Amore nasce fra le rose, rodí se láska mezi růžemi,
Ma chi poi se gli a vicina však ten, kdo je na blízku,
Trova occulta quella spina, nalezne tajemství, co zneklidňuje,
Che in se chiude aspro dolor. kdo se do sebe uzavře, pocítí bolest.

3. Qual va (Apidamia)

Qual va di siepe in siepe Tak jako přelétá z plotu na plot
tortorella amorosa hrdlička milostná,
cercando il dolce Amico hledajíc sladkého přítele,
Tal io vago di piaggia in piaggia tak i já chodím z pláže na pláž,
ma incontrar non mi č dato. však setkání mi není dáno.

4. Corvus ad dominum tendebat (Sbor)

Corvus ad dominum tendebat Havran spěchá ke svému pánovi
detegeret culpam. prozradit vinu.
Index Ten zrádce
non utile carpis. klovat nemusí.

5. And found him out (Sbor)

se vero tutto to vše je pravda.

7. The God was wroth (Sbor)

The God was wroth, Bůh se hněval,
the colour left his look, jeho tvář ztratila barvu,
the wreath his head, the harp vavřín z jeho hlavy i lyra
his hand forsook. mu spadly.
Silver bow Stříbrný luk
lodg'd an arrow in the tender breast. vetknul šíp do něžné hrudi.
Deo vultusque. Boží tvář.
Utque animus tumida fervebat ab ira. Dmul se a vřel hněvem.
Arcum tendit Vytáhl luk.
Dies ira. Boží hněv.

8. Tutto mi dice (Coronide, později Apidamia)

Tutto mi dice, Vše mi říká,
che sono una infelice, že jsem nešťastná,
piu non sono la tua vita už nejsem tvým životem,
Il tuo bene non sono piu. tvým dobrem už nejsem více.

Ruscelli, e fonti, Potůčky a prameny,
Foreste, e monti lesy a hory
Piangano il mio pláčou nad mým
Misfatto rio, hanebným zločinem,
Per cui la bella kvůli němuž má krásná
Mia Pastorella pastýřka
Di vita usci. ze světa odešla.
E oscuro velo A tmavý závoj
Ricopra il Cielo zakryje nebe,
Smorzando quella pohasla
Viva facella, živá pochodeň,
Che accende il di. jež zažehla den.

12. Tutte quelle (Sbor)

Tutte quelle – che son belle, Všechny ty, co jsou krásné
Aman sol per vanita; milují jen z rozmaru,
Assai piu che un Merto vasto, mnohem víc než vážnou známost
Cerca il fasto – la Belta. hledají jen okázalost, pouze krásu.

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 Peliho, 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 „Ischyem 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 vzdáleně a nereálně 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 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.

Tato hodinová komorní opera je vystavěna ze dvanácti částí. Zatímco instrumentální ansámbl zůstává takřka neměnný, vokální hlasy se pestře střídají od třech sólových „árií", 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 mimoděk, 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 vzájemně 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 vytrativší, 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 tříčtvrťovém 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 vytratí *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