

Pražská konzervatoř
Na Rejdišti 1, Praha 1

Jan Dřízal

John Adams – Komorní symfonie

Absolventská práce

Skladba

VI. C
2011/2012

Vedoucí práce: Mgr. Roman Mlejnek

Prohlášení o samostatnosti:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených zdrojů.

Obsah:

1. Úvod, český kontext a pozice <i>Chamber Symphony</i> v tvorbě Johna Adamse	1
1.1 John Adams, skladatelská osobnost, hudební jazyk a důležité kompozice	3
1.2 <i>Chamber symphony</i> : okolnosti vzniku, instrumentace a hudební výrazivo	8
2. Analýza <i>Chamber Symphony</i> : úvod	10
2.1 Mongrel Airs	10
2.2 Aria With Walking Bass	15
2.3 Roadrunner	16
2.4 Závěr	18
3. Seznam literatury a pramenů	20
3.1 Literatura	20
3.2 Notové materiály a audio nahrávky	20
3.3 Internetové prameny	21

1. Úvod, český kontext a pozice *Chamber Symphony* v tvorbě Johna Adamse

John Adams je dnes pokládán za nejhranějšího amerického skladatele současnosti.¹ Světové operní domy se předhánějí v uvádění jeho „politických oper“² a nejslavnějšími koncertními sály zní jeho symfonická hudba. Popularitu široké veřejnosti si získal díky svému srozumitelnému hudebnímu jazyku a využívání signifikantních prvků z různých hudebních kultur, žánrů a stylů. Díky mistrovské instrumentační technice a smyslu pro práci s rytmem se přiblížil estetice pompézních hollywoodských filmových hudeb. Vždy se mu však daří úspěšně balancovat na hranici banality a seriózní umělecké práce. Jak sám tvrdí, jeho hudba vychází z každodenního amerického života. Adams kombinuje nízké i vysoké kulturní odkazy a daří se mu vytvořit srozumitelný kompromis mezi sofistikovaností klasické hudby a bezprostředností hudby populární. K jeho popularitě jistě přispívají i dokonalé nahrávky prestižní společnosti Nonesuch a společenská angažovanost skladatele, který dokáže pohotově reagovat na politické i kulturní dění. Hudebním jazykem Johna Adamse se budu obšírněji zabývat v následující kapitole.

I české publikum mělo poměrně hodně příležitostí setkat se s Adamsovou hudbou, a to zejména v pražských kinech Oko a Aero, která zprostředkovávají přímý přenos operních představení ze zahraničí. Distributoři vsadili na úspěšnost minimalistických oper v Evropě a zaměřili se zejména na tvorbu Philipa Glasse a Johna Adamse. Tak bylo možné si v přímém přenosu poslechnout opery *Nixon in China*³ a *Doctor Atomic*.⁴ Taktéž Národní divadlo zareagovalo na světovou popularitu výše zmíněných autorů a v roce 2003 inscenovalo Adamsovu operu *Death of Klinghoffer* v nákladném provedení.⁵ Na koncertních pódíích bylo možno vyslechnout českou premiéru skladby *My Father knew Charles Ives* pod taktovkou Michaela Tilsona Thomase, který řídil roku 2003 San Francisco Symphony Orchestra

¹ BURROWS, John (ed.) (2008): *Klasická hudba*. Praha: Slovart. S. 442. [Classical Music (2005). London: Dorling Kindersley].

² Termínem „politická opera“ myslím dílo, které reaguje na konkrétní historickou událost novodobé historie. Tento rys je typický u Adamse pro skladby *Nixon in China*, *Death of Klinghoffer*, *On the Transmigration of Souls* a další. Podobným směrem se vydal i americký skladatel Steve Reich se svou ženou, vizuální umělkyní Beryl Korot. Ti se však zaměřují spíše na dokumentární podobu svých multimediálních prací, než na uměleckou stylizaci.

³ <<http://www.biooko.net/cz/film/3415/Nixon-v-Cine-%7C-John-Adams/>> (cit. 21. 12. 2011). Názvy kompozic uvádím vždy v originálním znění.

⁴ <<http://www.kinoaero.cz/cz/film/1984/Doctor-Atomic-%7C-John-Adams/>> (cit. 21. 12. 2011).

⁵ <<http://www.novinky.cz/kultura/8764-john-adams-terorismus-minimalismus-a-soudoba-opera.html>> (cit. 21. 12. 2011).

v pražském Rudolfinu.⁶ V rámci festivalu Smetanova Litomyšl byla uvedena další Adamsova symfonická skladba *Lollapalooza* v podání Symfonického orchestru mladých ze San Francisca.⁷ Dokonce i pražský festival Krásy dneška, zaměřený spíše na ryze avantgardní hudbu, zařadil na svůj program *Chamber Symphony*,⁸ která však z neznámých důvodů nebyla provedena.

Přestože je John Adams v posledním desetiletí v České republice poměrně uváděným autorem, povědomí o tomto skladateli není v naší zemi velké, o čemž svědčí například článek týdeníku Rozhlas „Hvězdy projíždějí Prahou bez povšimnutí“.⁹ Kritika se vyjadřuje k jeho kompozicím převážně pozitivně,¹⁰ i když estetika americké minimal music¹¹ nemá v Čechách velkou uměleckou odezvu, ani pochopení v profesionálních kruzích. Mnohem více si cení minimalismu mladí lidé, kteří hledají alternativu k world music¹² a tradiční klasickou, případně postromantickou hudbou.¹³

Ve své práci chci zaměřit pozornost především na skladbu, která je v díle Johna Adamse podle mého názoru výjimečná hned z několika důvodů, jak se pokusím analyticky dokázat. V roce 1992 má za sebou Adams již dvě velké opery a řadu úspěšných orchestrálních prací. Ty jsou svým stylem nejbližší kombinaci postromantické hudby Mahlera a Sibelia s prvky minimalismu. Symfonický zvuk však náhle vyměňuje za ansámbl sólových nástrojů, což je u Adamse výjimečné obsazení. Výběr nástrojů není náhodný, jak se později pokusím objasnit, a jejich úloha v *Chamber Symphony* je bez nadsázky virtuózní. Minimalistické paterny¹⁴ vystřídají expresivní plochy plné zvrátů a artistické techniky, jednoduchou diatonickou harmonii vystřídá kontrapunkt modálních pásem. Instrumentální

⁶ <http://old.festival.cz/programfe85.html?id_program=76&akce=prehled&typ=zanr&hodnota=2&menu=1> (cit. 21. 12. 2011).

⁷ <<http://www.smetanovalitomysl.cz/napsali-o-smetanove-litomysli/hvezdy-projizdeji-prahou-bez-povsimnuti/>> (cit. 21. 12. 2011).

⁸ <<http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1463>> (cit. 21. 12. 2011).

⁹ <<http://www.smetanovalitomysl.cz/napsali-o-smetanove-litomysli/hvezdy-projizdeji-prahou-bez-povsimnuti/>> (cit. 21. 12. 2011).

¹⁰ <<http://www.novinky.cz/kultura/8764-john-adams-terorismus-minimalismus-a-soudoba-opera.html>> (cit. 21. 12. 2011).

¹¹ Též minimalismus. Umělecký směr vzniklý v 60. letech ve Spojených Státech Amerických, pro jehož estetiku je typické zjednodušení výrazových prostředků na minimum, volnost formy a důraz na psychologický účinek. Minimalismus není ucelený ve své definici a tak pod sebou zahrnuje různé umělecké koncepty a myšlenky.

¹² Míněno ve smyslu mimoevropské etnické hudby.

¹³ Postromantickou hudbou zde míním určitá tvůrčí východiska, svou estetikou bezprostředně navazující na klasicko-romantickou syntézu konce devatenáctého století. Postromantická hudba je na počátku století dvacátého již konfrontována s novými hudebními proudy, a je proto chápána jako tradiční.

¹⁴ Doslova „vzorek“, hudební motiv, který vchází do kompozičního procesu, je variován, krácen, posouván apod. Podobný význam má též „loop“ – hudební smyčka.

sazba klade na interprety maximální technické nároky a dává prostor každému z nich, aby se sólově prosadil. Domnívám se, že právě *Chamber Symphony* je Adamsovou nejprogresivnější skladbou ve smyslu zacházení s výrazovými prostředky a důsledném uplatňování zvolených kompozičních postupů. Skladatel se pokusil z komorního obsazení vytěžit zvukovou expresi romantického orchestru. Tato skladba zaujímala v Adamsových kompozicích zcela ojedinělé místo po celých patnáct let, až do roku 2007, kdy premiéroval skladbu *Son of Chamber Symphony*, která byla uvedena v baletním zpracování na Stanford University.¹⁵

1.1 John Adams: skladatelská osobnost, hudební jazyk a důležité kompozice

John Coolidge Adams se narodil 15. února 1947 v americkém Worcesteru do hudební rodiny. Jeho otec byl zručný hráč na saxofon a hrával v mnoha swingových kapelách, kde často hostoval i jeho syn John na klarinet.¹⁶ Svou první kompozici napsal mladý skladatel v jedenácti letech, brzy však převážila vášeň pro interpretaci a stal se prvním hráčem otceva Concord's marching bandu, který následně i dirigoval. Záhy dostal místo jako nejmladší hráč v New Hampshire State Mental Hospital orchestru, kde se prosadil jako interpret, dirigent i skladatel. Pod vlastní taktovkou mu tenkrát zazněla první rozsáhlejší kompozice *Suite for string orchestra*. Bylo mu třináct let.¹⁷ V osmnácti letech nastoupil na Harvard do kompoziční třídy Leona Kirchnera, Earla Kima a Rogera Sessionse (1965-71), kde se zdokonaloval převážně v dodekafonické technice, na což vzpomíná s hořkostí: „Profesoři byli absolutně netknutí tím, co se dělo v populární americké kultuře. Zajímali jsem se o jazz a rock a pak jsem měl jít do hudebního oddělení, které připomínalo mauzoleum, kde si máte sednout a počítat tónové řady u Webera.“¹⁸ Se Schoenbergovým hudebním odkazem se Adams vyrovnával v mnoha svých kompozicích, než našel vlastní cestu. Po dokončení studií nastoupil na konzervatoř v San Franciscu jako umělecký vedoucí tamějšího New Music Ensemblu (1972-82), kde prováděl díla o generaci starších minimalistů, jako byli Steve Reich a Philip Glass. V roce 1982 získal pozici rezidenčního skladatele San Francisco Symphony

¹⁵ <<http://www.earbox.com/W-son-chamber.html>> (cit. 21. 12. 2011).

¹⁶ Zde je nápadná osudová podobnost se zakladatelem moderní americké hudby Charlesem Ivesem, ke kterému John Adams často odkazuje. Pozn. autora).

¹⁷ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 172.

¹⁸ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 175. Přeložil Jan Dřízal, dále pouze J. D.

a navázal tak mnoho důležitých kontaktů, které pomohly šíření jeho hudby do světa.¹⁹ Mezi tři největší úspěchy Adamsovy dosavadní kariéry patří premiéra politické opery *Nixon in China*, která vzbudila celosvětový ohlas svou neslýchaně jednoduchou hudbou a libretem ze současnosti,²⁰ Grawemeyerova cena za *Violin Concerto* (1995) a Pulitzerova cena za kompozici *On the Transmigration of Souls* (2002), která bezprostředně reagovala na tragické události v New Yorku 11. září 2001.²¹

Adamsovu zálibu v emocionální vypjatosti, rytmické rafinovanosti a v jednoduché tonalitě lze hledat již v dětství, kdy byl bez předsudků vystaven mnoha hudebním vlivům. Nejlépe to ilustrují jeho vlastní vzpomínky: „Vyrůstal jsem v domácnosti, kde se nerozlišovalo mezi Benny Goodmanem a Mozartem.“ [...] „Má budoucí kariéra byla založena na kořenech, které se utvořily již v mém dětství. Je to vášeň pro americkou populární kulturu, respekt pro emocionální sílu hudby.“²² Adams je bytostným romantikem, který přijal synkopický rytmus taneční hudby 20. století a to je jistě i částečně důvod jeho všeobecné popularity. V akademickém prostředí byl konfrontován s linií atonální hudby, navazující na odkaz tzv. Druhé vídeňské školy,²³ což jeho vášním příliš nevyhovovalo: „Všichni jsme se na škole učili, že tonalita je mrtvá, stejně jako kdysi Nietzsche prohlásil, že Bůh je mrtev. A my tomu věřili. Když uděláte ve svém mládí dogmatické rozhodnutí, poskytnete vám to jakýsi druh mocné zkušenosti. V mém případě to byla práce se syntetizátorem.“²⁴ Adamsův raný hudební vývoj byl poznamenán experimentováním se zvukem, v čemž spatřuji zárodek jeho budoucího důrazu na instrumentaci. Mezi dominantní znaky Adamsovy hudby patří především rytmus a barva. Harmonie a melodická složka zůstávají upozaděné a skladatel je úmyslně banalizuje na harmonická a melodická klišé, což bylo v seriózní kompoziční práci doby 70. let zkrátka nemyslitelné. Tato doba byla poznamenána hledáním vlastního hudebního jazyka. Obrat přišel teprve s konfrontací s mladou minimalistickou hudbou, která měla na Adamse zásadní

¹⁹ RANDEL, Don Michael (ed.) (1996): *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts and London England: The Belknap Press of Harvard University Press. S. 4. V té době dirigoval San Francisco Symphony Edo de Waart.

²⁰ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 184-186. Libreto napsala Adamsova spolužačka z Harvardu Alice Goodman, se kterou autor spolupracoval i na libretu k *Death of Klinghoffer*. O operní režii se postarala tehdy vycházející režisérská hvězda Peter Sellars.

²¹ <<http://www.earbox.com/listofworks.html>> (cit. 22. 12. 2011).

²² SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 170, 173. Přeložil J. D.

²³ Především Webernův hudební odkaz, na který navázali tzv. serialisté a dali vzniknout totální hudební organizaci, v níž je každý parametr přísně determinován multiseriální kompoziční technikou.

²⁴ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 176. Přeložil J. D.

vliv a s myšlenkami Johna Cage z knihy *Silence*, které umožnily mladému skladateli začít uvažovat o hudbě novým způsobem.²⁵

„Bylo to jako hrst čerstvé pramenité vody, chrstnuté do šklebu rigidní tváře vážné hudby. Neumím si představit, jak strnulý a nekompromisní by byl bez ní hudební svět. Přesto si myslím, že tento styl jako expresivní nástroj by se měl stát více komplexním. To je v umění nevyhnutelné. Monteverdi, Mozart, Hemingway, Le Corbusier... oni všichni udělali revoluci v jednoduchosti, une révolution en douceur, a byli okamžitě následováni druhou a dalšími, mnohem sevřenějšími generacemi umělců.“²⁶

Adams byl minimalismem přímo fascinován, viděl v něm východisko, jak uniknout příliš složité hudbě, která se záměrně brání jakékoliv emocionalitě a přitom měl možnost být považován za seriózního soudobého skladatele. Okamžitě vstřebal dosavadní techniky minimalistických skladeb a aplikoval je ve vlastním pojetí. To mu umožnilo tvořit rozsáhlé „mahlerovské“ plochy plné emocionálních výbuchů na pulzujícím podkladu nekonečných rytmických smyček. Adams sám tvrdí, že je si vědom toho, že minimalistickou techniku výrazně neobohatil. Nepokládá se za modernistu, jako jsou Reich s Glassem, kteří ve svých kompozicích rozvíjejí přísný systém. Nejvyšším kritériem je pro něj intuice, které věří při výběru hudebního materiálu a podřizuje jí i formální rozložení skladeb. Adams je tedy syntetik, který se pokusil přemostit propast mezi tradicí a modernismem,²⁷ mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním. Pro tento druh eklektického minimalismu²⁸ se vžil termín post-minimalismus, pro který je typická fúze romantické hudby a minimal music.

Pro všechny zmíněné minimalisty je příznačné rozvolnění formy. Bývá to důsledek nastartovaného variačního procesu, který živí sám sebe. To může způsobovat téměř hypnotický efekt, kdy se zcela rozplyne posluchačova představa o čase. Adams tohoto repetitivního principu využil zejména v raných klavírních skladbách, jako jsou *Phrygian Gates* (1977) a *China Gates* (1977). Značné proslulosti dosáhla i jeho kompozice pro smyčcový

²⁵ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 175.

²⁶ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 179. Přeložil J. D.

²⁷ Mínilím tím uvědomování si současnosti a jeho vlivu na umění ve vlastní tvorbě.

²⁸ AINSLEY, Robert (1995): *Encyklopedie klasické hudby*. London: Carlton Books Limited. S. 40-41. Přeložil prof. PhDr. Václav Felix, CSc. (The Ultimate Encyclopedia of Classical Music). Termín Michaela Nymana charakterizující historické hudební citáty, či kompoziční techniky, které vstupují do procesu minimalistické kompozice.

orchestr *Shaker Loops* (1978), inspirovaná frenetickými pohyby americké náboženské sekty „Shakerů“²⁹ Tato technika „hudebních smyček“ se však záhy rychle vyčerpala a tak Adams nahradil mechanické repetice rafinovanou rytmickou strukturou, pro niž je typická synkopická nepravidelnost. Předcházely tomu rozsáhlé kompozice jako *Common Tones in Simple Time*, *Harmonium* nebo *Grand Pianola Music*. Posun do dalšího tvůrčího období můžeme sledovat na skladbě *Two fanfares for orchestra*, která zahrnuje části *Tromba lontana* a *Short Ride in a Fast Machine*. Je zde kladen větší důraz na barevnou instrumentaci a rytmus se stává nepravidelnějším. Zejména druhá fanfára se stala jednou z Adamsových nejpopulárnějších kompozic. Hlavní těžiště tvorby Johna Adamse bezesporu leží na poli instrumentální a orchestrální hudby. Komorní a sborové kompozice jsou v rejstříku jeho prací v menšině a dominují v nich zejména skladby pro klavír.³⁰ Za zmínku stojí *Road Movies* pro housle a klavír, které natočila Leila Josefowitz pro prestižní nahrávací label Nonesuch.³¹ Při hledání nových zvukových možností experimentoval Adams i se syntetizátory a v roce 1993 tak vzniklo elektronické album *Hoodoo Zephyr*, které však fanoušky nebylo považováno za nejzdařilejší.³²

Čistě vokální tvorba skladatele není obsáhlá a z části ji tvoří úpravy sborů z jeho oper (např. *The Death of Klinghoffer*). Rád ale využívá vokálně-instrumentálních forem. Může tak slovy vyprávět děj a zároveň uplatnit své instrumentační mistrovství. Sborovou složku už obsahovala skladba *Harmonium* z raného období, definitivní úspěch však přinesla až premiéra opery *Nixon in China*, na libreto Alice Goodman. Její premiéra se konala 22. 10. 1987 v Houston Grand Opera³³ a okamžitě zaznamenala velké ohlasy, což odstartovalo kariéru Johna Adamse, jako světově známého skladatele. Opera jednak zaujala veřejnost svým novým, zjednodušeným hudebním jazykem a také politickým námětem z blízké minulosti. Podobným směrem se vydal i Steve Reich svými operami-dokumenty.³⁴ Skladatel o svém tvůrčím přístupu říká, že materiál odvozuje od toho, co absorbuje kolem sebe, tedy nejen vlivy hudební, ale i veřejné a jiné kulturní dění. Přitahují ho příběhy o lidech, kteří se

²⁹ SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press. S. 179.

³⁰ Pro celkový přehled díla doporučuji osobní stránky skladatele. <<http://www.earbox.com/listofworks.html>> (cit. 7. 4. 2012).

³¹ Tento hudební label distribuuje i nahrávky Steve Reicha. Oběma autorům vydal reprezentativní průřez dílem v podobě „earboxů“, tedy jakýchsi kolekcí. <<http://www.nonesuch.com/albums/earbox>> (cit. 7. 4. 2012).

³² Hodnocení skladby se pohybuje v podprůměrných hodnotách. <http://rateyourmusic.com/release/album/john_adams/hoodoo_zephyr/> (cit. 7. 4. 2012).

³³ <<http://www.earbox.com/W-nixoninchina.html>> (cit. 7. 4. 2012).

³⁴ Reich se svou manželkou, videoartovou umělkyní Beryl Korot, vytvořil několik video oper, které svým obsahem reflektují současné sociálně-politické dění. Např. *Three Tales*, *The Cave*, *City Life*.

dostali k moci. To vše vnímá skrze americkou kulturu, pro kterou je typické mixování populárních a tzv. vysokých vlivů. Mezi své hudební otce počítá Aarona Coplanda a Igora Stravinského, který ovlivnil americkou hudební kulturu zejména svými přednáškami a skladatelskými kurzy v Tanglewoodu na přelomu 50. a 60. let.³⁵ Po *Nixon in China* následovala řada dalších velice úspěšných oper, které se dodnes hrají po celém světě. Jsou to zejména *The Death of Klinghoffer*, *Doctor Atomic* a *A Flowering Tree*. Adams experimentoval i s formou muzikálu, který však nepřinesl takový ohlas jako tvorba operní (*I Was Looking at the Ceiling and Than I Saw the Sky*). Významné místo ve skladatelově tvorbě zastává jediné oratorium *El Niño*, které volně zpracovává téma proroctví narození Ježíše Krista. Adams využil národnostních prvků Latinské Ameriky, které podporuje anglickým, španělským a latinským textem. Křesťanské motivy jsou u Johna Adamse častým jevem, což dokládá i zhudebnění kázání ve skladbě *Christian Zeal & Activity*. Nestává se však světloňosem moderní křesťanské hudby, spíše nahlíží určité situace z pohledu různých národností a náboženství.

John Adams je také autorem hudby ke dvěma filmům (*Matter of Heart* – dokument o C. G. Jungovi a *An American Tapestry*). Na svých webových stránkách uvádí i několik aranží a instrumentací, ze kterých můžeme vybrat zejména *The Black Gondola* podle Ference Liszta.³⁶

V posledním desetiletí je John Adams již považován za jednoho z nejvlivnějších amerických skladatelů současnosti. Jeho kompozice si udržují vysoký standart a jsou interpretovány nejlepšími orchestry i sólovými hráči. Adams stále hledá nové způsoby vyjádření a pro inspiraci jde klidně do filmové hudby klasického Hollywoodu (symfonická svita *City Noir*, inspirovaná formálními postupy amerického „filmu noir“ 30. – 40. let), nebo se vrátí ke knize Jacka Kerouacka *Big Sur* (koncert pro elektrické housle *Dharma at Big Sur*). Podobně jako u Charlese Ivese hrají v tvorbě Adamse roli konkrétní místa, spojená s určitou událostí. Pro pojmenování jeho skladeb je tak často typické určení osoby, nebo věci na charakteristickém místě (*Nixon in China*, *Dharma at Big Sur*).

³⁵ <<http://www.youtube.com/watch?v=JQ1fDUHb3LQ>> (cit. 7. 4. 2012).

³⁶ <<http://www.earbox.com/listofworks.html>> (cit. 7. 4. 2012). Jedná se o instrumentaci Lisztovy skladby *La Lugubre Gondola*.

1.2 Chamber symphony: okolnosti vzniku, instrumentace a hudební výrazivo

Na *Chamber symphony* pracoval John Adams mezi zářím a prosincem roku 1992. Byla objednána nadací Gebrode Foundation of San Francisco pro ansámbl, provozující soudobou hudbu, San Francisco Contemporary Chamber Players. Adams nejprve zamýšlel napsat „dětský kus“, ve kterém by pracoval se samplly dětských hlasů a následně je zpracovával elektronickou cestou za doprovodu elektronických nástrojů. Svůj původní záměr změnil, když ve svém studiu studoval Schoenbergovu *Komorní symfonii* op 9. Její agresivní zvuk se mísil s hudbou animovaných filmů z 50. let minulého století, které si pouštěl ve vedlejší místnosti jeho malý syn Sam. Adams popisuje svůj šok ze zjištění, že oba hudební signály jsou vystavěny na podobném základu. Společným jmenovatelem byly hyperaktivita, agresivita a téměř akrobatická virtuosita instrumentace, která mu imponovala. Uvědomil si, kolik mají tyto dvě odlišné tradice společného.³⁷ Tento poznatek zapříčinil, že se skladatel vydal zcela jinou cestou. Jak sám popisuje, komorní hudba se svou polyfonickou strukturou a demokratickým rozdělením rolí se mu vždy komponovala těžce. Avšak Schoenbergova hudba mu poskytla klíč k tomu, jak vytvořit kompozici se symfonickým zvukem a zároveň sólistickou transparentností komorní hudby. Jako příklady tohoto neběžného typu hudby uvádí Milhaudovo *La Creation du Monde*, Stravinského *Octet* a *L'Histoire du Soldat*, nebo Hindemithovo *Kleine Kammermusik*.³⁸ Adams si všímá i podobnosti s hudební tradicí amerických kreslených filmů. Komparuje virtuositu filmových partitur a instrumentační možnosti v komorní hudbě. V technické obtížnosti však chce zajít ještě dál, a proto volí ansámbl, složený ze sólových hráčů, kteří dohromady dokáží vytvořit plný zvuk homogenního orchestru.³⁹ Mezi významné inspirační zdroje z oblasti hudby k animovaným filmům uvádí zejména hudbu k sérii příběhů o králíku Bugs Bunnym z padesátých let minulého století. Filmová hudba se začala v té době měnit díky zvukovému mistru Masonu Batesovi, který pomocí nové techniky zaváděl do animovaných filmů elektronické zvuky.⁴⁰ Jedna z částí *Chamber Symphony* nese název po dalším animovaném hrdinovi – Road Runnerovi.

³⁷ ADAMS, John (1992): *Chamber symphony*. New York: Boosey & Hawkes.

³⁸ <<http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=171>> (cit. 7. 4. 2012).

³⁹ <<http://www.youtube.com/watch?v=966RBFbiSs>> (cit. 7. 4. 2012).

⁴⁰ <<http://www.youtube.com/watch?v=nhE-dOzd3T8>> (cit. 7. 4. 2012).

Instrumentace počítá s patnácti sólovými nástroji. Název i nástrojové obsazení nápadně odkazuje ke *Komorní symfonii* op. 9 Arnolda Schoenberga, Adamsova skladba je však navíc vybavena nástroji, jako jsou syntetizér, pozoun, trubka a bicí souprava. Obsazení je tedy následující: flétna (muta in pikola), hoboj, klarinet in Es (muta in B, A), basklarinet (muta in klarinet in B), fagot, kontrafagot (muta in fagot), lesní roh in F, trubka in C (kovové i umělé dusítko), pozoun (kovové i umělé dusítko), syntetizátor⁴¹, perkuse v sestavě (basový buben, tomtomy, tabla, malý buben, bonga, roto tomy, conga, dřívka, kravský zvonec, dřevěný blok, hi-hat, tamburína), housle, viola, violoncello a kontrabas.⁴² Adams využívá širokou škálu zvukových možností a neustále mění proměnlivou instrumentací barvu zvuku. V interview popisuje překážky, které musel vyřešit: „... byl zde problém s instrumentací zejména žesťových nástrojů, jejichž dynamika je mnohem silnější, než například u smyčců. Musel jsem pochopitelně změnit přístup k zacházení s těmito nástroji oproti symfonické partituru, aby nevznikaly zvukové a dynamické disproporce.“⁴³ Ke každému nástroji přistupoval skladatel jako k samostatné jednotce, vybavené značnou technikou. Jejich užití je pak rovnoprávné a každý hráč dostane na čas prostor k sólovému vyniknutí.

John Adams považuje *Chamber Symphony* za specifickou událost ve své tvorbě, pro kterou bylo do té doby typické zejména symfonické uchopení na dlouhých diatonických plochách. Tyto plochy byly převážně homofonního charakteru a zkoumaly nové sónické možnosti ve vztahu k času, zatímco *Chamber Symphony* řadí do svého post-Klinghofferovského období, pro které je typická chromatika a linearita.⁴⁴ Její hudební jazyk je postaven na základech dvou protikladných tradic. První je sofistikovaná hudební kultura začátku 90. let minulého století a druhá je estetika populární americké kultury. Adams dokáže vkusně propojit oba proudy. Domnívám se, že autorův přístup k umělé hudbě je formován na základě inspirace hudbou Charlese Ivese a vymezení se vůči Schoenbergovu hudebnímu myšlení. Adams nevytváří racionální systém, ve kterém by byly všechny prvky logicky zdůvodnitelné. Místo toho ponechává prostor pro intuici a vypsanou improvizaci. Přemýšlí modálně a horizontálně, proto proti sobě staví rovnocenná hudební pásma, která na sebe vrství v závislosti na rytmické kvalitě. Takto experimentoval na počátku století již

⁴¹ Adams vyžaduje užití výhradně modelu Yamaha SY77 nebo SY 99. Tyto nástroje mají naprogramovaný specifický a nezaměnitelný zvuk, který autor k provedení skladby výhradně vyžaduje. Tento software, včetně partitury a partů, je možné zakoupit u vydavatelství Boosey & Hawkes Rental Library.

⁴² ADAMS, John (1992): *Chamber symphony*. New York: Boosey & Hawkes.

⁴³ <<http://www.youtube.com/watch?v=966RBFbiSs>> (cit. 7. 4. 2012). Přeložil J. D.

⁴⁴ <<http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=171>> (cit. 7. 4. 2012).

Charles Ives, který proti sobě nechával hrát rozdílné rytmy, styly i harmonie.⁴⁵ John Adams vědomě svou tvorbou odkazuje k historickým technikám a stylům. Jeho skladatelské myšlení je syntetické a eklektické, což z něj dělá ryze postmoderního skladatele. Podrobná analýza partitury *Chamber Symphony* pomůže odhalit hudební vlivy a užití citace. Skladba byla věnována synovi Samovi. Premiéra se uskutečnila 17. ledna 1993 v Dr. Anton Philipszaal v nizozemském Haagu a pod vedením skladatele účinkoval Schönberg Ensemble.⁴⁶

2. Analýza *Chamber Symphony*: úvod

Ve své analýze vycházím z partitury vydané nakladatelstvím Boosey & Hawkes v New Yorku roku 1992.⁴⁷ Tato partitura je vybavena instrumentační legendou, technickými pokyny, údaji o prvním provedení skladby a autorovou předmluvou. Samotný notový záznam je rozložen na sto šesti stranách a jednotlivé nástroje jsou zaznamenány v transpozicích.⁴⁸ Jako poslechový materiál mi posloužila originální audio nahrávka *Chamber Symphony*, vydaná společností Nonesuch roku 1994.⁴⁹ Skladba je segmentovaná do tří částí: Mongrel Airs (7:50), Aria With Walking Bass (8:13), Road Runner (5:50).⁵⁰

V následujícím textu se pokusím skladbu analyzovat se zřetelem na základní parametry hudebního díla, totiž formu, hudební vertikálu a horizontálu, rytmickou složku a instrumentaci. Každé z částí se věnuji samostatně.

2.1 Mongrel Airs

Slovy Johna Adamse byl název úvodní věty vybrán: „na počest britského kritika, který si stěžoval, že má hudba postrádá stylovou čistotu“.⁵¹ Názvy skladeb mají u Adamse často

⁴⁵ RICH, Alan (1995): *American Pioneers*. New York: Phaidon Press. S. 32 – 35. Tuto techniku využil Ives především ve skladbách *Three Places in New England* a „*Robert Browning*“ *Overture*. Původ tohoto hudebního myšlení můžeme nalézt v Ivesově dětství, kdy ho jeho otec, kapelník vojenské kapely, nutil hrát melodii v jedné tónině a zpívat v tónině druhé. Vzniklá bitonalita připomíná překrývající se zvuk pochodových kapel.

⁴⁶ ADAMS, John (1992): *Chamber symphony*. New York: Boosey & Hawkes.

⁴⁷ ADAMS, John (1992): *Chamber symphony*. New York: Boosey & Hawkes.

⁴⁸ Nikoliv „in C“, jak bývá v USA zvykem.

⁴⁹ ADAMS, John (1994): *Chamber Symphony, Grand Pianola Music*. Nonesuch, Audio CD. London Sinfoniettu diriguje John Adams.

⁵⁰ Uvedené hodnoty značí minutáž jednotlivých stop.

⁵¹ <http://www.loosefilter.com/the_loose_filter_project_/2006/07/listening_guide.html> (cit. 18. 4. 2012). Přel. J. D. Originální citace vypadá následovně: „to honor a British critic who complained that my music lacked

asociativní charakter a nemusí přímo odrážet programní náplň díla. Proto mohou jednotlivé názvy vícevěté kompozice působit na první pohled nesourodě. To, co je sjednocuje, je silně provázaný hudební jazyk, který vytváří charakteristické vzorce a jejich funkce.

Abychom pochopili, jak skladatel formuje celek, je nejdříve nutné pochopit systém a materiál, se kterým pracuje. Forma první věty je značně rozvolněná, což je důsledkem nepatrných tektonických změn překrývajících se pásem. Tato faktura, jež je charakteristická pro celou skladbu, je stratofonická. Jedná se o proměnlivý polyfonní průběh vícehlasých pásem,⁵² které se vzájemně vrství a ovlivňují. Jsou často zcela rozdílného charakteru a odlišují se rytmickou hustotou, instrumentací, či intervalovým výběrem. Jejich návaznost je motivována především rytmicky a melodicky, případně figurativně. Skladatel má pak značnou volnost při ovlivňování hustoty všech vrstev a využívání jejich kombinací. Zde by mohlo hrozit neomezené a zdánlivě nahodilé plynutí hudby do nekonečna, což by posluchače záhy unavilo a omrzelo. Proto Adams využívá motivických návratů, které zajišťují skladbě určitou konzistenci. Jeden takový motiv zaslechneme hned v taktu 17 v sólovém Es klarinetu. Jedná se o charakteristické seskupení intervalů, které se bude opakovat v mnoha podobách po celou první větu. Systematické použití tohoto motivu ve vybraných úsecích má reprízový charakter.⁵³ Dalším výrazným prvkem, který má silnou formotvornou funkci je chromatická figurace v taktu 110, kterou ohlásí violoncello s basklarinetem. Svou harmonickou kvalitou se liší od předchozí polyfonní faktury a v instrumentačně pozměněné podobě se objeví ještě v taktu 202, kdy zmíněné nástroje nehrají současně, ale následně. Tyto dva výrazné motivy přibližně formují větu do zrcadlové podoby ABABA, kdy není možné jednoznačně vymezit menší tektonické útvary, neboť motivický materiál není periodický a jednotlivá pásma se překrývají nepravidelně. Proto lze formu posuzovat pouze na základě proporcí faktury.

Faktura celé kompozice je horizontální a vyznačuje se silně evolučním charakterem. Adamsův hudební jazyk je zde modální, což mu umožňuje vyhnout se tonálním centřům a docílit větší chromatické plastičnosti. Žádná z vět není postavena na konkrétní, neměnné řadě tónů. Skladatel vychází často z tzv. druhého Messiaenova modu omezených

breeding“. Slovo „breeding“ je do češtiny v tomto kontextu těžko přeložitelné, proto jsem ho nahradil jiným slovním spojením, které z textu logicky vyplývá.

⁵² TICHÝ, Vladimír (2011): *Harmonicky slyšet a myslet*. Praha: Akademie múzických umění. S. 272.

⁵³ Termín repríza zde chápu jako vyšší tektonický útvar, který se ve skladbě opakuje. Lze ho také chápat jako opakované nakupení charakteristického motivického materiálu. Neuvažuji o repríze, jakožto o formotvorném principu v klasicko-romantickém kontextu.

transpozic,⁵⁴ avšak jeho stavbu vždy úplně nedodrhuje. Je to proto, že jeho přístup ke kompozici není důsledný v dodržování předem zvolených pravidel, Adamse zajímá spíše intuitivní tvorba s určitými vybranými prostředky, které může libovolně měnit. Nikdy však nepřekročí stylové a estetické hranice, které zvolený materiál nabízí. Jednotlivé mody libovolně kombinuje a vytváří v nich pomyslné osy, které intervalovou stavbu mění. Lze jen stěží určit, nakolik skladatel vědomě a systematicky pracuje s těmito kombinacemi, ale jelikož celá první věta svým charakterem připomíná bluegrassovou improvizaci,⁵⁵ je možné se domnívat, že nejvyšším kritériem byla pro skladatele plastičnost melodických linek, nikoliv systematická práce s intervalovým výběrem. Ten se projevuje v každém pásmu jinak, Adams preferuje různé intervalové poměry v závislosti na pásmu, které modeluje. Pro rychlé melodické linky většinou nepřekročí vzdálenost zvětšené kvarty, což má své opodstatnění i v technické náročnosti. Tato pásma většinou reprezentují dřevěné dechové nástroje, hrající v unisonu, jak se můžeme přesvědčit v samotném začátku věty. Další pásmo představují nástroje žesťové, které se pohybují nejčastěji v paralelních čistých kvintách. Adams má obecně zálibu v užívání čistých intervalů a jejich paralelismů. Syntetizér společně s bicí složkou tvoří harmonicko-rytmické pásmo, ve kterém je melodie potlačena na minimum. Tato instrumentační volba opět vychází z přirozených vlastností zmíněných nástrojů. Od taktu č. 4 doplňuje syntetizér pravidelný beat kravského zvonce chromatickými obraty septakordů. Dominantní sekundakord z As dur střídá s tvrdě-velkým septakordem v C dur, ten však následně přehodnotí na kvartsextakord e moll a zpět na dominantní sekundakord, ale tentokrát z G dur. Z této krátké ukázky můžeme odvodit, jak skladatel o souzvucích přemýšlí. Sazba je vysoce chromatická, využívá paralelismů čistých intervalů a tercové příbuznosti, která zpochybňuje ukotvení potenciálního tonálního centra. Zajímavé je, že veškerý pohyb ve skladbě probíhá svobodně, jako v improvizaci. Skladatel hlídá pouze unisona, či postupy v určitém intervalu (většinou tercie a kvinta), nebere ohled na kontrapunktická pravidla. Výsledkem pak mohou být disonantní střety, které jsou opodstatněné vnitřní logikou předchozího vývoje daného pásma. Výraznou oporu k melodickým linkám tvoří pásmo basové, které je svou stylizací nápadně podobné

⁵⁴ KOHOUTEK, Ctirad (1965): *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství. S. 39. Modus má tuto intervalovou stavbu: c, des, es, e, fis, g, a, b, c. Např. basové pásmo v taktu 107. Výjimkou není ani užívání celotónových postupů, které umožní skladateli plynulejší přechod do jiného modu.

⁵⁵ Bluegrass je americký hudební styl, odvozený od tradiční country. Poznávacími prvky jsou zdůrazňování lehkých dob a svižné tempo, vyplněné rychlými melodickými běhy v banju a glissandy v houslích. Kontrabas většinou hraje kvartové intervaly na těžkých dobách.

jazzovému „walking basu“. Zde jsou intervalové poměry nejmenší a jsou tvořeny zejména sekundovými kroky v pravidelném osminovém toku. I když je sazba silně horizontálně orientovaná, lze rozeznat melodická, harmonická, rytmická a basová pásma, která jsou zkomponovaná nezávisle na sobě. Jejich vzájemnou koherenci zajišťuje především společný hudební jazyk, úzký okruh preferovaných intervalů, jejich stavba a vrstvení materiálu stejného typu v rámci jednoho pásma.

Adams operuje ještě s jedním důležitým principem, a to se symetrií. Zmíněné pomyslné osy, které rozdělují jednotlivé mody, nejsou sice vytvářené systematicky, ale spíše vstupují do procesu kompoziční hry. Princip symetrie můžeme spatřit hned v úvodu věty, kdy hoboj a viola hrají tytéž noty, avšak v obráceném pořadí. Taktéž jsou stylizované housle s violoncellem a dohromady tvoří harmonické podloží pro melodické hlasy. Symetrii podléhá i rytmická struktura, která jednotlivé modely často zrcadlově otáčí, jak je tomu např. v taktu 96 u bicí soupravy. Melodické vedení hlasů je poměrně lineární a tvoří jakési vlny, které se přes sebe navzájem přelévají. I zde je vždy možné stanovit jednoznačný vrchol, který se nachází většinou na nejvyšším místě fráze. Toto lineární, obloukové myšlení má svůj původ v jazzových sólech, která gradují melodicky, rytmicky i technickou náročností. Celá kompozice má také zrcadlovou formu, ve které prostřední větu ohraničují dvě kontrastní, sobě však podobné části.

Rytmus je v *Chamber symphony* možná nejdůležitějším parametrem. Hudba Johna Adamse se celkově vyznačuje důrazem na rafinovanou rytmickou strukturu, avšak v této kompozici dosáhl skladatel maximální hyperaktivity. Přitom si vystačí s jednoduchým dělením dob, které je segmentováno do několika vrstev. Jinými slovy, Adams vychází z pravidelného pulsu, který udává v počátku věty kravský zvonec, a na tento beat nabaluje nižší a vyšší rytmické hodnoty. Dělení délek je vždy poloviční, nebo třetinové (trioly), jenom ve výjimečných místech se setkáme s kvintolami a drobnějšími poměry, které většinou představují vykomponované accelerando, či ritardando. Rytmická pásma jsou oddělená a přerušovaná pauzami, které narušují frázování a činí tak rytmický tok více synkopický. Jednotlivé úryvky mohou být komplementárně zasazeny do širšího rytmického kontextu. Tento způsob práce můžeme pozorovat v taktech 100 – 107 na basovém pásmu. Rytmická struktura se tak stává velice živou a proměnlivou, což by mohlo v extrémních případech vyústit v chaos. Adams proto tento polyrytmický tok ukotvuje např. pravidelným beatem v bicích nástrojích (důvěrně známý prostředek ze skladby *Short Ride in a Fast Machine*), nebo

vytváří společné uzly, kde se jednotlivé fráze setkají a vytvoří na okamžik zdánlivě těžkou dobu. Adams tak nechává pravidelný puls vždy latentně přítomný a přehodnocování těžkých a lehkých dob se stává hlavní atrakcí skladby. V několika případech si pomůže i přehodnocením metra, které vyznačí změnou taktu. V duchu modelování melodických frází, které mají svůj začátek, vrchol a konec, dochází paralelně i k modelování rytmu. Vstup nového pásma je nejčastěji ohlášen nejistými imitacemi některého z jiných pásem. Z těchto imitací se stane model, který se buď variuje, nebo kulminuje v složitější rytmické struktury (viz. symetrie, „vypauzování“ modelu, ostinato přes taktové čáry, atd.). Stejně jako melodická fráze, začíná i končí často v podobě krátkého motivu, či částice, která se stane podkladem pro nové pásmo. Dobře je to patrné v taktu 181, kdy smyčce předvedou figuru v šestnáctinových hodnotách, kterou přebírají dřevěné dechové nástroje v taktu 186 a v taktu 193 již jejich fráze končí rozdrobením do menších celků. Všechny tyto techniky práce s rytmem se věnují hudební horizontále, avšak Adams pracuje i s vertikální hustotou rytmické sazby, což také pomáhá vytvářet tektonické vrcholy. V závěru věty, jakoby se zrekapitulovaly jednotlivé modely a v nejvyšší rytmické hustotě spějí k překvapivému konci.

V instrumentaci vychází Adams z přirozených vlastností nástrojů a využívá všech jejich poloh a možností. Vždy vychází z jejich základního zvuku, a proto svou partituru neozvláštňuje speciálními technikami. Barevné instrumentace dosahuje vzájemnými kombinacemi a výměnou instrumentů stejné nástrojové skupiny (různé druhy klarinetů). Vrchní dřevěné dechové nástroje hrají mnoho rolí a jsou nejčastěji využívány pro rychlé melodické běhy. Obvykle jsou spojovány s vrchními smyčci, či syntetizátorem. Basové dřevěné nástroje se velmi často pojí s violoncellem a kontrabasem. Dohromady plní funkci tzv. walking basu. Žesťové nástroje jsou nejméně univerzální, pojí se v jedno samostatné pásmo, které není příliš pohyblivé. Charakteristický je pro něj pohyb v augmentaci (vzhledem k okolní rytmické struktuře) a v paralelních kvintách, či kvintakordech. Bicí souprava má především funkci rytmickou, avšak široký výběr nástrojů umožňuje plnit i funkci barevnou. Nejvšestrannějším nástrojem je syntetizátor, který ze své podstaty může imitovat jakoukoliv stylizaci ostatních pásem. Typické jsou pro něj chromatické postupy v paralelních septakordech. Smyčcová složka je značně heterogenní a dává prostor pro časté sólové výstupy.⁵⁶ Zejména housle reprezentují často nové hudební myšlenky a nejvýraznější témata.

⁵⁶ Ty jsou v partituře vyznačeny slovem „Solo“. Autor tak dává pokyn dirigentovi, aby ohlídal zvukovou bilanci mezi sólistou a doprovodem.

Jednotlivé úlohy nástrojových skupin logicky vyplývají z přirozených vlastností nástrojů, Adams ale využívá jejich možností v celém rozsahu a během střídání pásem nechává vždy určitý instrument vyznít nad nástroje ostatní. V celé skladbě není mnoho prostoru pro individuální interpretaci, neboť správné vyznění skladby vyžaduje především rytmickou přesnost a bezvýhradné plnění autorových požadavků.

Již v první větě jsou patrné vlivy a inspirace americkou populární hudbou, a to především country, bluegrass a jazz. Určitou paralelu bychom určitě našli i s *L'Histoire du Soldat* Igora Stravinského (zejména v instrumentaci). Paralelismy a vznikuvší bitonální kombinace nám zase mohou připomenout slavný začátek Honeggerovy *5. symfonie*. Je tedy jasné, že John Adams je syntetik, který své hudební zkušenosti přetavuje do osobitého kompozičního jazyku.

2.2 Aria With Walking Bass

Druhá i třetí věta jsou vystavěny na stejných, výše uvedených principech, proto se jednotlivé jevy pokusím popsat chronologicky tak, jak se v partituře objevují.

Samotný název druhé věty odpovídá jejímu obsahu a definuje dva nejdůležitější principy, kterými je věta tvořena. Ta stojí jednak na permanentně kráčejícím basu a na kantiléně žesťových nástrojů, které svou frázi zopakují celkem šestkrát v různých obměnách. Na tyto dva výrazné prvky se postupně nabaluje další hudební předivo, které vychází z jejich charakteru. Centrálním tónem se stává tón B, který symetricky dělí melodické linie na dvě poloviny. Melodie pak podle této osy klesá a stoupá v malých intervalových odstupech. Odsud pravděpodobně název „Aria“.

Druhá věta je svým charakterem nejlineárnější a neklidnější. Hned ve druhém taktu si můžeme v basovém pásmu povšimnout, jak skladatel přehodnocuje modální vztahy pomocí chromatických nebo celotónových postupů, aby se vyhnul jednotvárnosti. Tím posluchače neustále mate a vytváří zdánlivě nekonečnou melodickou linii, která je ohraničena pouze nástupem dalších pásem. Basové i melodické pásmo jsou tvořené stejným způsobem a je možné se domnívat, že jsou i stejné podstaty, obě však v jiných rytmických hodnotách. V taktu 9 nastupuje sólová trubka v inverzi k pozounu a vytváří mu tak kontrapunkt až do taktu 17, kde se přidává lesní roh a všichni společně pokračují v paralelních kvintakordech. K této linii se přidávají i housle v tremolu, k lince basu se připojuje basklarinet v triolové

stylizaci. V taktu 28 nastupuje pedálový buben a syntetizátor, který vnáší do skladby rytmický puls. V podobné stylizaci na něj navazuje viola v taktu 42. Vzniká tak nové pásmo, ke kterému se posléze připojují i housle a spolu s high-hat tvoří rytmické podloží pro sólo klarinetu v taktu 58. Zde se mění metrum na lichý tříosminový takt, tempo však zůstává stejné. Klarinetové sólo je jedním z nejzajímavějších míst v celé skladbě. Je to jednak kvůli rytmické obtížnosti vykomponovaného acceleranda a jednak melodickou nápaditostí, způsobenou velkými intervalovými skoky. Žesťové nástroje již předznamenávají hlavní téma v osamocených osminových notách, jednoznačná repríza však nastane až v taktu 80. V taktech následujících si můžeme povšimnout, jak skladatel pracuje s rytmickou hustotou. Ta je uspořádána jednak vertikálně: průřez jednou dobou obsahuje všechny její sudé dělitele, včetně šestnáctinových sextol; a jednak horizontálně: Vrcholy frází jsou spojeny s vyššími melodickými polohami a menšími rytmickými hodnotami. Od taktu 91 pracuje Adams i s komplementárním rytmem nižších dechových dřevěných nástrojů. Plně využívá i předvolených funkcí na syntetizátoru (určité klávesy jsou předem naprogramované pro konkrétní souzvuky). Dechové nástroje ozvláštňují instrumentaci melodickými ozdobami: tremoly, trylky a přírazy, což způsobuje dosud zcela novou zvukovou kvalitu. V taktu 114 máme pátou reprízu tématu v pozounu, za doprovodu pásem, které se utvořily v předešlých taktech. Basová poloha nižších smyčců je dále vystřídána melodickou kantilénou, aby se mohla opět vrátit ke své hlavní funkci – walking basu, který je instrumentován napůl arcem a napůl pizzicatem. Na poslední osmině taktu 147 začíná v žesťových nástrojích šestá repríza hlavního tématu, která se naposledy vzdeme a končí v pianissimu za doprovodu tichých tremol a staccat vrchních smyčcových nástrojů.

Celkově lze říci, že druhá věta staví vždy na dvou kontrastech: krátkých a dlouhých hodnotách, výšce a hloubce a barevné jasnosti instrumentace.

2.3 Roadrunner

Název poslední části odkazuje ke kreslené postavičce, která obrovskou rychlostí křížuje texaské dálnice. V patách jí je zlomyslný kojot, který neustále chystá nové nástrahy, aby „piráta silnic“ polapil. John Adams tento dnes již klasický animovaný seriál převedl do hudební řeči. Třetí věta je zdaleka nejobtížnější a nevirtuóznější částí *Chamber Symphony*. Skladatel zde shromáždil téměř všechny postupy, které se objevily v předchozích větách

a vrství je v dosud největší hustotě. Forma této části by se dala s určitou mírou nadsázky odvodit od formy sonátové u instrumentálního koncertu. Její půdorys vypadá přibližně takto A - a' - b – kadence - A''. Principy zacházení s rytmem, melodií a celými pásmy je stejný jako ve větách předešlých, avšak zde přibývají citace již uvedených témat v novém kontextu.

V samotném úvodu skladatel exponuje hned čtyři pásma. První je komplementární a staccatové (představují ho dřevěné dechové nástroje s kontrabasem), druhé zastupují nástroje žesťové čtvrtovými hodnotami, střídavou dynamikou a paralelními postupy, třetí pásmo je kombinované (bicí souprava má rytmickou úlohu, částečně se pojí k prvnímu pásmu a částečně k syntetizátoru) a posledním pásmem je stylizace v syntetizátoru. Adams tedy využívá instrumentaci v blocích, kterou neustále proměňuje. V taktu 15 nás zaujme sólo houslí, které nám asociuje tematický materiál z první věty. Faktura skladby se velmi rychle mění a osminové hodnoty v prvním pásmu jsou vystřídány čtvrtovými triolami. Bicí souprava využívá všech barevných možností v rychlém sledu. V taktu 28 nastupuje v klarinetu a basklarinetu nové pásmo v šestnáctinových hodnotách, ale na rozdíl od předchozích vět jsou intervalové rozestupy již větší a jejich stavba je smíšená. V taktu 46 zazní již známé téma v houslích a přerušuje je až vpád šestnáctinových hodnot v bicí soupravě a syntetizátoru. Zde se sazba stává více syrytmickou a tvoří podklad pro modální pásma v taktu 74. Oblouk fráze se vyklene k nejvyšším tónům dřevěných dechových nástrojů a vplyne do „druhé expozice“, kterou ohlašují charakteristické postupy ve smyčcích a syntetizátoru. Ten ukončí frázi překvapivým sestupným během v C dur přes čtyři oktávy. Ostatní pásma také dobíhají⁵⁷ a takt 106 vstupuje silně chromatické pásmo, rotující kolem osy, které známe již z první věty. To ústí až v houslovou kadenci za doprovodu bicí soupravy. Kadence je tvořena šestnáctinovými modálními běhy, v kombinaci s ostinátními chromatickými modely. Autor vylučuje jakékoliv agogické rozvolnění a pravidelný puls posiluje rovnoměrnými údery do tamburíny. Ty se ale po šesti taktech rozmělní v postupném accelerandu a housle pokračují sólově až do nízké polohy v triolovém rytmu, který se ustálí a vytvoří tak základ pro další pásma. Jedná se o neklidnější místo, které připravuje posluchače na energický závěr. Do ustálené triolové stylizace vstupují oktávové basy charakteristické barvy, kterou jim dodává syntetizátor znějící ve velké oktávě. Tempo se začíná plynule zvyšovat, což skladatel řeší přidáváním hodnot taktových předznamenání a slovním popisem, odkazujícím k přesným

⁵⁷ Zde se nabízí paralela s kontrapunktickou technikou těsný, jejíž podstata tkví ve stejném principu dobíhání hlasů.

tempovým označením. V taktu 176 se tempo dostává ke své počáteční hodnotě a jednotlivá pásma začínají narůstat, což ohlásí pravidelný beat na dřevěný blok. Taktem 182 počíná repríza, v níž se všechny dosavadní stylizace vrství a vzájemně kombinují. V taktu 188 můžeme sledovat útržky modálních pásem v unisonu – tomu jsou přizpůsobeny i triolové běhy v augmentaci stejného charakteru, které zapřičiňují rytmickou rozkolísanost (hoboj, vrchní smyčce). Ačkoliv je tónový výběr v těchto pásmech značně nekoherentní, nejedná se o dvanáctitónovou řadu ani sérii, neboť skladatel s těmito tóny zachází zcela intuitivně po vzoru jazzových improvizací. Dokládá to nesystematické používání stejných, či oktávových tónů. Tento druh sazby se blíží atonalitě, kterou má pestrá modální sazba připomínat. Adams nás k této komparaci vyvádí posledním mocným citátem ze Schoenbergovy *Komorní symfonie* op. 9.⁵⁸ v žesťových nástrojích v taktu 211. Nejedná se však o citát doslovný, jde spíše o aluzi, kterou tato citace vyvolá. V nejhustší faktuře a maximální dynamice pak celá kompozice překvapivě končí na lehké době.

Otázkou zůstává, nakolik se autor nechal inspirovat seriálovou hudbou, která sama o sobě obsahuje mnoho citací a odkazů na známé melodie klasické hudby. Domnívám se, že došlo pouze k vnějškové inspiraci jejím expresivním vyzněním. Mnohem více vodítek bychom našli v partituře Schoenbergovy *Komorní symfonie* op. 9, kde už samotná stavba souzvuků, rytmická struktura a melodické vedení hlasů, vykazuje značnou podobnost s fakturou *Chamber Symphony* Johna Adamse. Komparace těchto symfonií však již není předmětem mé analýzy a zasloužila by si detailnější studii.

2.4 Závěr

Formální analýzou *Chamber symphony* jsem se pokusil objasnit principy, na kterých je tato skladba založená a vysvětlit tím, proč zaujímá v tvorbě Johna Adamse zvláštní postavení. Je to dáno především výhradně stratofonickou fakturou, která svou hustotou a proměnlivostí nemá v autorově tvorbě obdoby. Princip motivování dalšího hudebního vývoje na základě harmonického, melodického, nebo rytmického průběhu předchází části skladby, je skladatelským charakteristickým postupem, který uplatnil v mnoha svých kompozicích.

⁵⁸ SCHOENBERG, Arnold (1963): *Kammersymphonie* Op. 9B. New York: G. Schirmer, Inc. Jedná se o téma lesních rohů v taktech 589 – 593. Adamsova hudební citace tohoto tématu není doslovná.

Nemusí se přitom pracovat s hudebními pásmy. Ty mohou nahradit paterny, převzaté z estetiky „minimal music“.

Analýza také pomohla objasnit, jak autor absorbuje různé hudební vlivy a zasazuje je do nového kontextu. Adamsova tvorba je jasně zakotvena v postminimalistické tradici, avšak obohacena o prvky z americké populární kultury, což způsobuje živost a atraktivitu jeho hudby pro širší publikum. Kompozice sice vyloženě necituje konkrétní hudební úryvky (s výjimkou závěrečné citace z Schoenberga), ale spíše vyvolává pocity na základě podobnosti s určitými hudebními styly. Inspiruje se jejich estetikou a žánrovými pravidly. Tato inspirace je dvojitá, neboť dochází k záměrné komparaci amerického folkloru s tradicí evropského expresionismu.

Chamber symphony tak zůstává dílem, ve kterém se autor definitivně vyrovnal s kompozičním odkazem tzv. Druhé vídeňské školy a vytvořil si svůj nenapodobitelný hudební jazyk. Přibývající počet audio nahrávek s novými provedeními této skladby dokazuje, že se jedná o životaschopnou syntézu, která obstojí jak u laické veřejnosti, tak u seriózní kritiky.

3. Seznam literatury a pramenů

3.1 Literatura

AINSLEY, Robert (1995): *Encyklopedie klasické hudby*. London: Carlton Books Limited. Přeložil prof. PhDr. Václav Felix, CSc. (The Ultimate Encyclopedia of Classical Music).

BURROWS, John (ed.) (2008): *Klasická hudba*. Praha: Slovart.

KOHOUTEK, Ctirad (1965): *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

RANDEL, Don Michael (ed.) (1996): *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts and London England: The Belknap Press of Harvard University Press.

RICH, Alan (1995): *American Pioneers*. New York: Phaidon Press.

SCHWARZ, Robert K. (1996): *Minimalists*. New York: Phaidon Press.

TICHÝ, Vladimír (2011): *Harmonicky slyšet a myslet*. Praha: Akademie múzických umění.

3.2 Notové materiály a audio nahrávky

ADAMS, John (1992): *Chamber symphony*. New York: Boosey & Hawkes.

ADAMS, John (1994): *Chamber Symphony, Grand Pianola Music*. Nonesuch, Audio CD.

SCHOENBERG, Arnold (1963): *Kammersymphonie Op. 9B*. New York: G. Schirmer, Inc.

3.3 Internetové prameny

Art Of The States

<<http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=171>> (cit. 24. 4. 2012).

Bio Oko

<<http://www.biooko.net/cz/film/3415/Nixon-v-Cine-%7C-John-Adams/>> (cit. 24. 4. 2012).

John Adams

<<http://www.earbox.com/W-son-chamber.html>> (cit. 24. 4. 2012).

Kino Aero

<<http://www.kinoaero.cz/cz/film/1984/Doctor-Atomic-%7C-John-Adams/>> (cit. 24. 4. 2012).

Nonesuch

<<http://www.nonesuch.com/albums/earbox>> (cit. 24. 4. 2012).

Novinky.cz

<<http://www.novinky.cz/kultura/8764-john-adams-terorismus-minimalismus-a-soudoba-opera.html>> (cit. 24. 4. 2012).

Old Festival.cz

<http://old.festival.cz/programfe85.html?id_program=76&akce=prehled&typ=zanr&hodnota=2&menu=1> (cit. 24. 4. 2012).

Rate Your Music

<http://rateyourmusic.com/release/album/john_adams/hoodoo_zephyr/> (cit. 24. 4. 2012).

Smetanova Litomyšl

<<http://www.smetanovalitomysl.cz/napsali-o-smetanove-litomysli/hvezdy-projizdeji-prahou-bez-povsimnuti/>> (cit. 24. 4. 2012).

Švandovo divadlo

<<http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1463>> (cit. 24. 4. 2012).

The Loose Filter Project

<http://www.loosefilter.com/the_loose_filter_project_/2006/07/listening_guide.html>

(cit. 24. 4. 2012).

YouTube

<<http://www.youtube.com/watch?v=JQ1fDUHb3LQ>> (cit. 24. 4. 2012).