

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2019

Kateřina Horká

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Magisterský studijní program

Skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**MOŽNOSTI SYNTÉZY JAZZU A VÁŽNÉ HUDBY
Z POHLEDU SOUČASNÉHO SKLADATELE**

Kateřina Horká

Vedoucí práce: prof. Juraj Filas

Oponent práce: MgA. Tomáš Sýkora, MgA. Jan Dušek Ph.D.

Datum obhajoby: 1. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

AKADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition

DIPLOMA WORK

**POSSIBILITIES OF SYNTHESIS JAZZ AND CLASSICAL
MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF CONTEMPORARY
COMPOSER**

Kateřina Horká

Thesis advisor: prof. Juraj Filas

Examiner: MgA. Tomáš Sýkora, MgA. Jan Dušek, Ph.D.

Date of thesis defense: 1. 6. 2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Možnosti syntézy jazzu a vážné hudby z pohledu současného skladatele

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Souhlasím s využitím této bakalářské práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

.....

datum odevzdání práce

.....

podpis autora

Abstrakt

Touto magisterskou prací bych chtěla navázat na svou bakalářskou práci, která nese název *Integrace jazzových prvků ve vlastní kompoziční práci*. Hlavním těžištěm mé bakalářské práce byly zejména analýzy mých skladeb. Před analýzami vlastní kompoziční práce jsem vytvořila přehledný průřez historie *třetího proudu*, kde byly ukázky a rozbory skladeb jednotlivých autorů dvacátého století z Ameriky, Evropy a Čech.

Nyní práci rozšiřuji o několik dalších autorů, kteří se zabývali a zabývají syntézou vážné a jazzové hudby, zejména těch, kteří nebyli zmíněni v mé bakalářské práci. V úvodní části se nachází historický průřez zejména z oblasti vývoje syntézy v Americe. Na americký kontinent jsem se zaměřila více, neboť Amerika je považována za kolébku jazzu a rovněž i za kolébku syntézy vážné a jazzové hudby.

Druhá kapitola se zaměřuje na analýzy vybraných skladeb a v poslední kapitole je shrnutí nejdůležitějších poznatků z analýz.

Klíčová slova:

Skladba, syntéza, jazz, vážná hudba, analýza, autor

Abstract

In this master's thesis, I would like to continue and expand my bachelor's thesis with title: *Integration of jazz elements in my own compositional work*. My previous bachelor's thesis was focused on the analysis of my compositions. Before this part, I made a brief cross-section of history of the *Third Stream*. The examples and analysis of compositions of several authors of the twentieth century from America, Europe and Czech Republic were described.

Now I would like to expand my work and introduce several other composers who were interested in the synthesis of classical and jazz music, especially those not mentioned in my bachelor thesis. In the first part I have a history of the development of particular synthesis in America. I would like to focus on younger representatives of this generation who are influenced by their work in synthesis of classical music and jazz.

I have focused more on the American continent because America is considered the cradle of jazz as well as the synthesis of classical and jazz music.

The second chapter focuses on the analysis of selected compositions and the last chapter summarizes the most important findings from the analysis.

Keywords:

Composition, synthesis, jazz, classical music, analysis, author

Poděkování

Děkuji celé katedře skladby HAMU za přátelskou pomoc při realizaci této práce. Zejména profesorovi Juraji Filasovi za vedení práce, profesorovi Hanuši Bartoňovi a MgA. Janu Duškovi Ph.D. za cenné rady při tvorbě práce.

Obsah:

Úvod.....	1
1. Historický úvod - Amerika od dvacátých let až do konce 20. století - počátek integrace jazzu do vážné hudby.....	2
2. - 4. Analytická část.....	19
2.1 Gunther Schuller: <i>Four Soundscapes</i> - První věta <i>A Day On The River</i> (Den na řece).....	19
2.1.1 První věta <i>A Day On The River</i> - Délka a tempové údaje.....	19
2.1.2 První věta <i>A Day On The River</i> - Forma věty.....	20
2.1.3 První věta <i>A Day On The River</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	22
2.1.4 První věta <i>A Day On The River</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	30
2.2 <i>Four Soundscapes</i> - Druhá věta <i>Nocturnal Diversions</i> (Noční rozptýlení).....	31
2.2.1 Druhá věta <i>Nocturnal Diversions</i> - Délka a tempové údaje.....	31
2.2.2 Druhá věta <i>Nocturnal Diversions</i> - Forma věty.....	31
2.2.3 Druhá věta <i>Nocturnal Diversions</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	32
2.2.4 Druhá věta <i>Nocturnal Diversions</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	36
2.3 <i>Four Soundscapes</i> - Třetí věta <i>Peace and Plenty</i> (Mír a hojnost).....	39
2.3.1 Třetí věta <i>Peace and Plenty</i> - Délka a tempové údaje.....	39
2.3.2 Třetí věta <i>Peace and Plenty</i> - Forma věty.....	39
2.3.3 Třetí věta <i>Peace and Plenty</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	40
2.3.4 Třetí věta <i>Peace and Plenty</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	43
2.4 <i>Four Soundscapes</i> - Čtvrtá věta <i>Scherzo Fantastique</i> (Fantastické Scherzo).....	43

2.4.1 Čtvrtá věta <i>Scherzo Fantastique</i> - Délka a tempové údaje.....	43
2.4.2 Čtvrtá věta <i>Scherzo Fantastique</i> - Forma věty.....	44
2.4.3 Čtvrtá věta <i>Scherzo Fantastique</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	45
2.4.4 Čtvrtá věta <i>Scherzo Fantastique</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	49
3 Gunther Schuller: <i>Symphony for Brass and Percussion, Op. 16</i> - První věta.....	52
3.1.1 První věta - Délka a tempové údaje.....	52
3.1.2 První věta - Forma věty.....	53
3.1.3 První věta - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	54
3.1.4 První věta - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	62
3.2 <i>Symphony for Brass and Percussion, Op. 16</i> - Druhá věta.....	62
3.2.1 Druhá věta - Délka a tempové údaje.....	62
3.2.2 Druhá věta - Forma věty.....	62
3.2.3 Druhá věta - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	63
3.2.4 Druhá věta - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	65
3.3 <i>Symphony for Brass and Percussion, Op. 16</i> - Třetí věta.....	66
3.3.1 Třetí věta - Délka a tempové údaje.....	66
3.3.2 Třetí věta - Forma věty.....	66
3.3.3 Třetí věta - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	67
3.3.4 Třetí věta - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	69
3.4 <i>Symphony for Brass and Percussion, Op. 16</i> - Čtvrtá věta.....	70
3.4.1 Čtvrtá věta - Délka a tempové údaje.....	70

3.4.2 Čtvrtá věta - Forma věty.....	70
3.4.3 Čtvrtá věta - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	71
3.4.4 Čtvrtá věta - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	74
4 John Adams: <i>City Noir</i>	75
4.1 První věta <i>The City And Its Double</i>	76
4.1.1 První věta <i>The City And Its Double</i> - Délka a tempové údaje.....	76
4.1.2 První věta <i>The City And Its Double</i> - Forma věty.....	77
4.1.3 První věta <i>The City And Its Double</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	79
4.1.4 První věta <i>The City And Its Double</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě....	83
4.2 <i>City Noir</i> - Druhá věta <i>The Song Is For You</i>	85
4.2.1 Druhá věta <i>The Song Is For You</i> - Délka a tempové údaje.....	85
4.2.2 Druhá věta <i>The Song Is For You</i> - Forma věty.....	86
4.2.3 Druhá věta <i>The Song Is For You</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	86
4.2.4 Druhá věta <i>The Song Is For You</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	89
4.3 <i>City Noir</i> - Třetí věta <i>Boulevard Night</i>	91
4.3.1 Třetí věta <i>Boulevard Night</i> - Délka a tempové údaje.....	91
4.3.2 Třetí věta <i>Boulevard Night</i> - Forma věty.....	92
4.3.3 Třetí věta <i>Boulevard Night</i> - Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl.....	93

4.3.4 Třetí věta <i>Boulevard Night</i> - Podíl klasických a jazzových částí ve větě.....	99
5. Kompoziční přístupy třetího proudu - shrnutí.....	104
6. Závěr.....	106
7. Seznam literatury.....	108
8. Přílohy.....	111

Úvod

Cílem této práce je přirozeně navázat na téma mé bakalářské práce. Nyní se však v analytické části nezaměřím na rozbor děl vlastních, ale vybrala jsem dva skladatele, kteří mne svou tvorbou silně ovlivnili.

Práce je rozdělena na tři kapitoly. První kapitola mapuje historii od 20. let až do konce 20. století v Americe. Čtenář je obeznámen s výčtem nejdůležitějších jmen skladatelů, kteří se zabývali syntézou vážné a jazzové hudby.

V historické části jsou též zmíněny jisté sociálně etnické souvislosti, ze kterých zkoumaný styl také částečně vzešel.

V druhé kapitole jsou analyzovány skladby, jejichž autoři jsou pro mne a mou tvorbu velmi významní. Zvolila jsem si pro analýzu kompozice **Gunthera Schullera**, neboť je to dle mého názoru jeden z nejdůležitějších spolupůrců tohoto stylu. Schuller dal syntéze jazzové a klasické hudby pojmenování *třetí proud*, a tento termín je stále hojně využíván.

Analyzovala jsem jeho orchestrální kompozice *Four Soundscapes* z roku 1975 a *Symphony for Brass and Percussion op. 16* z roku 1950. V tomto rozboru bylo pro mě velmi zajímavé sledovat dvě Schullerova díla v rozmezí pětadvaceti let, kde je vidět autorův posun v jeho skladatelském myšlení.

Druhým autorem je **John Adams**, kde jsem analyzovala skladbu *City Noir* z roku 2009. Skladbu jsem zvolila z hlediska novějšího data vzniku a vícevrstvé syntézy, která se již zdaleka netýkala pouze jazzové a vážné hudby.

Poslední kapitola uzavírá práci ve shrnutí nejdůležitějších poznatků z analýz. Dojde i k částečnému srovnání jednotlivých děl, které vyzdvihnou rozdíly kompozičních přístupů jednoho stylu.

Analýza kompozic je rozdělena na rozbor jednotlivých vět. Rozbor vět je dělen na čtyři části, z nichž každá část řeší jiné analytické parametry. Poslední část se zabývá podílem klasické a jazzové hudby ve větě, což se snažím u každé partitury rozklíčovat.

Závěrečná kapitola spolu se závěrem shrnuje různé kompoziční přístupy syntézy jazzu a klasické hudby vycházející z předchozích analýz a také se tam pokusím o srovnání podílu klasické a jazzové hudby.

1. Historický úvod - Amerika od dvacátých let až do konce 20. století - počátek integrace jazzu do vážné hudby a její vývoj

Situace ve 20. letech pro skladatele vážné hudby nebyla vůbec jednoduchá. Jeden z pramenů o této době nalezneme u Carla van Vechtena, amerického kritika a romanopisce, který v těchto letech sám původně jako skladatel vážné hudby utekl k jazzu a blues. Jakožto hudební kritik zachycoval koncertní dění před První světovou válkou.¹ Na konci války se již výhradně soustředil na populární hudbu a v eseji z roku 1917 předpověděl, že Irving Berlin a jiní skladatelé zábavné hudby budou považováni za "*skutečné praotce špičkových amerických skladatelů roku 2001*".²

To co ukazuje na názor Van Vechtena a jiných amerických intelektuálních rebelů, je probíhající změna paradigmatu. Umělce zábavného žánru již nepopisují jako pouhé baviče, ale jako skutečné tvůrce, modernisty okraje společnosti.³

Jeden ze skladatelů si tuto změnu uvědomoval, nebo ji spíše vycítil, byl i náš Antonín Dvořák (1841 - 1904), který roku 1892 odjel do New Yorku vyučovat na nově zřízenou Národní konzervatoř. Na Manhattanu se spřátelil s mladým černošským zpěvákem a skladatelem Harrym Thackerem Burleighem (1866 - 1949), jenž ho seznámil s afroamerickými spirituály. Dvořák došel k závěru, že právě tahle hudba bude klíčem k budoucnosti hudby v Americe. Začal komponovat z afroamerických i indiánských pramenů a výsledkem byla *Symfonie č. 9 e moll op. 95* s podtitulem "*Z Nového světa*".⁴

¹ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). Str. 118

² VAN VECHTEN, CARL. "The Great American Composer: His Grandfathers Are The Present Writers of Our Popular Ragtime Songs", *Vanity Fair*, April 1917, str. 75 a 140.

³ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). Str. 118 (str. 118)

⁴ tamtéž (str. 118 a 119)

Černošská hudba je natolik spjatá s historií americké hudby, že příběh jedné je z velké části příběhem té druhé. I tak má smysl se ptát, proč měla hudba deseti procent populace takový vliv.⁵

Roku 1939 se student Harvardu Leonard Bernstein pokusil najít odpověď ve své práci "*Absorption of Race Elements into American Music*" (Vstřebání rasových prvků do americké hudby). Dle Bernsteina se hudba evropské tradice formovala přirozeně z národních pramenů, a to ve smyslu "*materiálním*" (lidové písně sloužící jako zdroje skladby) a zároveň i "*spirituálním*" (písně v lidovém stylu vyjadřující étos určitého místa)⁶. Bernsteinova koncepce o dvou rovinách, jež uznává stejnou měrou autonomii hudby i její společenskou funkci, je celkem zdařilým pokusem o vysvětlení toho, proč černošská hudba dobyla liberální část Ameriky. Za prvé měla pozoruhodný hudební výraz. Využívala ohýbání a rozklad diatonických stupnic, zkreslení instrumentálních barev, vrstvení rytmů, stírání hranice mezi zvukem verbálním a neverbálním. To otevřelo v prostoru hudby nové rozměry, sféru, kterou nepokrývaly notové záznamy. Za druhé sociální význam, kde bylo kolektivním přijetím této hudby překonáno utrpení z minulosti - zločinu otrokářství. Černošská hudba splnila Bernsteinovu poptávku po "*společném americkém hudebním materiálu*".⁷

Co však Dvořák ani Bernstein nepředpokládali, že "jedinečnou a impozantní hudební školu" nebudou tvořit klasické skladby, ale ragtime, jazz, blues, R&B, rock&roll, funk, soul, hip-hop, a další styly. Mnoho černošských hudebníků mohlo udělat velkou kariéru v klasické hudbě, kdyby měli otevřené dveře v Carnegie Hall, bohužel to až na pár výjimek neměli.⁸

Několik z nich však mělo štěstí a dostalo se jim i klasického vzdělání. Jeden z nich je například **Scott Joplin** (1867 - 1917), který se nejvíce proslavil svými desíti klavírními ragtimy, z nichž jsou nejznámější *The Entertainer* a *Maple Leaf*

⁵ tamtéž (str. 119)

⁶ BERNSTEIN, LEONARD. "The Absorption of Race Elements into American Music", in Findings (Simon and Schuster, 1982), str. 36-39 a zejména str. 38-39.

⁷ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu The Rest Is Noise. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo).

⁸ tamtéž (str. 120)

Rag. Poslední svá léta strávil marnou snahou o uvedení své opery *Treemonisha*, ve které dynamicky kombinuje belcantovou melodiku s rytmem ragtimu.⁹

Zajímavostí je, že opera *Treemonisha* měla pod taktovkou Vojtěcha Spurného před šestnácti lety českou premiéru ve Státní opeře Praha. Konkrétně to bylo 17. května roku 2003.¹⁰

Dalším "klasickým" černošským skladatelem byl **Harry Lawrence Freeman** (1869 - 1954), zakladatel Negro Grand Opera Company v Harlemu,¹¹ napsal dvě wagnerovské tetralogie s černošskými hrdiny, avšak uvedení se dočkala pouze jedna část.¹²

Velmi smutný osud potkal zajímavého skladatele **Maurice Arnolda Strothotta** (1865 - 1937), ačkoliv ho Dvořák označil za "*nejslibnějšího a nejtalentovanějšího*"¹³ ze svých amerických žáků. Arnoldovy *American Plantation Dances* (Americké plantážové tance) uvedené na koncertě v Národní konzervatoři roku 1894 sklidily obrovský potlesk. Profesor a dirigent Maurice Peress poukázal na to, že známá Dvořákova *Humoreska* je rozvedením části ze Strothottova díla. Koncert na konzervatoři byl bohužel vrcholným bodem jeho kariéry. Hudbu skládal dál - operu nazvanou *Merry Benedicts* (Šťastní novomanželé), doprovod k němým filmům, *American Rhapsody*, *Symfonie f moll* - ale uváděna byla poskrovnu. Proto se živil hlavně dirigováním operet a vyučováním houslí.¹⁴

⁹ tamtéž (str. 121)

¹⁰ Joplinova *Treemonisha* jako osvětová pohádka, online: <https://www.novinky.cz/kultura/8476-joplinova-treemonisha-jako-osvetova-pohadka.html>

¹¹ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 121)

¹² KIRK, ELISE K.: *American Opera*. (University of Illinois Press, 2001), str. 186-188

¹³ THOMAS L. RIIS: "Dvořák and His Black Students" in *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries*, ed. David R. Beveridge (Clarendon, 1996), str. 270.

¹⁴ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 121, 122)

Jiní měli naopak více štěstí, jako například **Will Marion Cook** (1869 - 1944). Cook je považován za jistý spojující mezičlánek mezi Antonínem Dvořákem a Dukem Ellingtonem¹⁵. Byl přijat na Oberlin, což byla jedna z mála universit, kde mohli černošští studenti studovat spolu s bílými. Bylo mu doporučeno studium houslí u Josepha Joachima, který řídil Hochschule für Musik v Berlíně, kam Cook za nedlouho odjel, a pobýval tam konkrétně mezi léty 1887 až 1889.¹⁶ Pobyt v Berlíně se Cookovi moc líbil, avšak když se vrátil do Ameriky, musel se životem protloukat tvrdším způsobem. Jako houslistovi se mu moc nedařilo a tak založil svůj vlastní *Orchestr Williama Mariona Cooka*. V pozdějších letech založil i *New York Syncopated Orchestra* (Newyorský synkopický orchestr), který se po turné po Evropě přejmenoval na *Southern Syncopated Orchestra* (Jižanský synkopický orchestr). Následně se pustil do opery *Chaloupky strýčka Toma*.¹⁷ Bohužel uvedení opery ztroskotalo a jako houslista se střetával s neustálými rasistickými konflikty. Proto postupem času po svém studiu klasické hudby zvolil kariéru v hudbě populární.¹⁸

Takto se několikrát opakovala stejná situace. Rodiče afroamerického původu poslali své potomky na universitu Oberlin či Fisk, či na Národní konzervatoř s nadějí, že docílí toho, co afroamerické hudbě předpověděl Dvořák. Mladí hudebníci však naráželi na zeď předsudků a uchýlovali se místo toho k populární hudbě. Z počátku z marnosti, poté ze ctižádostivosti a nakonec z hrdosti. Pro nejmladší hráče byl jazz přirozeným dědictvím; Dvořákovou myšlenkou černošských symfonií se prakticky nezabývali.¹⁹ Cook však nikdy nezapomněl

¹⁵ PERRES, MAURICE: Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African-American Roots (Oxford UP, 2004), str. 46-47.

¹⁶ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu The Rest Is Noise. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 122)

¹⁷ tamtéž (str. 123)

¹⁸ tamtéž (str. 126)

¹⁹ tamtéž (str. 126)

na touhy, které v sobě choval jako chlapec, když stál na hoře Lookout.²⁰ Stále snil o "černém Beethovenovi, na kost spáleném od afrického slunce".²¹

Vědomí o existenci těchto nadaných černošských hudebníků mě přivádí k zamyšlení, jaká díla by asi vznikla, pokud by rasistické předsudky nebyly tak silné a tito hudebníci měli možnost prorazit jako skladatelé vážné hudby. Skutečně by vzniklo mnoho velkých symfonických děl, kde se mísí vliv evropské tradice s vlivem nově vznikajícího jazzu tak, jak předpovídal Dvořák? Samozřejmě je to jen hypotéza, ale z děl, které od nich jsou k dispozici se dá rozhodně odvodit, že tito hudebníci by se stali "černými Gerschwiny", kteří by nejen položili základ třetímu proudu, ale pravděpodobně by syntéza vážné a jazzové hudby dosáhla větší popularity a rozmachu díky jejím silným zástupcům afroamerického původu, kteří měli k tomuto stylu přirozeně mnohem blíže, než většina bílých hudebníků.

Jednou z nejvýjimečnějších osobností meziválečné doby americké hudby byl **Charles Ives** (1874 - 1954), pocházel z rodiny z Nové Anglie, potomků rolníka.²² Po studiích na Yaleově univerzitě se živil v oboru životního pojištění, kde byl pozoruhodně úspěšný. Vymýšlel prodejní strategie, které vyvstaly z tvrdého nekompromisního prodeje, který Ives zastával. Dařilo se mu tak prodávat lidem pojistky, o kterých ani netušili, že o ně mají zájem.²³ Jeho hudební filosofie se však od této velmi lišila a vyhovoval by mu svět, kde by hudba mohla obíhat, aniž by ji někdo kupoval, či prodával. Citát z jeho knihy *Essays Before a Sonata* (Eseje před sonátou) zní: "Snad zatím nebyla napsána či vyslechnuta hudba žádná. Ke zrodu umění možná dojde ve chvíli, kdy nadobro zmizí poslední člověk ochotný vydělávat si na život uměním".²⁴

²⁰ COOK, WILL MARION: "Autobiografie" in Marvy Griffin "The Life and Music of Will Marion Cook", (PhD. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988), str. 395-96.

²¹ PERESS, MAURICE: "My Life with Black, Brown, and Beige", Black Music Research Journal 13:2 (Fall 1993), str. 147.

²² IVES, CHARLES: Memos, ed. John Kirkpatrick, Publisher: W. W. Norton & Company (May 17, 1991), 372 pages, ISBN-13: 978-0393307566.

²³ tamtéž (str. 128)

²⁴ IVES, CHARLES: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, ed. Howard Boatwright, The Knickerbocker Press New York 1920, (Norton, 1970), str. 88

Tři místa v Nové Anglii (1914-1929), jde o dílo, ve kterém hraje největší roli zkušenost černochoů.²⁵ Ives o svých záměrech leccos napověděl ve své autobiografii *Memos* (Poznámky) a v již zmíněné knize *Eseje před sonátou*, které se dotýkají vztahu mezi bělošskou a černošskou hudbou. Na první pohled se jeho argumentace jeví jako předpojatá. Ives odmítá Dvořákův program americké hudby založené na hudbě černošské a tvrdí, že spirituály mají kořeny v bělošských církevních písních a že černoši zkrátka "zveličili" tenhle bělošský materiál. Ragtime, jak píše v *Esejích před sonátou*, "není reprezentantem amerického národa, stejně, jako jimi nejsou staří uhlazení senátoři". Poté však jeho argumentace nabere pozoruhodný obrat. Skladatel může použít černošské či indiánské motivy, pakliže se hluboce ztotožňuje s duchem, jenž v nich hoří - "vášnivě, transcendentálně, nevyhnutelně, divoce"²⁶. Pokud tomu tak není, měl by skladatel nahlédnout do vlastní tradice.²⁷

Známým americkým autorem té doby, který užíval jazzové hudby ve svých orchestrálních a komorních dílech byl **George Antheil** (1900 - 1959)²⁸, o němž a o jeho známé *A Jazz Symphony* se zmiňuji již ve své bakalářské práci.²⁹ Tato skladba není pouze spojením klasické a jazzové hudby. Je zajímavá v tom, že kromě těchto dvou složek se v ní mísí i vliv taneční hudby a zejména mexické lidové hudby.

Na výsluní se také postupně dostal černošský skladatel **William Grant Still** (1895 - 1978). Je trochu zvláštní hrou osudu, že jeho vzestupu napomohla skladatelská organizace Mezinárodního sdružení skladatelů (International Composers' Guild, ICG) založená skladateli **Edgardem Varésem** a **Carlem**

²⁵ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 129)

²⁶ IVES, CHARLES: *A Life With Music*. Publisher: W W Norton & Co Inc; 1st edition (July 1, 1996), 525 pages, str. 161. **ISBN-13:** 978-0393038934.

²⁷ tamtéž (str. 130)

²⁸ ANTHEIL, GEORGE: *Bad Boy Of Music*, **Publisher:** Doubleday, Doran & Company, inc; First Edition edition (1945) 378 pages, str. 131-37, **ASIN:** B0007DSJLM

²⁹ HORKÁ, KATEŘINA: *Integrace jazzových prvků v mé kompoziční práci*, bakalářská práce, (str. 4 a 6)

Ruglesem, kteří však zastávali poměrně rasistické názory.³⁰ Další zvláštní věcí je, že W. G. Still nějakou dobu u Varése studoval a následně se jeho písňový cyklus *Levee Land* (Země hrází) objevila na programu Mezinárodního sdružení skladatelů v roce 1926. Tato skladba byla zkomponována pro harlemskou divadelní hvězdu Florence Mills (1896 - 1927)³¹ a odvíjí se ve dvou různých, i když mistrně koordinovaných liniích: zatímco pěvkyně zpívá ve stylu klasického blues, orchestr ji obklopí divokou disonancí obsahující polytonální akordy podobné těm, které použil Ives ve skladbě *Three Places In New England* (Tři místa v Nové Anglii). O pět let později měla premiéru Stillsova *Afro-American Symphony* (Afroamerická symfonie) v provedení Rochesterského filharmonického orchestru, čímž se konečně podařilo afroamerickému skladateli získat uznání v oblasti americké vážné hudby.³²

"Jazz není Amerika"³³, prohlásil roku 1928 Varése. "Je to černošský výtvar, který zužitkovali Židé"³⁴. Když ponecháme stranou rasovou nevráživost výroku, nebyl vlastně daleko od pravdy. Velká část hudby, kterou bílé publikum dvacátých let považovalo za "jazz", pocházela z pera židovských skladatelů. Patřili mezi ně i Jerome Kern, George Gershwin, Irving Berlin, nebo Richard Rodgers. Všichni pocházeli z židovského prostředí ze střední a východní Evropy, či z Ruska, a hojně těžili z afroamerického materiálu.³⁵ Badatelé vysledovali, že mody

³⁰ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 135)

³¹ Florence Mills - Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Mills

³² ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 135)

³³ MATTIS, OLIVIA: "Edgard Varése's, Progressive' Nationalism: Amériques Meets Américanisme", in *Edgard Varése: Die Befreiung des Klangs*, ed. Helge de la Motte-Haber (Wolke, 1992), str. 167

³⁴ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo). (str. 137)

³⁵ tamtéž (str. 137)

a synkopace východoevropského klezmeru*³⁶ se překvapivě shodují s afroamerickou hudbou. Při vší úctě k Varésovi, Kernova a Gershwinova hudba byla americká právě proto, že kombinovala kultury a žánry tvořivým způsobem, který nečiní rozdíly.³⁷ Američtí Židé se s černošskou hudbou ztotožňovali možná proto, že jim připomínala utrpení jejich předků v Evropě. Skladatel **Constant Lambert** (1905 - 1951) byl se svou knihou "*Music Ho!*" z roku 1934 jedním z prvních, kteří se zabývali tím, čemu on říkal "*spojovací článek mezi vypovězenými a pronásledovanými Židy a vypovězenými a pronásledovanými černošky*".³⁸

Lambert však pokračuje tím, že Židé "*černošům sebrali jejich triumfy*", že afroamerický materiál okradli o jeho čistotu, prapůvodní energii a místo toho mu dodali falešnou sofistikovanost.³⁹

Afroameričané občas naznačovali totéž: Scott Joplin obvinil Irvinga Berlina, že ukradl *Alexander's Ragtime Band* (1911) z jeho opery *Treemonisha* (1911). Také William Grant Still obvinil zase Gershwina z plagiátorství. Tyto případy byly však spíše výjimkou, protože ve většině případů si židovští, černošští a bílí skladatelé navzájem vyměňovaly nápady a pracovali bok po boku.⁴⁰

V prosinci roku 1927 v Ziegfeldově novém divadle v New Yorku měl premiéru muzikál *Loď komediantů* od **Jeroma Kerna** (1885 - 1945). Muzikál začíná scénou černošských přístavních dělníků, kteří na loď nakládají balíky sena a při tom zpívají: "*Na Mississippi každéj negr pracuje / každéj negr pracuje, zatímco běloch si užívá a tancuje*". Pokud na přelomu století mířily na bělošské publikum

³⁶ *Klezmer je hudební žánr světské židovské hudby původem z jihovýchodní Evropy, který vznikl v 19. a 20. století. Repertoár vychází především z taneční hudby určené pro svatby a jiné oslavy. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Klezmer>

³⁷ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (Str. 137)

³⁸ LAMBERT, CONSTANT: *Music Ho! A Study of Music in Decline*, **Publisher**: Chatto & Windus; New Ed edition (1985) (Hogarth, 1985), 304 pages, str. 185. **ISBN-13**: 978-0701206031

³⁹ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 137)

⁴⁰ tamtéž (str. 137)

"útočné výpady" z muzikálů Willa Mariona Cooka, tady dostávají od Kerna doslova políček.⁴¹

Přesto, že *Lod' komediantů* není zcela pravdivou studií vztahů mezi etniky, poskytla celkový pohled na americkou hudební scénu. Muzikál začíná burácivým mollovým akordem, připomínajícího Verdiho nebo Pucciniho opery. Toto operní gesto se však záhy vytrácí a následuje rychlý sled populárních stylů: americký šlágr z Tin Pan Alley, blues pro masový trh, drnkání banja, popěvky Gilberta a Sullivana, Sousovy pochody, kabaretní kuplety, a hudbu k vyzývavému tanci hoochie-coochie. Nejznámější písní z tohoto muzikálu je "Ol' Man River". Tento muzikál byl jeden z prvních, kde měli možnost Afroameričané, byť jen na chvíli, zazářit. Kern tímto ukázal bílým Američanům, že černošská hudba není jenom houpavé synkopování, ale pod energickým povrchem *Lodi komediantů* se skrývá síla blues.⁴²

Jedním a možná nejvýznamnějším skladatelem, který položil základ třetímu proudu byl slavný **George Gershwin** (1898 - 1937). Jako chlapec střední třídy z Manhattanu zažil Gershwin krušné chvílky. Trávil nekonečné hodiny cvičením a účastnil se desítek recitálů v Coopers Union, Aeolian Hall a Wanamakerově sále (ve stejném obchodním domě, kde roku 1904 uváděl svou hudbu Richard Strauss).⁴³

Gershwinovým důležitým učitelem byl Charles Hambitzer, který ho seznámil s hudbou Claude Debussyho, Maurice Ravela a také s ranou tvorbou Arnolda Schönberga⁴⁴. Později studoval zejména teorii u maďarského imigranta Edwarda Kilenyiho, který mu doporučil, že pokud chce být slavný, ať si raději udělá jméno v populární hudbě.⁴⁵ Gershwin také skládal čistě jazzové písně, které zpívali známí jazzoví zpěváci, například Al Jolson, nebo později Ella

⁴¹ tamtéž (str. 138)

⁴² tamtéž (str. 138, 139)

⁴³ tamtéž (str. 139)

⁴⁴ EWEN, DAVID: *A Journey to Greatness: The Life and Music of George Gershwin* (Holt, 1st edition 1956), 255 pages, str. 47 a 61. **ASIN:** B0000CJJPC

⁴⁵ POLLACK, HOWARD: *George Gershwin: His Life and Work* (University of California Press, 2006), 910 stran, str. 30. **ISBN-13:** 978-0520248649

Fitzgerald. K nim patří například "Swanee", "The Man I Love", " 'S Wonderful", nebo "Fascinating Rhythm".⁴⁶

První skutečný Gershwinův výboj do černošské hudby se uskutečnil roku 1922, kdy napsal kabaretní operu *Blue Monday Blues*. Je to krátká jednoaktovka odehrávající se na 135. ulici v Harlemu a vypráví o ženě, jež zastřelí muže, který jí ublížil, nebo si to o něm alespoň myslí. Áriím schází zápal nejlepších Gershwinových písní, kličkují mezi konvencemi evropské operety, židovského hudebního divadla a černošských muzikálů jako Cookův *In Dahomey*. Gershwin zde experimentoval s opulentními vokály v operním stylu i s rytmicky poddajnými melodickými liniemi napodobující stride piano a blues.⁴⁷

Gershwin poté obdržel zakázku pro Whitemana, který připravoval program s názvem "Experiment v moderní hudbě" pro Aeolian Hall. Na tomto koncertě se poprvé provedla Gershwinova *Rhapsody in Blue*, která začíná dnes již skoro notoricky známým glissandem klarinetu. Gershwin zde využívá jazzových harmonií a hlavně tzv. *blue notes* - ohýbaných bluesových tónů. Gershwin díky této skladbě získal mnoho obdivovatelů ze slavných skladatelů jak v Americe, kteří byli koncertu přítomni, tak také později v Evropě. Tam si ho vážili Stravinskij, Ravel, členové Pařížské šestky, Prokofjev, Weill, Schönberg i Berg. Takovéto mezinárodní pozornosti se dosud nedostalo žádnému americkému skladateli.⁴⁸

Inspirace z dojmů z Evropy se objevila v baletní symfonické básni *An American In Paris* (Američan v Paříži), kterou načrtl jen v hrubých obrysech během svého turné roku 1928 a dokončil ji po svém návratu domů. *Rhapsody In Blue* má formu poměrně předvídatelnou, neboť se zde střídají jemné tóny s rušivými přechody. Oproti tomu *An American In Paris* má rozsáhlejší strukturu, melodie mají kaleidoskopický vývoj a jsou navrstveny v disonantních polytonálních

⁴⁶ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 139, 140)

⁴⁷ tamtéž (str. 139)

⁴⁸ tamtéž (str. 141)

kombinacích. Přesto je skladba průzračná, aby se dalo vysledovat každou jazzovou árii.⁴⁹

Gershwin se stále snažil zdokonalovat a tak v roce 1932 začal studovat u ruského imigranta Josepha Schillingera, který vytvořil systém symetrické organizace rytmů, akordů a stupnic. Tato nová metoda napomohla Gershwinovi v tvorbě jazzové opery *Porgy a Bess*.⁵⁰

Gershwin strávil komponováním 18 měsíců a naprosto záměrně se v ní inspiruje operou *Wozzeck*.⁵¹ To jak hospodskou scénou z této opery, tak Mariinou písní "*Eia popeia*", z jejíž harmonizace částečně vychází nejznámější píseň Gershwinovy opery "*Summertime*".⁵²

Gershwin byl svou operou přesvědčen, avšak publikum bylo zmatené a nevěděli, jak operu přijmout. Vedly se dokonce diskuze, zda-li se jedná o klasickou či folklorní operu, muzikál, nebo o zcela nový jevištní útvar.⁵³

Virgil Thompson se vyjádřil takto: "*Nevadí mi, že je skladatelem lehčího žánru, a nevádí mi ani, když se snaží být seriózním skladatelem.*⁵⁴ *Vadí mi ale, když sedí na dvou židlích zároveň*".⁵⁵

Sezení na dvou židlích bylo však jádrem Gershwinovy geniality. Dvojí život vedl neustále: jako tvůrce hudebního divadla a jako koncertní skladatel. V *Porgy a Bess* se zdařil velký počín, když smířil striktní notový zápis západní hudby s afroamerickým principem improvizovaných variací. Gershwin tím sjednotil obě

⁴⁹ tamtéž (str.142)

⁵⁰ tamtéž (str. 142)

⁵¹ tamtéž (str. 143, 144)

⁵² FORTE, ALLEN: "Reflections on the Gershwin-Berg Connection", *Musical Quarterly* 83:2 (Summer 1999), str. 154, též poukazuje na možnou spojitost mezi Mariinou ukolébavkou a "Summertime", hovoří však o rozdílných akordech doprovázejících "*Mädel, was fängst du jetzt an?*"

⁵³ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 144)

⁵⁴ THOMSON, VIRGIL: "George Gershwin", *Modern Music*, November-December 1935, str. 16-17.

⁵⁵ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 145)

strany skladatelské práce, které se neměly nikdy rozdělit. Nejvíce se tak přiblížil umění Mozarta a Verdiho, v němž spojuje nízké s vysokým.⁵⁶

Bylo tragédií, že Gershwin nemohl uskutečnit všechny své představy. Nedlouho před tím, než roku 1937 náhle zemřel na mozkový nádor, řekl své sestře: "*Mám pocit, že jsem se jen letmo dotknul toho, co bych si přál udělat*".⁵⁷

I když je **Duke Ellington** (1899 - 1974 vlastním jménem Edward Kennedy Ellington) považován zejména za jednu z nejdůležitějších postav jazzové hudby, sám z počátku své kariéry uvažoval o tom stát se klasickým skladatelem. První, co udělal bylo, že navštívil Willema Mariona Cooka. Cook měl již jméno uctívané postavy afroamerické hudby a dával Ellingtonovi neformální lekce během projížďek drožkou v Central Parku.⁵⁸

Cook objasnil Ellingtonovi brahmsovské principy variace a provedení tématu. Radil mu například "*přehod' figury*", což znamenalo motiv seřadit inverzně či račím postupem.⁵⁹

Tyto vědomosti od Cooka Ellington poprvé využil při psaní své symfonické básně *Brown, Black, and Beige*.⁶⁰

Ellington se snažil prodloužit jazzové skladby, které měly běžný časový rozsah tak, aby se vešly na jednu stranu gramofonové desky (to jest cca 4 minuty). Zjevnou předlohou mu k tomu byla Gershwinova *Rhapsody in Blue*, skladba vycházející z jazzu symfonického rozměru. Tak vznikla jeho *Creole Rhapsody*, pro kterou byly potřeba obě strany standartní desky. Ve skladbě má jít o "*autentický portrét mé rasy zkomponovaný jejím příslušníkem*". Zjevné vazby těchto dvou skladeb vidíme i v jasných odkazech, kdy v jednu chvíli Duke použije stejné glissando, jako v začátku *Rhapsody in Blue*. Svým způsobem tím Ellington vyhlásil, že bude ve spojování jazzových a klasických postupů následovat Gershwina.⁶¹

⁵⁶ tamtéž (str. 145)

⁵⁷ tamtéž (str. 145)

⁵⁸ tamtéž (str. 147)

⁵⁹ tamtéž (str. 147)

⁶⁰ tamtéž (str. 147)

⁶¹ tamtéž (str. 148)

Gershwin a Ellington měli mezi sebou přátelský vztah a navzájem se respektovali. Jediná rozepře mezi nimi byla ohledně *Porgy a Bess*, kdy Ellington tvrdil, že bílý skladatel by nemohl být autorem pravé "černošské opery". Na tento popud měl Ellington snahu zkomponovat svou vlastní operu, která měla nést název *Boola*.⁶² Bohužel tato skladba zůstala pouhou skicou, z níž její materiál Ellington později využil ke zkomponování *Ko-Ko* z roku 1939. Ve skladbě nalezneme rytmické pasáže bubnů bývalých New Orleanských otroků a tím, že je celá v aiolské es moll, tak můžeme vystopovat předzvěst modalit Milese Davise. Také již zmiňovaná třičtvrtěhodinová swingová symfonie *Black, Brown and Beige* vychází z náčrtů *Booly*. Tato kompozice měla premiéru v roce 1943 ve slavné Carnegie Hall.⁶³ Sen W. M. Cooka se stal skutečností: černý skladatel dobyl nejvznošnější ze všech pódíí.⁶⁴

Další významnou osobností americké hudby byl **Aaron Copland** (1900 - 1990). Vyrůstal v Brooklynu, kde měl jeho otec obchodní dům na rohu Dean Street a Washington Avenue a rodina bydlela přímo v patře nad ním. Mladého Coplanda jeho čtvrť hudebně nijak neinspirovala, naopak raději poslouchal historky z Divokého západu.

Coplanda spojuje s Gershwinem velmi podobný osud a mládí. Oba se narodili v Brooklynu v rozmezí dvou let a oba měli původ v rusko-židovských rodinách. Stejně tak měli i stejného učitele kompozice Rubina Goldmarka. V mládí se též pohybovali na stejných místech: Gershwin navštěvoval recitály ve Wanamakerově obchodním domě a Copland tamtéž v roce 1917 debutoval.⁶⁵ Když se však konečně setkali, zjistili, že si nemají co říct. Je možné, že Gershwin

⁶² TUCKER, MARK: "The Genesis of *Black Brown, and Beige*", *Black Music Research Journal* 13:2 (Fall 1993), str. 73-74.

⁶³ ROSS, ALEX. *Zbývá jen hluk*. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 149)

⁶⁴ RATTENBURRY, KEN: *Duke Ellington, Jazz Composer* (Yale UP, 1990), str. 106.

⁶⁵ ROSS, ALEX. *Zbývá jen hluk*. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 247)

záviděl Coplandovi intelektuální uznání, zatímco Copland Gershwinovi úspěch a bohatství.⁶⁶

Pozdější studia měli skladatelé odlišná. Gershwin se řemeslu naučil v praxi v Manhattanském vydavatelství Tin Pan Alley, zatímco Copland se konvenčněji v roce 1921 vydal studovat do Paříže na Americkou konzervatoř ve Fontainebleau. Studia v Paříži byla pro Coplanda podnětná, neboť měl možnost shlédnout premiéry mnoha zásadních děl 20. let. Byl přítomen baletu *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Svatebčané na Eifelovce), kolektivního díla pařížské Šestky, také slyšel premiéru Milhaudova *Stvoření světa* i Stravinského *Les Noces*, dále Kusevického představení Stravinského *Oktetu* a Honeggerova *Pacifiku 231* i pařížskou premiéru Schönbergova *Pierrot lunaire*.⁶⁷

Coplandovou učitelkou byla skladatelka a varhanice Nadia Boulangerová (1887 - 1979). Tato osobnost měla významný vliv pro celou skladatelskou generaci důležitých amerických autorů. Jmenujme několik z nich: Aarona Coplanda, Roye Harrise, Virgila Thomsona, Marca Blitzsteina a dalších. Od Boulangerové se učil francouzskou lehkost, revoltu proti germánské grandióznosti a rozvíjení barokních a klasicistních forem. Jinými slovy ho učila dle zásad Igora Stravinského, jehož vliv nalezneme zejména v ranných Coplandových dílech, jako jsou například *Billy the Kid* nebo *Appalachian Spring* (Apalačské jaro).⁶⁸

Boulangerová Coplandovi také velmi pomohla tím, že ho seznámila s dirigentem Koussevitzkým, který velmi hojně uváděl Coplandova díla. Když přehrával svou skladbu Koussevitzkému na klavír, rovnou mu dirigent navrhl, ať složí skladbu pro varhany a orchestr, v níž by hrála sólo Boulangerová.⁶⁹ Nově vzniklá *Symfonie pro varhany* měla díky Koussevitzkému zajištěna představení v New Yorku i Bostonu, což byl velmi dobrý počín do začátku čtyřicetiletého

⁶⁶ ACVP, str. 130. Více o vztahu mezi Gershwinem a Coplandem viz Carol J. Oja, "Gershwin and American Modernists of the 1920s", *Musical Quarterly* 78:4 (Winter 1994), str. 656-58.

⁶⁷ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 247, 248)

⁶⁸ tamtéž (str. 248)

⁶⁹ COPLAND, AARON: *Copland on Music* (Doubleday, 1960), str. 74, 288 stran. **ISBN-13**: 978-0393001983; Leonie Rosenstiel: *Nadia Boulanger: A Life in Music* (Norton, 1982), str. 162. 438 stran. **ISBN-13**: 978-0393317138

skladatele. Skladba je koncipována tak, že z meditace se postupně vejde do společné oslavy, což odkazuje na Ivesovy americké idyly.⁷⁰

Copland byl nadaný i jako organizátor a propagátor. Věděl, že pokud se skladatelé nesemknou do společných skupin, jako například pařížská Šestka, tak se u veřejnosti daleko nedostanou. Pomohl Koussevickému sestavit epochální program na koncert v Bostonu a stal se jedním z hlavních členů nově vzniklé Ligy skladatelů. Ta vznikla za účelem i jakési protiváhy modernisticky směřovanému Mezinárodnímu sdružení skladatelů, založenou Carlem Rugglesem. Spolu s Rogerem Sessionsem zahájili koncertní řadu Copland-Session, kde se snažili překlenout rozdíly skupin modernistů a populistů.⁷¹

Copland získal pozornost díky dvěma jazzem ovlivněnými díly, což byly *Music for the Theatre* (Hudba pro divadlo) z roku 1925 a *Koncertem pro klavír* z roku 1926.⁷²

Tato dvě díla jsou z Coplandovy tvorby jazzem ovlivněna nejvíce, v jiné tvorbě nalezneme vliv jazzu spíše jen čistě okrajově. Je to způsobeno pravděpodobně tím, že Coplandovo chápání jazzu nebylo o moc hlubší, než jeho současníků v Paříži, přesto v koncertu i jeho následujících skladbách nalezneme mocný rytmický impuls. Ostré bluesové rytmy v *Koncertu pro klavír* předznamenávají *West Side Story* Leonarda Bernsteina. Oproti tomu hlavní téma "Burlesky" z *Music for the Theatre* připomíná *Ol' Man River* Jerome Kerna, která vznikla o dva roky později.⁷³

Díla *Music for the Theatre* a *Koncert pro klavír* jsou příklady nejvýraznější klasické a jazzové syntézy, jakou můžeme u Aarona Coplanda nalézt.

Ráda bych se zmínila ještě o orchestrální kompozici nazvané *El Salón México*, z roku 1936. Tato skladba vznikla díky Coplandovu pobytu v Mexiku, do kterého se vydal roku 1932 a těšil se tam jako skladatel velké popularity.

⁷⁰ tamtéž (str. 248)

⁷¹ tamtéž (str. 248, 249)

⁷² COPLAND, AARON: "Jazz Structure and Influence", in ARC, str. 84.

⁷³ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 249)

Ve skladbě nalezneme z jazzu pramálo, ale je významná jiným spojením, než klasickou a jazzovou syntézou. Toto je syntéza mexické lidové a taneční hudby spolu s Coplandovým klasickým stylem. Chtěla bych tuto skladbu dát do porovnání se skladbou *A Jazz Symphony* z roku 1925 od George Antheila, o které jsem se zmiňovala na straně 5, a také již ve své bakalářské práci (na straně 4 a 6). Znímám tyto dvě skladby jako jedny z mála orchestrálních skladeb, ve kterých by byl tolik patrný vliv mexické hudby. Je to pouze polemika, ale je pravděpodobné, že Copland tuto skladbu znal a mohla být k *El Salón México* jeho inspiračním zdrojem. Motivickou příbuznost sice ve skladbách nenajdeme, ale instrumentace a zvuk orchestru jsou si v určitých částech velmi podobné.

Pro představu příkládám první stranu obou skladeb, které jsou k dispozici na konci práce, jako příloha číslo 1 a 2.

Chtěla bych se zmínit i o *suitě z baletu Billy the Kid*, která je velmi jedinečná syntézou doslova několika vlivů. Nalezneme zde ovlivnění jazzem, stejně tak klasickou hudbou, ale kromě toho i vliv mexické lidové hudby a také vliv lidové anglosaské hudby. Nechybí zde ani citace známých kovbojských melodií, vyloženě odkazující na Divoký západ. V této skladbě se mísí doslova vlivy skoro všech národností Ameriky, slyšíme zde i pasáže, jejichž instrumentace, harmonizace i rytmy byly využity v mnoha pozdějších amerických westernech. Jsem přesvědčena, že styl Aarona Coplanda považuje mnoho hudebníků za vysloveně typický americký styl hudby. Vliv jazzu i klasické hudby nalezneme například i v orchestrální skladbě *Prairie Journal*, nebo i v jeho *Taneční symfonii*.

V těchto zmíněných skladbách jazz není tolik patrný, nenalézají se zde žádné vyloženě jazzové pasáže. Vliv jazzu je pouze velmi nenápadně přítomen v zahuštění harmonizace, rytmu a živelnosti skladeb. Myslím, že to je jedna z nejdokonalejších, nejhladších a zároveň nejpřirozenějších syntéz jazzové a klasické hudby.

V roce 1936 mělo Coplandovo "komando"⁷⁴, jak je nazval Virgil Thompson, skupina amerických skladatelů, která měla celkem pět členů⁷⁵. Patřil mezi ně

⁷⁴ THOMSON, VIRGIL: *Virgil Thomson* (Dutton, 1985), str. 254.

Virgil Thomson (1896 - 1989), **Roy Harris** (1898 - 1979), **Roger Sessions** (1896 - 1985), neoklasicista **Walter Piston** (1894 - 1976) a samotný **Aaron Copland** (1900 - 1990). Počátkem čtyřicátých let se skupina rozrostla o nové členy, což byli **Marcus Blitzstein** (1904 - 1964), **Paul Bowles** (1910 - 1999), **Samuel Barber** (1910 - 1981), **Morton Gould** (1913 - 1996), a **David Leo Diamond** (1915 - 2005). Z počátku členové skupiny měli velmi podobný vyjadřovací kompoziční jazyk. Rychlé pasáže byly často tvořeny jazzovým synkopováním, instrumentace byla zářivě křiklavá a vyvrcholení skladeb vycházely ze Šostakovičova stylu.⁷⁶

Jak se zpočátku zdálo, američtí skladatelé přišli se stejným dorozumívacím jazykem. V zákulisí se však objevovaly války stylů, které Thomson v roce 1938 rozdělil do tří skupin, podle publika:⁷⁷

1) Kapitalistické publikum Toscaniniho, vyznávající hudbu od Beethovena do Sibelia a zpět - tradicionalisté.⁷⁸

2) Spiknutí akademiků a kritiků ve prospěch "současné" hudby, vyznávající mystiku a tmářství, vytvářející kult ve zdánlivé složitosti a disonantním kontrastu - elitáři.

3) Divadelní publikum levicové fronty, vzdělaní a kultivovaní lidé, kteří za sebe žádají vzdělané a kultivované mluvčí - populisté.

⁷⁵ ROSS, ALEX. Zbývá jen hluk. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (Argo). (str. 249)

⁷⁶ tamtéž (str. 263)

⁷⁷ tamtéž (str. 264)

⁷⁸ "Virgil Thomson In The Theatre", *Modern Music* 16:2 (Jan-Feb 1938), str. 114.

2 - 4 Analytická část

V této kapitole rozebereme dvě kompozice Gunthera Schullera a jednu kompozici Johna Adamse.

Jako první z Schullerovy tvorby jsem k rozboru vybrala orchestrální skladbu *Four Soundscapes* (1975). Kompozice je pro běžné obsazení symfonického orchestru. Skladba mě velmi oslovuje svým přístupem k syntéze jazzu a vážné hudby a velmi mi ve skladbě imponuje Schullerovo spojení klasické motivické práce s kombinací zvukových ploch a barev.

Jak už název skladby vypovídá, jde skutečně o jakési "zvukové krajiny", které jsou postaveny na barevných plochách.

Ke každé větě každé skladby představím rozbor jednotlivých složek ve čtyřech podkapitolách. Nejprve zmíním délku skladby, následuje formální rozbor. Třetí podkapitola se věnuje všem ostatním složkám, kde je rozebráno kontrapunktické vedení hlasů a melodických linek, rozbor harmonie, rytmu a jak dané části působí, čím se dosáhlo efektu určité atmosféry a kým byl skladatel ovlivněn. V poslední podkapitole se snažím zachytit přístup k syntéze klasické a jazzové hudby a také zmapovat, jestli ve skladbě převažuje jazzová, nebo klasická hudba.

2.1 Gunther Schuller: *Four Soundscapes*

Použila jsem k rozboru kromě partitury i nahrávku *The Louisville Orchestra*, který dirigoval sám autor. Durata je od autora předepsána celková na 15 minut. Durata nahrávky, kterou jsem měla k dispozici, je 15 minut a 16 vteřin.

2.1.1 První věta *A Day On The River* (*Den na řece*)

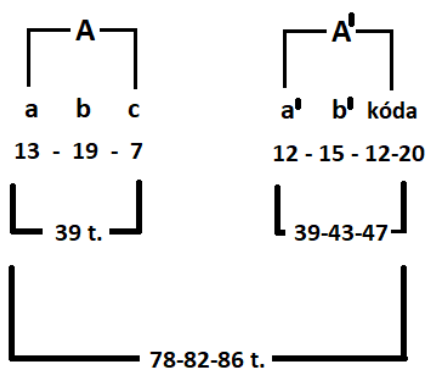
Délka a tempové údaje

Věta obsahuje 78 taktů, ale v závěru věty vidíme repetici posledních dvou taktů. Počet repetic závisí pouze na dirigentově uvážení. Na nahrávce poslední dva takty zazní 4x, což znamená, že sám autor repetici využil třikrát. První věta na nahrávce má 82 taktů a trvá 4 minuty a šest vteřin.

Tempový údaj první věty je nadepsán Anglicky jakožto *Slow but flowing* ♩ = 54. Tempo první věty je jinak poměrně statické, až na střed věty. Od 28. taktu mírné zpomalení v označení *Poco allargando* a hned na další straně od 30. taktu přichází *Poco meno mosso*, k němuž se v následujícím taktu přidává *Ancora* (více). Od 33. taktu přichází *a tempo, Ma poco liberto* a ve 39. ritardando. Od 40. taktu je pokyn *a Tempo I*, které vydrží skoro až do konce věty. Už jen před kódou v 65. taktu přichází *Poco rit.* a v taktu 67. se ruší pokynem *Poco meno mosso (non più rit.)*.

2.1.2 První věta *A Day On The River*

Forma



Forma této věty je ve zjednodušené podobě **A, A'**. Když se však podíváme podrobněji, uvidíme vnitřní dělení dílů. **A** (obsahující **a, b, c**) **A'** (obsahující **a', b', kóda**). Jasněji vyjádřeno ve vzorečku: **A** (= **a, b, c**), **A'** = (**a', b', kóda**).

Velký díl **A** probíhá od 1. do 39. taktu. Velký díl **A'** probíhá od 40. taktu do konce věty. Nyní bych ráda popsala, kde nacházím uvnitř těchto dvou velkých dílů malá písmena, ze kterých se skládají. Ze vzorečku vidíme, že v repríze dílu **A'** se neopakují všechna malá písmena. Díl **c** je nahrazen **kódou**.

Malé díly velkého dílu **A**: Malé **a** vidíme od 1. do 13. taktu (**a** = 13 taktů), malý díl **b** začíná od 14. do 32. taktu (**b** = 19 taktů) a malý díl **c** od 32. do 39. taktu (**c** = 7 taktů).

Malé díly velkého dílu **A'**: Malé **a'** se nalézá od 40. do 51. taktu, (**a'** = 12 taktů) malý díl **b'** začíná od 52. do 66. taktu (**b'** = 15 taktů) a **kóda** od 67. taktu do konce věty (**kóda** = 12/16/20... taktů - dle dirigenta).

Jak je vidět, ve formě je značná symetrie v počtu taktů. Zároveň zde můžeme vysledovat vyváženost obou dílů v pravidelnosti formy. Díl **A** se zopakuje jakožto pozmeněný díl **A'**. Oba tyto díly v sobě nesou třídílnost, ve které se od sebe nejvíce liší díly **c** a **kóda**, poté díly **b** a nejspodnější jsou si svým hudebním materiálem malé díly **a**. Nyní trochu více rozvedu rozdíly jednotlivých dílů.

Díly **a** x **a'** jsou v porovnání s díly **b** x **b'** i **c** x **kóda** téměř totožné. V počtu taktů se liší pouze o jeden takt ze začátku dílu, který je v druhém **a'** (40. - 51. takt) ubrán. Jinak se liší jen drobnými rozdíly, které ještě upřesním v dalším odstavci, věnující se melodické složce.

Díly **b** x **b'** svým materiálem vycházejí ze stejné podstaty. Hlavní téma fagotu z dílu **a** se zde nemění, avšak charakter neustále plynoucí doprovodné figurace a také harmonie se natolik změní, že je zde zřejmá velká změna hudebního charakteru. Díl **b** (14. - 32. takt) se svou délkou 19-ti taktů je nejrozsáhlejším dílem skladby, hlavně proto, že díl obsahuje největší gradaci věty. První čtyři takty jsou u obou dílů **b** i **b'** stejné. Následně se jejich vývoj liší. Od 18. taktu se díl **b** začne připravovat k velké gradaci, kterou v dílu **b'** (52. - 66. takt) nenalezneme. Naopak díl **b'** končí v poklidné atmosféře, která vyústí do tonální **kódy**.

Díl **c** (33. - 39. takt) jak víme z předchozích informací má pouhých 7 taktů, čímž je nejkratším malým dílem věty. Charakterově je velmi odlišný od předchozího i následujícího hudebního materiálu. V podstatě má díl mnohem větší potenciál a myslím, že díky svému odlišnému charakteru a také novému tématu ve fagotu by mohl mít potenciál se rozvinout ve velký nový díl **B**. Změna charakteru části však slouží jako určitý předěl, proto část není rozvinuta na delší plochu a slouží pouze jako malý díl **c** velkého dílu **A**.

Kóda (67. takt - konec) je poklidné tonální zakončení celé skladby. Podrobněji se k ní vyjádřím v následujícím odstavci věnující se melodicko-motivické složce.

2.1.3 První věta *A Day On The River*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Skladba začíná triolovou figurací klarinetů, která se v intervalu malé tercie od prvního taktu paralelně posouvají nahoru a zase zpět. (Přesně to jsou tóny *d*, *f* které stoupají na *ges*, *b* a to opakovaně. První housle spoluvytváří tuto figuraci v terciích v osminových hodnotách, konkrétně *gis*, *h*, která stoupá na *a*, *c*.) Tato figurace v osminových hodnotách probíhá až do 29. taktu a neustále stoupající a klesající tercie navozuje houpavý rytmus, který vzdáleně připomíná houpání lodi na řece. Domnívám se, že z tohoto momentu vychází název věty, nebo ho má spíš figurace vyjádřit.

Nad figurací od 3. taktu začíná hlavní téma ve fagotu *f*, *e*, *cis*, *d*, *es* v jednočárkované oktávě. Zprvu má člověk dojem, že tyto tóny je celé téma, ale při bližším pohledu do partitury zjistíme, že je to pouze hlava dvanáctitónového tématu, které končí až ve 13. taktu. Celá dodekafonní řada probíhá však pouze do 12. taktu, ve 13. taktu se již pouze opakují poslední 3 závěrečné tóny řady.



Ukázka č. 1: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 1 - 13, hlavní dvanáctitónové téma ve fagotu.

V 18. a 19. taktu fagot přednese motiv repetovaného tónu. Tento motiv je také důležitý, neboť se znovu objevuje ve třetí a čtvrté větě.



Ukázka č. 2: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - 1. věta - takty 18 - 19, téma repetovaného tónu ve fagotu.

Nad tím vším zní dlouhý a slabý flažolet na tónu e^2 ve violoncellech. Tón podpoří sekce prvních houslí, následně přebírá tón hoboj a poté první housle v tremolu *sul ponticello*. Od 8. taktu se tento tón zvýší na a^2 a od 11. na cis^3 . Poté probíhá

velmi podobná práce přebírání nástrojů. Toto je velmi zajímavý moment z hlediska měnících se zvukových barev. Navíc tón dodává jisté napětí a zároveň navozuje tonální centralizaci.

Hned při prvním poslechu začátku této věty mě napadla souvislost se skladbou **Daria Milhauda** *La création du Monde* (Stvoření světa) z roku 1923. V Overtuře této skladby pulzují paralelní posuny tercií podobně, jako v začátku první věty skladby z *Four Soundscapes*. Samozřejmě harmonické souvislosti a tempo pulzace jsou odlišné, stejně tak i instrumentace. V Milhaudově skladbě pulzaci hrají převážně smyčcové nástroje a klavír, kdežto v Schullerově díle pulzace náleží klarinetům a smyčcům. Přesto mají začátky obou skladeb cosi společného. Je to neustálý tok pulzace a také temná a tajuplná atmosféra. Nehledě na nástup melodické linky obou skladeb. Ve Stvoření světa nastupuje s hlavní melodií altový saxofon ve střední poloze, který svou barvou v tišší dynamice velmi připomíná nástup sólového fagotu na začátku Schullerovy kompozice. Myslím, že tato podobnost nebude náhodná a že Schuller se určitým způsobem vzdáleně inspiroval z předlohy Milhaudovy skladby.

à Paul COLLAER et Roger DESORMIÈRE -
LA CRÉATION DU MONDE
DARIUS MILHAUD
(1923)

Moderé $\text{♩} = 54$

Copyright 1929 by
EDITIONS MAX ESCHIG
46, rue de Rome, Paris

M.F. 2402

DANS LES ÉDITIONS DE LA S.A. BOULEVARD
MONTMARTRE 104 PARIS

Ukázka č. 3: Darius Milhaud: *La Création Du Monde* (Stvoření Světa) - první věta - ukázka z partitury - takty 1 - 8

Dedicated to the memory of Pierre Monteux
FOUR SOUNDSCAPES FOR ORCHESTRA
 (Hudson Valley Reminiscences)
I. A Day on the River
 (Homage to Ives) Gunther Schuller (1975)

Slow but flowing
 ♩ = 54

Score in concert pitch
 * Harmonics sound where written.

Copyright © 1978 Associated Music Publishers, Inc., New York
 All Rights Reserved
 International Copyright Secured
 Printed in U.S.A.

AMP-7738

Ukázka č. 4: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - první věta - ukázka z partitury, začátek

Nyní probereme všechny melodické složky, i ty, které mají spíše doprovodnou, nebo jen instrumentačně barevnou funkci. Jedním z takových případů je dlouhý držený tón ve flažoletu smyčců. Již jsem se o něm v předchozím odstavci zmínila. Vzhledem k tomu, že první věta obsahuje 82 taktů (dle nahrávky), a daný tón není použit v pouhých 32 taktech, tak jsem si vypočítala, v kolika procentech skladby daný tón není.

Celkově ve 39% skladby není užit dlouhý vysoký tón smyčců. Je zřejmé z poslechového hlediska, ale i z procentuálního použití, že daný tón je k vytvoření atmosféry potřebný.

Na vytvoření tajemné atmosféry dílů **a**, **b** není zapotřebí pouze vysokého tónu smyčců, ale i dlouhých držených tónů v kontrabasech a violoncellech. Ty jsou v repríze **A'** podpořeny i fagoty, bas klarinetem a kontrafagotem.

V neposlední řadě to jsou zmíněné triolové figurace klarinetů spolu s osminovými figuracemi druhých houslí, které části přinášejí zmiňovaný houpavý dojem lodi na řece.

Z toho vychází, že většinových 61% skladby, jsou psány v duchu tajemné atmosféry, která je tvořena zejména zmíněnými třemi složkami a hlavním dvanáctitónovým tématem ve fagotu.

Tyto tři složky spoluvytvářejí dohromady tajuplnou atmosféru částí **a**, **b**. Ve zbylých 39% skladby neboli 32 taktech chybí buď jedna ze složek, nebo dokonce všechny.

Konkrétně v taktech 20 - 29 chybí složka vysokého tónu ze zřejmého důvodu, že by v dynamické gradaci orchestru zanikla.

V taktech 30 - 40 chybí všechny tři složky z důvodu, že nastupuje díl **c**, který je díky vynechání těchto složek nejodlišnější částí. Z toho důvodu má část teoreticky potenciál se vyvinout v rozsáhlejší díl **B**, k čemuž však nakonec nedochází.

Poslední je vynechání složky figurace, což proběhne v závěrečné kódě - takty 67 - 82. Tady je záměr opět jasný, neboť zastavení pohybu figurace napomůže klidové atmosféře závěru a nechá také vyniknout novým melodickým prvky. Z nich je hlavní výrazná melodie v pikole, která je v jiném metru, než ostatní nástroje, podobně, jako předchozí pasáže klavíru.

Při návratu k velkému dílu **A'** přichází velmi zajímavý moment. Klavír, konkrétně ve 43. taktu vstoupí do plochy ragtimovým doprovodem v levé ruce a motivem paralelně posouvaných tercií v ruce pravé. Tento motiv je ve zcela jiném metru a také tempu, ale hlavně v úplně jiném stylu, odkazující na dobu ragtimu a na počátek jazzu. Nemá to nic společného s dosud užitým materiálem až na paralelně posouvané tercie, (*fis*, *ais* na *g*, *h*), u kterých bychom mohli říct, že jsou podobným principem, jako figurace klarinetů a druhých houslí, které se vyskytují na začátku skladby, ale i nyní v repríze, jako jedno z pásem.

1) The overall (visual) relationship of the off-stage piano is approximate, and need not be precisely maintained nor must it ever be too far off.

AMP 7738

Ukázka č. 5: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - první věta - ukázka z partitury (str. 8)

Klavírní part působí poněkud překvapivě a i když by se tercie daly vztáhnout k předchozí figuraci klarinetů, působí prvek ve skladbě cize. Záměr je narušit jednotný tok skladby. Najednou se z ničeho nic objeví zcela jiný svět. Part klavíru odkazuje na dílo **Charlese Ivese**, který pracoval podobným způsobem například ve skladbě *Central Park In The Dark*. V této kompozici nalezneme motiv americké dechové hudby, který se jako další pásmo objeví nad plynoucími smyčcovými nástroji. Ty mají neustále se opakující desetitaktový motiv s intervalově se rozpínajícími akordickými sazbami. Pásmo "dechové hudby", které zastupuje dechová sekce s klavírem, je v jiném tempu a metru, a hlavně v jiném hudebním stylu. Mají naprosto stejné parametry, jako klavírní part od 43. taktu první věty *Four Soundscapes*. Taktové čáry klavíru se díky jinému

metru a tempu neshodují se zbytkem partitury, stejně, jako u Ivese. Během sedmi taktů partitury - mezi takty 43 - 50 proběhne 10 taktů klavíru. Stejně, jako u Ivese se poslední taktová čára shoduje. Jedná se o naprosto jasný odkaz na Ivesovo dílo.

Po vstupu i během vstupu klavíru paralelně probíhá pásmo hlavního dodekafonního tématu fagotu se smyčcovými nástroji a klarinetu, podobně, jak na začátku. To můžeme srovnat s desetitaktovou plochou smyčců v Ivesově skladbě *Central Park In The Dark*.

Ukázka č. 6: Charles Ives: *Central Park In The Dark* (1906) - ukázka z partitury, takty 64 - 70 (str. 38, 39)⁷⁹

Od 52. taktu začíná díl **b'** do něhož přichází nový prvek jakéhosi klapání. Posluchači není jisté, jestli se jedná o psací stroj, dle názvu skladby mi klapání spíš evokuje telegraf na lodi. K tomuto efektu se přidává další, kdy slyšíme

⁷⁹ IVES, CHARLES: *Central Park In The Dark* (1906) - ukázka z partitury, takty 64 - 70 (ukázka str. 38, 39) 57 str.

zvukově zastřené píšťaly s glissandem směrem dolů. To mi zase evokuje troubení lodní sirény, kdesi z dálky. Efekty jsou působivé a až z partitury jsem se dozvěděla, jaké nástroje je vytvářejí. Ťukání telegrafu vytváří malý buben pomocí těžké paličky bouchající na ráfek bubnu. Z partitury se také dozvídáme, že ťukání nezobrazuje lodní telegraf, ale vlak projíždějící v dálce ve vysoké rychlosti. Troubení lodní sirény tvoří trubky s dusítkem, glissandem sklouzávající v paralelním kvintakordu. Z partitury jsem se dozvěděla, že efekt znázorňuje troubení vlaku, nikoliv lodi. Avšak při poslechu skladby skvěle fungují obě obrazové představy.

*1 to imitate (far away) sound of a train at high speed, the clicking of the wheels on the tracks; need not be slavishly coordinated with conductor.
 *2 to imitate train whistle (far away). (Both Sn.Dr. and Trumpets could be played off stage at conductor's discretion.)

Ukázka č. 7: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - první věta - ukázka z partitury, takty 51 - 56, výběr části partitury - ukázka zvukových efektů v trubkách a v malém bubínku.

Od 60. taktu následuje nový vstup klavíru, který již není tak výrazně stylově odlišný. Motiv již není tolik jazzový. Je v pomalém tempu a více splyne s pásmem fagotu a smyčců, než motiv předchozí. To, co ho spojuje s předchozím motivem je jeho tónina G dur a jeho ragtimový doprovod levé ruky. Také je to hlavně odlišné tempo a metrum od zbytku nástrojů a v neposlední řadě zmiňovaný vliv ragtimu.

Ukázka č. 8: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - první věta - ukázka z partitury, takty 60 - 66, druhé klavírní sólo.

Od 67. taktu nastupuje závěrečná **kóda** věty, která působí mystickým dojmem. Fagot končí tónem *h* a smyčcové nástroje přejdou do tóniny H dur. Pikola opakuje tóny *g, a, f*, což do tóniny H dur nesměruje, což působí neukotveným dojmem. Harfová pulzace je také jinak harmonicky centralizovaná, vychází z celesty, která neustále opakuje kvartový trojzvuk *cis, gis, dis*. Na úplném konci zní pouze harfa s vibrafonem, která mi navozuje pocit kapající vody, nebo padajícího listí do řeky, nebo možná jen již houpající se lodi v přístavu a její nepravidelné šplouchání, které způsobují vlnky.

Melodie celesty je podpořená harfovými a také houslovými arpeggi. První housle hrají syrrytmicky spolu s celestou, kdežto harfa jde rytmicky buďto těsně před, nebo po celestě. Tato rytmická nepravidelnost je hlavním činitelem atmosféry nepravidelného šplouchání vlnek.

Ukázka č. 9: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) - ukázka z partitury, takty 67 - 70

Zrekapitulujme si, proč je atmosféra kódy ve skladbě naprosto jedinečná. Je to díky několika prvkům. Za prvé je to vynechání triolového a osminového pohybu paralelních tercií v klarinetu a druhých houslích. Za druhé je to silná tonální centralizace do akordu H dur. A za třetí již zmiňované nepravidelné "šplouchání

vlnek", které vytvářejí celesta, harfa a pizzicata v prvních houslích. Při poslechu vzniká dojem, že motiv "vlnek" je pouze na konci věty. Motivická spřízněnost je však mnohem hlubší a neúplný náznak tohoto motivu nalezneme již v 10. taktu, následně je celý citován v 16. a 17 taktu. Také i v 65. taktu vidíme obměnu motivu před příchodem kódy.

2.1.4 První věta *A Day On The River*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Z předchozího textu víme, že čistě jazzové části v této větě nenalezneme. Práce s jazzovými prvky vychází z kompozičního způsobu **Charlese Ivese**, který je postaven zejména na horizontálním způsobu vrstvení stylově odlišných pásem hudby. (Stylově odlišná pásma zaznívají současně). Tento kompoziční přístup nalezneme ve třech částech. Mezi takty 43 - 49, kde je první vstup klavíru, u kterého je díky synkopovanému rytmu a ragtimovému doprovodu jazzový vliv nejmarkantnější. Následuje druhý vstup klavíru mezi takty 60 - 66, kde styl není tolik jazzový a s okolním pásmem orchestru lépe splyne. Posledním pásmem tohoto druhu bychom mohli označit závěr věty od 67. taktu, kde nalezneme part pikoly, který je postaven na podobném principu, jako klavír v jiném metru. Avšak jazzových melodicko-harmonických vlivů v partu pikoly nenalezneme. Je otázkou, jestli má part pikoly silnější návaznost na jazzový klavírní part. Podle mě ano, neboť hudební logika je jasná. Již druhý vstup klavíru je jazzového vlivu částečně zbaven, pikola již úplně. Dle mého názoru jde o princip postupného opouštění jazzových prvků ve větě až do jejího konce.

Jako jazzové bych mohla označit pouze takty 43 - 49 a 60 - 66. To je dohromady 14 taktů z 82.

Jazzový vliv se v této větě nachází v sedmnácti procentech věty, zbylých osmdesát tři procent je klasická hudba.

2.2 Gunther Schuller: *Four Soundscapes* - Druhá věta *Nocturnal Diversions* (Noční rozptýlení)

2.2.1 Druhá věta *Nocturnal Diversions*

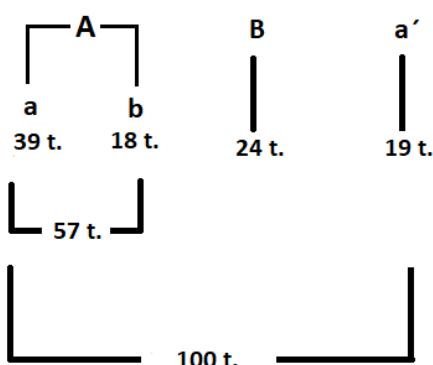
Délka a tempové údaje věty

Druhá věta má přesně 100 taktů. Avšak díky živějšímu tempu je její reálná délka kratší, než délka úvodní věty. Trvání na nahrávce, kterou jsem použila je necelé dvě a půl minuty.

Tempo druhé věty je předepsáno jako *Tempo di Ragtime* ♩ = 96, což je vzhledem k silnému odkazu na ragtimovou hudbu ve větě velmi příznačné. Nad tempovým údajem je ještě i výrazový údaj *With vigour* (s rázností/energií). Toto tempo je bez jakýchkoliv pokynů zrychlení, či zpomalení drženo až do konce věty.

2.2.2 Druhá věta *Nocturnal Diversions*

Forma věty



Forma věty je třídílná. Rozdělení hlavních dílů je **A**, **B**, **a'**. První díl **A** je od 1. do 57. taktu. Díl **C** začíná od 58. do 81. taktu. Následuje opět díl **a'** a to od 82. do 100. taktu.

Formálně sporné místo je od taktu 40 do taktu 57. Těchto 17 taktů sice uzavírá první díl **A**, avšak svým charakterem jsou dost odlišné. Proto bych tuto část nazvala malým dílem **b** velkého písmene **A**, která plně připraví nástup dílu **B**. Reálně je s malým dílem **b** forma takto: **A = a, b; B, a'**. Ohledně motivických

návazností dílů a dalších podrobných souvislostech se budeme věnovat v následujícím odstavci.

2.2.3 Druhá věta *Nocturnal Diversions*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Začátek nás z předchozí tajuplné nálady vyvede hned prvním tutti akordem v silné dynamice. V synkopovaném rytmu zazní dva paralelní kvintakordy se zvětšenou kvintou. Tento akord spolu s rytmizací odkazuje na počátek jazzu z 20. let, zejména na dobu vzniku ragtimu.

Smyčcové nástroje hrají v tremolu sextakord a moll s přidanou zmenšenou kvintou. První výrazný motiv přichází v 10. taktu *g, fis, g, fis* ve flétnách, hoboích a klarinetech, v synkopovaném rytmu.

V klasických nesynkopovaných šestnáctinách ve 12. taktu zazní v trubce zdvojené pikolou a klarinetem tóny *dis, e, c, a*. Tento motiv je plným potvrzením odkazu na ragtimový styl z 20. let, protože je to citace začátku nejznámější ragtimové skladby **Scotta Joplina** s názvem *The Entertainer*. A jelikož se jedná v českém překladu o *Baviče*, plně to koresponduje i s názvem Schullerovy skladby *Noční rozptýlení*.

The image shows a page of a musical score for Gunther Schuller's *Four Soundscapes* (1975), 2nd movement. The score is for measures 9 through 15. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the brass section (Trumpet, Trombone) are visible. In measure 10, there is a syncopated motif in the woodwinds. In measure 12, the trombone part features a quote of Scott Joplin's *The Entertainer*. The score includes dynamic markings such as *f marc.* and *pp*.

Ukázka č. 10: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 2. věta - ukázka z partitury, takty 9 - 15, v 10. taktu je dvoutónový motiv, ve 12. taktu vidíme citaci Joplinova ragtimu *The Entertainer*.

Ve 14. taktu následuje půltónový sestup v kontrabasech zdvojených fagoty *g, fis, f* ve velké oktávě a poslední *f* je v decimě spolu s tónem *as*, což je opět hojně využíváno v doprovodech ragtimových skladeb, a to konkrétně i v Joplinových ragtimech. V 16. taktu se objevuje nový motiv v houslích, *a, dis, a, c, dis, a, dis, gis, h, d*, kde je tón *dis* a tón *d* vždy podpořen spodním tónem velké septimy. Jedná se opět o citaci z Joplinových ragtimů, konkrétně o citaci začátku *Maple Leaf Rag*.



Ukázka č. 11: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 2. věta - ukázka z partitury, takt 16, citace Joplinova ragtimu *Maple Leaf Rag*.

V obou těchto případech citace není zcela doslovná, ale mírně upravena. U citace motivu ze skladby Citace skladby *The Entertainer* začíná tónem *dis*, kdežto v originále začíná tónem *d*. U citace motivu skladby *Maple Leaf Rag* je úprava motivu ještě výraznější. Za prvé není v originálu rozklad zmenšeného akordu, ale durového, což značně mění charakter motivu. Za druhé je vrchní tón - zvětšená kvarta podpořena spodním tónem, se kterým dohromady tvoří velkou septimu. Schuller si pohrával s percepcí posluchačů, kteří skladby znají, tak citace okamžitě zaregistrují. Zároveň harmonicko-melodická úprava citací vzbudí silný dojem.

Na motiv houslí ve 20. taktu odpoví orchestr téměř v celém tutti motivem *as, g, e, f*. Můžeme zde vyhledat motivickou spřízněnost s 1. větou, neboť je to hlava hlavního dodekafonního tématu, které vidíme na začátku první věty ve fagotu. Motiv je pouze transponován o malou tercii výš. Zároveň je tento motiv dokončení motivu z Joplinova *Maple Leaf Rag*. Jedná se o dokonalou motivickou spřízněnost ragtimu a charakterově odlišné první věty.

Co je u hlavy tématu *as, g, e, f* zajímavé, že tento motiv se prolíná dějinami hudby již po staletí. Užil ho **Johann Sebastian Bach** ve *Fuze cis moll, BWV 849* (i když u Bacha se jednalo o dva půltóny, které mezi sebou nevynechávají žádný krok. U Schullerova motivu se vynechává mezi dvěma malými sekundami jeden půltón - konkrétně tón *fis*, který se však vzápětí v dvanáctitónové řadě doplní, ale již jako další pátý tón). Také Beethovenův motiv "Muss Es Sein?" "Es muss

sein" v jeho závěrečné větě *Smyčcového kvartetu č. 16, op. 135* bychom mohli vysledovat vzdálenou spřízněnost s tímto motivem. Náznak tohoto motivu nalezneme i v začátku *Les Préludes Franze Liszta* a velmi vzdáleně bychom mohli najít v začátku čtvrté věty Mozartovy *Symfonie C dur, č. 41* s podtitulem "Jupiter". Zde se však už ani nejedná o půltóny, ale první sekunda je velká.

Ve 23. taktu vidíme v druhých houslích figuraci ve zmenšené stupnici*⁸⁰ od *ais*¹ až po *as*². Zmenšená stupnice opět odkazuje na jazzovou tradici, kde je stupnice jako materiál hojně využívána v jazzových improvizacích apod⁸¹. Je sice pravdou, že tato symetrická stupnice byla již jedním z modů Bély Bartóka i Oliviera Messiaena a do jazzu byla přebrána z vážné hudby. Z kontextu je však zřejmé, že se jedná o pasáže inspirované jazzovou hudbou, proto dle mého názoru byla zmenšená stupnice přebrána právě z jazzu.

Po zastavení na zmíněném tónu *as* zazní opět v dřevěných dechových nástrojích dvoutónový motiv *ces, b, ces, b*. (Tento motiv se již objevil v 10. taktu těsně před melodií ragtimu S. Joplina).

Následně po akcentu činelů od 25. taktu zní pouze v houslích vysoké a tiché *e*³. Tím opět dojde ke koruně a chvilkovému zklidnění. Však po doznění tónu v houslích přichází zcela jiná atmosféra, která svou vážností je vzdálenou reminiscencí první věty. Zde začíná díl **b** dílu **A**.

Díl uvede krátká klavírní kadence barevně podpořená harfou a dřevěnými dechovými nástroji. Charakterově je hudba napínavější, což potvrdí v šestnáctinových hodnotách repetovaný zmenšeně zmenšený akord v lesních rozích. Ve 34. taktu smyčcové nástroje zakončí tóny *g₂, gis², h², b², a²* v rychlých dvaatřicetinových hodnotách. Toto zakončení opět používá obkročného intervalu, což je zrcadlové převrácení hlavy dodekafonního tématu fagotu ze začátku první věty. Temná atmosféra ještě několik dalších taktů pokračuje, Schuller pro její vytvoření využívá vysokých smyčců a akcentovaných tónů v žestích.

^{80*} Symetrická stupnice často užívaná v jazzové hudbě. Kroky stupnice pravidelně střídají půl tón a celý tón.

⁸¹ SVOBODA, MILAN: Praktická jazzová harmonie, České Budějovice: Tisk PROTISK spol. s. r. o., vydal Jiří Churáček-Jv-Audio Netolice, Václavská 88. vyd. první, 2013. IBSN 978-80-87132-25-8

Nyní jsme v 55. taktu. Ozve se motiv v lesních rozích, který byl v prvním taktu věty. Jedná se o falešný náznak reprízy, protože po něm nepřichází díl **A**, ale nový díl **B**. Další, mnohem zajímavější je tónové uspořádání motivu *cis, cis, d, f, e*. Jsou to stejné tóny hlavy tématu fagotu ze začátku 1. věty, akorát jsou tóny v jiném pořadí. To poukazuje na skvělou Schullerovu motivickou práci, která nehledí pouze na soudržnost samostatných vět, ale na soudržnost celého cyklu. Motivická spřízněnost navíc není prvoplánová, ale velmi rafinovaná.

V začátku dílu **B** se rozpohybuje v hlubokých smyčcích velmi výrazná figura vycházející opět z ragtimového doprovodu, avšak rytmizace je mnohem bohatší na synkopované rytmy. Doprovod v kontrabasech, violoncellech a violách kombinuje vliv ragtimu a latinskoamerických rytmů. Housle s flétnami v 62. taktu k doprovodu přinášejí hlavní téma dílu **B**. V 67. taktu je chromatický sestup užívaný v populární hudbě, zejména v tanci tango. V 75. taktu v nízké poloze vidíme motiv *e, f, as, g*, což je opět užití obkročného intervalu z hlavního tématu první věty. Smyčcové nástroje v 79. taktu dokončí melodii tóny *c, c, cis, fis, f*, což je opět variace na hlavní téma.

Ukázka č. 12: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 2. věta - ukázka z partitury, takty 63 - 68, synkopovaný doprovod ve violoncellech a kontrabasech, hlavní téma smyčců ovlivněné tancem tango.

Smyčcové nástroje téma zakončí v 80. taktu během zmenšené stupnice od *ais*¹ až po *as*², který už jsme slyšeli ve 23. taktu. Z motivu je též vystavěna doprovodná plocha v dílu **B** v taktech 63 až 70. Lesní rohy v 81. taktu odpoví synkopovaným *ces*², *b*², *ces*², *b*² což je dvoutónový motiv střídavých tónů, který se objevil ve skladbě v taktech 10, 24, 73 a 74, 88, 90, 91.

Co bych chtěla u těchto dvou motivů porovnat jsou zejména dvě důležitá místa. Jsou to takty 23, 24 a takty 80 a 81. Zde mají motivy funkci jistého formálního předělu, ohlašují příchod nové části. Po taktech 23 a 24 přichází nový díl **b** dílu **A**. Po taktech 80 a 81 přichází repríza dílu **A'**.

Nad slabým tremolem smyčců v 83. taktu v trubce zazní chromatický motiv *f, fis, g*, který již byl ve 2. a 4. taktu začátku věty. Navíc je to motiv kontrabasů a violoncell ze 14. taktu v račím postupu. Jedná se téměř o doslovnou reprízu. Na motiv odpoví v 88. taktu sekce dřevěných dechových nástrojů dvoutónovým motivem střídavých tónů *g, fis, g, fis*. Nad tremolem pikola s flétnou a hobojem motiv v 90. a 91. taktu ještě několikrát zopakují za doprovodu malého a velkého bubnu. Zde má dvoutónový motiv předělovou funkci, neboť ohlašuje příchod kódy.

Flétny od tónu *es*¹ hrají v 96. taktu zmenšenou stupnicí. Pod zvukem vysokého tremola smyčců v 98. taktu dokončí část chromatického motivu *g, as; a, as, g*. V posledních dvou taktech chromatický motiv tóny *as, a, b, h, c, des* dokončí trubky podpořené v tutti, čímž je celá věta zakončena.

2.2.4 Druhá věta *Nocturnal Diversions*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

V této větě je podíl jazzové hudby vyšší, než u první věty. Je to zřejmé již z poslechu i z prvního pohledu do partitury. Mnohem složitější je určení konkrétních taktů k původu jazzové, či vážné hudby. Vlivy se takřka prolínají v rámci stejných hudebních ploch, avšak nikoliv tak průzračně, jako to bylo u kompozičního principu Charlese Ivese použitého v první větě Schullerova *Four Soundscapes*. Tam jsou jazzové plochy již samy o sobě vyděleny, protože jsou součástí odlišných metroritmických pásem. Proto jsem nucena v této větě probrat jazzové a klasické vlivy podrobněji, než ve větě první.

Synkopovaný rytmus spolu s harmonickou sazbou, nejčastěji sextou zahuštěných durových kvintakordů nás v prvním taktu nenechá na pochybách o jazzovém vlivu, nehledě na ragtimový doprovod v polohově hlubších nástrojích. Již však takty 2 až 8 jsou žánrově sporné. Smyčcové nástroje hrají v tremolu mollový

kvartsextakord s přidanou zmenšenou kvintou. Je to akord, který využívá jak hudba klasická, tak jazzová, však v daném kontextu se kloním k hudbě vážné. Avšak klavírní ragtimové pasáže v 6. a 8. taktu část posouvají zpět do jazzově laděného charakteru. Přesto klavírní vstupy nejsou zcela jasně ragtimově pojaté, proto takty 2 - 8 pojmám žánrově více jako klasickou hudbu.

Plocha pokračuje dál i v 9. až 19. taktu. Zde je stejný rozpor, neboť pásmo tremola smyčců pokračuje dál jako prodleva, nad níž se objevují čistě jazzové motivy a citace ragtimů. Je jasné, že motivy jsou tím vůdčím prvkem, který zaujme posluchačovu percepci. Proto část považuji více za jazzovou, než klasickou. Od taktu 20 až do taktu 24 je již převaha jazzové hudby jasná, neboť jazzový motiv je v tutti.

Od 25. do 54. taktu přichází opět napínavá plocha, s níž přichází i formálně malý díl **b**. Změna charakteru hudby je jasná a tuto část pojmám jako vážnou hudební plochu. Je jen pár taktů v této ploše, které jsou ovlivněny jazzovou hudbou. Je to takt 43, kde je synkopace velmi výrazná. Dále by to mohly být i takty 45 a 46, kde by šestnáctinová figurace mohla vycházet z bebopové hudby. Avšak myslím, že inspirace je čistě klasická. Poslední vybočení je ve 49. taktu, kde je celesta s klavírem podpořena houslemi, což je také jazzový prvek vycházející svým rytmem z předchozí ragtimové části.

Od 55. taktu ovlivněného jazzem se ohlašuje příchod nového dílu **B**. Další 56. takt můžeme opět řadit k vážné hudbě, neboť se jedná o zmenšený kvintakord ve flažoletech smyčců. To nese atmosféru, kterou využívají klasičtí skladatelé. Takt 57 je v podstatě zopakování 55. taktu. Jak vidíme, vlivy klasické a jazzové hudby se mohou doslova střídat po taktech.

Mezi 58. a 72. taktem přichází plocha dílu **B**, kterou jsem ze začátku považovala za jazzovou. Doprovod v hlubokých smyčcích, jak už jsem zmínila v předchozím textu, připisuji kombinací latinskoamerických rytmů spolu s ragtimovým doprovodem. Přesto bychom mohli podobně rytmicky synkopovanou strukturu nalézt jistě i u Bartóka nebo u Stravinského, kde rytmická inspirace vychází spíše z lidové hudby, než jazzové. Tím pádem u inspiračního zdroje pro doprovodnou sekci violy, violoncella a kontrabasů není zřejmé, zda-li vychází z klasické, či jazzové hudby.

Opět jsem rozhodla podle dominanty posluchačovy percepce, což je melodie. Ta jasně vychází z hudby jazzové a taneční, neboť její rozklad tvoří dominantní septakord se zvýšenou undecimou, což je často užívaný jazzový akord. Stejně tak i chromatický postup v 67. taktu odkazuje na taneční styly 20. a 30. let. Proto je tato plocha spíš jazzová, než klasická. Avšak po pravdě část vychází z obou zdrojů.

Takty 73 a 74 jsou vyhraněny jazzově, oproti tomu další dva takty 75 a 76 jsou klasické. Poté takty 77 - 81 jsou opět jazzové. Zde vidíme princip *stříhové techniky* - střídání klasických a jazzových úseků.

Od 82. taktu začíná repríza. Takty 83 až 87 bych označila spíš za klasickou hudbu. Od taktu 88 až do konce věty již za jazzovou, neboť zde opět přicházejí jazzové motivy.

Z toho vyplývá, že Schuller užil několika obecných principů. Jeden z nich je *stříhová technika* střídání klasických a jazzových ploch, které může být po taktech, nebo i po delších úsecích.

Dalším principem je horizontální spojování klasických a jazzových vlivů. Doprovodné pásmo, které je inspirováno z klasické hudby a melodické pásmo, které je inspirováno z jazzové hudby.

Poměr klasické a jazzové hudby v procentech = taktech:

Jazzová hudba - takty 1, 9 - 24, 55, 57 - 74, 77 - 82, 88 - 100. Celkem 55 taktů.

Vážná hudba - takty 2 - 8, 25 - 54, (58 - 74), 75, 76, 83 - 87. Celkem 45 taktů.
(45+17= 62)

Výsledek je jasný, jazzové hudby je ve skladbě o něco více. Avšak pokud počítám takty v závorce (velký **B** díl), jakožto jazzový a klasický zároveň, pak by byl poměr klasické hudby o něco vyšší.

Ať je již však správnější výsledek první, nebo druhý, je jasné, že syntéza klasické a jazzové hudby je v této větě velmi dobře vyvážená.

2.3 Gunther Schuller: *Four Soundscapes* - Třetí věta *Peace and Plenty* (*Mír a hojnost*)

2.3.1 Třetí věta *Peace and Plenty*

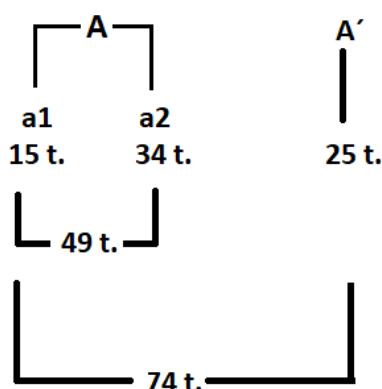
Délka a tempové údaje věty

Svou duratou šesti minut se jedná o nejdelší větu čtyřvětého cyklu. Počtem 74 taktů je svou délkou blízka větě první.

Tempové označení věty je opět v Angličtině *With tranquility* ♩ = 72. I když se jedná o velmi výrazovou větu, v agogice se to nijak neprojevuje.

2.3.2 Třetí věta *Peace and Plenty*

Forma věty



Forma této věty je evoluční. K výrazným návratům zde nedochází, v podstatě je skladba jedna velká neustále se vyvíjející a plynoucí zvuková plocha. Proto bych nazvala celou větu jen jedním velkým **A**.

Při bližším pohledu do partitury zjistíme, že od taktu 50 přichází návrat materiálu začátku skladby. Samozřejmě se nejedná o doslovnou reprízu, avšak jako návrat by se dala tato část označit. Proto je lepší rozdělení formy na díly **A**, **A'**. Díl prvního **A** je ještě dělen na malé části. Přesné znění formy je **A = a1, a2; A'**.

2.3.3 Třetí věta *Peace and Plenty*

Melodicko- motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Atmosféra míru a hojnosti, což je překlad názvu věty, ze skladby přímo sálá. Svou instrumentací, pomalým tempem a charakterem je určitým návratem k první části kompozice. Vidíme zde jasné spojení první i druhé věty a zároveň tato věta přináší i něco nového. Začíná zde flétna tónem as^2 , který je barevně podpořen i stejným tónem ve zvonkohře, harfě, celestě, trianglu a v houslích. Z tónu se postupným přidáváním ostatních nástrojů rozvine dvanáctitónový souzvuk, který svým rozestavením působí harmonicky. Díky své harmonické mnohoznačnosti může být podložen více basovými tóny, což se následně děje v kontrabasech ve 3. taktu, kde v pizzicatu hrají $H_1, Fis, Cis, Fis, H_1, Fis, Cis$.

Tento postupně se rozvíjející akord je velmi specifický a zvukově je to jeden z nejvýraznějších momentů ve skladbě. Kromě postupně rozlévajících barev akord slouží i jako formální ohraničení věty, neboť k podobnému efektu dochází i v taktu 50, kde akord určuje nástup dílu **A'**.

Nad tím vším rytmicky pulzují housle na tónu d^3 . Výrazným motivem je zvětšená kvarta, kterou poprvé zahraje trombón ve 4. taktu *con sordino* v poloze a, dis^1 . Po trombónu následuje v 7. taktu hoboj, který začíná melodii tóny f^1, e^2, as^2, g^2 , což jak víme, jsou jinak seřazené tóny hlavy dvanáctitónového tématu celé kompozice, která se objevila v 1. i 2. větě. Z g^2 motiv pokračuje na $d^3, fis^2; f^2, e^2, c^2; fis^2, f^2 e^2, c^2$.



Ukázka č. 13: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 3. věta - ukázka z partitury, takty 5 - 13, začátek hlavního tématu z 1. věty, které nyní má hoboj.

Ve 12. taktu následuje sólo fléten, které hrají banálně působící motiv e^2, f^2, g^2, f^2, e^2 , a několikrát ho opakují a při tom rotují.

Ve flétně ve 14. taktu uslyšíme motiv několikrát repetovaného tónu, konkrétně g^2 , což je opět odkaz na 1. větu, kde tento motiv náležel fagotu. (konkrétně 19. takt 1. věty - jedná se tam však o tón b^1).



Ukázka č. 14: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 3. věta - ukázka z partitury, takty 14 - 15, motiv repetovaného tónu v 1. flétně.

Nastává mírná dynamická gradace podpořená tremolem zavěšeného činelu, která končí v 16. taktu zvednutím pulzujícího tónu v houslích na d^3 . Poté se v 18. taktu v kontrabasech opět ozve pizzicato s tóny *H, fis, cis, fis, H, fis, cis, fis*. Flétna od v 18. taktu přebírá spletitou melodii a v následujícím taktu lesní roh hraje tóny *es, fes, b*, což obsahuje zvětšenou kvartu, která zazněla na začátku věty. Toto je naznačená vnitřní repríza v dílu **A**, takže formálně by se věta měla rozdělit takto **A = a1** (takty 1 - 15), **a2** (takty 16 - 49). Přitom díl **A** má neustálý vývoj a je sestaven ze stejného materiálu. Lesní roh melodii rozvíjí a ve 20. taktu vyvrcholí, kde přecházejí pulzující smyčcové nástroje na tón es^3 .

V 21. taktu následuje sólový vstup hoboje, podobně, jako na začátku skladby, ale již jen s útržky motivu sestávajícího ze 2 tónů. Ve 25. taktu se objeví ve violoncellech motiv s tóny *es, b, d¹, f¹, h¹, f¹, d¹*. Po něm přichází akcentovaný akord ve flétnách. Smyčcové nástroje se zvedají na tón e^3 a k němu zahraje trubka s dusítkem tón d^1 .

Pulzující smyčcové nástroje ve 28. taktu jdou na tón e^3 . Ve 30. taktu je klarinetové sólo s tóny *h, f¹, d², fis², g², as²*, což je kombinace kvintového kontrabasového, tritónového a na konci i chromatického motivu. Po doznění klarinetu klesne ve 35. taktu vysoké e^3 smyčců zpět na des^3 . Před tímto momentem se objevují chromatické postupy v žesťových i dřevěných dechových nástrojích ve velmi tiché dynamice. Při pohledu do partitury zjistíme, že to jsou trubky s dusítky a k nim se přidávají všechny tři flétny. Hrají tóny *fis², g², as²* a z motivu vytvářejí zvukovou plochu. První housle ve 38. taktu hrají malou tercii c^3, es^3 . Ve stejném taktu vstoupí lesní rohy s částí motivu z gradace 1. věty a použijí ho, jako novou gradaci do úderu činelu. Pod pulzujícími smyčcovými nástroji technikou Wa-wa s dusítkem a glissandem ve 41. taktu zní v pozounech triton *h, f*. Po tomto momentu přecházejí smyčcové nástroje z tercie c^3, es^3 na *cis³, e³*.

Nyní orchestr nabírá gradaci až do velkého trylku a^3 , gis^3 ve flétně ve 49. taktu na vrcholu tutti. Harmonická značka pro akord by byla **H⁷** (9, #11, 13).

To je vrchol věty, který v 50. taktu pokračuje spuštěním dvanáctitónového akordu v partituře od vrchních po spodní nástroje velmi podobně, jako na úplném začátku věty. Ze souzvuku vznikne velmi zahuštěný dominantní septakord **Ab⁷** do kterého vstoupí silnou dynamikou lesní rohy v kvintovém akordu as , es^1 , fes^1 , ces^1 , po němž zazní gong.

Formálně je to nový díl **A'**, neboť kromě postupně rozvinutého dvanáctitónového akordu zde probíhá repríza mnoha dalších motivů v dřevěných nástrojích, i když často ve změněné podobě.

V širokém akordu je zvýrazněný v dřevěné dechové sekci tón des^2 a následně des^3 , poté opět des^2 a následuje tón as^2 a trubka pasáž zakončí tónem d^2 .

Lesní rohy zahrají kvintový akord nyní o sekundu níže a smyčcové nástroje nadále v plné síle pulzují s tónem d^3 . Následuje krátká pauza, po které přichází velmi tichá dynamika. Pulzace smyčců pokračuje na tónu cis^3 . Hoboj hraje tóny e^2 , f^2 , g^2 , což je kus jednoduchého motivu, který se objevil na začátku věty ve flétně. Ještě zazní tón c v trubce a následně smyčcové nástroje klesnou na tón h^2 .

V 63. taktu slyšíme trylek ve flétně. Triangl oznámí v 67. taktu příchod nového sólového nástroje, kterým je fagot. Ten ve velmi vypjaté poloze zahraje tóny d^2 , es^2 . V 69. taktu je ve vibrafonu citace hlavy dvanáctitónového tématu z první věty. Flétna zahraje poslední tón c^2 a tiché pizzicato se ozve jako nedokončená připomínka pizzicatového motivu.



Ukázka č. 15: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 3. věta - ukázka z partitury, takty 68 - 70, hlava dvanáctitónového tématu z 1. věty ve vibrafonu na konci 3. věty.

2.3.4 Třetí věta *Peace and Plenty*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Již z poslechu je jasné, že tato věta nese jazzového vlivu jen minimum. Jazzovou harmonií by se dalo vystopovat nejvíce ve vrcholu skladby, kde ve 49. taktu by se souzvuk nástrojů dal zapsat jazzovou harmonickou značkou **H⁷** (9, #11, 13). Hned následující takty 50 a 51 se také dají zapsat jazzovou harmonickou značkou **Ab⁷**.

Co by se ještě dalo považovat za jazzové myšlení by mohl být několikrát zmíněný motiv kontrabasů ve 3. a 18. taktu. Pod harmonicky zahuštěným akordem se dá užít několik basových tónů zároveň, což je princip v jazzu často využívaný. Na pouhých pěti taktech jsem našla principy využívané i v jazzové hudbě. Tyto principy se však nalézají i v hudbě klasické, takže není jednoznačně jisté, zda-li Schuller vycházel v těchto taktech z klasické či jazzové hudby. Přesto jsem si za předpokladu, že vycházel z jazzové hudby, vypočítala průměr.

To znamená, že pokud Schuller tyto principy přebral z jazzové hudby, je tato věta jazzová z necelých 7%, což je poměrně zanedbatelné. Přičemž ještě ani nemůžeme mít jistotu, že dané principy jsou přebrány z jazzové hudby. Proto tuto větu můžeme považovat i za téměř čistě vážnou hudbu.

2.4 Gunther Schuller: *Four Soundscapes* - Čtvrtá věta *Scherzo Fantastique* (*Fantastické scherzo*)

2.4.1 *Four Soundscapes* - 4. věta *Scherzo Fantastique*

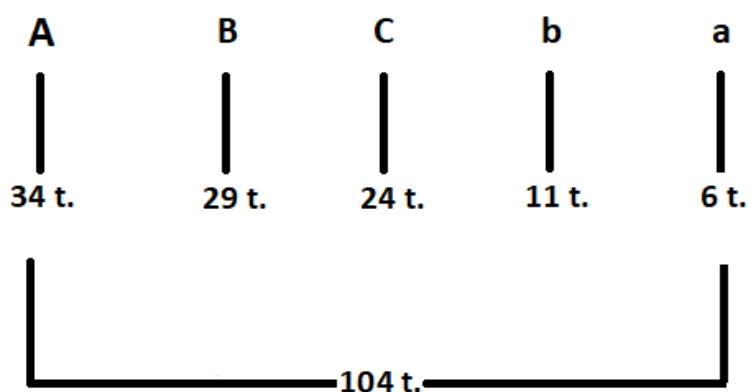
Délka a tempové údaje věty

Délka poslední věty je pouhé tři minuty a pár vteřin, což dopomůže takzvanému rychlému tahu na závěr. Věta obsahuje 104 taktů, což je nejvíce ze všech vět.

Tempo poslední čtvrté věty je předepsáno *Allegro* ♩ = 92. Hned v začátku věty se střídá tempové označení po taktech. Ve 2. taktu již je jen slovní označení *Lento*, ve 3. taktu opět *Allegro* a ve 4. zase *Lento*. Od 5. taktu se tempo ustálí na *Vivace, ma non troppo* ♩ = 92, které již bez jakékoliv agogické změny zůstává až do konce skladby.

2.4.2 Čtvrtá věta *Scherzo Fantastique*

Forma věty



Forma věty je evoluční a podobně, jako třetí věta je sestavena z jednoho dílu **A**. Přesto při podrobnější analýze zjistíme, že ve větě se dá nalézt jistá třídílnost. Proto jsem nakonec došla k rozdělení formy na **A**, **B**, **C**, **b**, **a**. Jedná se o zkrácenou zrcadlovou reprízu. Díl **A** nalezneme mezi 1. až 34. taktem. Od 35. taktu přichází díl **B**, neboť se charakter mění a plně se zpracovává předchozí materiál. Na konci dílu dochází k první velké gradaci a po jejím uklidnění přichází 64. takt, kde začíná poslední velký díl **C**.

U taktů 88 až 98, není jisté, jestli ještě patří k dílu **C**, nebo nikoliv. Přikláním se k tomu, že materiál patří k dílu **B**, hlavně kvůli tremolům, které jsou pro díl **B** charakteristické. Proto jsem těchto jedenáct taktů označila jako malý díl **b**. Od 99. taktu až do konce věty je díl **a** malý, protože se vrací pouze téma repetovaného tónu, velký díl **A** se nevrací celý.

2.4.3 Čtvrtá věta *Scherzo Fantastique*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Věta začíná repetovanými tóny v dechových nástrojích. Tento motiv repetovaného tónu zazněl v předchozí 3. větě. Zároveň byl motiv použit jak v sóle fagotu 1. věty (19. takt), tak v partu flétny ve 3. větě (14. takt).

Ukázka č. 16: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 4. věta - ukázka z partitury, takty 14 - 15, motiv repetovaného tónu v začátku 4. věty a také připomínka klarinetové figurace z 1. věty.

Zkoumala jsem souzvuk těchto tónů, jestli nejsou sestaveny z nějakého předchozího tématu, či motivu. Seřadila jsem tóny za sebou v jedné oktávě a vyšly tóny *c, ges, g, gis, b, h*. Když z nich vybereme tóny *h, b, g, gis*, i v tomto pořadí, je to začátek hlavního tématu skladby, který byl užit ve všech předchozích větách.

Motiv repetovaného tónu se opakuje ve 3. taktu, nyní v jiném souzvuku i v pozměněné instrumentaci. Opět jsem si seřadila všechny tóny v rámci jedné oktávy. Vyšly tak tóny *b, h, c, des, d, es, f, ais*. Z této řady dá sestavit pětitónová hlava dvanáctitónového tématu fagotu a to dokonce dvakrát. Buď

tóny d^1 , des^1 , b , h , c^1 , nebo v transpozici o malou sekundu výš z tónů es^1 , d^1 , h , c^1 , des^1 .

Z toho důvodu si myslím, že výběr tónů není zcela náhodný, ale je záměrně sestaven z hlavy hlavního tématu skladby.

Nyní se zastavím u 2. a 4. taktu, které jsem vynechala. Do prodlevy tremola smyčců ve 3. taktu spolu se souzvukem v lesních rozích vstoupí klarinety s tercií a zvětšenou kvartou $d^2 - f^2$, $e^2 - as^2$, které ještě jednou zopakují. Je to připomínka pulzující klarinetové figurace z 1. věty. Ve 4. taktu se opakuje figurace klarinetů, nyní se však ozývají 3 klarinety a terciové souzvuky jsou nyní obohaceny vloženou sekundou. Souzvuk $des^2 - es^2 - g^2$ nyní střídá souzvuk $fis^2 - ais^2 - h^2$. (vše viz. v předchozí notové ukázce č. 16)

Od pátého taktu přichází houslové sólo, které se pohybuje v malých nónách a velkých septimách. Motiv střídá několik pizzicat viol, violoncell a kontrabasů a v 9. taktu se melodie ustálí na tónech h^1 , c^1 , a následně a^1 , gis^1 . Tyto čtyři tóny jsou hlavou dvanáctitónového tématu, která se objevuje napříč všemi větami. Motiv je opět permutován.



Ukázka č. 17: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 4. věta - ukázka z partitury, takt 9, hlava dvanáctitónového tématu v sólových houslích.

Od 11. taktu se připojuje sekce dřevěných dechových nástrojů, od 13. taktu i klavír s harfou. Hlavu tématu nástroje nadále modifikují. Následuje nástup smyčcové sekce, která je zdvojena klarinetem a hobojem, a opět v 15. a 16. taktu opakují motiv fes^2 , g^2 , fis^2 , es^2 , (hlava tématu) který se v gradaci ještě obohatí o tóny as^2 , c^3 , d^3 , a poslední sekunda ve 20. taktu h^2 a cis^3 je akcentovaná, což slouží jako uvedení do další části.

Na sekundu odpoví tón b^3 v pikole, který je podpořen harfou a který housle ve 21. taktu několikrát zopakují, jakožto motiv repetovaného tónu.

Po něm smyčcové nástroje v tremolech provedou dramatický sestup střídající sekundy a terciie a začne velmi energická část. Žesťové nástroje si začnou od 23.

taktu odpovídat spolu s dřevěnými nástroji, které se dostávají do vysoké polohy, kde linku přebere opět smyčcová sekce. Ta ve 27. taktu uvede tři pizzicata, které imituje celý orchestr podpořený tamburínou. Následuje ve 30. taktu první vrchol věty s krátkým a výrazným signálem trubky. Vše se zklidní do tiché dynamiky v sólových vstupech fagotu a dalších nástrojů, které používají vzestupný chromatický motiv.

Vše se ustálí ve 35. taktu v tremolu v kontrabasů na tónu *D*. Nad prodlevou začíná smyčcová sekce opět hrát synkopované rytmy. Začíná kontrapunktická práce sólových nástrojů, které permutují hlavu tématu. K tomu hraje společně činel s tamburínou v pravidelném pulzu. Jak vše graduje, kontrapunkt se zesložituje a činel s tamburínou se záměrně rytmicky rozcházejí. Vše zakončí velké tutti v 52. taktu nástupem žesťových nástrojů, které se prosadí dlouhým akordem, nad kterým slyšíme osminovou figuraci dřevěných dechových nástrojů ve vysoké poloze, sestavenou také z hlavy tématu a podpořené zvonkohrou a klavírem. Zvučný akord ukončí v 57. taktu žesťová sekce tichou vyhrávkou a následně trylkem *c¹*, *cis¹* v houslích a fagotu. Violy a violoncella v 60. taktu spicatovou technikou naznačují motiv repetovaného tónu, což přebírají od 64. taktu kontrabasy.

Od 64. taktu začíná kóda věty, neboť začíná závěrečné fugato. Princip fugata zde není zcela dokončen, dalo by se to lépe označit za velkou těsnu hlavy tématu celé kompozice, která poprvé zazněla na začátku 1. věty ve fagotu. Nyní v 67. taktu téma opět uvádí jako první fagot, avšak motiv je zrcadlově převrácen a k tomu je v račím postupu. (tóny *e*, *f*, *as*, *g*, *ges*).

The image shows a musical score for two parts: Clarinet 1 (Cl. 1) and Bassoon 1 and 2 (Bn. 1/2). The score covers measures 65 to 70. In measure 65, the bassoon part begins with a chromatic motif starting on G4, moving up stepwise to C5. The clarinet part is mostly silent. In measure 66, the bassoon continues the motif, and the clarinet part begins to play a similar chromatic line. Dynamics markings include 'molto p' and 'p'. In measure 70, the bassoon part has a 'pp' marking. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the clarinet and a bass clef for the bassoon.

Ukázka č. 18: Gunther Schuller: *Four Soundscapes* (1975) 4. věta - ukázka z partitury, takty 64 - 71, hlava dvanáctitónového tématu ve fagotu a klarinetech - začátek fugata z hlavního tématu.

Poté motiv přebere klarinet, následně lesní rohy a v 73. taktu ho dokončí trubky trylkem, přicházejí pozouny, a v 75. taktu ho dokončí smyčcové nástroje. Téma přebere dřevěná dechová sekce, v 78. taktu trubka ve vyšší poloze, která

poslední kus motivu dvakrát zopakuje (takty 85, 86, 87) a gradace skončí velkým akcentem.

Hlavu tématu od 88. taktu přeberou tremola druhých houslí v tiché dynamice, ke kterým se postupně přidávají ostatní nástroje spolu s žesťovými nástroji. Teď už je jasné, že předchozí fugatová gradace nebyla závěrečná, závěr přichází až nyní. Trubky zní v 95. taktu na nejvyšším tónu e^2 což je reminiscence na dlouhý tón e^2 , který zněl téměř po celou dobu v prvních houslích v 1. větě. Pozouny spolu s tympány, violami a violoncelly pod tímto tónem trubek zahrají v silné dynamice hlavní motiv v původní podobě *fis, f, d, dis*, což působí pompézně.

K potvrzení závěru lesní rohy ještě zopakují v 96. taktu modifikované téma z fugata o tercii výš *f, fis, a, as, g* v jednočárkované oktávě. V 99. taktu se naposledy vrátí téma repetovaného tónu ze začátku této poslední věty, ze kterého se o tři takty později stane jeden velký trylek v tutti, který energicky vystoupá chromatickým motivem s tóny *as, a, b*, což je opět chromatický motiv vyplývající ze závěru hlavního motivu celé skladby a zároveň to jsou závěrečné tři tóny celého čtyřvětého cyklu.

Co je na větě zásadní je její motivická práce s hlavou tématu celé skladby. Hlava tématu se opakuje ve skladbě tolikrát, že jsem se rozhodla spočítat, kolikrát se tam objeví. Objeví se celkem víckrát než 80x. To je dost velké číslo a i na několikátý poslech člověk není schopen všechna témata spočítat. Z tématu je sestaveno závěrečné fugato, jsou z něj vytvořeny i doprovodné figurace. Téma je modifikováno mnoha způsoby, ať už se jedná o melodickou, či rytmickou permutaci.

Celkové shrnutí:

Tato skladba má pro mne a mou tvorbu zásadní význam. Je to jedna z mých oblíbených skladeb Gunthera Schullera, neboť zde dokázal spojit práci se zvukovými plochami a zároveň je zde velmi skrytá a rafinovaná, ne na první poslech zcela zřejmá, motivická práce. Dle mého názoru se v této skladbě se snoubí nejen syntéza vážné hudby a jazzu, ale i syntéza kompozičních přístupů v tvorbě nádherných orchestrálních barev a zvukových ploch, které však zároveň nepostrádají klasickou motivickou práci. Zároveň zde probíhá práce s dvanáctitónovým tématem. Často se tyto přístupy záměrně oddělují a dávají do

protikladů, však tato skladba je důkazem, že se dají všechny přístupy úspěšně a velmi efektivně spojit dohromady.

To je nový poznatek, který mi skladba přinesla. Díky této skladbě jsem objevila nový pohled a vodítko pro vlastní kompoziční práci.

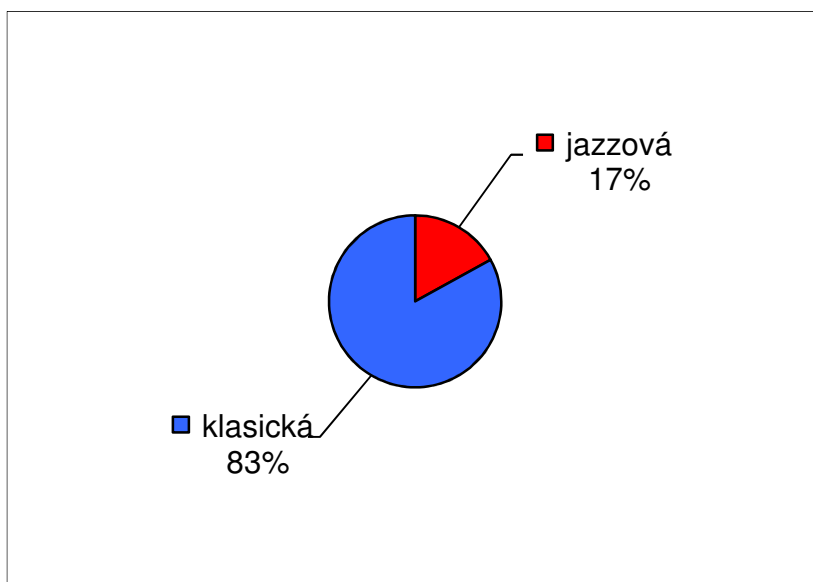
2.4.4 Čtvrtá věta *Scherzo Fantastique*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

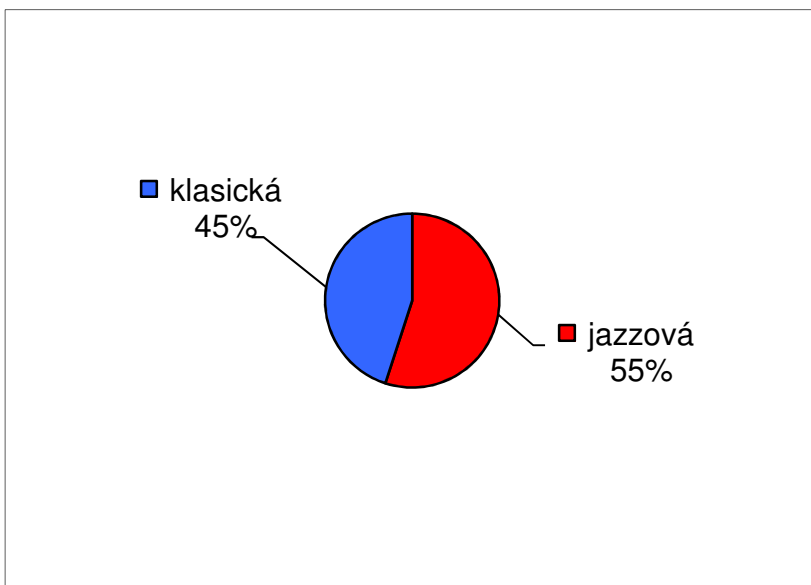
Jestli jsem u třetí věty našla necelých 7% podílu jazzové hudby, tady z jazzové hudby nenalezneme vůbec nic. Přesto to na půvabu a působnosti věty nijak neubírá.

Vzala jsem si výsledky podílu jazzové hudby ve všech větách a porovнала je spolu.

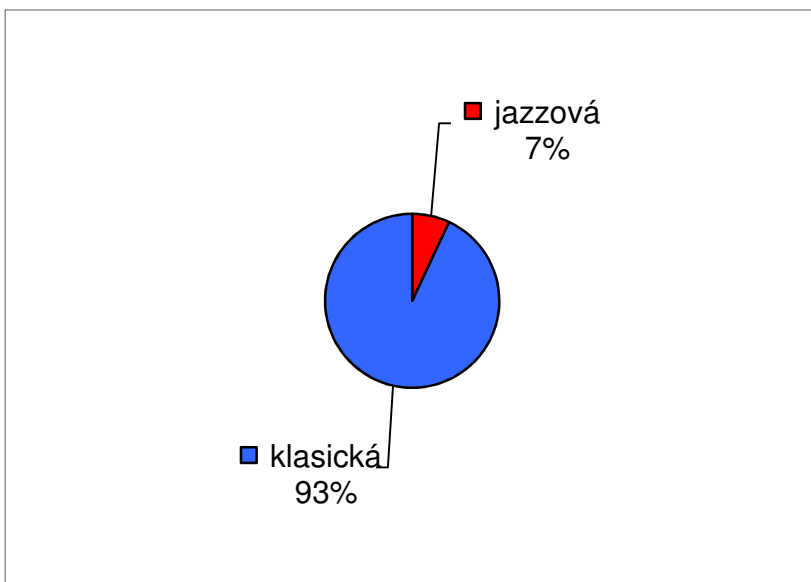
První věta = 17% jazzové hudby a 83% klasické hudby:



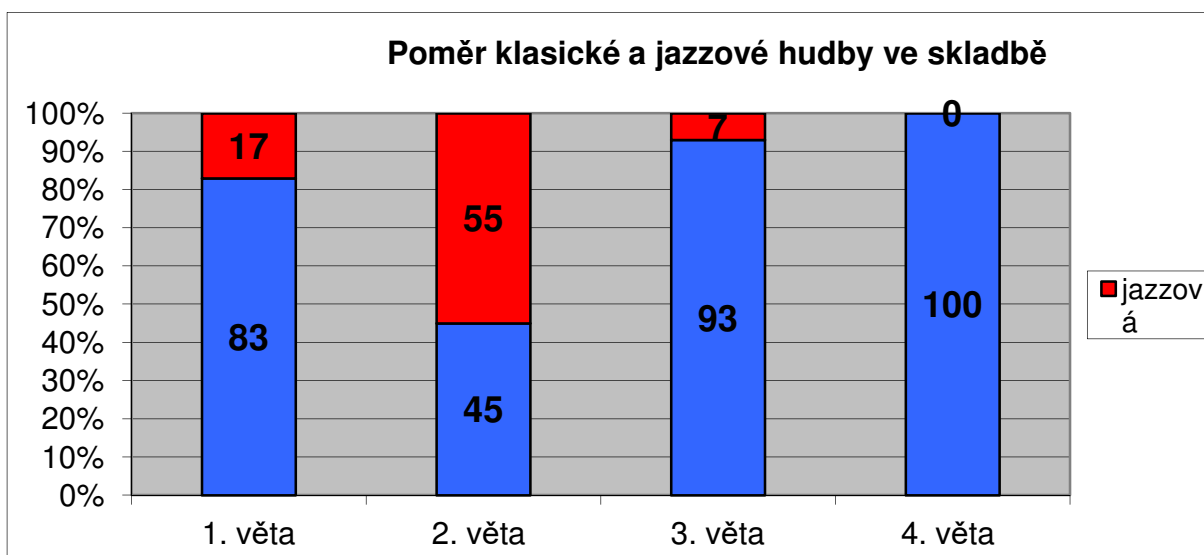
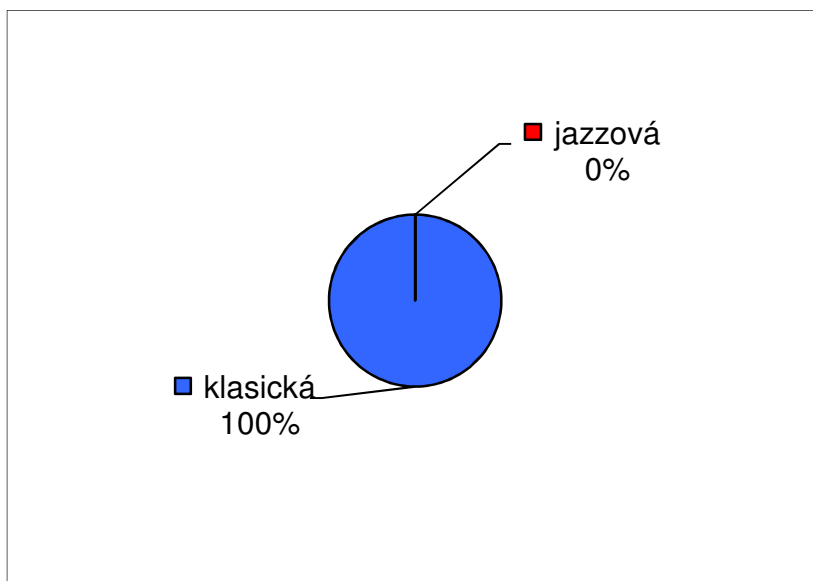
Druhá věta = 55% jazzové hudby a 45% klasické hudby:



třetí věta = 7% jazzové hudby a 93% klasické hudby:



čtvrtá věta = 0% jazzové hudby a 100% klasické hudby:



Podíl jazzových a klasických složek všech vět:

Z celkového přehledu vyplývá, že vliv jazzové hudby v sobě nejvíce nese druhá věta, ve které je jazzová hudba zastoupena z větší poloviny. U první věty je podíl jazzové hudby 17%, avšak jazzové části jsou výrazné, a koncepce věty je na nich postavena.

Naopak u třetí věty je již minimální podíl necelých 7% jazzové hudby a to ještě není zcela jisté, jestli v těchto částech Schuller skutečně z jazzové hudby vycházel. U poslední věty nenalezneme vliv jazzu vůbec. Výsledkem je, že k plné

syntéze klasické a jazzové hudby dochází pouze ve druhé větě. U první věty můžeme také mluvit o syntéze, protože i když jazzové části nalezneme jen v 17% věty, skladatel s nimi od začátku koncepčně počítal. Poslední dvě věty jsou ovlivněny jen jazzovými prvky a nedochází v nich k plné syntéze.

3 Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion*, Op. 16

Další kompozicí, kterou nyní podrobím detailní analýze, bude skladba pro dechový orchestr a bicí nástroje. Kompozice je svým datem vzniku mnohem starší, než dříve analyzované *Zvukové krajiny* pro orchestr. Vznikla v 50. letech a na jejím kompozičním přístupu je to znát. Plochy čistě zvukového charakteru se zde nerozvíjejí na tak velkých úsecích, jak tomu bylo u předchozích *Four Soundscapes*, komponovaných roce 1975. Přes svůj starší vznik a klasičtější skladatelský přístup je kompozice velmi energická a v mnohém má dnešnímu posluchači co říct. Skladbu jsem si vybrala k rozboru hlavně z toho důvodu, že mě v mé tvorbě mnohokrát ovlivnila. Konkrétní příklady vlivu na mou tvorbu naleznete v rozborech jednotlivých vět.

3.1.1 První věta

Délka skladby; délka a tempové údaje věty

Dílo je čtyřvětý cyklus. Celková durata nahrávky je něco málo přes sedmnáct a půl minuty, což se poměrně přesně shoduje s údajem v partituře, který udává cca. 18 minut. Duratu jednotlivých vět jsem převzala z nahrávky. První z nich má čtyři a půl minuty, druhá věta má cca čtyři minuty, třetí věta tři a půl minuty a poslední nejdelší věta trvá pět a půl minuty.

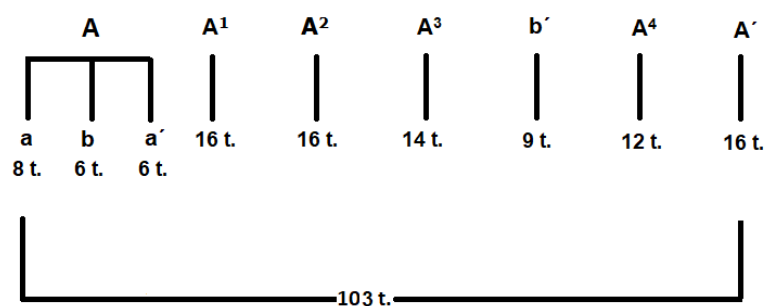
První věta má 103 taktů. Její tempo je na začátku *Andante* ($\downarrow = 66 - 69$), které se v průběhu mění, konkrétně od 21. taktu nastupuje *Allegro* ($\downarrow = 72 - 76$). Další tempová změna nastává od 53. taktu, kde přichází tempo *Meno mosso* ($\downarrow =$ cca 60 *tranquillo*). Návrat k prvnímu tempovému údaji přichází v taktu 74 s pokynem

Tempo I ($\downarrow = 72$). Od 84. taktu až do konce věty přichází část s mnoha tempovými změnami agogického charakteru *Ritardanda* i *Acceleranda*. V 95. taktu přichází tempo $\downarrow = 126$ na pouhé dva takty a od 97. taktu následuje ritardando až do konce věty. Co se týká tempa, je tato věta nestálá a neustále se mění.

V partituře nejsou označena čísla taktů, ale pouze orientační písmena. Proto se v analýze budu snažit psát pokud možno obě informace.

3.1.2 První věta

Forma věty



Pro přehlednost píši orientační písmena z partitury v rámečku stejně, jako jsou v partituře (**A**, **B**, **C**,...). Naopak formální části píši velkými písmeny a tučně (**A**, **A¹**, **A²**...) jejich poddíly malými písmeny a také tučně (**a**, **a'**, **b**,...).

Forma první věty je výrazně členěná. V podstatě co dvě stránky partitury přichází nová hudba a s ní nová formální část. Při bližším pohledu a poslechu však zjistíme, že s každou částí nepřichází zcela nová hudba, ale že striktně vychází z motivů hlavního dílu **A**. Forma je variační jen se zanedbatelnou mírou evoluce. Jedná se o nejklassičtější druh formální variace.

První díl **A** (20 taktů, zahrnující orientační písmena **A**, **B**), tvoří **a** (prvních 8 taktů), **b** (6 taktů, takty 9 - 14, orientační písmeno **A**), **a'** (6 taktů, takty 15 - 20, orientační písmeno **B**).

Následuje díl **A¹** (celkem 16 taktů, takty 21 - 36). Pro lepší orientaci jsou to strany partitury 9, 10, 11. Tento díl je ve vyšším tempu *Allegro* a zpracovávají se v něm oba motivy z malých **a**, **b** velkého dílu **A**.

Dále je písmeno **A²** (16 taktů, takty 37 - 52, strany 12, 13, 14, orientační písmena **D**, **E**).

Následuje písmeno **A³** (14 taktů, takty 53 - 66, strany 15, 16, 17, 18, orientační písmena **F**, **G**).

Poté přichází písmeno **b'** z písmena **A** (9 taktů, takty 67 - 75, strany 18, 19, orientační písmeno **H**). Tady je motiv z písmene **b** v nejzachovalejší původní podobě, díl je jen mírně pozměněn a je prodloužen o tři takty.

Předposlední je díl **A⁴** (12 taktů, takty 76 - 87, strany 20, 21, 22, orientační písmena **J**, **K**).

Posledním dílem věty je **A'** (16 taktů, takty 88 - 103). Díl je sice oproti začátku skladby dost pozměněn, ale jedná se o reprízu. Zajímavostí je, že první takt skladby je zároveň posledním taktem skladby.

3.1.3 První věta

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

První věta začíná tutti akordem, jehož harmonickým základem je **C^{7(b9, 13)}/H**. Zajímavý je v tomto akordu bas tuby a eufonia (eufonium je v anglicky jazyčně vypravené partituře značeno jako baritone), neboť drží kvintový souzvuk *c, g, d*, a jak je v běžné jazzové harmonii, obvykle se velká nóna (tón *d*) vynechává, pokud je přítomná nóna malá, či zvětšená⁸². V tomto případě jsou přítomny obě. Stejně tak čistá kvinta se také často vynechává (tón *g*)⁸³. Následuje odpověď v tiché dynamice, která v melodii využívá opět tónu z harmonické nástavby,

⁸² SVOBODA, MILAN: Praktická jazzová harmonie, České Budějovice: Tisk PROTISK spol. s. r. o., vydal Jiří Churáček-Jv-Audio Netolice, Václavská 88. vyd. první, 2013. IBSN 978-80-87132-25-8

⁸³ tamtéž (str. 21, 22, 26)

v tomto případě tónů *dis* a *fis* (**C** #⁹, #¹¹). Nebo ve zjednodušené formě tóny akordu H dur ze značky **C**^{7(b⁹, 13)}/**H**.

Dynamický vrchol v 7. taktu je také harmonicky zajímavý, neboť se v něm nachází akord velmi podobného charakteru. Harmonickou značkou by se dal zapsat jako **D**⁷⁽¹³⁾/**D^b 9**.

Z těchto dvou akordů se již dá vypožorovat, že Schuller v tomto úvodu využil lomených akordů, kde spodním akordem byl dominantní septakord s přidanou velkou terdecimou. Vrchní akord je o velkou septimu výš, než spodní septakord (základní tóny akordů - C, H = v. 7; D, D^b = v. 7).

Co se týče melodické složky, hlavní téma dílu **a** z dílu **A** zazní ve 3., 4., 6. a 8. taktu.

Ukázka č. 19: Gunther Schuller: Symphony For Brass and Percussion op. 16 (1950) 1. věta - ukázka z partitury, takty 1 - 5, ukázka hlavního tématu

V 9. taktu od orientačního písmene **A** se objeví nový motiv stoupajících rozložených akordů v hlubokých žestích. Formálně zde začíná díl **b** dílu **A**. První

zahájí tento motiv první lesní roh tóny h , d^1 , b^1 , b^1 . Intervalově je postup následující: m. 3, m. 6, č. 1. Tento intervalový postup i kvalita intervalů je i přes neustálou transpozici motivu zachována. Nástroje si motiv přebírají až do orientačního písmene **B**.

Pod tímto motivem je harmonická prodleva v tubách a v první trubce. Prodleva se transponuje v každém taktu podobným způsobem, jako motiv. Nyní bych ráda tuto harmonickou prodlevu analyzovala v akordických značkách. Faktura se během gradace zahušťuje, čímž postupně vznikají stále komplikovanější harmonie. Transpozice vždy probíhá o půl tónu níž. První akord v 9. taktu tvoří akord **D^{maj7}**. V dalším taktu je akord **C^{7 (b9)}** a na čtvrté době se přidává i zvýšená undecima, ve značce by akord byl zapsán **C^{7 (b9, #11)}**. V 11. taktu nalezneme na 1. a 2. době akord **H^{7 (#9, #11)}**, na 3. se přidává alterace **b⁹** a ve 4. době i harmonická nástavba **¹³**, což je dohromady **H^{7 (b9, #9, #11, 13)}**. Následujícím 12. taktem se akordové sazby transponují po půl taktech. Takt začíná poněkud složitým akordem **B^{b7 (9, 11, b13)}**, po němž přichází po dvou dobách akord **A^{#4, #5}**, který se v zápětí na čtvrté době mění na **A^{7 #5 (b9, #11, 13)}**. V dalším taktu je akord **A^{b7 #5 (9, b9, 11, 13)}**, a v jeho druhé půlce **G^{7 (#11, 13)}**, který však svou disonancí narušují první trubky, které hrají tóny *fis*, *b*. Tím pádem by akordová značka byla **G^{7 (maj7, #9, #11, 13)}**, což se jako běžná jazzová značka nepoužívá. Existují totiž pravidla, kdy velká a malá septima nebývají spolu v jednom akordu, stejně tak, že alterovaná nóna nemůže být spolu s nealterovanou, nebo být s nealterovanou terdecimou, což je přesně tento případ. Vznikají tak nežádoucí disonance, které se v klasickém jazzu nepoužívají⁸⁴. (Samozřejmě pokud bychom mluvili o moderním, nebo free jazzu, tak tam jsou již pravidla značně uvolněna).

V následujícím taktu je akord **G^{b7 (9, b9, 11, b13)}**, kde je opět porušeno pravidlo klasické jazzové harmonie, protože je použita alterovaná i nealterovaná nóna. V druhé půlce taktu je akord, který by se zjednodušeně dal zapsat **F/H⁷**. Složitě vypsaní akordové značky je přesnější a nechybí žádné tóny akordu. **F^{7 (b9, #9, #11, 13)}**, na poslední osmině se alteruje **¹³**: **F^{7 (b9, #9, #11, b13)}**.

⁸⁴ SVOBODA, MILAN: Praktická jazzová harmonie, České Budějovice: Tisk PROTISK spol. s. r. o., vydal Jiří Churáček-Jv-Audio Netolice, Václavská 88. vyd. první, 2013. IBSN 978-80-87132-25-8

Ve vyvrcholení v tutti akordu 15. taktu je orientační písmeno **B**, se kterým zároveň začíná písmeno **a** dílu **A**. V něm probíhá zopakování předchozího motivu podloženého akordickou sazbou, nyní v transpozici, kde je hlavní melodie a^1 , a^1 , c^2 , c^2 . Následuje krátké dokončení v dlouhých držených tónech tuby a poslední rozklad akordu.

Od změny tempa na *Allegro* přichází první variace **A¹** (strany partitury 9, 10, 11), kde nastává zpracování hlavního tématu, za které považují spojení motivu malé tercie spolu s motivem rozloženého akordu - spojení motivů z částí **a** (takty 1 - 8), **b** (orientační písmeno **A**).

V rychlých hodnotách slyšíme rozložené akordy z motivu části **b**, které používají rytmizaci a repetované tóny z hlavního motivu části **a** ze začátku věty.

Co se týká harmonického rozboru první variace **A¹**, prvním drženým akordem od změny tempa je akord **E^b b⁹** (bez septimy). Ve druhém taktu dílu, konkrétně v jeho 4. době nalezneme ve staccatu akord **C⁷ (b⁹, #¹¹)**, který se ve 3. taktu rozvede do **F maj⁷ (#⁵, #⁹)**. Nastupuje podobný harmonický postup, kdy ve 4. taktu části opět na 4. době ve staccatu vidíme akord **F^{#7} (#⁹, #¹¹)**, který se v 5. taktu rozvede do **H maj⁷ (#⁵, #⁹, #¹³)**.

Je to sled alterovaných mimotonálních dominant. Takt před orientačním písmenem **C** je opět akord využívající, stejně jako předešlý **H maj⁷ (#⁵, #⁹, #¹³)** obou septim. Jak velké, tak malé, což není v jazzové harmonii tak běžné. V akordu **H maj⁷** jsem malou septimu popsala jako #¹³, což v klasické jazzové harmonii také není správné. Proto nyní popíšu akord stejně, jako **Bb maj⁷ (#¹³)**, který se na druhé osmině v písmeni **C** rozvede již do běžného akordu **Bb⁷ (#⁹, b¹³)**. Tím na chvíli zahuštěné jazzové akordy končí a zbytek orientačního písmene proběhne spíš v polyfonním duchu.

Na 12. straně (o. p. **D**) slyšíme opět dva jazzové akordy, které zde uvádějí druhou variaci, formálně značenou písmenem **A²**. Prvním akordem na poslední osmině na straně 11 je opět **Bb⁷ (maj⁷, #⁹)**, který se rozvede v písmeni **D** na **D⁷ (b⁹, #⁹, #¹³)**. Od tohoto okamžiku začíná zmíněná druhá variace **A²**.

Pro více jak dvě třetiny této variace je charakteristická harmonická prodleva v osminovém rytmu, kterou hrají trombóny. Ty hrají tři tóny z akordu **F maj⁷ (#⁵)**,

kde však chybí tercie akordu. Ostatní nástroje tercii doplňují, jednou jako malou tercii a následně jako velkou. Proto se akord v průběhu mění z mollového **Fm** maj7 (#5) na durový **F** maj7 (#5) a naopak. Navíc intervalově tvoří akord malou sextu a malou tercii, což jsou intervaly hlavního motivu rozkladu malého písmene **b** ze začátku kompozice.

V posledních několika taktech tohoto dílu se téma sestavené z dvou hlavních motivů skladby (repetovaného tónu a rozkladu akordu) v prvních dvou taktech 14. strany několikrát transponuje po malých sekundách. Následně dojde do vrcholu, z něhož tři první trubky chromatickým sestupem a tuby a baryton protipohybem vystoupají do akordu **D^b7** (#11, 13). Tímto akordem variace končí.

Nastupuje třetí variace **A³** (o. p. \boxed{F}). Trubka hraje doprovodnou figuru rozkladu akordu, vycházejícího z hlavního motivu, jsou to tóny f^1 , as^1 , e^2 , cis^2 , as^1 , d^1 . Tento motiv tvoří dvakrát intervaly m. tercii a m. sextu, opět se jedná o hlavní motiv rozkladu z písmene **b**. Pod poměrně rychlou figurou naopak plyne melodie v lesním rohu, který je podpořen dlouhou akordickou sazbou ve druhé tubě, eufoniu (anglicky baritone) a první trubce. Tyto tři nástroje opět tvoří akord **G** maj7 (#5) (nebo **Gm** maj7 (#5)), který je sestavený z malé sexty a malé tercie. Je to stejný souzvuk použitý v druhé variaci **A²** v osminových hodnotách trombónů. Kromě toho se se souzvukem pracuje podobně, jako ve druhé variaci - lesní roh akord doplňuje střídavě durovou i mollovou tercii a dalšími akordickými i neakordickými tóny.

Tato část je pro mou tvorbu zásadní, neboť jsem se touto plochou nevědomě inspirovala ve své skladbě pro žesťový septet s názvem *Intuice*. Bližší souvislost, že jsem pojala skladbu jako inspirační zdroj jsem zjistila až zpětně při bližší analýze této skladby s partiturou.

Podobně, jako Schuller v této části využívám trubky v doprovodné figuraci rozloženého akordu a pod tím rozvíjím harmonickou plochu spolu s melodií.

Na další stránce jsou notové ukázky obou skladeb pro srovnání, kde je vidět podobná doprovodná struktura figurace rozložených akordů v partech trubek.

53 **F** **Meno mosso** (♩ = about 60) (*tranquillo*) *dolce, espressivo*

1 *ff*

Tpt. I 2 *ff*

3 *ff*

1

Tpt. II 2 *con Sord.* *p*

3 *con Sord.* *p*

Ukázka č. 20: Gunther Schuller: *Symphony For Brass and Percussion* (1950) 1. věta - ukázka z partitury, takty 53 - 55, figurace trubek, která byla inspirací pro mou skladbu.

♩ = 170

27

C Tr. 1. *p* *simile*

C Tr. 2. *p*

C Tr. 3. *p*

Trbn. 1. *p*

Trbn. 2. *p*

Trbn. 3. *p*

Tba. *p*

Ukázka č. 21: Kateřina Horká: *Intuice* pro žesťové septeto (2015 - 2016) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 27 - 31.⁸⁵

⁸⁵ HORKÁ, KATEŘINA: *Intuice* pro žesťové septeto (2015 - 2016) - třívětý cyklus pro žesťové septeto - 2. věta.

Následuje drobná gradace s malým dynamickým obloukem, po něm přichází orientační písmeno **G**. Toto orientační písmeno nepovažuji za novou část, je to spíš určité ukončení předchozí variace **A**³ a zároveň trochu funguje jako spojovací díl k malé repríze dílu **b** z dílu **A** začátku věty.

Ten přichází jako **b**' až s následujícím orientačním písmenem **H**. Téma rozkladu akordu s intervaly m. 3 a m. 6 je zde v nejzachovalejší podobě, jak rytmické, tak i po složce kontrapunktické, protože hlasy po sobě nastupují velmi podobným způsobem, jako na začátku.

Co se týká harmonické složky dané části, stále si zachovává jazzový charakter. Například akord prvního taktu 19. strany, kde se faktura začíná poměrně zahušťovat, přichází obrat mollového septakordu, terckvartakord **F#m**^{7 (9, #11, 13)}, ze kterého se průtahem v první tubě na čtvrté době stává **F#**^{7 (9, #11, 13)}. Opět se uplatňuje princip střídání durového a mollového tónorodu.

Přes poměrně disonantní akordickou sazbu přicházíme do vrcholu 19. strany, což je u pokynu *Tempo I*. Zde nacházíme opět lomený akord **E^b 9** bez tercie a septimy, nad nímž je akord **D⁷**, což je akord **E^b 9 / D⁷**. Tímto se uplatňuje již několikrát užitý princip lomených akordů, při čemž vrchní akord je postaven o velkou septimu výš, než spodní. Podobný akord nalezneme na začátku skladby v prvním taktu.

Poté přichází předposlední variační díl skladby **A**⁴ (orientační písmena **J** a **K**, což jsou strany 20 - 22). Tento díl nemá příliš dlouhých akordických souzvuků, které by se daly dobře harmonicky analyzovat. V dílu se zpracovává motiv akordického rozkladu z dílu **b**, ze kterého je vytvořena pulzující plocha v synkopovaném rytmu, což nepřímou poukazuje na inspiraci swingu. Takt před písmenem **K** zazní v trubkách repetované a následně dlouho znějící *e*². Repetovaný tón je zase konec motivu z dílu **a**. Opět se jedná o vynikající a nikoliv na první pohled zřejmou motivickou práci. Celá strana 22 je určitým zklidněním, dokončením poslední variace a zároveň uzavřením variací.

Po tom následuje poslední část skladby, která je zároveň reprízou k dílu **A**, což je pozměněný díl **A**' u orientačního písmene **M**. Repríza je zrcadlová, neboť nejdříve se začíná dílem **b**', který se na začátku i v průběhu skladby skládal z intervalů malé tercie a malé sexty, oba vedené směrem nahoru. Nyní je však

u malé sexty proveden převrat intervalu o oktávu níž. Proto se nyní motiv skládá z malé tercie směrem nahoru a následně z velké tercie směrem dolů. Od pokynu *Ritardanda* na 24. straně vidíme dlouhý držený souzvuk, se kterým přichází malý díl **a'**. V posledním taktu věty je akord **C⁷⁽⁹⁾/H⁷**, což je skoro stejný akord, kterým byla věta uvedena v prvním taktu.

Když půjdeme takt po taktu, hned v 1. taktu nalezneme jazzovou harmonii, která může být zapsána jako **C^{7(b9, 13)}/H**. Po tomto souzvuku je ve 4. taktu akord, který by se mohl označit za **Em^(b5, 9)** bez septimy a je postaven v basu na kvintě. V 6. a 7. taktu je také zahuštěná jazzová harmonie. Jazzovou hudbu nalezneme skoro v celém písmeni **b**, což je u orientačního písmene **A** až do konce strany 7 (takty 9 - 16).

Jazzové idiomy nalezneme i v taktech 22 - 28. Jsou to většinou jen krátké staccatové jazzové harmonické výplně, jinak je část převážně klasická.

Následně je jazzová harmonie až v taktu 36 a 37, což jak z předchozího rozboru víme, je spoj **Bb⁷ (maj7, #9)**, s akordem **D⁷ (b9, #9, 13)**. Stejně tak za částečně jazzové můžeme považovat takty 38 - 42, neboť v trubkách je typický dominantní septakord s terciovou nástavbou. Takty 43 - 53 můžeme také považovat za jazzově ovlivněné, zejména v harmonické složce. Následně jazzový vliv v harmonii nalezneme až v 58. - 63. taktu. Takty 67. - 75. jsou připomínkou dílu **b**, proto je zde opět využita jazzová harmonie.

Naopak v taktech 76 - 83 příliš jazzové harmonie není, ale synkopovaný rytmus je odkazem na swing, proto v nich nalézáme rytmickou jazzovou inspiraci. V taktech 86, 87 a 89, 90 jsou kvartově stavěné akordy, které se používají v jazzové i klasické hudbě.

Takty 91 - 103 jsou harmonicky jazzové, ale díky kontrapunktické práci i klasické. Tvoří hybridní strukturu obou vlivů.

3.1.4 První věta

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Co se týká podílu jazzových prvků importovaných do skladby, je jich rozhodně víc, než jich bylo u pozdější kompozice *Four Soundscapes*. Ze 103 taktů se mi podařilo nalézt celkem 77 taktů, v nichž nalezneme jazzový vliv. Neznamená to však pouze zbylých 26 taktů je klasických. V nich se často jazzová hudba překrývá s vlivy klasické hudby. Narážíme ve skladbě na hybridní strukturu obou vlivů - jak klasického, tak jazzového. Proto si troufám u této skladby říct, že nelze zcela přesně vypočítat procentuální podíl jazzové a klasické hudby. Proto bych se zde přimlouvala k plnohodnotné syntéze klasické a jazzové hudby, které jsou se svým podílem ve větě vyrovnány.

3.2 Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion, Op. 16*

Druhá věta

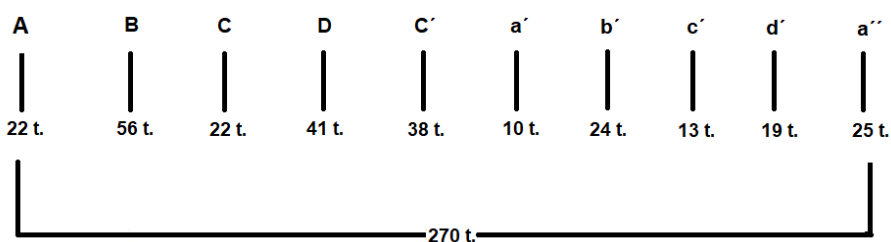
3.2.1 Druhá věta

Délka a tempové údaje věty

Druhá věta má délku obdobnou větě první - bez deseti vteřin čtyři minuty. Co se však týká počtu taktů, je oproti první větě notový text více jak dvojnásob dlouhý. Je to hlavně díky tempu *vivace* ($\text{♩} = 84$). Věta obsahuje celkem 270 taktů.

3.2.2 Druhá věta

Forma věty



První díl **A** nalezneme od 1. do 22. taktu. Uvádí se zde hlavní téma. Následuje díl **B** od 23. - 78. taktu, kde se zpracovává hlavní téma. Díl je v repetici. Takty 77. a 78. slouží jako drobná spojka, nebo spíše dokončení dílu **B**. Od 79. - 100. taktu přichází díl **C**, kde se neustále pracuje s hlavním tématem.

Mezi 101. - 141. taktem je poměrně rozsáhlý díl **D**. Po dílu **D** se zpracovává hlavní téma a jsou zde i stoupající osminové motivy z předchozího dílu **C**, to zejména mezi takty 142 - 179. Proto bych takty 142 - 179 označila za návrat k části **C'**. Od 180. do 189. taktu je mírně pozměňená, ale hlavně dost podstatně zkrácená repríza na díl **a'**. Od 190. - 213. taktu je návrat k mírně změněné a zkrácené části **b'**. Následují reprízy i dalších částí, také ve zkrácené podobě. Mezi 214. - 226. taktem je repríza dílu **c'**. Hned po něm následuje zkrácená repríza dílu **d'** (takty 227 - 245). Od 246. do konečného 270. taktu přichází návrat ke zkrácenému dílu **a''**. Tento poslední návrat k začátku skladby zároveň slouží jako kóda.

3.2.3 Druhá věta

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena, vliv jiných děl

Harmonická stavba věty je přehledná. Často se využívá kvartové harmonie a kvartových akordů. V podstatě celý díl **A** je z kvartových akordů vystavěn. Až na takty 20, 21 a 22, kde je využit jazzový souzvuk **C⁷** (9, #11, 13) a ve vrchním hlasu 2. trubky je přidána i zmenšená oktáva.

Co se týká melodické stránky, hlavní téma je sestaveno ze třikrát repetovaného tónu s následným dvojitým půltónovým krokem. Téma vidíme hned v prvních čtyřech taktech, poté je téma rozvinuto od orientačního písmene **A**.

Ukázka č. 22: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion* op. 16 (1950) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 11 - 21 - rozvinutí hlavního tématu

Díl **B** mezi 22. - 76. taktem nepřináší nové hudební myšlenky, naopak se zpracovává hlavní téma z dílu **A**. Nejvíce se využívá opět kvartových akordů a téma se opakuje jak ve své původní podobě, tak se i rozbíjí na krátké motivy, se kterými se nadále pracuje. Až na poslední akord, který je sice sestaven ze dvou kvartových akordů, ale dohromady by se i s basovými a ostatními nástroji dal popsat jako **Db**⁷ (**b9** **#9**, **b13**). Je to velmi podobný akord, jako ten, který zakončoval díl **A**, avšak alterací je využito mnohem více.

Po dílu **B** nastupuje od 79. taktu díl **C**. Hlavní téma se objevuje v dimiduci osminových hodnot. Celkově je část sestavená polyfonicky. Od 93. do 100. taktu se z velké těsný stává zvukově barevná plocha.

Od 101. taktu začíná nový díl **D**. Díl je zaměřen na dlouhé plochy sestavené z držených souzvuků, do nichž se vkrádá půltónový motiv z hlavního tématu. Půltónový motiv je předáván z nástroje do nástroje, následně ze sekce do sekce. Od 119. do 143. taktu vznikne opět plocha zvukově barevného charakteru, podobně, jako v předchozím dílu **C**. Harmonicky se využívají zejména paralelní kvartové akordy napříč sekcemi.

Kvartové akordy nalezneme i v návratu na díl **C'** od 142. až do 179. taktu. Třeba akcentované tutti akordy ve 144., 146. a 148. taktu jsou celé sestavené z čistých kvart. Stejně tak dokončení části **C'** mezi 161. a 179. taktem jsou všechny souzvuky paralelní kvartové akordy.

Od 180. taktu přichází repríza dílu **a'** a s ní i hlavní téma v původní podobě, jen ve zkrácené verzi do 189. taktu. U orientačního písmene **Q**, od 190. do 213. taktu je repríza dílu **b'**. Díl je označen s čarou, protože zde není repetice, jako v předchozím dílu **b**. Následuje díl **c'** mezi 214. - 226. taktem, po něm u orientačního písmene **Q** začíná díl **d'** do 245. taktu. Větu zakončuje díl **a''**. Ve všech dílech se pracuje zejména s kvartovou harmonií a hlavním tématem.

3.2.4 Druhá věta

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

U druhé věty je situace velmi podobná, jako ve větě první. Syntéza jazzu a vážné hudby je v této skladbě natolik spjatá, že se jen těžko nacházejí takty, které by mohly být čistě klasické, nebo jazzové. Proto si trůfám říci, že žádné takové takty ve skladbě nejsou a syntéza je opět dokonalá a špatně stopovatelná. Je to podle mého názoru i díky kvartové harmonii, která je využívána v obou žánrech hudby, tudíž i harmonický materiál napomáhá k plynulejší syntéze, ve které se stírají hranice mezi jazzovými a klasickými vlivy ve skladbě.

Pokud bychom vyloženě chtěli hledat, která místa jsou jazzová, nebo klasická, jeden názor by mohl stát za tím, že kvartová harmonie v tomto případě vychází z hudby jazzové a tím pádem je jazzem ovlivněn v podstatě každý takt. Druhý názor by mohl být, že kvartová harmonie vychází z hudby klasické a tím pádem jsou jazzem ovlivněny pouze takty, ve kterých je užito více alterací a dají se analyzovat jako jazzové akordy. Je to opět velice sporná situace, proto upouštím od procentuální analýzy, která by ani v jedné verzi nebyla zcela přesná.

3.3 Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion*, Op. 16 - Třetí věta

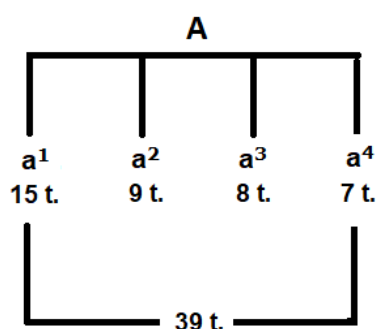
3.3.1 Třetí věta

Délka a tempové údaje věty

Se svou délkou pouhých 39 taktů a duratou tři a půl minut je třetí věta nejkratší z celého cyklu. Je to věta pomalá v tempu *Lento desolato* (♩ = 69).

3.3.2 Třetí věta

Forma věty



Když se podíváme na formu třetí věty, zjistíme, že se jedná v podstatě o jednolitý kus hudby, bez nějakých zásadních zlomů, nebo předělů. I vzhledem ke krátké délce je zbytečné větu nějak uměle dělit. Formu bych proto označila pouze velkým **A**. Samozřejmě i na takovéto krátké ploše se objevují řekněme podobná místa, avšak nemůžeme mluvit o repríze, protože je to často záležitost jen krátkých motivických úseků.

Přesto se dá tento jednolitý kus hudby rozdělit na čtyři části. Velké **A** dělím na malé a^1 (takty 1 - 15), a^2 (takty 16 - 24), a^3 (takty 25 - 32), a^4 . (takty 33 - 39). Jak už jsem naznačila, všechny části vycházejí ze stejného melodického materiálu. V podstatě se jedná pouze o gradační průběh věty. Mezi 13. - 15. taktem nalezneme vrchol části a^1 , po němž následuje část a^2 , která je svým charakterem mnohem klidnější. Na ni navazuje a^3 , ve které můžeme postřehnout

náznak reminiscence začátku, avšak jisté to zcela není, poněvadž se neustále zpracovává stejný melodický materiál. Od 33. taktu přichází poslední díl **a⁴**, který v sobě nese opět mírnou gradaci, která však v závěru věty opadne.

Co je poměrně zajímavé na počtu taktů jsou neustále se zkracující malé díly. Dle mého názoru to napomáhá i k plynulejšímu časovému rozvrhu, díky čemuž věta nepůsobí časově přetaženě. Je zajímavé že díly **a²**, **a³**, **a⁴** se pravidelně zkracují po jednom taktu, což podle mého názoru Schullerovi nevyšlo náhodou. Postupné zkracování dílů je vidět v diagramu formy na předchozí straně.

3.3.3 Třetí věta

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena, vliv jiných děl

Třetí věta začíná velmi tichými a dlouhými drženými tóny v trubkách. Nejprve slyšíme tón as^1 , ke kterému se po chvíli přidá g^1 a k nim es^2 a jako poslední malé h . Tento souzvuk tvoří v široké harmonii kvintakord **as moll** s přidanou velkou septimou. (v jazzové harmonické značce také značeno **Abmi maj⁷**). Ve 3. taktu následuje pohyb v melodii první trubky z es^2 na e^2 , d^2 , des^2 . Druhá trubka držící g^1 odpovídá sestupným ges^1 , f^1 , e^1 . Jakmile trubka sestoupí na tón e^1 , dojde k pohybu i ostatních hlasů. První trubka druhé skupiny jde z as^1 na a^1 a třetí trubka z malého h klesne na malé b . Tím vznikne souzvuk b , e^1 , a^1 , des^2 , který se dá enharmonicky označit za **A dur** s malou nónou.

Toto sestupné chromatické hlavní téma je přítomno po celou dobu věty. Nebudu nadále popisovat postupy hlasů, které jsou vedeny velmi podobným způsobem. Zajímavější je zmínit, že hlavní téma je silně příbuzné s hlavním tématem předchozí druhé věty. Dle mého názoru je téma první a druhé věty v podstatě totožné, jen je pozměněno charakterem a je často přeházeno pořadí tónů. S kvartovou harmonií se zde také pracuje, což můžeme nalézt od 7. taktu, od kterého se i v dalších taktech nachází silnější jazzová inspirace v harmonické složce.

Zmíněný kvartový akord v 7. a 8. taktu je durový a celé napětí předchozí části se uvolní. Začátek skladby působí díky užití malých sekund, velkých septim

a malých nón úzkostným dojmem. Tato zádumčivá část mne inspirovala při mé tvorbě druhé věty mého *Koncertu pro trubku*, kde využívám podobných akordových sazeb a také střídání imitačního pohybu v melodii a středních hlasech.

58

III

Lento desolato (♩ = 69)

Trumpet I. 1, 2, 3

Trumpet II. 1, 2, 3

Horn 1

Lento desolato (♩ = 69)
con Sord. dolce
p

Ukázka č. 23: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion* op. 16 (1950) - 3. věta - ukázka z partitury - takty 1 - 6.

Trumpet in Bb solo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

p

Ukázka č. 24: Kateřina Horká: *Koncert pro trubku a orchestr* (2012) - 2. věta - výběr smyčcové sekce - ukázka z partitury - takty 1 - 3.⁸⁶

⁸⁶ HORKÁ, KATEŘINA: *Koncert pro trubku a orchestr* (2012) - tři věty - 2. věta - výběr smyčcové sekce - ukázka z partitury - takty 1 - 3.

K čistému kvartovému akordu g, c^1, f^1, b^1 v 7. taktu se přidá tón malého es v lesním rohu. Tím se akord centralizuje do akordu **Eb**^{9, 13}. Z akordu es, g, c^1, f^1, b^1 zvednou dva střední hlasy a vzniká souzvuk es, g, des^1, fis^1, b^1 , čímž se z velké sexty stává malá septima a z velké nóny zvětšená. Nyní se akord změní v **Eb**^{7 (#9)}.

V 8. taktu v akordu přechází nejvyšší tón b^1 na h^1 , čímž vzniká akord **Eb**^{7 (#5, #9)}. Po dlouhém tónu h^1 se od 9. taktu ve vrchním hlasu zazní melodie $h^1 cis^1, d^1, c^1$. Od tohoto okamžiku přichází imitace ze středních hlasů. V podstatě přichází imitace celé předchozí části s jediným rozdílem. Doposud měla melodie pouze klesající pohyb a spolu s mollovou harmonií, která používala i alterací, působila část sklíčeným dojmem. Nyní se z melodie využívající stoupajícího pohybu naopak pomalu vzniká první gradace věty.

Celkově v této části - od 7. do 15. taktu nalezneme nejvíce jazzového vlivu. Všechny souzvuky se dají zapsat do jazzových značek a o jejich jazzovém původu dle mého názoru není pochyb.

Mezi 16. a 39. taktem se opakuje sklíčená atmosféra tvořená zejména souzvuky držených dlouhých tónů a hlavně neustále plynoucím chromatickým tématem, které si nástroje navzájem předávají.

3.3.4 Třetí věta

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Podle toho, k čemu jsem se dostala v předchozím rozboru, je dle mého názoru část mezi takty 7 - 15 ovlivněny jazzovou hudbou. Ostatní takty vycházejí z vážné hudby. Také závěr skladby na posledních třech taktech můžeme považovat za jazzovou hudbu. Z celkových 39 taktů můžeme za jazzové označit 12 taktů.

V procentuální analýze zabírá jazzová hudba přes 30% věty.

3.4 Symphony for Brass and Percussion, Op. 16 - Čtvrtá věta

3.4.1 Čtvrtá věta

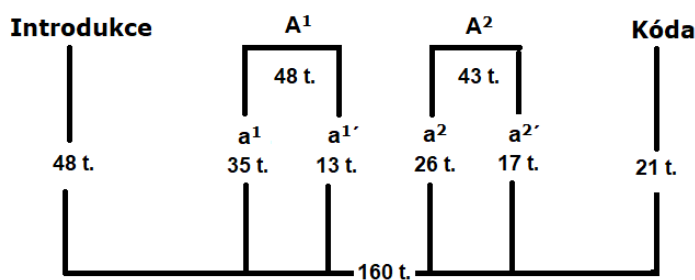
Délka a tempové údaje věty

Celkem má věta 160 taktů. Časově její durata vychází dle nahrávky na pět a půl minuty. Tempo je poměrně svižné s popisem *Quasi cadenza* ($\text{♩} = 88 - 92$). Následuje mírné zpomalení ve 14. taktu, kde je nový předpis $\text{♩} = 80 - 84$. Ten se již od 17. taktu mění *accelerandem* a od 19. taktu přichází *A tempo* ($\text{♩} = 88 - 92$). Další změnu uvidíme od 37. taktu, kdy pomocí *Ritardanda* tempo klesne od 39. taktu na ($\text{♩} = \text{about } 69$). Od 48. taktu přichází změna na *Allegro* ($\text{♩} = 144$, in 4). Tento údaj zůstává až do konce skladby, pouze na posledních 5 taktu přichází slovní pokyn *Poco meno*.

Dostáváme se tak k tempovému srovnání všech vět, kdy zjišťujeme, že první a poslední věta mají podobný, stále se měnící, tempový průběh. Oproti tomu vnitřní druhá a třetí věta jsou tempově statické.

3.4.2 Čtvrtá věta

Forma věty



Forma poslední čtvrté věty není tak průzračná, jako u věty předchozí. Zde je přirozeně více melodicko-motivického materiálu se kterým se pracuje. Návraty jsou naprosto zřejmé.

Autor větu dělí na *Introdukci* a *Allegro*. *Introdukce* probíhá až do 48. taktu. Od taktu 49. začíná zmíněné *Allegro*. To se dělí ještě na tři velké části **A**, **A'**, **Kóda**. V těchto velkých částech můžeme vysledovat malá písmena, která neznají nějaké zásadní předěly, nebo dokonce příchod odlišné hudby, ale jsou označením jiného instrumentačního zpracování.

Písmeno **A¹** nalezneme mezi 49. - 96. taktem (celkem 48 taktů). Tento díl jsem rozdělila na písmeno **a¹**, které nalezneme mezi 49. - 83. (celkem 35 taktů) taktem a písmeno **a^{1'}** které je mezi 84. - 96. taktem (celkem 13 taktů).

Písmeno **A²** jsem označila mezi takty 97 - 139 (celkem 43 taktů). Toto písmeno jsem opět rozdělila na **a²** mezi takty 97 - 122 (celkem 26 taktů) a na **a^{2'}** mezi takty 123 - 139 (celkem 17 taktů).

Kóda mezi 140. - 160. taktem (celkem 21 taktů) je určitým propojením introdukce s dílem **A²**.

3.4.3 Čtvrtá věta

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena, vliv jiných děl

Hlavní téma věty se objevuje již v introdukci. Je to chromatický motiv na jehož konci je užit tritón. Téma se skládá částečně z hlavního tématu druhé a třetí věty, kde bylo také téma sestaveno z chromatiky.

Ukázka č. 25: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion* op. 16 (1950) - 4. věta - sekce trubek - ukázka z partitury - takty 5 - 10, v taktech 8 a 9 (písmeno **A**) je hlavní téma

Harmonicky Schuller využívá v souzvucích poměrně mnoho alterací. Například ve 4. taktu je souzvuk **Ab dim** ^(9, 11).

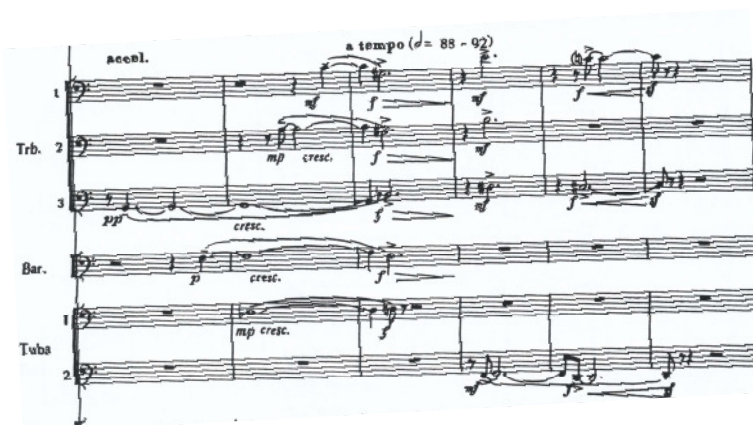
Následně se pracuje s podobným akordem i v paralelismech. V 8. taktu je v trombonech, eufoniu i tubě akord **F#⁷ (#9)** v obratu terckvartakordu.

Ve 14. taktu je v lesních rohách sestup jazzově stavěných akordů. Pokud je budeme všechny vztahovat k basovému tónu *g* v tympánech, jsou to tyto akordy: **G⁷ (#9)**, **G maj7 (b9, 11, 13)**, **G (5, 9, #11, b 13)**, **Gm maj7 (9, 13, G7 #5)**. Poslední souzvuk má zvukový charakter vzhledem k jeho posazení v hlubokém rejstříku. Harmonický popis už ztrácí význam, neboť se již harmonie nedá sluchově rozeznat.



Ukázka č. 26: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion op. 16 (1950)* - 4. věta - výběr sekce lesních rohů - ukázka z partitury - takty 11 - 16 - harmonický postup - (v tympánu držený tón *g* na kterém je postaven tento sled akordů)

V 18. taktu nalezneme akordický souzvuk **G7 (b5, 9, 11)** a v 19. taktu se akord rozvádí do **B7 (#5)**.



Ukázka č. 27: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion op. 16 (1950)* - 4. věta - výběr sekce trombonů, eufonia, a tub- takty 17 - 22 - ukázka rozvodu akordu **G7 (b5, 9, 11)** do akordu **B7 (#5)** v 18. a 19. taktu.

Od taktu 25 stavba akordů vychází z jazzové harmonie, ale velmi často v nich chybí tercie. Proto se nedá určit jejich základní mollový, nebo durový tónorod. Konec introdukce je na pomezí homofonní sazby vycházející částečně z jazzové harmonie a na pomezí plochy čistě zvukově barevného charakteru.

Od 49. taktu začíná část *Allegro*, která je postavena na polyfonní sazbě. V šestnáctinových figuracích nalézáme citaci hlavního tématu věty (půltónový motiv spolu s tritonem), nejen v čisté podobě, ale i v různých permutacích.

Ukázka č. 28: Gunther Schuller: *Symphony for Brass and Percussion* op. 16 (1950) - 4. věta - ukázka z partitury - takty 54 - 57. Permutace hlavního tématu v šestnáctinových figuracích.

Do těchto šestnáctinových figurací sestavených z hlavního tématu vstupuje zároveň augmentace tématu v dlouhých čtvrtových i jiných delších hodnotách.

Od 84. taktu začíná díl a^1 , ve kterém nabírá na důležitosti opět homofonní sazba. Hned první souzvuk 84. taktu je akord C^7 (9, 13) a nad malou septimou

se nachází i velká septima, což je pro klasický jazzový akord méně obvyklé. Takže celou tuto část provázejí jazzové, či jen jazzovou harmonií ovlivněné homofonní sazby.

Od 97. taktu nastává repríza dílu **A**, který nyní pro přehlednost značím jako díl **A²**, a ten je rozdělen na **a²**, **a²'**. V díle **a²** je průběh velmi podobný, opět jsou zde šestnáctinové figurace vycházející z hlavního tématu a do nich vstupují od 108. taktu trubky v unisonu, které také rozvíjejí hlavní téma. Díl **a²'** je s dílem **a²** v podstatě totožný, rozdíl je pouze v tom, že v dílu **a²'** mají hlavní téma v dlouhých augmentačních hodnotách lesní rohy a figurační faktura je zahuštěna, aby plynule vyvrcholila do 140. taktu, kde začíná **Kóda**.

Kóda je velmi důmyslným propojením plynulého pokračování dílu **a²'** s homofonní sazbou z introdukce. Velmi zajímavou práci s hlavním tématem nalezneme v posledních třech taktech, kde jsou tóny tématu rozhozeny do téměř všech nástrojů a téma naposledy zazní v nepravidelném pulzu.

3.4.4 Čtvrtá věta

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Přesný podíl jazzových a klasických částí ve větě lze určit opět jen velmi obtížně. Z předchozí analýzy lze vydedukovat, že skoro 90% všech homofonních sazeb alespoň částečně, či v některých případech plně vychází z jazzové harmonie. Naopak polyfonní struktury by se daly považovat za části původem z vážné hudby. Tímto mírně zjednodušeným pohledem vychází, že původ z jazzového inspiračního zdroje má **introdukce** (takty 1 - 48, celkem 40 taktů) a **kóda** (takty 140 - 160, celkem 21 taktů), společně s dílem **a¹'** (takty 84 - 96 celkem 13 taktů). Dohromady 74 taktů z celkových 160 ve kterých nalezneme přímý jazzový vliv v harmonické stavbě. Neznamená to však, že ve zbylých šestapadesáti taktech jazzový vliv nenalezneme vůbec. Jazzový vliv je přítomen i tam, ale nikoliv v tak převažující míře, jako v těchto částech.

4 John Adams: City Noir

Obsazení skladby je pro velký symfonický orchestr, konkrétně: *Piccolo, 3 Flutes (3 = Piccolo 2), 3 Oboes, English horn, 3 Clarinets in Bb (3 = Bass Clarinet 2 in Bb), (Clarinets 1 and 2 double Clarinet in A), Bass Clarinet in Bb, Alto Saxophone in Eb, 2 Bassoons, Contrabassoon, 6 Horns in F, 4 Trumpets in C, 3 Trombones, Tuba, Timpani, 5 Percussion, Jazz Drummer, Piano, Celesta, 2 Harps; Strings.*⁸⁷

Skladba byla psána na objednávku orchestrů: *Los Angeles Philharmonic, the London Symphony Orchestra a the Toronto Symphony Orchestra* ve spojení s pařížským *Cité de la Musique* a amsterodamským *ZaterdagMatinee*.⁸⁸

Dílo bylo autorem dedikováno Deborah Borda díky dlouholetému přátelství. První tiskové vydání publikovalo vydavatelství Boosey and Hawkes v květnu roku 2017.⁸⁹

Premiéra skladby byla uvedena 8. října 2009 orchestrem Los Angeles Philharmonic a dirigoval Gustavo Dudamel.⁹⁰

Sám autor má na svých webových stránkách asi pětiminutové video, kde mluví o skladbě *City Noir*. Jeho hlavní inspirací ke skladbě bylo město Los Angeles a jeho velká filmová tradice. Adams uvádí, že se nechal inspirovat Hollywoodskými filmy, zejména scénami z prostředí nočního města - z čehož vychází název *City Noir* (noční město/město v noci...). Jistou inspirací byla i kniha *California: A History* od spisovatele Kevina Starr, kde je popsán městský noční život 40. a 50 let, kde je vyobrazeno i příležitostné násilí a temná atmosféra nočního města.

První věta *The City And Its Double* je sestavena z rychlých pasáží altového saxofonu, je zde využit jazzový bubeník. Pasáže žesťových nástrojů v určitých

⁸⁷ City Noir - Earbox - John Adams. Official John Adams Composer - Earbox - John Adams [online]. Copyright © 2009 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.earbox.com/city-noir/>

⁸⁸ tamtéž

⁸⁹ ADAMS, JOHN: City Noir for Orchestra: vyd. Boosey And Hawkes, vydání 1. 2017. Partitura 191 stran, str. 1

⁹⁰ City Noir - Earbox - John Adams. Official John Adams Composer - Earbox - John Adams [online]. Copyright © 2009 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.earbox.com/city-noir/>

momentech vycházejí z bigbandové hudby. Oproti tomu pomalé pasáže ve smyčcích vycházejí z inspirace holywoodských filmů.

Druhá věta s názvem *The Song for You* je více reflektivní blues, které je inspirováno i bigbandovou hudbou Duka Ellingtona.

Třetí věta s názvem *Boulevard Night* má inspiraci ve výhledech na noční město. Dlouhé trumpetové sólo je inspirováno z filmu *China Town*. Často je zde užit až "mechanický" zvuk orchestru, který s sebou nese velkou energii. Může znázorňovat nějakou násilnou potyčku gangsterského filmu. Tato část uvede skladbu až do jejího vrcholu, kterým kompozice končí.⁹¹

4.1 John Adams: *City Noir* - První věta *The City And Its Double*

4.1.1 První věta *The City and Its Double*

Délka a tempové údaje

Durata skladby je v partituře uvedena jako cca. 35 minut. Délka první věty je 14 minut. První věta má celkem 462 taktů a svým počtem taktů i časovou délkou je nejobsáhlejší ze všech vět.

Co se týká tempa 1. věty, začíná poměrně ve svižném tempu $\text{♩} = 130$. Toto tempo probíhá po celou dobu bebopové části, ke zpomalení dojde až od 184. taktu a ve 186. taktu se tempo ze zpomalení ustálí na nové tempo $\text{♩} = 116$. Ve 228. a 229. taktu přichází *Poco rallentando* s agogickou funkcí a od 230. taktu pokračuje dál tempo $\text{♩} = 116$. Brzy po té přichází opět zpomalení od 242. taktu s pokynem *Poco a poco meno mosso* $\text{♩} = 114$, ve 245. taktu $\text{♩} = 108$ a od 247. taktu $\text{♩} = 104$ (steady). Od 253. taktu začíná nové tempo $\text{♩} = 156$ *Presto*. Následuje změna až ve 285. taktu kde přichází nové tempo $\text{♩} = 78$.

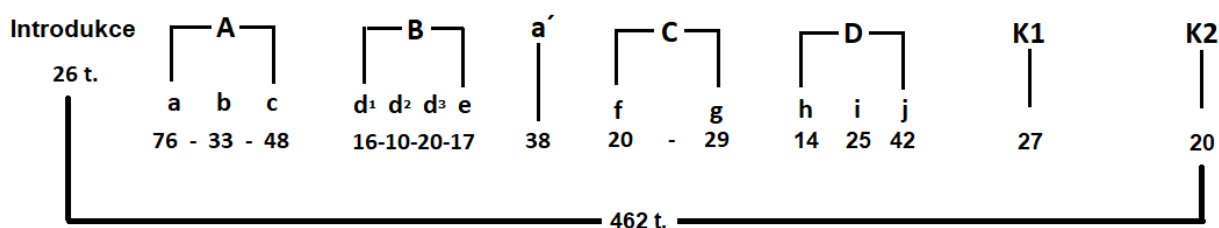
⁹¹ City Noir - Earbox - John Adams. Official John Adams Composer - Earbox - John Adams [online]. Copyright © 2009 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.earbox.com/city-noir/>

Další proměna nastává ve 306. taktu na *New tempo; leggero* ♩ = 132. Následuje zpomalení ve 330. a 331. taktu do tempa ♩ = 120, ale již od 334. taktu přichází opět *New tempo* ♩ = 134. To již zůstává až do konce věty.

Jak je vidět, tempový průběh první věty je výrazně progresivní.

4.1.2 První věta *The City and Its Double*

Forma věty



Zachytit formu první věty nebyl jednoduchý úkol. Adams ve skladbě skvěle kombinuje evoluční přístup spolu s návraty určitých částí. Rozpoznání některých předělů není vždy zcela jednoznačné. Hlavně co se týká malých písmen formy, tak v nich často nenalezneme příchod nové hudby, naopak mají s předchozími částmi silnou melodickou provázanost.

Skladbu je možné rozčlenit na čtyři velké části: **Introdukce, A, B, C, D, K1, K2.**

Ty se však ještě dělí i na další malé poddíly, s nimiž je forma dělena takto:

Introdukce A = a, b, c; B = d¹, d², d³, e; a'; C = f, g; D = h, i, j; K1, K2.

První velký díl **A** je od 27. do 183. taktu. Prvních 27 taktů je velmi přesvědčivá introdukce, ze které se i nadále motivicky vychází. Díl **A** ještě můžeme rozdělit na díly **a, b, c**. Malé **a** nalezneme od 27 do 103. taktu. Motivicky je v tomto dílu nejsilnější bebopový motiv saxofonu spolu s dřevěnou dechovou sekcí, pod níž zní po celou dobu pásmo jazzového bubeníka.

Od 104. taktu nepřichází předěl části, avšak nastupují smyčcové nástroje s poměrně výrazným motivem, který značně promění charakter. Proto jsem část označila za písmeno **b**. Ve 136. taktu však již předěl přichází v podobě

vyvrcholení části **A**. Žesťová sekce přelom potvrzuje několika akcentovanými akordy v synkopovaném rytmu a po tomto vyvrcholení se faktura partitury mění. Šestnáctinové figurace přebírají všechny nástrojové sekce, včetně smyčcových nástrojů. Žesťová sekce má úlohu držených akordů spolu s melodickou linkou v trubkách. Proto jsem od 136. do 183. taktu část označila písmenem **c**.

U 184. taktu nalezneme orientační písmeno **Q**, od něž začíná nový kontrastní díl **B**, konkrétně mezi 184. a 246. taktem. Formálně je část trochu komplikovanější. Dělí se totiž na písmena **d**, **e**, přičemž písmeno **d** můžeme ještě rozdělit na zhruba deseti až dvaceti taktové tři kratší části. Volím z přehlednosti čísla u písmen. Velká část **B** se dělí na **d¹**, **d²**, **d³**, **e**. Díl **d¹** nalezneme mezi 184. a 199. taktem, **d²** mezi 200. a 209. taktem a **d³** mezi 210. a 229. taktem. Následuje díl **e** od 230. do 246. taktu. Od dílu **e** přichází faktura staccatových akordických sazeb v dřevěné dechové sekci, se kterou se bude pracovat v následujících částech. Tato faktura je již naznačena v předchozí malé části **d²**, konkrétně v taktech 204 - 209.

Od 247. do 284. taktu přichází návrat k písmeni **a** z velké části **A**. Proto část označím písmenem **a'**.

Od 285. taktu začíná nový, mírně bluesový motiv a s ním nová část velkého **C**. Ten se opět dělí na písmena **f**, **g**. První díl **f** je do 305. taktu a od 306. začíná díl **g**. V něm nalézáme inspiraci staccatových dřev z dílu **e** dílu **B**, která už byla naznačena v předchozím dílu **d²**.

Od 334. taktu následuje díl **D**. Díl se dělí na tři malé díly **h**, **i**, **j**. Do 348. taktu se díl **D** dělí na díl **h**. Pro něj je charakteristická melodie smyčců s předraženými hodnotami a zejména part jazzových bicí. Od 349. taktu part bubeníka končí a nastává díl **i**. Předěl nové části je zřejmý i z faktury ostatních nástrojů, která prořídne a smyčcové nástroje synkopovanou rytmizací změni v triolovou a jejich melodická struktura je více neoromantická.

Další předěl je ve 374. taktu, kde se po delší době připojují žesťové nástroje. Zde začíná díl **j**. Faktura se v dílu značně zahušťuje a hlavní téma tohoto dílu přichází až v 385. taktu v lesních rozích. Trvá až do 415. taktu. Během jejich tématu je již struktura partitury velmi komplikovaná a při bližším pohledu se v doprovodné

zvukové mase využívají mnohé předchozí motivy. K bližšímu prozkoumání se ještě vrátím v následující kapitole.

U 416. taktu je orientační písmeno **K1**. Myslím, že orientační písmeno je výstižné a tak bych ráda toto písmeno využila, jako označení formálního dílu **K1**. Část slouží totiž jako první "falešná" kóda, ze zahuštěné faktury je zřejmý již blížící se konec věty. Nejvýraznějším melodickým prvkem je part trombonů, který na konci části přebírají trubky, které ve 439. a 440. taktu dovedou "falešnou" kódu k vrcholu.

Pravá kóda s označením **K2** přichází vzápětí o pár taktů dál, kde od 443. taktu ji ohlásí oktávový signál ve vibrafonu, který následně ve 446. taktu potvrdí dva akcentované paralelní durové sextakordy ve smyčcích a dřevěných dechových nástrojích. Od tohoto okamžiku již není pochyb o tom, že je to pravá kóda, která dovede větu až do jejího závěrečného 462. taktu.

4.1.3 První věta *The City and Its Double*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Aby práce nenabrala příliš obřích rozměrů, rozhodla pro redukci množství analyzovaných prvků z této kompozice. Pokusím se zachytit vše důležité a podstatné.

Introdukce první věty je po intervalové a harmonické stránce zajímavá. Hned první stupnice v šestnáctinových triolách prvního taktu obsahuje celotónovou stupnici (až na první a poslední krok, který je půltónový). Celotónová stupnice se využívá i v dalších taktech, ale skoro nikde není doslovná, ale často je proložena půltónovými kroky.



Ukázka č. 29: John Adams: *City Noir* (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takt 1. kontrabasy. Ukázka nedoslovné celotónové stupnice.

Co se týká harmonie introdukce, celá je v tonální centralizaci tónu *g*. Centralizaci udržuje pedálový tón *g*¹ v lesních rozích a následně tóninu podpoří i další nástroje žesťové sekce.

Akord **G**⁷ přichází ve 14. a 15. taktu v trombonech a trubkách, který je postaven na kvintě. Pouze v 17. a 18. taktu je dominantní septakord **H**⁷ z terciové příbuznosti. Následně ve 20. taktu se navrácí zpět akord **G**⁷ a opět v obratu terckvartakordu. Ve 21. taktu se **G**⁷ mění s alteracemi na **G**⁷ (#5, #9). Ve 22. taktu se znovu objevuje **H**⁷ a se znějící prodlevou lesních rohů se promění v akord **H**^{maj7} (#11). Ve druhé době 24. taktu je **G**⁷ (#11), který se mění na poslední osmině daného taktu na **G**⁷ (9, #11).

Ukázka č. 30: John Adams: City Noir (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 14 - 21, žesťová sekce. Ukázka harmonického vývoje.

Po tomto úvodu pouze inspirovaném jazzovou hudbou přichází formálně díl **A**, který je ze své většiny postaven na čistě jazzových pasážích. Jazzový bubeník spolu s kontrabasistou tvoří jazzovou rytmiku, nad níž od 37. taktu začíná bebopová melodie přebíraná fagoty, bas klarinetem, klarinety a zvukově nejvýraznějším altovým saxofonem.

Ukázka č. 31: John Adams: City Noir (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takt 37. Ukázka nástupu bebopové melodie.

Rozebírat tuto část po harmonické stránce nemá přílišný význam, protože tady jde zejména o melodickou stránku bebopové melodie. Tento nekončící bebopová figurace se táhne během celých tří minut až do 183. taktu. Přesto se posluchačova pozornost udrží díky velké barevnosti orchestru s střídání nástrojů. Nejvýraznějším prvkem, který v části přichází je melodie smyčců, která se objeví od 104. taktu a s ní přichází i díl **b** dílu **A**.

Díl **c** dílu **A** přichází ve 136. taktu a je více harmonicky ustálen. Žesťové nástroje akcentují staccatový akord čistého **Bb⁷** s přidanou zvětšenou kvartou. Když se však podíváme i na smyčcové a další nástroje, zjistíme, že akordem daného místa je dominantní septakord **C^{7 sus4 (9, #11)}**. Ve 140. taktu se harmonie mění na **E^{7 (#9, #11)}**.

Ukázka č. 32: John Adams: City Noir (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 134 - 139, výběr žesťové sekce. Ukázka harmonického vývoje.

Ukázka č. 33: John Adams: City Noir (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 140 - 146, výběr žesťové sekce. Ukázka harmonického vývoje.

Velmi působivý je rozklad obyčejného akordu **c moll** od 155. do 160. taktu. Akord je v obratu sextakordu a to nejdříve jako **Cm⁹** a jakmile trubka vystoupá ve 158. taktu na tón *b*, tak se akordická značka mění na **Cm^{7 (9)}** a následně na **Cm^{6 (9)}**. Po něm od 162. taktu následuje akord **D^{7 (b9, b13)}**. Od 174. taktu se

akord transponuje na **E** (**#9**, **b13**) bez septimy, z něhož se v následujícím taktu stává **F^{maj7}** (**b13**). Ve 177. taktu se na poslední osmině akord opět transponuje na **G** (**b13**). V jazzové víceznačnosti harmonie by se možná poslední akord dal vzhledem k basu, který je na tónu *h* spíš dal označit za **H** (**#9**, **b13**), což by více korespondovalo s předchozím **E** (**#9**, **b13**).

Ve 179. taktu klesnou žesťové nástroje zpět na **D** (**b13**), tentokrát bez septimy a nóny, septima je dodána v následující osmině. Ve 181. taktu se střídají po šestnáctině **A** (**#9**, **b13**) s **A^b** (**#9**, **b13**), oboje bez septim. Na nejvyšším akordu je **Hm^{maj7}**, který klesne na poslední akord taktu **H** (**#9**, **b13**) (opět bez septimy). Následuje ve 182 taktu stejný paralelismus akordů **A** (**#9**, **b13**) s **A^b** (**#9**, **b13**), a část vyvrcholí akordem **C** (**#11**, **b13**).

Ukázka č. 34: John Adams: *City Noir* (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 176 - 181, výběr žesťové sekce. Ukázka harmonického vývoje.

Z toho vyplývá, že Adams pro tuto část, kde má hlavní melodickou i harmonickou funkci žesťová sekce používá často stejný, nebo velmi podobný typ akordu bez septimy se zvýšenou kvintou - zde označuji za malou tercdecimu **b13** a zvětšenou nónou (**#9**).

Co se týká vlivu jiných děl, vliv konkrétního skladatele, popřípadě konkrétního díla jsem ve skladbě nevysledovala. Našla jsem pouze obecnou inspiraci bebopové hudby, na které je postavena podstatná část věty. Také jsem našla v pomalých částech vliv filmové hudby, zejména v oblasti harmonie a instrumentace.

4.1.4 První věta *The City and Its Double*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Ohledně podílu jazzových a klasických momentů nyní vyjmenuji části, které na mne působí jazzově a proč.

Introdukce do 26. taktu je ve své podstatě klasická. Jazzové prvky bychom dle mého názoru našli jen v malé míře v akordické sazbě žesťových nástrojů, které využívají jazzových akordů a také v šestnáctinových triolách smyčců, jelikož se tam využívá neúplná celotónová stupnice⁹², která je v jazzu také hojně využívána. Celkově část působí na posluchače spíše klasickým dojem, hlavně i ve srovnání s dalšími následujícími částmi skladby.

Právě ve srovnání s následujícím dílem **A**, který začíná od 27. taktu, působí introdukce o to víc klasicky. V této části není pochyb o jazzovém vlivu. Part jazzového bubeníka, pizzicata v kontrabasu, a hlavně sólo altového saxofonu, které je přebíráno i dalšími dřevěnými dechovými nástroji nás nenechá na pochybách, že jde o inspiraci bebopovou hudbou. Nejvíce se v šestnáctinových figuračních motivech využívá mollové melodické a harmonické stupnice. Ty se samozřejmě kombinují i s dalšími přidanými tóny.

Od 130. taktu přichází předěl v podobě stoupajících smyčců, což je idiom užívaný ve filmové hudbě. Tento mix filmové a jazzové hudby je již přítomen až do konce části 183. taktu.

V pomalém středním dílu **B**, který začíná od 184. taktu, jazzový vliv až na pár drobností nenajdeme. Jedny z mála jazzových idiomů nalezneme až ve 209. - 212. taktu u orientačního písme \square . Melodie smyčců je podpořena dalšími nástroji, zejména klavírem a altovým saxofonem, které jsou zde zástupci jazzových hudebních nástrojů. Melodie prochází přes tón f^2 , který slouží jako takzvaný *blue note* (blue tón)⁹³. Basový tón v kontrafagotu je na tónu *fis*, což

⁹² SVOBODA, MILAN: Praktická jazzová harmonie, České Budějovice: Tisk PROTISK spol. s. r. o., vydal Jiří Churáček-Jv-Audio Netolice, Václavská 88. vyd. první, 2013. IBSN 978-80-87132-25-8

⁹³ *blue note* neboli *blue tón* nalezneme ve vzdálenosti tritónu od základního tónu tóniky.

harmonicky evokuje dominantu do tóniny h moll bluesové, z níž je právě tón *f* zmíněnou *blue note*.

Ukázka č. 35: John Adams: *City Noir* (2009) - 1. věta - ukázka z partitury - takty 209 - 212, výběr první a druhé housle. Ukázka bluesové melodie.

Jazzový vliv již díle **B** nenalezneme. Celkově se díl **B** dá označit za syntézu neoimpresionistického stylu spolu s vlivem filmové hudby.

Další jazzové idiomy nalezneme od 247. do 285. taktu. Formálně se vrátíme na začátek skladby, avšak nikoliv doslovně, ale ve zkrácené a pozměněné verzi. Přichází díl **a**. Opět se prolíná vážná hudba s jazzovou bebopovou hudbou, přidává se jazzový bubeník spolu s altovým saxofonem, což jsou instrumentačně nejsilnější jazzové prvky.

Od 285. taktu začíná díl velkého **C**. Jak už jsem zmiňovala, hlavní téma tohoto dílu je bluesové. To pouze do taktu 295 (do orientačního písmene **Y**). Díl se dělí na písmena **f**, **g**. Jazzový vliv nalezneme pouze v začátku písmene **f**. Díl **g** je opět ovlivněn zejména neoromantickou, neoimpresionistickou a filmovou hudbou.

Následuje od 334. taktu díl **D**, který je určitým smícháním vlivů předchozích dílů. Jazzové prvky zde nejsou nějak výrazné. Za jazzový, nebo spíš jazz-rockový by se dal označit pouze part bubeníka a také částečně rytmus předražených hodnot v synkopách v melodii smyčců.

Od taktu 349 se jazzový vliv vytrácí a následuje tacet v partu bubeníka. Od zmíněného 349. do 382. taktu má část více klasický charakter. Od 383. taktu se jazzové prvky opět navrací, jelikož trubky s trombony vstupují s výraznou synkopovanou rytmizací. Tento klasicko-jazzový charakter setrvává až do konce skladby, neboť celá sekce dřevěných dechových nástrojů téměř až do konce věty imituje bebopové figurace ze začátku. Charakter je velmi energický, mísí se v něm vliv filmové, jazzové, ale i klasické hudby. V závěru skladby dochází k dokonalé a naprosto přirozené syntéze těchto tří žánrů.

4.2 John Adams: *City Noir* - Druhá věta *The Song is for you*

4.2.1 Druhá věta *The Song Is For You*

Délka a tempové údaje

Druhá věta s duratou devíti minut a počtem 173 taktů je nejkratší větou cyklu.

Jelikož je druhá věta *attaca*, tempové označení zní *Suddenly slower* $\text{♩} = \text{♩} = 67$. Ve 42. taktu je pouze připomenutí stejného tempového údaje po koruně. *Accelerando* je mezi 51. a 53. taktem, kde se nachází tempové označení $\text{♩} = 80$. To se mění hned s 54. taktem na *Suddenly slower* ($\text{♩} = 52$).

Nastává série tří agogických zpomalení. První z nich je *Poco rallentando* v 61. taktu, které je však zrušeno pokynem *A tempo* hned v dalším taktu. Druhé zpomalení je v 68. taktu a v následujícím 69. je opět zrušeno. Třetí je *Poco rallentando* od 81. do 83. taktu. Od 84. již nastává původní tempo $\text{♩} = 52$.

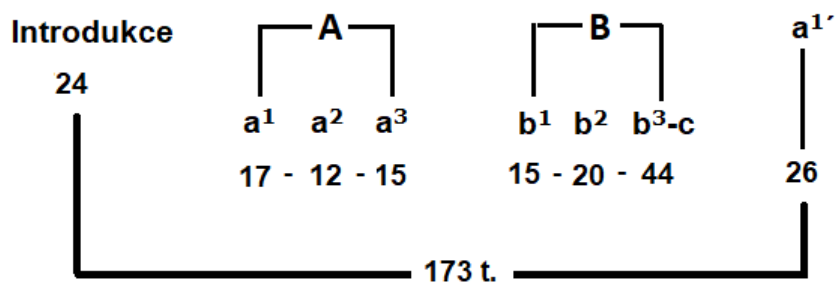
Výraznější změna nastává od 91. taktu, kde přichází tempo $\text{♩} = \text{♩} = 98$. Od 104. taktu přichází tempový údaj *Begin gradual acceleration* a toto zrychlení probíhá až do 112. taktu, kde se tempo ustálí na $\text{♩} = 120$ *Steady tempo*. Mezi 122. až 132. taktem je *accelerando* do tempa $\text{♩} = 100$ *Steady*. Změna nastává ve 143. taktu na tempo $\text{♩} = \text{♩} = 60$. Následně ve 148. taktu přichází původní tempo i s původním označením *Suddenly slower* $\text{♩} = 52$.

Mezi 157. a 159. taktem je *Poco rallentando*, které nás dovede ve 160. taktu do tempa s označením *Suddenly faster* $\text{♩} = 116$. Ve 164. taktu následuje *Meno mosso* $\text{♩} = 105$. Závěrečné *Ritardando* od 168. taktu vyústí do konečného tempa věty *Very slow* $\text{♩} = 48$.

Zjišťujeme, že i ve druhé větě se nachází velmi rychle se měnící tempový průběh.

4.2.2 Druhá věta *The Song Is For You*

Forma věty



Věta je uvedena **introdukci** (do 24. taktu). Po ní následuje díl **A**, který se dělí na díl **a¹** (od 25. do 41. taktu - 17 taktů), díl **a²** (od 42. do 53. taktu - 12 taktů) a poslední díl **a³** (od 54. do 68. taktu - 15 taktů).

Od 69. taktu začíná díl **B**. Ten se dělí na **b¹**, který je mezi 69. a 83. taktem (15 taktů), následuje **b²** (od 84. do 103. taktu - 20 taktů). Od 104. do 147. (44 taktů) taktu je velká gradace orchestru, kde motiv přebírá saxofon. Sice se část motivicky i harmonicky a instrumentačně výrazně odlišuje od předcházející hudby, avšak stále z něj částečně motivicky vychází, proto značím jako **b^{3-c}**.

Od 148. se vrací díl **A**, avšak nikoliv celý. Navrací se pouze mírně pozměněný díl **a^{1'}** (celkem 26 taktů).

4.2.3 Druhá věta *The Song Is For You*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Druhá věta je založená více na zvuku a orchestrálních barvách. Celá introdukce uvádí barvy bicích nástrojů, tremola smyčců i klastry v dřevěných dechových nástrojích.

Mezi 21. a 24. taktem je naznačen nástup hlavního tématu v trombonu a lesním rohu. Téma však reálně přichází až ve 25. taktu v anglickém rohu, který následně podpoří klarinety s altovým saxofonem.

U hlavního tématu věty se chci na chvíli zdržet, neboť jeho inspirace vychází z blues. Nejpatrnější je to hned v začátku, kdy téma v taktech 25 - 30 prochází přes tóny as^1 , a^1 , c^2 , d^2 , es^2 , f^1 , es^1 , d^2 , c^2 . To je materiál F bluesové stupnice.

94

21 22 23 24 25 26 27 28 29

Ob. I

Eng. Hn.

Cls. in Bb

1

2

3

Ukázka č. 36: John Adams: City Noir (2009) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 21 - 29, výběr z dechové sekce. Ukázka bluesového hlavního tématu.

Jazzový vliv vidíme i v harmonické složce, kde ve 27. taktu je v lesních rožích jazzový akord F^7 ($\#9$, $b13$).

senza sord.

senza sord.

Ukázka č. 37: John Adams: City Noir (2009) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 27 - 29, výběr lesní rohy. Ukázka jazzového akordu F^7 ($\#9$, $b13$).

Co se týká jazzové harmonie, další jazzový akord nalezneme ve 39. taktu v žestích jako $F^{\#7}$ (13), ke kterému se ještě s příchodem trubek přidává malá nóna, čímž se mění na akord $F^{\#7}$ ($b9$, 13). Tento akord s velkou sextou (13) a malou nónou ($b9$) byl často využíván v první větě. Jedná se o harmonickou provázanost s první větou.

Od 42. taktu začíná malý díl a^2 , v němž altový saxofon nadále rozvíjí hlavní téma. Bluesové idiomy jsou v melodice stále přítomny. Změna charakteru nastává od 47. do 53. taktu, kdy melodika altového saxofonu více vychází z bebopové části formálního dílu **A** ze začátku první věty.

Alto Sax. in Eb

Ukázka č. 38: John Adams: City Noir (2009) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 48 - 51, výběr altový saxofon. Ukázka změny charakteru melodiky, která více vychází z bebopové části 1. věty

Od 54. taktu, odkud probíhá poslední díl **a**³ dílu **A**, kde se hlavního tématu do 61. taktu ujímá lesní roh. Od 63. ho přeberou anglický roh s fagotem, což připomíná instrumentační barvu tématu ze začátku věty. Využití bluesové stupnice v tématu je stále přítomno.

Od 69. taktu se objevuje díl **B** a s ním nové téma v trombonu. Instrumentační barevné a harmonické pásmo smyčců i dalších nástrojových skupin se charakterově nemění. Motiv trombonu je však velmi výrazný. Jazzový charakter tématu zůstává, využívá se opět bluesové stupnice, tentokrát bluesové stupnice *E_b*. Jazzový charakter umocňují pizzicata kontrabasů a hlavně zvolený sólový nástroj - trombon. Jako žesťový nástroj se totiž trombon v jazzové hudbě využívá velmi často a jeho uvedení a následné rozvíjení motivu evokuje improvizační sólo trombonu v bigbandovém, nebo jiném jazzovém tělese.

Part trombonu je koncipován velmi podobným způsobem, jako part saxofonu ze 42. a 53. taktu. Obě sóla začínají s melodicky zpěvnou sazbou delších rytmických hodnot, které se postupně zkracují a sóla se tím proměňují ve virtuózní pasáže. Stejně tak, jak se stává složitějším sólový part, tak roste i celková gradace orchestru.

K trombonu se od 102. taktu přidávají další nástroje. Od 105. taktu se mění na virtuózní melodii, která vychází z bebopové části první věty, přebírá altový saxofon až do konce části velkého **B**.

Od 148. taktu přichází díl **a**¹, což je částečná repríza, kde nalezneme hlavní bluesové téma věty. Tentokrát však trochu pozměněné a nyní hrané violou.

Ukázka č. 39: John Adams: City Noir (2009) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 150 - 154, výběr druhých houslí a viol. Ukázka přebrání bluesového tématu violou.

Co se týká vlivu jiných děl, podobně, jako ve větě první jsem nenalezla přímou inspiraci děl, či dokonce citace konkrétních skladeb. Opět se jedná o obecný inspirační zdroj z impresionistické, filmové a jazzové hudby.

4.2.4 Druhá věta *The Song Is For You*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

V této kapitole se více zaměříme hlavně na části, které jsou ovlivněny jazzovou hudbou.

Prvními takty, ve kterých nalezneme jazzový vliv jsou takty 19 - 22. Zde je v klarinetech a fagotech souzvuk F^7 (9, 13), kterému však chybí tercie. Tu doplní právě zmiňovaný trombon ve 20. taktu.

Poté nalzáme jazzový vliv od 25. taktu, kde začíná bluesové hlavní téma věty. Jak víme z předchozí analýzy, téma je navíc podloženo jazzovým akordem v žestích. Co jsem však v analýze nezmiňovala jsou akcentované staccatové sekundové akordy v trubkách (takty 29 a 32). Tím, že nikdy nejsou na první dobu, ale nečekaně na některou z osmin v taktu evokují akcentované lehké doby, což se hojně užívá v jazzové hudbě.

Melodie si jazzový charakter zachovává od 25. do 35. taktu, poté se rozměňuje ve dvaatřicetinových stupnicových strukturách v 37. taktu. Co je však na tomto místě zajímavé, že smyčcové nástroje mají pásmo zvukových barev užívaných v klasické hudbě a harmonicky melodii až na 34. takt nepodporují, jako žestové nástroje. Vznikají tak dvě pásma. Melodie s harmonií a pásmo čistě zvukového charakteru.

Mezi 36. a 41. taktem je pasáž čistě klasické hudby. Od 42. taktu opět přichází jazzový vliv v bluesové melodii saxofonu, která je smyčcovými nástroji harmonicky podporována. Od 47. taktu přichází zlom kdy se z harmonické vertikály stává opět horizontální tok bebopové melodiky podpořené pizzicaty kontrabasů. Část zní jazzově i klasicky.

Následující 54. a 55. takt jsou čistě klasické. Od 56. do 61. taktu přichází hlavní bluesové téma v lesním rohu. Nyní však smyčcové nástroje nejsou odděleným pásmem, ale tvoří kontrapunktický hlas k lesnímu rohu, který svým melodickým materiálem vychází z blues.

Mezi 62. a 68. taktem zní část mnohem více klasicky. Přitom se hlavní téma opakuje, nyní v anglickém rohu s fagotem. Je to zejména díky pásmu ostatních nástrojů, přidáním jemných zvuků vibrafonu, celesty a harfy. Sekce smyčcových

nástrojů v tuto chvíli melodii harmonicky podporuje, avšak chvílemi se od ní harmonicky vzdaluje, čímž vznikají bitonální plochy využívající v melodice bluesovou stupnici. Efekt je nejzřetelnější v posledním 67. a 68. taktu.

Od 69. do 106. taktu přichází díl **B se** sólem trombónu. Jazzový vliv je po celou dobu naprosto zřejmý, a to díky harmonii ve smyčcích, částečně jazzové melodice trombonového sóla a díky kontrabasovým pizzicatům. Část je doslova smícháním vlivu klasické, jazzové, ale i filmové hudby. Velmi podobné orchestrální barvy se totiž často využívají ve filmové hudbě. Tyto postupy plně vycházejí z impresionistické hudby, dochází k naprosto přirozenému míchání minimálně těchto tří vlivů.

Ukázka č. 40: John Adams: City Noir (2009) - 2. věta - ukázka z partitury - takty 67 - 72, výběr žesťové sekce. Ukázka začátku trombónového sóla.

Od 104. a 105. taktu nastává vyvrcholení věty v podobě převzetí hlavního tématu altovým saxofonem a zrychlením rytmických hodnot melodie. Část se dostává opět do vlivu rychlé bebopové hudby a hlavní vrchol přichází od 115. a vede se až do 147. taktu, kde velké tutti skončí generální pauzou.

Od 138. taktu přichází závěrečný díl, v němž hlavní téma ve viole nese jen nepatrný odkaz na jazzovou hudbu. Celkově by se v závěru dala považovat klasická hudba za převažující.

Takty naplněny klasickou hudbou: Alespoň částečně každý takt.

Takty ovlivněny jazzovou hudbou: 19 - 22 (4 t.), 25 - 35 (11 t.), 43 - 53 (11 t.), 56 - 60 (5 t.), 63 - 67 (5 t.), 69 - 80 (12. t.), 83 - 92 (10 t.), 95 - 147 (53 t.), 151 - 159 (9 t.). Celkem je to dohromady 120 taktů, ze 173 taktů 2. věty, ve kterých se alespoň v menší či větší míře vyskytuje jazzový vliv. Jelikož v mnoha taktech jsou zároveň přítomny jazzové i klasické idiomy, opět se jedná o dokonalou a přirozeně působící syntézu jazzové a vážné hudby.

4.3 John Adams: *City Noir* - Třetí věta *Boulevard Night*



4.3.1 Třetí věta *Boulevard Night*

Délka a tempové údaje

Boulevard Night s duratou dvanácti minut a počtem 340 taktů je druhou nejdelší větou. Svým způsobem se jedná o nepřímý návrat k první větě nejenom kvůli podobnému časovému rozsahu, ale i příbuznosti hudebního materiálu.

Třetí věta začíná tempem s označením *Very slow, espansivo* ♩ = 76. Ve 39. taktu je jen drobné agogické *Più mosso poco a poco*. Agogický údaj je i v 56. taktu jakožto *Poco accelerando*. Od 59. taktu začíná tempo ♩ = 84 a od 61. taktu tempo ♩ = 92. Od 62. taktu přichází *Accel. poco a poco* a od 74. taktu se tempo ustálí na ♩ = 152 (*Steady*). Mezi 79. a 83. taktem jsou opět agogické změny a od 84. taktu přichází ♩ = 144 (*Steady*). V 87. taktu je *Sudden rall.* do ♩ = 116 a od 94 následuje ♩ = 84., v 98. taktu ♩ = 80. Mezi 101. a 104. taktem je *Accelerando* a od 105. taktu ♩ = 100 *Steady*.

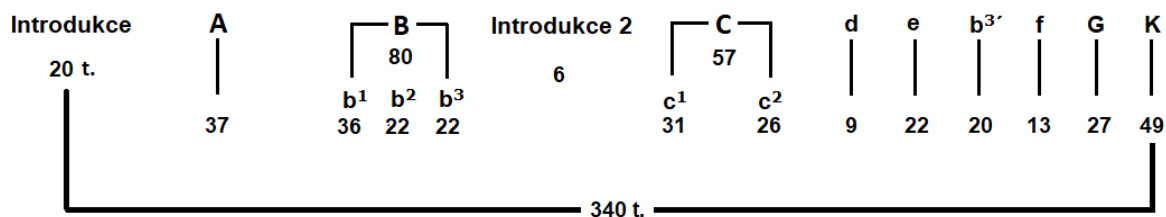
Ve 114. taktu *Molto rit.* a od 115. *A tempo* ♩ = 120. Bohužel ani to dlouho nezůstává a od 125. taktu přichází *Accelerando* do taktu 128., kde je tempo ♩ = 136. Od taktu 138 je *Furtivamente* (♩ = 50), od 144. taktu *Esplosente*, ♩ = 137. Toto tempo se ustálí na delší hudební ploše.

Změna přichází až ve 212. taktu na  = ♩ (♩ = 108). Další změna tempa nastává od 222. taktu na  (♩ = 144). Opět toto tempo zůstává delší dobu a až ve 265. taktu se objevuje *L'istesso tempo* (♩ = 144), které zůstává stejné až do konce skladby.

Ve všech větách je tempový průběh velmi nestálý a tempa se stále mění. To dodává větám živelnost a výrazovou sílu.

4.3.2 Třetí věta *Boulevard Night*

Forma věty



Forma věty je velmi zajímavá, stále se vyvíjející jen s mála návraty. Jako první nalezneme ve formě **introdukcí** působící impresionistickým dojmem. Tu vidíme v prvních 20. taktech. Od 21. taku začíná velký díl **A**, ve kterém má od 29. taktu hlavní téma trubka (celkem 37 taktů).

Velký kontrastní díl **B** přichází po vrcholu předchozí části v 58. taktu. Zde jsou nejvýraznějším prvkem smyčcové nástroje hrající staccato. Tento díl se ještě dělí na **b¹**, které trvá do 93. taktu (celkem 36 taktů). Následuje **b²** od 94. taktu, kde část zdánlivě začíná znovu. Nyní se hlavní téma prosadí v altovém saxofonu od 102. taktu. Část končí už v 115. taktu (celkem 22 taktů) a od 116. taktu se tato část opakuje jen s velmi drobnými změnami jako **b³** a končí ve 137. taktu (celkem 22 taktů).

Od 138. taktu přichází nové téma ve smyčcích. Část je však dlouhá pouhých 6 taktů a navíc je instrumentací velmi blízká introdukci věty. Proto jsem část nazvala **introdukce 2**, která evolučně rozvíjí hlavní introdukci věty a zároveň slouží jako introdukce k následujícímu dílu **C** (celkem 6 taktů).

Díl **C** začíná od 144. taktu s orientačním písmenem **P2**. Hlavní téma dílu je v trombonu, následně v lesním rohu. Díl je veden až do taktu 200. Dělíme se na dva menší díly, na **c¹**, a **c²**. Díl **c¹** je od 144. do 174. taktu (celkem 31 taktů), kde je uvedení tématu. Od 175. taktu následuje díl **c²** v němž probíhá zpracování tématu (celkem 26 taktů).

Od 201. do 209. taktu se objevuje nový triolový motiv ve smyčcích a s ním nový díl **d** (celkem 9 taktů).

Od 210. do 231. taktu se objevuje závěrečné téma věty, ke kterému se Adams několikrát vrátí. Začíná zde malý díl **e**. Ten je veden zejména v duchu

osminových a triolových motivů v dřevěných dechových nástrojích (celkem 22 taktů).

Od 232. taktu začíná díl **b³**, což je krátký návrat ke staccatovým smyčcům velkého dílu **B**. Díl pokračuje až do 251. taktu (celkem 20 taktů) a od 252. taktu začíná díl **f** (celkem 13 taktů).

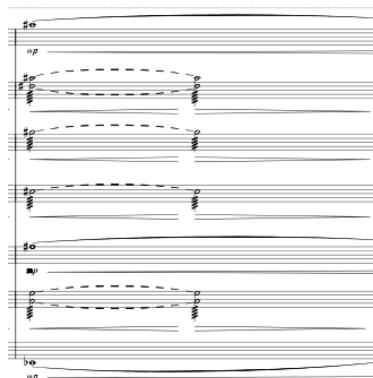
Od 265. taktu nastupuje nový díl **G** ve kterém má hlavní téma saxofon s vibrafonem (celkem 27 taktů).

U 292. taktu je orientační písmeno **C3** a od něj přichází poslední díl **K**, neboli kóda celé skladby (celkem 49 taktů).

4.3.3 Třetí věta *Boulevard Night*

Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl

Introdukce věty vychází z impresionistické hudby. Je tu výrazná práce s orchestrálními barvami a zvukem orchestru. Trylky zdobí a rozechvívají velkou plochu, nad níž je ve smyčcích melodie, která je založena na dvou stoupajících sekundách a posledním krokem bývá sestupná sekunda dolů. Ostatní tóny smyčců tvoří kvart-kvintové akordy, s vloženou jednou sextou/tercií. Což je kvintakord v široké harmonii - čistá kvinta + malá sexta, následně čistá kvinta, čistá kvarta a čistá kvinta. V tónech: *Es, c, g, es¹, b¹, es², b²*. - vidíme v 5. taktu. Tyto akordy se i dále používají v paralelismech.



Ukázka č. 41: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - ukázka z partitury - takt 5, výběr smyčcové sekce. Kvart-kvintová akordická sazba.

Od 21. taktu začíná díl **A**, s hlavním tématem v trubce. Tento moment působí velmi jazzově, v podstatě je to parafráze pomalých jazzových balad. Harmonie a instrumentace nadále vycházejí z předchozí introdukce. Tam se vyskytovaly zmiňované kvart-kvintové akordy, které se nacházejí i zde. Melodie trubky využívá aiolský modus, což odkazuje na modální jazz. Stejně tak ozdobné melodické prvky, které jsou například v taktech 31-36, jsou pro jazz typické.

Ukázka č. 42: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - ukázka z partitury - takty 27 - 31, vynechána pouze smyčcová sekce. Začátek hlavního tématu v trubce.

V 52. a 53. taktu má trubka šestnáctinové trioly a následně i rychlé dvačtyřicetinové hodnoty, které odkazují na bebopovou hudbu. V 54. taktu se nachází paralelismus kvart-kvintového akordu v dřevěné dechové sekci, po níž melodii přebírá altový saxofon. Paralelismy kvart-kvintové harmonie probíhají i dál a z tohoto vznikne barevná zvuková plocha během 55. až 57. taktu.

Ukázka č. 43: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - takty 53 - 55, výběr části dřevěné dechové sekce. Ukázka paralelismu v 54. taktu a počátek zvukové plochy od konce 57. taktu.

Od 58. taktu začíná díl **B**, pro který jsou charakteristické akordy smyčců ve staccatu. Každá první doba je akcentovaná a každý akcent je podpořen i klavírem. U poslechu tohoto místa si určitě skoro každý vzpomene na Stravinského *Svěcení jara*, z něhož je podobně instrumentovaná druhá část s názvem *Jarní věštby*, která je jedna z nejznámějších z této kompozice. Dle mého názoru se Adams nechal *Svěcením jara* záměrně inspirovat, není také vyloučeno, že skladbu přímo cituje.

138

58 59 60 61 62 63 64 65

$\bullet = 84$ **H2** $\bullet = 92$ accel. poco a poco $\bullet = 110$

Bsns. 1 2

Cbsn.

Tbn. 3

Tuba

Timpani

Piano

A

Vla. (div. a3) B C

Vcl. (div.) A B

Cbs. (div.) A B

Ukázka č. 44: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - takty 58 - 65. Ukázka části inspirované Stravinského *Svěcení Jara*.

Velmi zajímavá je melodie altového saxofonu od 102. taktu, která opět těží z jazzového materiálu. To je zřejmé třeba u transponovaných melodií rozloženého akordu, což vidíme například ve 118. až 120. taktu, nebo v rytmických posunech jednoduchého motivu, jako je například dvoutónový motiv ve 125. a 128. taktu.

Alto Sax. in Eb

Ukázka č. 45: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - takty 118 - 123. Ukázka melodie saxofonu.

Od 138. taktu následuje **introdukce 2**, která je svým materiálem velmi podobná introdukci první. Přichází zde nové téma smyčců, což můžeme pokládat, jako evoluci introdukce první. Téma však motivicky vychází ze saxofonového sóla dílu **B**. Je to zřejmé hned v prvním taktu, kde je rozklad akordu směrem nahoru, čímž vždy začíná i saxofonové sólo. Instrumentace však vychází ze zmíněné introdukce.

O2 Furtivamente (♩ = 50)

con sord. unis.
d. div. *ff*

Vln. I

div. A. unis. B. *ff*

Ukázka č. 46: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - takty 138 - 143. Ukázka melodie prvních houslí, které melodickým materiálem vycházejí z předchozího saxofonového tématu.

Od 144. taktu začíná díl **C** ve kterém se objevuje v trombónu téma ovlivněné jazzem. Harmonicky se pod trombónovým sólem objevuje **Cm⁷** (13). Trombónová melodie se pohybuje z kvinty akordu na sextu (tercdecimu - 13), následně přechází mezi septimou a sextou. Ve 153. taktu se harmonie mírně mění, neboť žesťové nástroje hrají akord s tóny *b*, *d¹*, *fis¹*, *a¹*, což akord **Bb maj⁷** (4, #5). Avšak s basem na tónu *C*, který je doposud latentně přítomen se z tohoto akordu stává **Cm⁷** (9 #11, 13).

Horns in F

Tpts. 1-4 in C

Tbn. I

(a2) *ff crude*

a2 *ff crude*

con sord. *ff crude*

Ukázka č. 47: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - takty 150 - 155. Ukázka trombonového tématu a harmonického doprovodu v žesťové sekci.

Od 174. taktu přichází díl **c2**, v němž probíhá zpracování trombonového tématu. Nyní akord **D⁹** postavený v base na *fis*, smyčcové nástroje opět přecházejí ve 176. a 177. taktu po tónech nóny a zvýšené undecimy. Z akordu se tím pádem stává **D⁹, #11**. Od 182. taktu se tónorod akordu mění na mollový. Od 185. taktu je akord **C#m** (b13). V podstatě tyto akordy nepůsobí jazzovým dojmem, ale jsou

přebrány spíše z vlivu filmové hudby, kde se často využívají. Jediným jazzovým prvkem v této části je part altového saxofonu, který je podpořen dalšími nástroji do taktu 181, kde přichází s harmonickým materiálem stupnice D dur melodické.

Od 201. taktu začíná díl **d**, který vede jen do 209. taktu. V podstatě slouží jako malá mezivěta, než s dílem **e** od 210. taktu přichází závěrečné téma, se kterým se bude pracovat až do konce skladby. Závěrečné téma je ovlivněno jazzovou hudbou, jak svou harmonií, tak synkopovaným rytmem.

Ukázka č. 48: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - výběr pouze dřevěné dechové sekce. Ukázka prvního uvedení závěrečného tématu ve 210. a 211. taktu.

Část je nadále postavena zejména na osminových a následně triolových pasážích v dřevěné dechové sekci. Oproti tomu žesťové nástroje vytvářejí dlouhé, zmenšeně zmenšené akordy v taktech 222 - 226 a 228 a 229.

Ukázka č. 49: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - výběr pouze žesťové dechové sekce. Ukázka dlouhých držených akordů ve 223. až 226. taktu.

Od 232. do 251. taktu se objevuje díl **b**³ v podobě návratu k Stravinského smyčcům. Celkově je harmonie i charakter oproti původnímu dílu **B** výrazně odlišný. Od 239. taktu je v melodii trubek jazzový vliv. Ten nalezneme zejména v triolových melodických ozdobách, ale hlavně v rytmicky posouvaném dvoutónovém motivu, jaký jsme již viděli v altovém saxofonu. Při podrobnějším pohledu zjistíme velmi silnou tématickou spřízněnost, když porovnáme motiv trubek mezi 240. - 247. taktem, spolu se saxofonovým motivem mezi 108. - 114. a také 123. - 129. taktem. Téma je až na několik málo drobných obměn naprosto identické.

Ukázka č. 50: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka tématu trubky 240. až 244. takt.

Ukázka č. 51: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka tématu saxofonu 108. až 112. takt.

Ukázka č. 52: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka tématu saxofonu 121. až 126. takt.

Od 252. do 264. taktu začíná díl **f**, ve kterém opět přichází synkopované závěrečné téma věty, které se poprvé objevilo ve zmíněném 210. a 211. taktu. Část **f** je z tématu celá vystavěná.

Ukázka č. 53: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka modifikovaného závěrečného tématu v žesťové sekci mezi 251. až 255. taktem.

Od 265. taktu začíná díl **G**, který je jazzovou hudbou ovlivněn naprosto zřetelně, hlavně díky sóle altového saxofonu s vibrafonem, které hrají v unisonu virtuózní jazzovou pasáž. Harmonicky se zde využívá akord **Gm^{maj7}**. Saxofon s vibrafonem využívají g moll melodickou, která je svým tónovým materiálem blízka akordu **Gm^{maj7}**.



Ukázka č. 54: John Adams: *City Noir* (2009) - 3. věta - Ukázka začátku sóla vibrafonu - 265. až 267. takt.

Část končí opět synkopovaným závěrečným tématem věty, které vidíme konkrétně ve smyčcích od 286. taktu a v žestích od 289. do 291. taktu.

Od 292. taktu se rozvíjí kóda s formálním označením **K**. V jejím začátku je opět nejsilnějším melodickým prvkem synkopované hlavní téma, které tentokrát přebírá dřevěná dechová sekce. Až ve 302. taktu je téma v žestích a ve 305. taktu ve smyčcích. Od 317. taktu mají téma opět žestové nástroje a po nich opět od 321. taktu smyčcové nástroje, které ostinátně opakují téma až do konce skladby.

Velmi zajímavý moment, který stojí za zmínku, je návrat dlouhých držených akordů žestových nástrojů z 222. - 229. taktu, které se v kóde využívají od 308. taktu téměř nepřetržitě.

Kóda je motivicky spřízněna nejen se všemi částmi třetí věty, ale i s některými momenty a tématy z předchozích dvou vět. Šestnáctinové figurace odkazují i na bebopovou část začátku první věty. V podstatě se zde mísí i vlivy jazzové, vážné i filmové hudby, což je velmi působivé spojení.

4.3.4 Třetí věta *Boulevard Night*

Podíl klasických a jazzových částí ve větě

Jak jsme se dozvěděli z předchozích harmonicko-melodických rozborů, vidíme, že podíl jazzové hudby bude i v této větě poměrně velký.

V introdukci by se jazzový podíl na první poslech hledal jen těžko. Avšak tyto paralelní kvart-kvintové akordy jsou používány i v jazzové hudbě, zejména v pomalých baladách a podobných jazzových výrazových skladbách. Tyto akordy byly však do jazzu přebrány z vážné hudby, proto se u introdukce kloním spíše k impresionistickému vlivu vážné hudby.

Od dílu **A** se o vlivu jazzové hudby nedá pochybovat, zejména od nástupu tématu v trubce ve 29. taktu. Celý díl **A** je ovlivněn jazzovou hudbou (takty 21 - 57).

Zajímavé je sledovat podíl jazzové a klasické hudby a prolínání těchto dvou vlivů. Takty 21 - 38 by se daly považovat za čistě jazzové. Od 39. taktu zde vstupují trylky dřevěných dechových nástrojů, k nimž se o takt později přidávají i smyčcové nástroje. Toto pásmo má funkci jakési barevné mlhoviny dodávající atmosférický charakter. Vliv těchto pásem je převzat z impresionistické hudby. Stejně tak i glissando ve 46. a 47. taktu v harfě a celestě. Po nich následují znovu trylková pásma spolu s melodií trubky. Mezi 55. - 57. taktem je opět sporné místo. Sólo saxofonu v 54. taktu vychází z jazzové hudby. Paralelismy, ze kterých se však postupně stává zvuková plocha se využívají jak v jazzu tak klasické hudbě. Takty 55 - 57 bych označila za klasické kvůli barevně zvukovému charakteru plochy.

V dílu **B** je práce s jazzovými prvky velmi podobná. V části **b¹**, která probíhá mezi takty 58 - 93 se jazzové prvky v podstatě nenacházejí. Jak už jsem zmínila, pasáž smyčců pravděpodobně vychází z inspirace Stravinského *Svěcení jara*, proto část řadím ke klasické hudbě.

Jazzový vliv nalezneme pouze v tématu saxofonu, které přichází až v dílu **b²** (94. - 115. takt) a opakuje se v dílu **b³** (116. - 137. takt). Saxofon v unisonech podporují i jiné dechové dřevěné nástroje. Žestové nástroje naopak hrají krátké staccatované akordy, které akcentují lehké doby. Pásmo žestových nástrojů také využívá jazzového vlivu. Je to velmi podobná práce, jako v díle **A**, kde okolní doprovod vychází hlavně z klasické hudby a hlavní téma z jazzové. Obě dechové sekce vycházejí z jazzové hudby a pásmo smyčců naopak z vážné hudby. Celkový výsledek je přesvědčivý a syntéza působí velmi přirozeným dojmem.

Mezi 138. - 143. taktem nastupuje **introdukce 2**, což je volné rozvedení introdukce ze začátku skladby. Téma ve smyčcích sice je motivicky příbuzná s předešlým saxofonovým sólem, avšak harmonizace a instrumentace je klasická. Proto začátek části považuji za klasickou hudbu. Změna nastává ve 141. až 143. taktu, protože Adams použil tón *b*, který je harmonicky *blue note* bluesové stupnice *e*. Stejně tak rytmicky posouvané triolové pasáže jsou užity z jazzu, které vycházejí ze saxofonového sóla viz. například takty 126 a 127.



Ukázka č. 55: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka tématu saxofonu 124. až 128. takt.



Ukázka č. 56: John Adams: City Noir (2009) - 3. věta - Ukázka tématu houslí 140. až 143. takt.

Následuje díl **C**, který nastupuje od 144. taktu. V něm je práce opět velmi podobná předchozím dvěma dílům **A**, **B**. Hlavní téma přednáší trombon, který v sobě nese jazzový vliv. Ostatní nástrojové skupiny orchestru téma harmonicky jazzově doplňují, avšak zároveň jsou sestaveny i z prvků vážné hudby. Podívejme se například na strukturu dřevěné dechové sekce, která nad melodií tvoří doprovodné pásmo figurací, jenž udržují v části neustálý rytmický pohyb. Toto je princip běžně využívaný v klasické symfonické hudební kompozici.

Naopak žesťová sekce podporuje téma trombonu typickou jazzovou akordickou sazbou, kterou jsem již rozebírala na předchozí 96. straně ve druhém odstavci.

Od 175. taktu začíná díl **c2**, v němž se nachází zpracování tématu trombonu. V této části se dle mého názoru přímý jazzový vliv vytrácí. Můžeme jen jeho vzdálené prvky vystopovat v určitých tónech - zejména v melodii smyčců. Melodie využívá hlavně tónů rozšířené harmonie - zejména nón a zvýšených undecim, jak už je popsáno v předchozím melodicko-harmonickém rozboru. Vyšší podíl jazzové hudby můžeme nalézt v taktech 194 - 197, kde jazzové sólo altového saxofonu vstupuje do pásma klasické hudby.

Přichází díl **d** mezi 201. - 209. taktem, který má funkci mezivěty. Předěl je klasický, snad pouze triolový rytmus by mohl vycházet z inspirace swingu. Od

207. taktu je jazzový vliv markantnější díky několikrát transponovanému sestupu saxofonu podpořeného flétnou a klarinetem.

Od 210. do 231. taktu začíná nový díl **e**, kde v prvních dvou taktech (210, 211) zazní závěrečné téma skladby. Téma je jazzové díky předraženému rytmu a díky transponování triolového motivu. Dále je část klasická, jazzem je ovlivněna pouze po rytmické stránce. V mnoha místech nalezneme synkopovaný rytmus, či akcentaci lehkých dob. To například v žestích ve 213. až 217. taktem, ve dřevcích ve 225. a 226. taktu a také rytmické posuny motivů během celého pásma dřevěných dechových nástrojů.

Od 232. taktu se vrací díl **B** v podobě malého **b**³. V jeho začátku jazzový vliv nevnímám, ale od 239. taktu je naopak jazzový vliv velmi silný. Melodie trubek vychází z jazzového tématu alt saxofonu z původního dílu **B**. Jazzový vliv je nejzřetelnější v taktech 241 - 247, kde se využívá opakovaný triolový motiv ze saxofonového tématu, transponování dvoutaktového fragmentu i trylky.

Od 252. do 264. nastává díl **f**, z něhož je nejvíce jazzovým prvkem již zmiňované závěrečné téma skladby, které nastupuje ve 257. taktu. Jazzové je jak svým rytmem, metrem i harmonií.

Od 265. taktu nastupuje před kódu poslední díl **G**, o kterém by se dalo říct, že je z větší části jazzový. Vévodí zde vibrafon s altovým saxofonem. Takt 289 - 291 část ukončuje hlavním závěrečným tématem a od 292. taktu přichází Kóda.

Kóda je sestavena ze závěrečného tématu, které je přebíráno jednotlivými nástrojovými sekcemi, jak už jsem psala v předchozí podkapitole, věnující se melodicko-harmonické složce. Z jazzu vychází už jen rytmus, harmonická složka již nikoliv. Pásmo dřevěných dechových nástrojů je částečně jazzové, neboť motivicky vychází z bebopové části první věty. Zároveň plní funkci motorického pohybu figuračního pásma, které dodává části pohyb, což, jak už jsem zmínila, je princip užívaný zejména v klasické symfonické hudbě. Pásmo žestových nástrojů je převzato z klasické hudby, princip dlouhých držných tónů v šestnáctinových hodnotách ostatních nástrojů je v symfonické hudbě hojně využíván. Harmonická složka je mírně ovlivněna jazzem, jedná se o těsné spojení obou složek v jedné instrumentační sekci. Složka bicích nástrojů část ovlivňuje jazzovou, ale i populární a filmovou hudbou, také částečně latinskoamerickou

hudbou, což celkový syntetický dojem podtrhuje. Sekce smyčcových nástrojů nakonec přebírá hlavní téma, které rytmicky vychází z jazzové hudby. Harmonicky se paralelně posouvají kvartsextakordy F dur a Es dur, což se používá jak v klasické, tak jazzové hudbě. Nejdokonaleji bych si však tento opakující se spoj akordů dokázala představit v gospelovém černošském sboru, či v nějakém souboru interpretující původní africkou hudbu. Bonga tento dojem podtrhují, takže dle mého názoru se zde nachází podíl etnické hudby. Do jaké míry vychází z jazzové hudby, nebo čistě z etnické, není zcela jisté.

Část je naprosto dokonalou syntézou několika vlivů a je skvělé, že syntéza působí velmi přirozeně a jednoduše, i když se v podstatě jedná o polystylovou skladbu.

Takty které jsou ovlivněny klasickou hudbou: 1 - 24 (24 taktů), 56 - 102 (47 taktů), 103 - 137 (35 taktů), 138 - 146 (9 taktů), 147 - 174 (28 taktů), 175 - 200 (26 taktů) - v tomto případě se výrazně míchá vliv filmové hudby. 201 - 209 (9 taktů), 210 - 231 (22 taktů), 232 - 238 (7 taktů), 247 - 264 (18 taktů), 292 - 340 (49 taktů). - u těchto posledních nalezneme mísení všech tří vlivů - jazz, klasická, filmová hudba.

Takty, které jsou ovlivněny jazzovou hudbou: 25 - 55, (celkem 31 taktů), 103 - 137 (35 taktů), 138 - 146 (9 taktů), 147 - 174 (28 taktů), 194 - 197 (4 takty), 201 - 209 (9 taktů), 210 - 231 (22 taktů), 239 - 246 (8 taktů), 247 - 264 (18 taktů), 265 - 291 (27 taktů), 292 - 340 (49 taktů). - u těchto posledních nalezneme mísení všech tří vlivů - jazz, klasická, filmová hudba.

5. Kompoziční přístupy třetího proudu - shrnutí

V této práci se zabývám rozbory tří skladeb, které mají poměrně dost odlišné způsoby syntézy klasické a jazzové hudby. V první skladbě **Gunthera Schullera** *Four Soundscapes* se setkáváme s několika různými přístupy. V první větě se Schuller záměrně inspiroval kompozičním přístupem **Charlese Ivese**, který používal jazzovou, nebo populární hudbu v odlišných metroritmických pásmech a během těchto pásem probíhalo pásmo vážné hudby neporušeno dál. Je to princip polypásmovosti, jejíž pásma nemají pouze odlišnou inspiraci jinými žánry a tím pádem i charakter, ale i jinou instrumentaci, metrum, tempo, a často i jinou harmonii a rytmus.

Ve druhé větě se uplatňuje *stříhová technika*, kde se jazzové vlivy doslova objevují jen v určitých několika taktech a v dalších již probíhá čistě vážná hudba. Ve větě je jazzová hudba přítomna nejvíce ze všech vět cyklu. I když by se mohlo zdát, že *stříhová technika* by mohla působit nesourodě, v tomto případě je stříhů ve větě natolik, že se stávají jedním z hlavních kompozičních principů ve skladbě a tím dílo působí přirozeným dojmem. Je na místě zmínit, že v obou větách je přítomen vliv jazzu z 20. let, ve druhé větě nalezneme i mírně modifikované citace nejznámějších ragtimů **Scotta Joplina**.

V třetí a závěrečné čtvrté větě se jazzový vliv opouští a poslední dvě věty zakončují cyklus vážnou hudbou.

Ve skladbě *Symphony for Brass and Percussion op. 16* je jazzová hudba s vážnou propojena mnohem těsnějším způsobem, než u předchozích *Four Soundscapes*. Využívá se zde střídání homofonních ploch, které často vycházejí z jazzové harmonie a polyfonních ploch, které jsou jazzem také ovlivněné, ale většinou v menší míře a převládá v nich klasická kompoziční práce. V podstatě zde nalezneme takty, které můžeme označit za čistě jazzovou hudbu, také takty, které můžeme označit za čistě vážnou hudbu a poté plochy, které vycházejí částečně z vážné i z jazzové hudby. Syntéza je velmi důkladná a v mnoha místech se dají klasické a jazzové vlivy jen těžko oddělit.

Schuller navíc používá kvartovou harmonii, která je vlastní jak hudbě vážné, tak hudbě jazzové. Díky této kvartové homofonní stavbě mohl Schuller mnohem

jednodušším způsobem přecházet z vlivů vážné hudby do jazzové hudby a naopak a na mnoha místech ji propojit a smazat jejich hranice.

Kompoziční přístup **Johna Adamse** byl výrazně odlišný. Svým vznikem je skladba ze všech tří nejnovějším dílem, což je myslím na její struktuře velmi znát. Kromě jazzového a klasického vlivu se ve skladbě mísí i vliv soudobé filmové hudby, který nalezneme zejména v instrumentaci, kombinaci orchestrálních barev v melodice i harmonii.

Co se týká vlivu jazzové hudby, je skladba inspirována zejména jazzem z 50. a 60. let. V první větě vidíme jasný odkaz na bebop, ve druhé větě na jazzové balady a bebop, ve třetí větě odkaz na swing, bebop, a vzdáleně na gospel a latinskoamerickou hudbu.

Adams neužívá *střihovou techniku*, jakou Schuller použil ve druhé větě *Four Soundscapes*, kde by se vlivy vážné a jazzové hudby střídaly téměř po taktech. Vidíme určité oddělené formální části, které jsou jako celek utvořeny z jazzové hudby, či hudby klasické. Nejčastěji se jedná o střídání větších ploch, které jsou klasické, nebo jazzové. Těsnější syntézu, kde je poměr jazzové a vážné hudby vyrovnaný - mísení obou vlivů na ploše jednoho časového úseku - nalezneme hlavně v závěru 3. věty. Tam dochází k celkovému zkracování a rychlejšímu střídání nových částí, které jsou zároveň sestaveny z vícero žánrových inspiračních zdrojů. Těsnější propojení vlivů v průběhu jednoho úseku Adams záměrně používá v závěru skladby, což napomáhá k celkové gradaci celého cyklu.

Závěr

Cílem mé práce byl rozbor vybraných skladeb, odhalení a následně srovnání jejich kompozičních přístupů k syntéze vážné a jazzové hudby.

V rozborech jsem objevila několik různých kompozičních přístupů k syntéze jazzové a vážné hudby.

Prvním z nich je: *polypásmovost* - kombinace dvou nebo více pásem, z nichž každé je tvořeno jiným žánrovým inspiračním zdrojem. Polypásmovost, v níž každé pásmo vychází z jiného žánru - jazz, vážná hudba, filmová hudba, a další. Tento způsob práce jsem našla jak u Gunthera Schullera v první větě *Four Soundscapes*, což je ve své podstatě použitý kompoziční princip Charlese Ivese.

Kombinaci různých pásem využil jiným způsobem John Adams v závěru třetí věty *City Noir*, kde každá instrumentační sekce zastupuje určitý styl/žánr. Dřevěné dechové nástroje jsou kombinací vážné a jazzové hudby, žesťové nástroje kombinací filmové a vážné hudby, perkuse zástupci latinskoamerické hudby, smyčcové nástroje kombinací jazzové a gospelové hudby.

Druhým z nich je: *stříhová technika*, v níž se pomocí okamžitého stříhu přechází z vážné hudby do jazzové a naopak. Kontrasty mohou být velké, části, do kterých se přechází nemusí být až tolik odlišné, čímž se může zabránit neúmyslné kolážovitosti, nebo dokonce nesourodosti skladby.

Tato stříhová technika je užita ve druhé větě Schullerovy *Four Soundscapes*.

Třetím z nich je: *střídání homofonních a polyfonních ploch*, z nichž homofonní sazba vychází z jazzové harmonie a polyfonní z klasické harmonie a klasické polyfonní kompoziční práce. Toto zajímavé dělení jsem našla pouze v kompozičním přístupu Gunthera Schullera a jeho skladbě *Symphony for Brass and Percussion*, (zejména poslední věta) u jiného skladatele jsem podobný přístup nezaznamenala.

Čtvrtým z nich je: používání prostředků, které jsou vlastní oběma žánrům, čímž se stírá hranice mezi vlivy vážné a jazzové hudby. Konkrétně používání *kvartové harmonie* v Schullerově *Symphony for Brass and Percussion* je velmi rafinované, neboť místa s kvartovou harmonií je nemožné určit, jestli pocházejí z vlivu klasické, nebo vážné hudby.

Pátým z nich je: *střídání delších hudebních ploch*, které jsou jasně z velké většiny vystavěny z jednoho, či druhého žánru - z jazzu, či z vážné hudby. Tento princip je užit v Adamsově *City Noir*, kde jsou určité a poměrně velké plochy jasně z jazzové, či vážné hudby. Jako konkrétní příklad mohu uvést bebopovou část první věty, která je zároveň formálním dílem **A**.

Co se týká mých kompozičních přístupů k syntéze jazzu a vážné hudby, využívám nejčastěji první a pátý způsob. Další způsoby byly pro mě novým objevem v daném kontextu syntézy jazzové a vážné hudby.

Co jsem se také snažila u skladeb zjistit, byl podíl jazzové a vážné hudby. U první rozebírané skladby Gunthera Schullera *Four Soundscapes* jsem dokonce použila procentuální výpočet. Na konci rozboru skladby jsem přiložila i koláčové grafy jednotlivých vět a také jeden sloupečkový graf, který srovnává podíl jazzové a vážné hudby v jednotlivých větách.

U skladeb *Symphony for Brass and Percussion* Gunthera Schullera a *City Noir* Johna Adamse jsem již od procentuální analýzy ustoupila. To zejména z důvodu, že u těchto skladeb dle mého názoru nelze tak jednoznačně vydělit pásma jazzové a vážné hudby, jako to šlo u *Four Soundscapes*. Idiomy vážné a jazzové hudby se v podstatě překrývají na stejných místech a to tak často, že procentuální výpočet by byl nepřesný a zavádějící. Alespoň jsem u těchto dvou skladeb rozepsala takty, ve kterých se nachází jazzová hudba, vážná hudba a ve kterých taktech se nachází oba vlivy.

Poměrně zajímavým zjištěním pro mě bylo, že ve skladbě *City Noir* se nejedná pouze o syntézu jazzové a klasické hudby, ale i o syntézu dalších stylů. Došla jsem k závěru, že *City Noir* je vlastně polystylová kompozice. Jednotlivé styly zmiňuji, ale do podrobnějších analýz dalších stylů jsem nezabíhala, neboť bych odbočila od tématu syntézy jazzové a klasické hudby. Přesto si myslím, že téma polystylovosti je velmi zajímavé a že je to jeden z nových kompozičních směrů, které mají i nadále budoucnost.

Proto bych se tématu jazzové a klasické syntézy a také tématu polystylovosti ráda věnovala i nadále.

Seznam literatury:

- ADAMS, JOHN. *City Noir*. for orchestra, full score. Copyright © 2009 Hendon Music, Inc. a Boosey and Hawkes company. First Printed May 2017. 191 s. ISBN 978-1-4950-9986-1
- ACVP, str. 130. Více o vztahu mezi Gershwinem a Coplandem viz Carol J. Oja, "Gershwin and American Modernists of the 1920s", *Musical Quarterly* 78:4 (Winter 1994), str. 656-58.
- ANTHEIL, GEORGE: *Bad Boy Of Music*, **Publisher:** Doubleday, Doran & Company, inc; First Edition edition (1945) 378 pages, str. 131-37, **ASIN:** B0007DSJLM
- BERNSTEIN, LEONARD. "The Absorption of Race Elements into American Music", in *Findings* (Simon and Schuster, 1982), str. 36-39 a zejména str. 38-39.
- City Noir - Earbox - John Adams. Official John Adams Composer - Earbox - John Adams [online]. Copyright © 2009 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.earbox.com/city-noir/>
- COOK, WILL MARION: "Autobiografie" in Marvy Griffin "The Life and Music of Will Marion Cook", (PhD. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988), str. 395-96.
- COPLAND, AARON: *Copland on Music* (Doubleday, 1960), str. 74, 288 stran. **ISBN-13:** 978-0393001983; Leonie Rosenstiel: *Nadia Boulanger: A Life in Music* (Norton, 1982), str. 162. 438 stran. **ISBN-13:** 978-0393317138
- COPLAND, AARON: "Jazz Structure and Influence", in *ARC*, str. 84.
- EWEN, DAVID: *A Journey to Greatness: The Life and Music of George Gershwin* (Holt, 1st edition 1956), 255 pages, str. 47 a 61. **ASIN:** B0000CJJPC
- FORTE, ALLEN: "Reflections on the Gershwin-Berg Connection", *Musical Quarterly* 83:2 (Summer 1999), str. 154, též poukazuje na možnou spojitost mezi Mariinou ukolébavkou a "Summertime", hovoří však o rozdílných akordech doprovázejících "Mädel, was fängst du jetzt an?"
- HORKÁ, KATEŘINA: *Integrace jazzových prvků v mé kompoziční práci*, 2017 bakalářská práce, (ukázka str. 4 a 6), 37 str.
- HORKÁ, KATEŘINA: *Intuice pro žesťové septeto (2015 - 2016) - třívětý cyklus pro žesťové septeto* - ukázka z 2. věty.
- HORKÁ, KATEŘINA: *Koncert pro trubku a orchestr (2012) - tři věty* - ukázka z 2. věty - výběr smyčcové sekce - ukázka z partitury - takty 1 - 3.

- IVES, CHARLES: *Central Park In The Dark* (1906) - ukázka z partitury, takty 64 - 70 (ukázka str. 38, 39) 57 str.
- IVES, CHARLES: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, ed. Howard Boatwright, The Knickerbocker Press New York 1920, (Norton, 1970), str. 88
- IVES, CHARLES: *Memos*, ed. John Kirkpatrick, Publisher: W. W. Norton & Company (May 17, 1991), 372 pages, **ISBN-13**: 978-0393307566.
- IVES, CHARLES: *A Life With Music*. Publisher: W W Norton & Co Inc; 1st edition (July 1, 1996), 525 pages, str. 161. **ISBN-13**: 978-0393038934.
- Joplinova Treemonisha jako osvětová pohádka – Novinky.cz . Novinky.cz – nejčtenější zprávy na českém internetu [online]. Copyright © 2003 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/8476-joplinova-treemonisha-jako-osvetova-pohadka.html>
- KIRK, ELISE K.: *American Opera*. (University of Illinois Press, 2001), str. 186-188
- LAMBERT, CONSTANT: *Music Ho! A Study of Music in Decline*, **Publisher**: Chatto & Windus; New Ed edition (1985) (Hogarth, 1985), 304 pages, str. 185. **ISBN-13**: 978-0701206031
- MILHAUD, DARIUS: *La Création Du Monde (Stvoření Světa)* - Copyright © 1929 by Éditions Max Eschig 48, Rue de Rome, Paris. Ukázka z partitury z první věty - takty 1 - 8, 56 str. M,E,2402, Les Procédés Dorel, Paris.
- MATTIS, OLIVIA: "Edgard Varése's, Progressive' Nationalism: Amériques Meets Américanisme", in *Edgard Varése: Die Befreiung des Klangs*, ed. Helge de la Motte-Haber (Wolke, 1992), str. 167
- PERESS, MAURICE: *Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African-American Roots* (Oxford UP, 2004), str. 46-47.
- PERESS, MAURICE: "My Life with Black, Brown, and Beige", *Black Music Research Journal* 13:2 (Fall 1993), str. 147.
- POLLACK, HOWARD: *George Gershwin: His Life and Work* (University of California Press, 2006), 910 stran, str. 30. **ISBN-13**: 978-0520248649
- RATTENBURRY, KEN: *Duke Ellington, Jazz Composer* (Yale UP, 1990), str. 106.
- ROSS, ALEX. *Zbývá jen hluk*. Z anglického originálu *The Rest Is Noise*. 1. vyd. Praha: Farrar, Straus and Giroux v New Yorku, 2007. Přeložil Petr Kopet. 578 s. ISBN 978-80-287-0558-2 (vyd. Argo)

- SCHULLER, GUNTHER. *Four Soundscapes* for orchestra, full score. Copyright © 1978 Associated Music Publishers, Inc., New York. Printed in U.S.A. 1978. 60 s.
- SCHULLER, GUNTHER. *Symphony For Brass And Percussion op. 16*, Full score (LC545). Copyright © 1950 Shawnee Press, exclusively distributed by Hal Leonard Corporation, 7777 W. Bluemound Rd. P.O. Box 13819 Milwaukee, WI 53213. 1978. 99 s. HL35022336
- SVOBODA, MILAN: *Praktická jazzová harmonie*, České Budějovice: Tisk PROTISK spol. s r. o., vydal Jiří Churáček-Jv-Audio Netolice, Václavská 88. vyd. první, 2013. IBSN 978-80-87132-25-8
- THOMAS L. RIIS: "Dvořák and His Black Students" in *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries*, ed. David R. Beveridge (Clarendon, 1996), str. 270fgh
- THOMSON, VIRGIL: "George Gershwin", *Modern Music*, November-December 1935, str. 16-17.
- TUCKER, MARK: "The Genesis of *Black Brown, and Beige*", *Black Music Research Journal* 13:2 (Fall 1993), str. 73-74.
- VAN VECHTEN, CARL. "The Great American Composer: His Grandfathers Are The Present Writers of Our Popular Ragtime Songs", *Vanity Fair*, April 1917, str. 75 a 140.
- "Virgil Thomson In The Theatre", *Modern Music* 16:2 (Jan-Feb 1938), str. 114.
- THOMSON, VIRGIL: *Virgil Thomson* (Dutton, 1985), str. 254.

Příloha č. 1:

to Evelyn Friede
A JAZZ SYMPHONY
 (Original version, 1925)

George Antheil
 (1925)

Allegro vivace (spirited)

Allegro vivace (spirited)

ave.

Copyright © 1978 by Weinreb Music Co.(ASCAP)
 This version Copyright © 1993 by Weinreb Music Co. (ASCAP)
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 Warning: Unauthorized reproduction of this publication is
 prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Příloha č. 1: George Antheil: A Jazz Symphony (1925)

Příloha č. 2:

To Victor Kraft

EL SALÓN MÉXICO

AARON COPLAND
(1936)

1

Allegro vivace (♩ = 188)

Flauto piccolo

I, II
Flauti grandi

Oboi I, II

Corno inglese

Clarinetto piccolo
in E \flat

Clarinetti III
in B \flat

Clarinetto basso
in B \flat

Fagotti I, II

Contrafagotto

Corni I, II in F

Corni III, IV in F

Trombi I, II in C

Tromba III in C

Tromboni I, II

Tromboni III
& Tuba

Timpani

Percussione
Piatti
(Hard stick)

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violincelli

Contrabassi

Allegro vivace (♩ = 168)

Copyright 1939 in U.S.A. by Hawkes & Son (London) Ltd.
Copyright for all countries

Printed in England

All rights reserved
Tous droits réservés
H. 15038

Příloha č. 2: Aaron Copland: El Salón México (1936)