreálné zjevení.

V duetu „Qual va tortorella amorosa" (3. část) Zouhar dovedl svou podobu redukcionismu nejdál. Nejen proto patří tato část k nejpůsobivějším scénám celé opery. Apidamiino sólo začíná až teprve ve 32. taktu, přičemž se omezí pouze na intervalově vzdálené, harmonicky však příbuzné tóny c–f–as–des–f–g–as. Tento dlouhý patern se několikrát po sobě opakuje s drobnými odchylkami, aby poté byl postupně fragmentalizován a krácen. Apidamiin soprán je uveden a doprovázen Coronidiným altem, který zpívá pouze tóny c a as , na druhou resp. třetí čtvrtku ve třičtvrťovém metru. Instrumentální hlasy charakter této části, v níž pauzy jsou určujícím hudebním prostředkem, podtrhují a připomínají svou sazbou středověkou hoquetovou techniku nebo barokní figuru *suspiratio*. Tím umocňují tísnivou atmosféru, kterou třetí část vyvolává. Ono napětí se v závěru ještě vystupňuje, když se celá árie nenápadně a pozvolna vytrátí *al niente*.

Podobně výrazově silná a sazbou prostá je i osmá část opery „Tutto mi dice." Coronidin nářek se zde odvíjí na tradičním lamento basu (e–d–c–H). Sólový alt, který je psán převážně v nízké poloze, započátku krouží kolem tónu g. Poté skáče stále výš a výš po tónech kvintakordu e moll. Díky důsledně dodržovanému terénu trojzvuku působí exaltovanost skoků Coronidina zpěvu ještě působivěji. Celá tato árie připomíná svou technikou sice Pärtův styl tintinnabuli, ale výrazovou gestikou naopak velké lamento Dida z Purcellovy opery *Dido a Aeneas*.

Působení celé opery a samozřejmě také posledně zmiňované „árie" je závislé rovněž na interpretaci, která dokáže vytěžit maximum ze specifických možností této skladby. V *Ensemble Damian* Zouhar nalezl umělce, kteří tento požadavek svrchovaně naplňují.

Peter Tenhaef

Příloha č. 19: Marek Toman: Coronide. 13.5. 2003.

C o r o n i d e

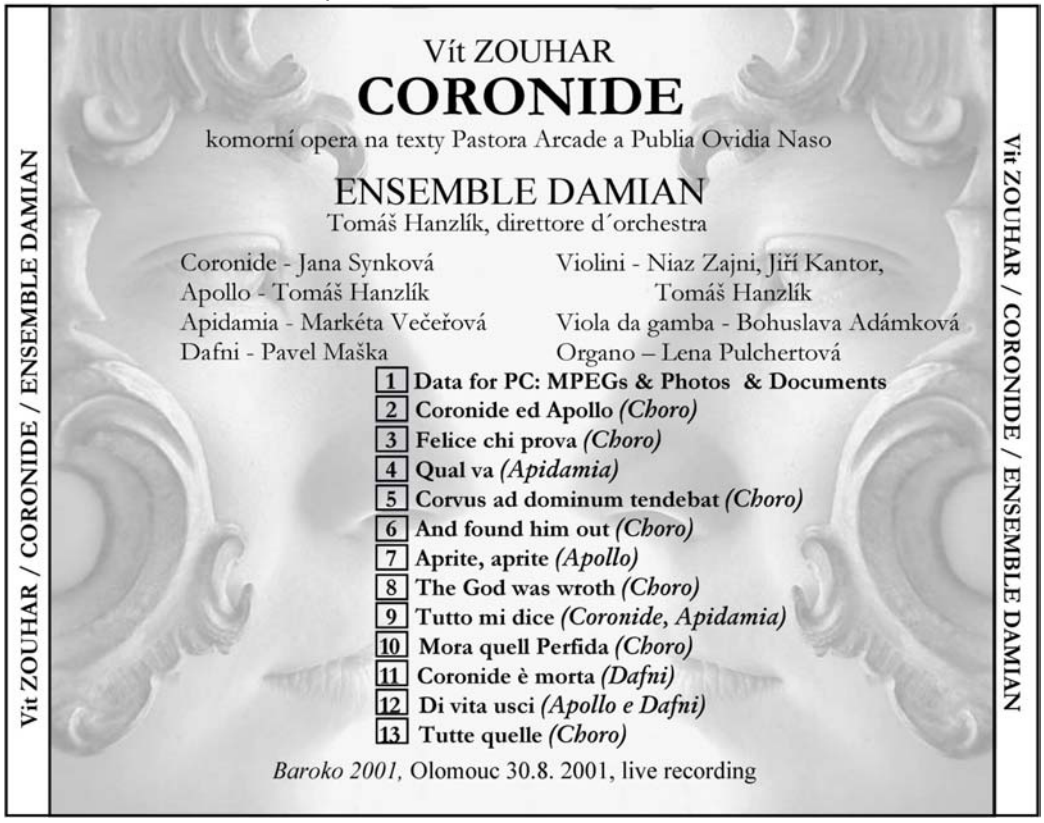
Vždycky se do toho vloží
nějaký zatrápený havran
aby ti vydrápl játra, a omazal
tě jimi, zniterněl
tě temně – proměnil ve vlastní vnitřnosti…
Marně se tasí blond vlasy s vranými
Marně slunce rentgenuje
herce plující před nevidomými skly paláce
Havran ti překulí oči do svých
a z tvých úst zoban
který z břicha štěkne na miláčka
Hlava ti jde z toho kolem
tak co, vymrštit ji na místo slunce?
Na místo omylného boha?
S ironií znaménka krásy na napudrované hubě?
Říct Zkurvený corvus? Nedovedeme
A vlas laděný na viole praskne

Příloha č. 20: Přehled provedení opery Coronide.

Provedení opery Coronide		
Datum, Pořadatel	**Název skladby**	**Interpret**
8.9. 2000, Baroko 2000, Sv. Kopeček, Olomouc, 19.00	Coronide	Ensemble Damian
7.11. 2000, Bludný kámen, bývalý kostel sv. Václava, Opava, 19.00	Coronide	Ensemble Damian
22.11. 2000, bývalý kostel, Vlastivědné muzeum, Olomouc, 19.30	Coronide	Ensemble Damian
15.1.2001, Rotary Club, Olomouc	Coronide	
23.5. 2001, Nádvoří radnice, Olomouc, 19,30	Coronide	Ensemble Damian
24.5. 2001, Expozice nové hudby 2001 Brno, Vaňkovka, Jádrovna, 20.30	Coronide	Ensemble Damian
26.5. 2001, Kostel sv. Michala Rýmařov, 16.00	Coronide	Ensemble Damian
7.6. 2001, LF UP, Olomouc	Coronide	Ensemble Damian
19.6. 2001, Notes-Muzzik, ČT 2, 21.30	Coronide	
21.6. 2001, Národní dům FM, ZŠ P. Bezruče, Frýdek-Místek	Coronide	Ensemble Damian
22.6. 2001, Forfest 2001 Kroměříž, Sala Terrena, 19.30	Coronide	Ensemble Damian
23.6. 2001, Notes-Muzzik, ČT 1, 1.30	Coronide	Ensemble Damian
24.6. 2001, Notes-Muzzik, ČT 1, 4.30	Coronide	Ensemble Damian
13.8. 2001, Vltava Telefonotéka, 13.00	Coronide	Ensemble Damian
30.8. 2001, Baroko 2001 Olomouc, Vlastivědné muzeum, býv. kostel, 19.00	Coronide	Ensemble Damian
15.11., 2001, Vltava, ČRo	Coronide	Ensemble Damian
16.11. 2001, Maraton soudobé hudby 2001 Praha, Archa, 19.00	Coronide	Ensemble Damian
21.11., 2001, Semifinále MS pekařů, Národní dům Olomouc, 17.30	Coronide	Ensemble Damian
16.4.2002, festival Další břehy IV., Krajina andělů, Opava, Muzeum, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
17.5.2002, Vltava, 19.08	Coronide	Ensemble Damian
28.5.2002, Janáčkův máj Ostrava, Evangelický kostel, 19.30	Coronide	Ensemble Damian
28.5.2002, Události: Janáčkův máj Ostrava, ČT 1, 19.15	Coronide	Ensemble Damian, Helena Mittáková
31.5.2002, Vltava	Coronide	Ensemble Damian
28.7. 2002, Letní filmová škola Uherské Hradiště, Reduta 20.30	Coronide	Ensemble Damian
17.8. 2002, Mladé pódium, Karlovy Vary, Muzeum Karlovy Vary, Zlatý klíč, 15.30	Coronide	Ensemble Damian
21.9. 2002, Varhanní festival, Loket, hrad, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
1.12.2002, Vltava	Coronide	Ensemble Damian
1.5. 2003, KHV PdF UP Olomouc, Atrium Konviktu, Olomouc, 17.00	Coronide	Ensemble Damian
5.5. 2003 Lotyšský rozhlas, Riga	Coronide	Ensemble Damian
6.5. 2003, Vernisaža, Riga	Coronide	Ensemble Damian
7.5. 2003, International School of Estonia, Tallinn	Coronide	Ensemble Damian

Provedení opery Coronide		
Datum, Pořadatel	**Název skladby**	**Interpret**
8.5. 2003, Estonian TV, 8.00	Coronide	Ensemble Damian
8.5. 2003, Diplomaatilised Noodid, Tallinna Filharmoonia, Kadrioru lossis, Tallinn, 18.30	Coronide	Ensemble Damian
8.5. 2003, Cumulus, Tallinna Filharmoonia, Kadrioru lossis, Tallinn, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
9.5. 2003, Festivitas Artium, Tartu Ulikooli Aulas, 17.00	Coronide	Ensemble Damian
Květen 2003, Estonian TV	Coronide	Ensemble Damian
9.7. 2003, Janáčkovy Hukvaldy, Hukvaldy, hrad, 16.00	Coronide	Ensemble Damian
19.7. 2003, Walderbach, Festsaal, 20.30	Coronide	Ensemble Damian
17.10. 2003, Katedra dějin umění, Konvikt, Atrium, Olomouc, 18.00	Coronide	Ensemble Damian
1.11. 2003, Festival Choceňských skladatelů minulosti, Choceň, Smetanova síň ZUŠ, 10.00	Coronide	
16.1. 2004, Vltava	Coronide	Ensemble Damian
18.2. 2004, Klášterní Hradisko, Olomouc, 19.00	Coronide	Ensemble Damian
19.3. 2004, ČT 2, Salon, 21.40	Coronide	Ensemble Daman
20.3. 2004, ČT 2, Salon, 22.40	Coronide	Ensemble Daman
21.3. 2004, ČT 2, Salon, 4.40	Coronide	Ensemble Daman
1.4. 2004, Litomyšl, zámecké divadlo, Zdeněk Skopal's Bojary Star Legacy, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
11.7. 2004, Italienische Nacht, Musikakademie SchlossAlteglofsheim, Kulturforum Schloss Alteglofsheim, 21.00	Coronide	Ensemble Damian
10.9. 2004, Teatro Asioli, Corregio, 21.00	Coronide	Ensemble Damian
9.10. 2004, Walderbach, Festsaal, 17.00	Coronide	Ensemble Damian
3.11. 2004, KHV, Atrium Konvikt, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
22.11. 2004, KHV, Atrium Konvikt, 20.00	Coronide	Ensemble Damian
5.12. 2004, Národní divadlo v Praze, Bušení do železné opony IX., Stavovské divadlo, 19.00	Coronide, Torso	Ensemble Damian
11.12. 2004, KHV, Atrium Konvikt, Benefice pro Geriatrický ústav v Moravském Berouně, 17.00	Coronide	Ensemble Damian
23.12. 2004, KHV, Hranice, Atrium zámku, 18.00	Coronide	Ensemble Damian

Příloha č. 22: Zadní strana přebalu CD.



Příloha č. 23: Nahrávka opery *Coronide.*