

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Saxofon – jazz

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Kvarteta bez harmonického nástroje v současném
jazzu**

Jan Kyncl

Vedoucí práce: MgA. Jaromír Honzák

Oponent práce: MA Luboš Soukup

Datum obhajoby: 4. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Saxophone – jazz

MASTER'S THESIS

Quartets without harmonic instrument in present-day jazz

Jan Kyncl

Thesis supervisor: MgA. Jaromír Honzák

Thesis opponent: MA Luboš Soukup

Date of the thesis defense: 4 June 2018

Assigned academic degree: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Kvarteta bez harmonického nástroje v současném jazzu

vypracoval 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.

Abstrakt

Cílem této práce je popsat historii a význam jednoho ze vzácnějších obsazení, která se v jazzové hudbě vyskytují, tedy kvarteta ve složení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí. Bude v ní proveden stručný výklad vývoje zkoumaného formátu, jakož i vyjmenování jeho nejvýznamnějších zástupců spolu s popisem jejich tvorby a definicí jejich hlavního přínosu k rozvoji tohoto formátu. Jak už vyplývá z názvu této práce, jádrem jejího zkoumání je současná jazzová scéna, a to jak evropská, tak zámořská. V praktické části práce budou uvedeny transkripce vybraných děl se stručným komentářem.

Abstract

The main goal of this thesis is to describe the history and significance of one of the less usual band settings that has appeared within the tradition of jazz music – two wind instruments, double bass and drums. In addition to the historic overview of this particular band setting, it's main protagonists will be listed as well as their major works and achievements. Emphasis will be put on the contemporary jazz scene, both European and American. In the practical part of this thesis transcriptions of selected works will be presented and analyzed.

Klíčová slova: jazz, kvarteto, saxofon, improvizace

Keywords: jazz, quartet, saxophone, improvisation

OBSAH

I. ÚVOD	1
1.1. Téma práce a motivace k jeho výběru	1
1.2. Cíle práce, metodika jejich dosažení a prameny	2
II. TEORETICKÝ ZÁKLAD K PROBLEMATICE	3
2.1. Předpoklady pro vznik jazzových formací bez harmonického nástroje	3
2.2. Kvarteta bez harmonického nástroje v 50. a 60. letech 20. století	6
2.2.1. <i>Gerry Mulligan</i>	6
2.2.2. <i>Sonny Rollins</i>	7
2.2.3. <i>John Coltrane</i>	8
2.2.4. <i>Charles Mingus</i>	10
2.2.5. <i>Ornette Coleman</i>	11
2.2.6. <i>Albert Ayler</i>	14
2.3. Kvarteta bez harmonického nástroje v 70. a 80. letech 20. století	15
2.3.1. <i>Elvin Jones</i>	16
2.3.2. <i>Dave Holland</i>	16
2.3.3. <i>Old and New Dreams (Redman, Cherry, Haden, Blackwell)</i>	17
2.4. Kvarteta bez harmonického nástroje od 90. let 20. století do současnosti	17
2.4.1. <i>Jerry Bergonzi</i>	18
2.4.2. <i>Dave Douglas</i>	18
2.4.3. <i>Tony Malaby</i>	19
2.4.4. <i>Mostly Other People Do the Killing</i>	20
2.4.5. <i>Chris Speed (Endangered Blood)</i>	21
2.4.6. <i>Mark Turner</i>	23
2.4.7. <i>Pixel</i>	24
2.4.8. <i>Root 70</i>	25
2.4.9. <i>Javier Vercher & Perico Sambeat</i>	26
III. PRAKTICKÁ ČÁST	27
3.1. Polar Bear	27
3.1.1. <i>Analýza č. 1 – Held on the Tips of Fingers</i>	27
3.2. Branford Marsalis	28
3.2.1. <i>Analýza č. 2 – Cain & Abel</i>	29

3.3. Joe Lovano	30
3.3.1. <i>Analýza č. 3 – Amsterdam</i>	30
IV. ZÁVĚR	31
POUŽITÉ ZDROJE	32
PŘÍLOHY	34

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Transkripce – Held on the Tips of Fingers

Příloha č. 2: Transkripce – Cain & Abel

Příloha č. 3: Transkripce – Amsterdam

I. ÚVOD

1.1. *Téma práce a motivace k jeho výběru*

V této práci bych se chtěl zaměřit na relativně vzácné a specifické obsazení, s nímž se můžeme setkat v jazzové hudbě, tedy kvarteto ve složení dva dechové nástroje, kontrabas (baskytara) a bicí. V úvodu by bylo dobré vymezit si pojmy obsažené v samotném názvu práce. Co přesně je myšleno kvartetem bez harmonického nástroje, už naznačuji výše. Vzhledem ke svému studijnímu zaměření i vlastní hudební praxi bych možná měl klást důraz zejména na obsazení se dvěma saxofony, pro lepší přehled o problematice uvedu však i příklady jiných nástrojových kombinací (saxofon + trubka apod.). Současným jazzem pak vzhledem k relativně nevelkému počtu souborů v tomto konkrétním obsazení chápu všechny relevantní hudební projekty aktivní v období od 90. let do současnosti, jejichž tvorba reflektuje určující rysy jazzu jako žánru (dominantní role improvizace, afroamerická rytmická tradice, specifika jazzové harmonie). Toto poněkud širší časové vymezení „současnosti“ si stanovuji záměrně, aby byl zkoumaný vzorek kvartet bez harmonického nástroje co největší.

K výběru tohoto tématu mě vedlo několik důvodů. Jednak mi velmi imponuje osobitý zvuk, kterého lze v sestavě bez harmonického nástroje docílit. Soustavně proto vyhledávám a poslouchám nahrávky takovýchto uskupení, ať už ve svém volném čase, nebo při studiu na HAMU, nebo při své práci redaktora stanice Český rozhlas Jazz. Dále se dané téma dobře pojí s mými hudebními aktivitami – hlavní náplní mého magisterského studia na HAMU je ustavení vlastní kapely ve složení dva saxofony, kontrabas a bicí a příprava ryze autorského repertoáru, který bude prezentován na absolventském koncertu. Třetí důvod k výběru tohoto tématu je snaha navázat na bakalářskou práci¹, v níž jsem popisoval vývoj jazzových trií bez harmonického nástroje. V oponentském posudku Davida Dorůžky ke zmíněné bakalářské bylo nastíněno, kudy se můj další výzkum daného tématu může ubírat. Tyto poznámky jsem tudíž také bral v úvahu při stanovování zaměření a struktury své diplomové práce na příbuzné téma.

¹ KYNCL, Jan. *Historie a význam formátu tria saxofon, kontrabas, bicí v rámci jazzové hudby*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce František Kop.

Podobnou tematikou se ve své diplomové práci² z roku 2016 zabývá Petr Kalfus. Současnost jazzových kvartet bez harmonického nástroje je v ní ale pojednána pouze okrajově (na čtyřech stranách v šesté kapitole), a tak se lze právě na toto období zaměřit bez obav, že by docházelo ke zbytečné duplicitě. Zároveň Kalfusova práce vypichuje tři konkrétní hudebníky (G. Mulligan, O. Coleman a J. Zorn) a celou řadu dalších důležitých jmen a souborů opomíjí. Moje práce má tedy ambici Kalfusovo zkoumání rozvinout a pojmout jej širěji.

1.2. Cíle práce, metodika jejich dosažení a prameny

Prvním z cílů mé diplomové práce je nabídnout čtenáři přehled vývoje zkoumaného kapelního formátu. Chci se stručně zmínit o počátcích tradice kvartet bez harmonického nástroje, vypíchnout její významné představitele a popsat jejich přínos dané disciplíně. Dále chci vyjmenovat charakteristické znaky jejich tvorby a také uvést jejich zásadní alba v sestavě kvarteta bez harmonického nástroje. Tímto chci vytvořit kontext pro část, ve které se už budu zabývat výhradně ansámblly působícími v současnosti, respektive v určeném časovém rozmezí let 1990 a 2017. Mou snahou bude vyjmenovat a popsat dle mého názoru zásadní v současnosti fungující kvarteta bez harmonického nástroje a lapidárně představit jejich tvorbu (vlastními slovy i za využití citací předních hudebních publicistů). Tento teoretický základ k problematice by měl posloužit k lepšímu pochopení praktické části mé práce, v níž se zaměřím na tři vybraná uskupení, jejichž dílo mě oslovilo nejvíce. Ke každému z nich poskytnu transkripci vybrané skladby, kterou popíši a zanalyzuji. Budu se tak snažit přiblížit čtenáři charakteristické rysy kompozičního stylu těchto tří uskupení.

Pro teoretickou část své práce jsem si připravil rešerši dostupných pramenů. V této souvislosti je třeba zmínit, že literatury k danému tématu je poskrovnu. Česky psaná relevantní literatura prakticky neexistuje, v anglickojazyčné literatuře pár zajímavých titulů existuje. Vypomáhal jsem si tedy i alternativními tištěnými zdroji, jako jsou booklety z alb, články a rozhovory s hudebníky v různých hudebních časopisech, a konečně i internetovými prameny (články na hudebně zaměřených webech či webové stránky samotných umělců).

² KALFUS, Petr. *Jazzová kvarteta bez harmonického nástroje: Vývoj a proměny od poloviny 50. let až do současnosti*. Praha, 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jiří Slavík.

Oporou mi byla také moje bakalářská práce, v níž už jsem některá z dotčených témat rozpracoval, a také již zmíněná diplomová práce Petra Kalfuse. Všechny tyto zdroje jsou v mé práci náležitě citovány a jejich názvy uvádím na konci v samostatném výčtu.

V rámci praktické části této práce mi budou k ruce transkripce kompozic tří vybraných formací, které opatřím komentářem a analýzou. Půjde mi hlavně o to, pochopit, jak fungují jednotlivé kompozice s ohledem na absenci harmonického nástroje, jakou roli v nich zastávají jednotlivé nástroje a jak mezi sebou hráči interagují.

II. TEORETICKÝ ZÁKLAD K PROBLEMATICE

2.1. Předpoklady pro vznik jazzových formací bez harmonického nástroje

Než se uskupení bez harmonického nástroje stala v jazzu cíleným, v jednu chvíli až téměř módním jevem, objevovaly se kapely pouze s dechovými nástroji a rytmikou spíše výjimečně. Většinou tomu tak bylo více z praktických než uměleckých důvodů. Základ ke hraní bez klavíru či kytary byl položen v New Orleans v prvních desetiletích dvacátého století. Tamní pochodové ansámblы se s absencí klavíru či kytary musely z pochopitelných důvodů smířit (pokud jejich roli nezastoupilo dostatečně průrazné a snadno přenosné banjo), a tím vznikla nutnost vymyslet, jak může hudba i po harmonické stránce fungovat v obsazení bez harmonického nástroje. Zrodilo se tak něco, čemu muzikologové říkají neworleanská polyfonie, tedy nepsaný a na improvizaci založený způsob vedení hlasů jednotlivých melodických nástrojů, většinou trubky (kornetu), klarinetu a pozounu (tzv. front-line players). Basista a bandleader Nat Towles na tuto dobu vzpomíná následovně: „*Pochodovali jsme na hřbitov a hráli teskně a pomalu, na cestě zpátky jsme se ovšem úplně odvázáli. Žádné noty jsme neměli, stejně bychom je neuměli přečíst. Pár písniček pořád dokola, pŕůtuctu chlapů s nástroji, každý hrál po svém, přesto to do sebe zapadalo. Znĕlo to dobře, protože jsme věděli, jak se vzájemně doplňovat.*“³ Zde můžeme pozorovat zajímavou spojitost s tzv. africkou subsaharskou polyfonií, o které jako o významném vlivu na raný jazz píše například

³ SHAPIRO, Nat. HENTOFF, Nat. *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz As Told by the Men Who Made It*. New York: Dover Publications, 1966. ISBN 0486217264.

Karlton E. Hester⁴ a kterou tento hudebník a univerzitní pedagog pokládá za předobraz zmiňované polyfonie neworleanské.

Proč tato spíše na rytmu postavená hudba, kterou spontánně a improvizovaně provozovali povětšinou hudební samouci, získala takovou oblibu publika v době, kdy v evropské hudební tradici vrcholil velkolepý pozdní romantismus? Proč se stala základem nové a revoluční umělecké formy – jazzu? Německý jazzový publicista Joachim-Ernst Berendt tvrdí, že jazz je mixem afrického rytmického cítění a evropské hudební tradice s převahou toho prvního.⁵ Je tedy v genech jazzu, že rytmus a frázování mají silnější roli nežli harmonie, což logicky vytváří podhoubí pro existenci jazzových formací bez harmonického nástroje.

Jazz jako žánr se pochopitelně v dalších letech neustále vyvíjel, přejímal mnoho prvků právě z evropské hudební tradice, ale i z dalších hudebních kultur, a proto už nelze Berendtovu tezi brát jako mantru. Pro tuto práci však bylo důležité takto poukázat na kořeny jazzu v západoafrické rytmické i melodické tradici a zmínit i to, jak se tato tradice projevovala v New Orleans počátkem dvacátého století. Lépe pak lze pochopit, že určitý rozmach jazzových kvartet bez harmonického nástroje v 50. a 60. letech minulého století nebyl jakýmsi náhodným výstřelkem několika extravagantních hudebníků, ale spíše vědomým návratem k rytmickým kořenům jazzu po harmonicky syté bigbandové éře 30. a 40. let a také navázáním na základy položené předními neworleanskými jazzmany na začátku dvacátého století.

Od konce 20. let až do raných 40. let minulého století vládly jazzové scéně spíše velké orchestry, tedy big bandy. Toto období, kterému se často přezdívá swingová éra (zejména léta 1935–1946), vyprodukovalo celou řadu významných jmen – Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Count Basie aj. Menší formace, které se těšily velké popularitě v 10. a 20. letech, najednou ztratily zájem publika. To se nadchlo právě pro big bandy. *„V období mezi lety 1935 a 1946 tančili teenageři i dospělí výhradně na jazzovou hudbu. Byla to doba, kdy velké orchestry dominovaly popovým žebříčkům a kdy přední klarinetisté platili za*

⁴ HESTER, Karlton E. *Survey of African music*. San Diego, CA: Cognella, 2010.

⁵ BERENDT, Joachim Ernst. *The new jazz book: a history and guide*. 2. print. New York: Hill and Wang, 1963, s. 278.

největší hudební hvězdy.“⁶ Muzikanti ze starší generace záhy zjistili, že se buď musí tomuto trendu přizpůsobit, nebo odejít do důchodu. Odbyt pro nahrávky malých kapel byl mizivý, situaci navíc ještě zhoršila Velká hospodářská krize. Hudebníci jako Jelly Roll Morton či King Oliver upadli na nějaký čas v zapomnění.

Situace se začala obracet až v průběhu 40. let. Svou roli v tom sehrála velká stávka v hudebním průmyslu v letech 1942 až 1944 (tzv. 1942–1944 musicians' strike), která změnila poměry v neprospěch doprovodných orchestrů a vynesla na jejich úkor do popředí pěvecké hvězdy.⁷ Také válka samotná byla jedním z faktorů vedoucích ke konci velkokapelové éry – v jejím důsledku mnoho orchestrálních hráčů přešlo nastálo k armádě, raketově rostoucí ceny pohonných hmot v období války zase ztížily dopravu big bandů po rozlehlých Spojených státech. Konečně, i jistá únava bigbandových hráčů z neustálého cestování po vystoupeních za neuspokojivé honoráře hrála svou úlohu.

Ve výsledku tak došlo k zániku mnoha velkých kapel a muzikanti, kteří se chtěli dále hudebně realizovat, nacházeli útočiště v menších formacích. Právě tehdy, v polovině 40. let, se zrodil bebop, energická, harmonicky komplexní a virtuózní odnož jazzu. Mezi vůdčí postavy tohoto subžánru patřili od samého počátku trumpetista John Birks „Dizzy“ Gillespie a saxofonista Charlie Parker. Znali se již ze společného působení v big bandu Earla Hinesa a spojovala je touha vytvořit zcela novou emancipovanou hudební formu. Petr Kalfus k tomu ve své práci píše: „*Zatímco swing, kterým se do té doby Parker s Gillespiem živili (...), kladl důraz hlavně na orchestrální party a společné hraní v sekci, bebop (styl, který vznikl právě na nočních jam sessions v klubu Minton's Playhouse), kladl důraz na improvizaci, což bylo přesně to, po čem tito mladí muzikanti prahli.*“⁸

Ve zmiňovaném klubu Minton's Playhouse se s Gillespiem a Parkerem setkávali a společně jamovali další významné postavy jazzové historie – pianista Thelonious Monk, kytarista Charlie Christian, saxofonista Don Byas, bubeník Kenny Clarke aj. Proč byly právě tyto jam sessions důležité pro postupný vznik jazzových kvartet bez harmonického nástroje,

⁶ YANOW, Scott, DU NOYER, Paul. *The Illustrated Encyclopedia of Music* (1st ed.). Fulham, London: Flame Tree Publishing. s. 128. ISBN 1-904041-96-5.

⁷ SODERBERGH, Peter A. *Olde Records Price Guide 1900–1947*, Wallace–Homestead Book Company, Des Moines, Iowa, 1980, s. 139.

⁸ KALFUS, Petr. *Jazzová kvarteta bez harmonického nástroje: Vývoj a proměny od poloviny 50. let až do současnosti*. Praha, 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jiří Slavík, s. 2.

vysvětluje Kalfus takto: „Právě zde, na těchto jamech po bigbandových vystoupeních, začala vznikat nová uskupení, nejčastěji v kvintetovém složení – dva dechové nástroje, piano, kontrabas a bicí. Jazzová kapela se dvěma dechovými nástroji se stala určitou značkou nového stylu.“⁹

2.2. Kvarteta bez harmonického nástroje v 50. a 60. letech 20. století

2.2.1. Gerry Mulligan

Tímto se dostáváme až na začátek 50. let, kdy už byl bebop zcela etablovanou odnoží jazzu. Právě do tohoto období lze datovat první seriózní počiny na poli kvartet bez harmonického nástroje. V pojednání o takovýchto kvartetech rozhodně nemůžu vynechat průkopnickou formaci **Gerry Mulligan Quartet**. K jejímu zrodu došlo shodou okolostí. Barytonsaxofonista a skladatel Gerry Mulligan¹⁰ v roce 1952 získal angažmá v hollywoodském klubu The Haig, kde v té době kvůli pravidelným koncertům vibrafonisty Reda Norva nebylo vedle objemného vibrafonu místo pro klavír. Tentýž klub navštěvoval i Chet Baker¹¹, mladý trumpetista se zkušenostmi z bandu Charlieho Parkera. Mulligan s Bakerem si padli do oka a rozhodli se, že spolu připraví repertoár pro společnou kapelu – vzhledem k okolnostem bez klavíru. Tak vznikla průlomová formace ve složení Gerry Mulligan (barytonsaxofon), Chet Baker (trubka), Bob Whitlock (kontrabas), Chico Hamilton (bicí). Jednalo se o jeden z prvních jazzových projektů, jenž cíleně působil bez harmonického nástroje.¹²

Mulliganovu kvartetu se v období svého relativně krátkého působení (v roce 1953 byl Gerry Mulligan zadržen pro drogové delikty a činnost kapely musela být ukončena) podařilo zrealizovat několik zásadních nahrávek pro label Pacific Jazz. Ty vyšly v roce 1952 na albu *Gerry Mulligan Quartet*, které se stalo jakýmsi symbolem cool jazzu, resp. West

⁹ KALFUS, Petr. *Jazzová kvarteta bez harmonického nástroje: Vývoj a proměny od poloviny 50. let až do současnosti*. Praha, 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jiří Slavík, s. 2.

¹⁰ (6. 4. 1927–20. 1. 1996) byl americký barytonsaxofonista, klarinetista, skladatel a aranžér. Proslul zejména spoluprací s trumpetistou Chetem Bakerem během 50. let minulého století.

¹¹ (23. 12. 1929–13. 5. 1988) byl americký jazzový trumpetista, zpěvák a hráč na křídlovku. Spolupracoval například se saxofonistou Paulem Desmondem.

¹² JACK, Gordon. *Fifties jazz talk: an oral retrospective*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004, xiii, s. 155.

Coast jazzu.¹³ Na prvky West Coast jazzu ve tvorbě Gerry Mulligan Quartet upozorňuje Ted Gioia: „Obecně vzato kladlo Mulliganovo kvarteto důraz na kompozici; vyžívalo se v kontrapunktu. Mělo poněkud chladnější výraz než bebop. Bubeník tolik nedominoval a hráči na dechové nástroje nebyli tolik svázáni s bebopovou tradicí. Zvuk kapely byl čistý a zřetelný, nástrojové provedení plynulé a vytríbené.“¹⁴

Mulligan s Bakerem se kontrapunkticky doplňují svými melodickými linkami, tuto jejich souhru ve tříhlasou harmonii rozšiřuje kontrabas a kapela tak zní i bez klavíru (odtud mimochodem kritiky hojně používaný termín „pianoless quartet“) velmi přesvědčivě. Sám Mulligan svůj přístup ke hraní v tomto formátu shrnul takto: „Kontrabas považuji za základ zvuku celé kapely, základ, na němž sólista může postavit své melodie, hlavní vlákno, kolem něhož se omotává kontrapunktická souhra saxofonu a trubky. (...) Když se ke kapele přidá klavír, nutně si přisvojí dominantní roli, kontrabas a dechy se k němu musí doladit, jelikož on se neumí doladit k nim, určuje tak dominantní tonalitu. Obvyklá funkce klavíru, konstantní udávání akordů, dělá z dalších nástrojů otroky klavíristy. Sólista je pak nucen přizpůsobit své melodie těmto akordům a alteracím.“¹⁵

2.2.2. Sonny Rollins

Dalším hudebníkem, který se v 50. a 60. letech významněji věnoval hraní v uskupeních bez harmonického nástroje, byl saxofonista a skladatel **Sonny Rollins**.¹⁶ Důvody, které ho k tomu vedly, vyjádřil poměrně příkře: „Byl jsem trochu zklamáný z doprovodů pianistů. Cítil jsem se povinen řídit se podle nich a nemohl jsem najít někoho, kdo by naopak nějak přispíval. Stavěli se mi do cesty. Hráli moc. Jejich akordy přerušovaly proud mých nápadů. Skončilo to tak, že mě všichni pianisté začali vadit. Pak jsem došel k nápadu, že klavír vlastně nepotřebuju a myslím, že se to vyvinulo celkem úspěšně i bez něj.“¹⁷

¹³ Oba termíny označují typ jazzu, který se vyvinul v okolí měst Los Angeles a San Francisco během 50. let a který byl vnímán jako klidnější a uhlazenější protipól energického bebopu z oblasti východního pobřeží USA.

¹⁴ GIOIA, Ted. *West Coast Jazz*, USA.: University of California Press, 1998, s. 362.

¹⁵ GOLDBERG, Joe. *Jazz masters of the 50s*. USA.: Da Capo Press, 1965, s. 9.

¹⁶ (7. 9. 1930–) je americký tenorsaxofonista a skladatel, který je považovaný za jednoho z nejdůležitějších a nejvlivnějších jazzových hudebníků všech dob.

¹⁷ CERULLI, Dom. *Sonny Rollins: Finding a Niche*. Downbeat, 10. 7. 1958, s. 16.

Soustředil se převážně na formát tria (tenorsaxofon, kontrabas, bicí). S ním natočil legendární album *Way Out West*, na kterém ho doprovází kontrabasista Ray Brown a bubeník Shelly Manne. Ve stejném roce pak vznikla i nahrávka koncertu ve Village Vanguard¹⁸ (Don Bailey/ Wilbur Ware – kontrabas, Pete LaRoca/ Elvin Jones – bicí) a o rok později významná deska *Freedom Suite* (Oscar Pettiford – kontrabas, Max Roach – bicí). Zejména poslední jmenované album patří mezi zásadní počiny v diskografii jazzových kapel bez harmonického nástroje. Sonny Rollins zde využívá složitější skladebné postupy a experimentuje s rolemi jednotlivých nástrojů.

Pro tuto práci jsou ovšem podstatnější Rollinsovy aktivity s kvartetem bez harmonického nástroje. Takové uskupení dal Rollins dohromady v roce 1962. Sešli se v něm s ním kornetista Don Cherry, kontrabasista Bob Cranshaw a bubeník Billy Higgins. Tato kapela natočila album *Our Man in Jazz* z roku 1962, které je zajímavým, avšak ne úplně přesvědčivým příspěvkem k tehdy počínajícímu rozmachu free jazzu. Ted Gioia popisuje toto Rollinsovo období následovně: „*Po roce 1960 Sonny Rollins podnikal zkusmé výpady do freejazzových vod, po nichž přišel nevyhnutelný návrat zpět na známou půdu. Nějaký čas spolupracoval s muzikanty z okruhu Ornetta Colemana, ale nikdy se vyloženě nepohroužil do světa free jazzu.*“¹⁹

2.2.3. John Coltrane

O formát bez harmonického nástroje se, byť v rámci své košaté tvorby spíše okrajově, zajímal i legendární saxofonista a skladatel **John Coltrane**.²⁰ První jeho výpravou na tuto půdu bylo album *Lush Life* z roku 1961 (natočeno v letech 1957 a 1958). Je třeba říci, že tato deska vyšla bez Coltraneova souhlasu a byla snahou labelu Prestige Records, s nímž Coltrane ukončil spolupráci, vydělat na jeho stále stoupající popularitě počátkem 60. let. Album obsahuje celkem pět skladeb, z nichž úvodní tři (balada Like Someone In Love, Porterův standard I Love You a „dvanáctka“ Trane’s Slo Blues) zazní pouze v triu bez harmonického nástroje. Coltranea v nich doprovázejí Earl May na kontrabas a Art Taylor na bicí. Výjimečnost tohoto alba v rámci Coltraneovy diskografie vyzdvihuje Lindsay Planer:

¹⁸ A Night at the Village Vanguard, Blue Note, 1958.

¹⁹ GIOIA, Ted. *History of Jazz*, Oxford University Press, 2011, s. 285.

²⁰ (23. 9. 1926–17. 6. 1967) byl americký saxofonista a skladatel. Vycházel z bebopového a hardbopového idiomu, později stál u zrodu modálního jazzu a free jazzu.

„Jedná se o jeden z Coltraneových nejlepších počinů u labelu Prestige. Jedním z důvodů je i absence klavíru na nahrávací session 16. srpna 1957, ze které pochází většina materiálu na albu. (...) Intimní sestava tria skvěle pasuje k baladám, jako je úvodní *Like Someone In Love*. Coltrane nemusí brát ohled na občas poněkud nadbytečné klavírní doprovody, proto má dostatek prostoru pro vlastní vyjádření skrze jednoduché a ornamentální linky.“²¹

Podstatnější pro účely této práce je ovšem jiná deska Johna Coltranea – *The Avant-Garde*, vydaná roku 1966 u labelu Atlantic. Její obsah byl nahrán 28. června 1960 a 8. července téhož roku ve studiu Atlantic Studios, a to v sestavě kvarteta bez harmonického nástroje. Na kornet Coltraneovi sekunduje Don Cherry, u kontrabasů se střídají Charlie Haden a Percy Heath a za bicími je Ed Blackwell. Tímto albem John Coltrane reagoval na Ornetta Colemana a generaci jeho spoluhráčů z konce 50. a začátku 60. let a na nastoupivší vlnu free jazzu. Však také jak Cherry, tak Haden s Blackwellem patřili mezi Colemanovy dvorní spoluhráče a repertoár alba *The Avant-Garde* tvoří ze tří pětin Colemanovy kompozice (*Focus on Sanity*, *The Blessing*, *The Invisible*).

Colemanova tvorba a jeho neotřelý hudební přístup polarizovaly jazzovou komunitu té doby. Mnoho uznávaných jazzmanů Colemanem vyloženě pohrdalo (nelichotivě se o něm svého času vyjadřoval například Miles Davis), jiní, včetně Johna Coltranea, se jím nechali inspirovat. Coltrane se s Colemanem přátelil, hovořil s ním o hudbě a několikrát si spolu i zahráli, nikdy však nevydali společnou desku. Tento Colemanův vliv se promítl nejen do alba *The Avant-Garde*, ale obecně do dalšího směřování Coltraneovy kariéry. Jeho hraní se postupně uvolňovalo, rytmicky, melodicky i témbrově, k tenorsaxofonu přibral i sopránový saxofon (poprvé právě na výše zmíněné desce) a od komplexních kompozic přešel k volněji pojatým formám, založeným z velké části pouze na improvizaci. Jak už bylo řečeno, album *The Avant-Garde*, natočené v kvartetu bez harmonického nástroje, představuje v díle Johna Coltranea vzácnou výjimku. Nelze ho tedy vnímat jako zásadní milník ve vývoji touto prací zkoumaného kapelního formátu (na rozdíl od již zmiňovaných počinů Gerryho Mulligana či projektů jiných významných osobností jazzové historie, o nichž bude řeč v dalších odstavcích). Nicméně, Coltrane je řazen mezi nejvýraznější postavy jazzu, a proto je dobré zmínit i jeho experimenty s hraním v sestavě bez harmonického nástroje.

²¹ PLANER, Lindsay. AllMusic Review by Lindsay Planer. *Allmusic.com* [online]. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/album/lush-life-mw0000187971>

2.2.4. Charles Mingus

Do tajů hry v uskupení bez harmonického nástroje pronikl také přední kontrabasista, skladatel a kapelník **Charles Mingus**.²² Bývá řazen mezi hrstku kontrabasistů první poloviny 20. století, kteří zásadním způsobem ovlivnili způsob hry na kontrabas i samotnou funkci tohoto nástroje v rámci jazzu. Po vzoru svých předchůdců (třeba Jimmyho Blantona) dále rozšiřoval roli kontrabasu za hranici pouhého rytmického prvku kapely²³ a byl inspirací pro bezpočet svých nástrojových kolegů – Wilbur Ware, Scott LaFaro, Ron Carter, Charlie Haden aj. Zároveň se etabloval jako výrazný jazzový skladatel a bandleader s velice originálním přístupem k věci: „*Mingus se nikdy nehlásil k jakémukoliv trendu v jazzu. Fungoval jaksi souběžně po vlastní ose a občas se s trendy protnul, jindy ne.*“²⁴ Podobně autonomně se choval i v období rozmachu free jazzu. Na rozdíl od Coltranea byl vůči Ornettu Colemanovi a jeho souputníkům dosti kritický, přesto ve své vlastní tvorbě postupně dával stále více prostoru kolektivní improvizaci, všelijak narušoval plynulý rytmický pulz a velmi volně zacházel s harmonií. Protože byl o něco starší než muzikanti spjatí s vlnou free jazzu, občas se mu přezdívalo „zvěstovatel free jazzu“. On sám však zřejmě touto nálepkou pohrdal.

Ve své publikaci o free jazzu německý muzikolog Ekkehard Jost k Mingusovi uvádí: „*Už v padesátých letech vyvinul Mingus vlastní koncept kolektivní improvizace, který se později ukázal být klíčovým při rozvoji free jazzu. Mingus sám sebe však nikdy k free jazzu neřadil.*“²⁵ K rozvolnění rytmického pulzu v Mingusových kompozicích z tohoto období poznamenává: „*Mingus postupně opouštěl zažitou tradici držet tzv. time a spíše se soustředil na budování rytmicky nezávislých linek v kontrapunktu k hlavní melodii. Linek, které si byly vzájemně základem i protikladem.*“²⁶ Jost dále vyzdvihuje jiný významný Mingusův přínos – co se týče struktury, jeho kompozice se většinou vymykaly tomu, co bylo v jazzu běžné na přelomu 50. a 60. let. Ani ne tak počtem taktů (obvyklé dvanácti, šestnácti či dvaatřiceti taktové formy), jako spíše odklonem od konvenční formule „téma – improvizace – téma“.²⁷

²² (22. 4. 1922–5. 1. 1979) byl americký jazzový kontrabasista, skladatel a příležitostný pianista. Bývá pokládán za jednoho z největších jazzových hudebníků a skladatelů 20. století,

²³ GOLDBERG, Joe. *Jazz masters of the 50s*. USA.: Da Capo Press, 1965, s. 134.

²⁴ SANTORO, Gene. *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*. USA.: Oxford University Press, 2001, s. 173.

²⁵ JOST, Ekkehard. *Free jazz*. USA.: Da Capo Press, 1994, s. 11.

²⁶ Tamtéž, s. 36.

²⁷ Tamtéž, s. 39.

Všechny výše zmíněné elementy můžeme pozorovat i na jediné Mingusově desce v obsazení dva dechové nástroje, kontrabas, bicí *Charles Mingus Presents Charles Mingus* (Candid, 1961). Mingus toto album nahrál na podzim roku 1960 v sestavě s Tedem Cursonem (trubka), Ericem Dolphym (altsaxofon, basklarinet) a Dannym Richmondem (bicí). Hned v úvodní skladbě *Folk Forms, No. 1* je patrné, jak flexibilní je Mingusův kompoziční přístup. Sám k tomu říká: „*Kapela musí poslouchat, co hraju na kontrabas. Když trochu změním pattern, musí jít ostatní za mnou. Je to velmi proměnlivý proces. (...) Jako celek skladba nikdy nezazní vícekrát ve stejné podobě.*“²⁸

V komentáři ke skladbě *What Love?*, která je založena na dvou známých standardech *What Is This Thing Called Love?* a *You Don't Know What Love Is*, přibližuje Mingus čtenářům svůj náhled na rytmický pulz: „*(Když jsme skladbu hráli), posluchači si mysleli, že jsme se zbláznili, proto jsme ji uváděli pouze tehdy, když jich na koncert moc nepřišlo. Chtěli totiž neustále slyšet pulz (beat), ale mně se vždycky zdálo, že dokud je člověk schopen beat cítit, není potřeba ho neustále akcentovat. Navíc, beat je možné zrychlit nebo zpomalit, jak se tomu děje třeba v židovské či španělské hudbě. Proč by se měl člověk vázat jen na jedno tempo?*“²⁹ Bubeník Dannie Richmond k tomu na příkladu skladby *All The Things You Could Be By Now If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother*, která album uzavírá, dodává: „*Já s Mingusem se poznáváme za pochodu. Nicméně, vždy když nastane chvíle vrátit se do původního beatu, jsme tam oba vždycky včas. Nejlépe bych to asi popsal tak, že si oba najdeme beat, který je ve vzduchu kolem nás, a vezmeme si ho, když je potřeba.*“³⁰

2.2.5. Ornette Coleman

Oba v předchozích odstavcích diskutovaní hudebníci – Coltrane i Mingus – se na přelomu 50. a 60. let nějakým způsobem vymezovali vůči **Ornettu Colemanovi**.³¹ To jen dokazuje, jak velký vliv zejména v tomto období Colemanův neotřelý, inovátorský přístup

²⁸ Charles Mingus Presents Charles Mingus. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Mingus_Presents_Charles_Mingus

²⁹ Charles Mingus Presents Charles Mingus. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Mingus_Presents_Charles_Mingus

³⁰ Tamtéž.

³¹ (9. 3. 1930–11. 6. 2015) byl americký saxofonista, houslista, trumpetista a skladatel. Patřil mezi hlavní inovátory freejazzového hnutí v 60. letech minulého století. Pojem „free jazz“ se ostatně odvozuje od názvu jeho průkopnického alba.

k hudbě měl na celou jazzovou scénu. Jak už bylo řečeno, reakce na tvorbu Ornetta Colemana a jeho kolegů byly napříč jazzovou komunitou různé. Na jednom však panovala shoda, Coleman přišel s něčím novým a provokativním. K pochopení pramenů tohoto nového přístupu je potřeba vzít v úvahu sociálně-politické aspekty oné doby v USA. Ted Gioia vysvětluje, že nástup free jazzu, stylu asi nejvíce spojovaného právě s Ornettem Colemanem, má kořeny v jisté frustraci hlavně černošského obyvatelstva a jeho nutkavé potřebě zřetelně se vyjádřit: *„Není možné porozumět freejazzovému hnutí bez pochopení toho, jak bylo živeno enormními kulturními změnami v americké společnosti. Stoupenci free jazzu vyznávali více než jen svobodu od harmonických struktur či skladebných forem – ačkoliv i to bylo esenciální součástí jejich vize pro jazz.“*³²

Mluvíme o Colemanově neotřelém, inovátorském přístupu k hudbě. Co tím je vlastně myšleno? Souhrnně se dá říci, že v Colemanově tvorbě jsou narušovány, či zcela chybějí v jazzu do té doby tradiční prvky: striktní forma, jasná harmonická struktura, ukotvené ladění, za sebou řazená individuální sóla atp. Do popředí jsou naopak stavěny výraz a emoce. Ve svém vlastním článku Ornette Coleman píše o svázanosti laděním: *„Obecně, všechna západní hudba, která je postavená na temperovaném ladění, využívá stejných not. Systém solmizačních slabik je dnes stále používán k tomu, aby lidé mohli říkat: ‚Ty jsi nad tónem, ty jsi nízko. Ty umíš zpívat, ty ne.‘ Představte si, jaké to bylo dříve. Nikoho tyhle věci nezajímaly. Každý se staral pouze o to, jak se cítí, jak dobře, nebo špatně dokáže dělat to, co dělá.“*³³

Co se týče harmonie, Colemanův přístup je poměrně komplikovaný. Přední jazzový teoretik a vynikající klavírista George Russell soudí, že Coleman odmítá tradiční harmonické struktury obvyklé v éře swingu i bebopu a místo toho se soustředí na tonality jako základ pro kompozice i improvizace. Mnoho jeho kompozic má jakousi univerzální tonalitu, která jimi prostupuje (ne ve smyslu tóniny).³⁴ Vedle toho je patrné, že silným vlivem na Colemanovo vnímání harmonie i melodie je blues. Ostatně, už od útlého dětství, které prožil v Texasu, byl obklopen blues a R&B a s touto hudbou vyrůstal. Postupem času shrnul Ornette Coleman svůj originální přístup do tzv. harmolodie, což je jeho vlastní kompoziční a improvizáční metoda, která je založena na zrovnoprávnění melodie, harmonie a rytmu.

³² GIOIA, Ted. *History of Jazz*, Oxford University Press, 2011, s. 310.

³³ COLEMAN, Ornette. *A Prime Time For Harmolodics*, Downbeat, Červenec, 1983, s. 54–55.

³⁴ Ornette Coleman. *Donald's Encyclopedia of Popular Music* [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://www.donaldclarkemusicbox.com/encyclopedia/detail.php?s=699>

Důležité pro tuto práci je, že právě tento netradiční přístup k harmonii vedl Colemana k tomu, že velmi často vystupoval a nahrával ve formacích bez harmonického nástroje, včetně formací čtyřčlenných. Z hudebníků uvedených v předchozích odstavcích je Colemanova aktivita na tomto poli zdaleka nejvyšší a dá se říci, že Ornette Coleman přispěl k popularizaci a rozvoji kvartet bez harmonického nástroje největší měrou. Na Colemanově debutovém albu *Something Else!!!!* z roku 1958 ještě kapela obsahuje klavír (Walter Norris), ale ten – alespoň tak to hodnotí klavírista Ethan Iverson – nahrávce příliš neprospívá a spíše brzdí Colemanovy pokusy odvázat se od akordů a formy.³⁵

Hned svou druhou desku *Tomorrow Is the Question!* (Contemporary, 1959) natočil Ornette Coleman s kvartetem bez harmonického nástroje, po boku Dona Cherryho (trubka), Percyho Heatha/ Reda Mitchella (kontrabas) a Shellyho Mannea (bicí). Ve stejném roce následovalo průkopnické album *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic). Kvarteto ve složení Ornette Coleman – altsaxofon, Don Cherry – kornet, Charlie Haden – kontrabas, Billy Higgins – bicí se tímto počinem zapsalo do historie. Rok 1959 můžeme považovat za jeden z nejdůležitějších letopočtů v historii jazzu, kdy vyšlo hned několik zlomových alb. Davisovo *Kind of Blue* představilo koncept modálního jazzu, Coltraneovo *Giant Steps* ohromilo zcela novou úrovní harmonické komplexnosti a hráčské virtuozity, Brubeckův počín *Time Out* uvedl do světa jazzu neobvyklé metrum. Colemanova deska *The Shape of Jazz to Come* vedle toho přinesla zcela jiné chápání harmonie: „*Jedna z nejdůležitějších inovací, kterou Ornette Coleman na svém albu The Shape of Jazz to Come prezentuje, je absence akordické struktury. Zatímco většina jazzových kapel závisela na harmonických nástrojích, klavíru nebo kytáře, Ornettův ansámbl ve složení Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, a Billy Higgins se oprostil od značných omezení, která harmonický nástroj přináší. Namísto toho Coleman vypracoval metodu improvizace, která závisela na sólistovi jakožto režisérovi té které skladby. Když kupříkladu sólista změnil rytmus, tóninu, organicky ho následoval i zbytek kapely, s plynulostí, která byla důsledkem úžasné chemie fungující v Colemanově kapele.*“³⁶

S kvartetem bez harmonického nástroje (povětšinou se dvěma dechovými nástroji) Ornette Coleman pokračoval i v dalším průběhu své bohaté kariéry. Na kontě má s takovou formací bezpočet vystoupení i studiových alb. Například *Change of the Century* ještě z roku

³⁵ *Something Else!!!!*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Something_Else!!!!

³⁶ Ornette Coleman – *The Shape of Jazz to Come*. *Www.sputnikmusic.com* [online]. 2006 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.sputnikmusic.com/review/5126/Ornette-Coleman-The-Shape-of-Jazz-to-Come/>

1959, *This is Our Music* z roku 1961 (další to spolupráci se svým nejbližším kolegou Charliem Hadenem a novým bubeníkem Edem Blackwellem), *Ornette!* (deska z roku 1961, na níž se podílel mimořádně talentovaný basista Scot LaFaro), *Ornette on Tenor* (počin z roku 1962, vzácný tím, že zde Coleman hraje na tenorsaxofon), *Art of the Improvisers* (1970), *New York is Now!* (1968), *Love call* (1968) a mnoho dalších. Proslulé je Colemanovo užití dvojitého kvarteta (tzv. double quartet), tedy dvou souběžně hrajících kvartet ve složení saxofon, trubka, kontrabas a bicí. K tomu došlo na důležitém albu *Free Jazz: A Collective Improvisation* (Atlantic Records, 1961).

2.2.6. Albert Ayler

Už bylo zmíněno, že Ornette Coleman ovlivnil celou řadu svých kolegů. Pro tuto práci je podstatné zmínit ještě jednoho z nich – saxofonistu a skladatele **Alberta Aylera**.³⁷ Ten stejně jako Coleman vyrůstal v prostředí blues a R&B, později jej rovněž ovlivnila vlna bebopu. Změnami, které pak v 60. letech přinesl free jazz, se nechal inspirovat, ale vytvořil si svůj velmi originální a neortodoxní styl, který kritici jen s obtížemi zařadili do kategorie free jazz.³⁸ Často si vybíral jednoduché melodie, dětské nápěvy a gospelsy a ty pak svou charakteristicky divokou interpretací transformoval do téměř nerozpoznatelného tvaru. Tento přístup lze označit jako dekonstrukci hudby, demontáž melodie i harmonie. Co se týče souhry se svými spoluhráči, Ayler vycházel z principů, které vyznával Ornette Coleman. Svým spoluhráčům dopřával tvůrčí svobodu v intencích vzájemné souhry.

V jeho tvorbě můžeme pozorovat spirituální aspekty. V tomto si velmi rozuměl se svým přítelem a mentorem Johnem Coltranem, který Aylera jako jeden z mála soustavně podporoval (domluvil mu například kontrakt s nahrávací společností Impulse Records). Dalším znakem Aylerovy hudby je objevování extrémních způsobů interpretace. Tím není myšleno dekonstruování skladeb, o němž padla zmínka výše, jako spíše samotný styl hry na nástroj. Ayler se ze svého saxofonu (převážně tenorového, výjimečně altového) snažil dostat co možná nejširší paletu zvuků – experimentoval s témbrem, barvou, mikrotonalitou, vibratem, alikvótami, krajními rejstříky saxofonového rozsahu.

³⁷ (13. 7. 1936–25. 11. 1970) byl americký avantgardní jazzový saxofonista, zpěvák a skladatel.

³⁸ MANDEL, Howard. Albert Ayler's Fiery Sax, Now on Film. *www.npr.org* [online]. 2008 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90627436>

Nicméně zatímco někteří tyto Aylerovy experimenty přijímali jako originální umělecký přístup, ba dokonce znak jisté geniality, jiní v nich spatřovali pouze hluk a chaos. Albert Ayler tak za svého života nedokázal oslovit stálé obecnstvo, a to i navzdory povětšinou pozitivním kritikám odborníků. Žil ve velmi skromných poměrech a nezdálo se, že by byl nucen hledat finanční pomoc ve svém okolí. K tomu se přidaly i psychické problémy. To vše nakonec vedlo Aylera k sebevraždě v roce 1970 v pouhých 34 letech. Aylerův hudební odkaz je živý dodnes. Je mu připisován vliv na současnou hardcoreovou, noiseovou a experimentálně rockovou scénu³⁹ a spolu s hudebníky, jakými byli Sun Ra, Cecil Taylor, John Coltrane a Ornette Coleman, je považován za zásadní postavu jazzu 60. let.

V prostředí ansámbľů bez harmonického nástroje se Albert Ayler pohyboval konstantně. Jak bylo uvedeno výše, své kapely vedl na podobných principech, které vyznával Ornette Coleman. První kvartetovou nahrávkou je *Spirits* z roku 1964 s Normanem Howardem (trubka), Henrym Grimesem/ Earlem Hendersonem (kontrabas) a Sunnym Murrayem (bicí). Ve stejném roce následovala alba v sestavě tria (na nich se podílel významný kontrabasista Gary Peacock). Ke kvartetu se Ayler vrátil až o rok později – *Ghosts* (Freedom, 1965). Na tomto albu s Aylerem spolupracoval kornetista Don Cherry. Dalším počinem v kvartetu byla deska *Love Cry* z roku 1968, na níž Ayler hraje i na altsaxofon a zpívá, na trubku ho zde doplňuje jeho mladší bratr Donald Ayler.

2.3. Kvarteta bez harmonického nástroje v 70. a 80. letech 20. století

V předchozí kapitole byly zmapovány první dvě dekády tradice kvartet bez harmonického nástroje v jazzu. Toto období jsem pojal trochu obšírněji, protože jsem pokládal za důležité kořeny této tradice dobře osvětlit a také protože hlavně 60. léta měla výjimečně silný vliv na její pozdější rozvoj. I v letech 70. a 80. se v kvartetovém formátu realizovali mnozí velmi zajímaví hudebníci. V dalších řádcích některé z nich zmíním, ovšem už stručněji, neboť hlavním předmětem této práce je současný jazz (viz kapitola 2.4.).

³⁹ MANDEL, Howard. Albert Ayler's Fiery Sax, Now on Film. *Www.npr.org* [online]. 2008 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90627436>

2.3.1. Elvin Jones

Začnu u věhlasného bubeníka **Elvina Jonese**⁴⁰, který si své vynikající renomé vysloužil zejména během působení v kvartetu Johna Coltranea (1960–1966). Jones měl s hraním bez harmonického nástroje velmi dobré zkušenosti už z dob natáčení desky *A Night At The Village Vanguard* s triem Sonnyho Rollinse v roce 1957. Není proto divu, že se koncem šedesátých let rozhodl založit svoji vlastní tříčlennou formaci se saxofonistou a flétnistou Joem Farrellem a kontrabasistou Jimmym Garrisonem (alba *Puttin' It Together* nebo *The Ultimate*, obě z roku 1968). Pro tuto práci je však nejpodstatnější Jonesova deska *Live at the Lighthouse* (Blue Note, 1973). Jedná se o záznam vystoupení v kalifornském Lighthouse Café v roce 1972. Jonesovo kvarteto tvořili kontrabasista Gene Perla a dva mladí saxofonisté, jedenadvacetiletý Steve Grossman a pětadvacetiletý Dave Liebman. Jakkoliv se kapela držela v intencích modálního hard bopu, právě díky těmto dvěma mladým talentům patřila mezi nejvíce progresivní jazzové formace začátku 70. let. Dave Liebman se od té doby kvartetům bez harmonického nástroje soustavně věnuje.

2.3.2. Dave Holland

Druhým významným představitelem kvartetového formátu v 70. a 80. letech, kterého chci připomenout, je kontrabasista **Dave Holland**.⁴¹ Mezi lety 1973 a 1990 vedl celou řadu souborů bez harmonického nástroje, tria, kvarteta i kvinteta. V této době se také stal jedním ze symbolů německého labelu ECM, který mu poskytl skvělé zázemí pro odvážné hudební experimenty. V jeho hudbě pro kvarteta bez harmonického nástroje se zrcadlí všechny trendy spojované právě s tímto progresivním vydavatelstvím – kombinace jazzu s klasickou hudbou (sám Holland měl mimochodem klasické hudební vzdělání), široká paleta improvizčních technik, důraz na prostor v kompozicích. V roce 1973 u ECM natočil vysoce ceněné album *Conference of the Birds* se saxofonisty Anthonym Braxtonem, Samem Riversem a

⁴⁰ (9. 9. 1927–18. 5. 2004) byl americký bubeník, spolupracovník Charlese Minguse, Johna Coltranea či Milese Davise. Později také vedl vlastní jazzové kapely.

⁴¹ (1. 10. 1946–) je původem britský, avšak dlouhodobě v USA žijící kontrabasista a skladatel. Patří mezi nejvýznamnější jazzové kontrabassisty, spolupracoval třeba s Milesem Davisem nebo Chickem Coreou.

perkusistou Barrym Altschulem. Kritik Steve Huey o tomto počínu píše jako o „klasice avantgardního jazzu, která obsáhla široké spektrum inovací z šedesátých let“.⁴²

2.3.3. *Old and New Dreams (Redman, Cherry, Haden, Blackwell)*

Jestli se ještě nějakému souboru v tomto období podařilo originálně aktualizovat spirit free jazzu 60. let, pak to byla skupina Old and New Dreams, v níž se spojila největší jména Colemanovské generace: saxofonista Dewey Redman, kornetista Don Cherry, kontrabasista Charlie Haden a bubeník Ed Blackwell. Tento projekt byl aktivní v letech 1976 až 1987 a v repertoáru měl jak skladby Ornetta Colemana, tak originály z pera výše zmíněné čtveřice. Za jedenáct let existence vydal pouze čtyři alba (dvě z nich u již zmiňované vlivné značky ECM), protože všichni jeho členové byli vytíženi svými sólovými projekty. Každé z těchto alb ovšem vyniká vysokou kvalitou a je skvělým doplňkem k nahrávkám, které jednotliví členové této kapely vytvořili s Ornettem Colemanem o dvacet let dříve.

V 70. a 80. letech pochopitelně působila celá řada dalších kvartet bez harmonického nástroje, na jejichž bližší popis v této práci, zaměřené hlavně na současný jazz, bohužel není místo. Zmíňme alespoň jména některých výrazných leaderů: Lee Konitz, Sam Rivers, Dave Liebman či Tomasz Stańko.

2.4. *Kvarteta bez harmonického nástroje od 90. let 20. století do současnosti*

Ve čtvrtém dílu teoretické části své práce se budu soustředit na gró celého tématu, tedy na kvarteta bez harmonického nástroje v současném jazzu. Oproti předešlým dekádam se právě v tomto období (od 90. let dále) kvarteta bez harmonického nástroje těší značné zvýšené popularitě mezi jazzovými hudebníky. Pro lepší přehlednost jsem se rozhodl rozdělit tento oddíl na americké a evropské projekty a pokusím se stručně představit pouze ty z nich, jež považuji za mimořádné.

⁴² Conference of the Birds (Dave Holland album). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Conference_of_the_Birds_\(Dave_Holland_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Conference_of_the_Birds_(Dave_Holland_album))

USA

2.4.1. Jerry Bergonzi

Významný saxofonista, skladatel a pedagog **Jerry Bergonzi**⁴³ se hře v uskupeních bez harmonického nástroje věnuje dlouhodobě. Má na kontě například nahrávku *Three Point Shot* (Intuition Records, 2010), která vznikla v Polsku s tamními předními muzikanty basistou Piotrem Lemanczykem a bubeníkem Jackem Kochanem a která v sobě nese inspiraci podobnými počiny Sonnyho Rollinse z 50. let. Co se týče kvartet bez harmonického nástroje, jeho diskografie čítá hned dvě položky. Spolu s altsaxofonistou Dickem Oattsem, kontrabasistou Davem Santorem a bubeníkem Tomem Melitem natočil v roce 2008 u labelu SteepleChase desku *Saxology*. Bergonzi s Oattsem na ní předvádějí vynikající souhru i ve složitých pasážích a zvuk i styl práce celého kvarteta odkazují na legendární kvarteto Gerryho Mulligana. Dalším Bergonzioho albem v kvartetové sestavě je *Intersecting Lines* (HighNote Records, 2014). V sestavě kapely zde oproti minulé desce dochází ke změně na postu bubeníka. Toma Melita vystřídal Andrea Michelutti. I zde se kvarteto prezentuje velmi kompaktně. Bergonzi s Oattsem často hrají izorytmicky ve statických intervalech (jejich souhra občas připomíná proslulé duo Konitz/ Marsh), avšak pod nimi povětšinou nepulzuje mašina krácejícího basu (walkingu) a swingového patternu v bicích, nýbrž nápaditý groove kontrabasu a bicích, který je často v rytmickém protikladu k hlavní melodii.

2.4.2. Dave Douglas

Americký skladatel a trumpetista **Dave Douglas**⁴⁴ si během své dosavadní kariéry vybudoval pověst avantgardního, nekonformního hudebníka. Přesto však v jeho hudbě slyšíme hlubokou znalost jazzové tradice a úctu k ní. Sám k tomu v jednom rozhovoru řekl: „Opravdu nedělám rozdíly mezi *straight-ahead jazzem a experimentálnější muzikou, protože když je hudba upřímná, příliš nezáleží na stylu nebo žánru. Když poslouchám Lestera Younga, je to pro mě stejně osvobozující jako nejlepší sólo Ornetta Colemana, opravdu nezáleží na*

⁴³ (21. 10. 1947–) je americký tenorsaxofonista, skladatel a pedagog. Původně působil v kapele Davea Brubecka, od té doby vede vlastní formace. Je autorem mnoha instruktážních textů a studií z oblasti jazzové harmonie a improvizace.

⁴⁴ (24. 3. 1963–) je americký jazzový trumpetista a hudební skladatel. Spolupracoval například s Johnem Zornem, a to převážně s jeho skupinou Masada.

*kontextu. (...) Mám pocit, že mě lidé považují za ,toho výstředního avantgardního chlápka'. Nevadí mi to, ale když jsem vyrůstal, chtěl jsem být v Jazz Messengers a hrát standardy. Pak jsem cítil, že jsem se v téhle hudbě dostal na dost vysokou úroveň a že nemám koho následovat – hrál jsem standardy, jejichž forma byla pořád stejná – proto jsem začal psát svou vlastní muziku, která mi rozšířila obzory.*⁴⁵

Přesně tato popisovaná znalost jazzové tradice v kombinaci se schopností a odvahou experimentovat se promítá i do dvou Douglasových desek, které vznikly ve složení kvarteta bez harmonického nástroje. První z nich nese název *Magic Triangle* (Arabesque, 1998) a druhá *Leap of Faith* (Arabesque, 2000). Obě nahrála stejná sestava – Dave Douglas (trubka), Chris Potter (tenorsaxofon), James Genus (kontrabas) a Ben Perowsky (bicí). Kvarteto Davea Douglase na obou albech v jistém ohledu navazuje na kvarteta Ornetta Colemana, jsme svědky velmi uvolněné interpretace, občasných ploch vyplněných kolektivní improvizací atp. Co je ovšem značně odlišné, jsou Douglasovy kompozice. Jedná se povětšinou o velmi komplikované, dlouhé opusy, které neustále překvapují svým vývojem. Jsou ovšem napsány tak umně, že velmi dobře vyzní i ve formátu bez harmonického nástroje.

2.4.3. Tony Malaby

Americký tenorsaxofonista **Tony Malaby**⁴⁶ je jedním z originálních hlasů na současné newyorské experimentální scéně. Často bývá, i díky své spolupráci s Charliem Hadenem, řazen k pokračovatelům Ornetta Colemana. On sám však svou roli vnímá jinak: „*Ornettova hudba je pro mě velmi důležitá. Obecně za daleko podstatnější považuji melodii nežli harmonický jazyk, proto mám rád jeho nahrávky s Charliem Hadenem. (...) To, co dělám já, ale za free jazz nepovažuji. Všechno je opravdu vymyšlené a nacvičené. Existuje určitý jazyk, který se snažím vyvinout se všemi svými ansámby skrze kompozice a cizelování společného*

⁴⁵ VIDOMUS, Petr. Dave Douglas: Nejsem tak avantgardní chlapík. *Www.casopisharmonie.cz* [online]. 2013 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/dave-douglas-nejsem-tak-avantgardni-chlapik.html>

⁴⁶ (12. 1. 1964–) je americký tenorsaxofonista. Od roku 1995 působí na newyorské jazzové scéně, kde dosud spolupracoval třeba s Charliem Hadenem nebo s Paulem Motianem.

zvuku. Neřekl bych, že by se to dalo označit slovem ‚kontrola‘, ale snažím se prostě zorganizovat všechno tak, aby hudba mohla plynout a dávala mi smysl.“⁴⁷

Tony Malaby má na kontě dvě desky v triu bez harmonického nástroje. Na albu *Adobe* (Sunnyside, 2004) spojil síly s legendárním bubeníkem a bandleaderem Paulem Motianem, na desce *Tamarindo* (Clean Feed, 2007) představil své stále koncertní trio, v němž jej doplňují zkušení hráči americké volně improvizální scény William Parker na kontrabas a Nasheet Waits na bicí. V kvartetovém složení se prezentoval nejprve společnou deskou s trumpetistou Davem Scottem – *Dave Scott/ Tony Malaby Quartet* (Nine Winds Records, 1995). V roce 2003 pak u labelu DIW vyšla druhá kvartetová deska s jeho účastí *Twice Told Tales*. Na ní se Tony Malaby sešel s basistou Trevorem Dunnem, bubeníkem Ryanem Sawyerem a saxofonistou Louistem Belogenisem. I přesto, že uvedené kvartetové počiny nevyšly přímo pod jeho jménem a neobsahují výhradně jeho kompozice, Malabyho vliv je na nich velmi patrný, zejména v tom, co bylo citováno v předchozím odstavci – těmto kvartetům se daří provádět jakousi řízenou improvizaci, která sice působí velmi svobodně a spontánně (podobně jako u kvartet Ornetta Colemana), ale jakoby měla jasné kontury dané celkovým zvukem kapely, jehož muzikanti chtějí společně dosáhnout, a povahou jednotlivých kompozic.

2.4.4. Mostly Other People Do the Killing

Pozoruhodným úkazem na současné newyorské jazzové scéně je kvarteto s názvem **Mostly Other People Do the Killing**.⁴⁸ Tvoří jej přední hudebníci mladé americké generace – trumpetista Peter Evans, saxofonista Jon Irabagon, kontrabasista Matthew "Moppa" Elliott a bubeník Kevin Shea. Kapela byla založena v roce 2003 a vydala již jedenáct alb na Elliottově labelu Hot Cup Records, přičemž v roce 2013 (deska *Red Hot*) se ke kapele přidal pianista Ron Stabinsky, jenž postupem času nahradil zakládajícího člena, trumpetistu Petera Evanse. Publicista Tomáš S. Polívka tuto čtveřici charakterizuje takto: „*Mostly Other People Do The Killing se právem honosí řadou pochval a ocenění. Například v roce 2009 je prestižní magazín Downbeat ve své výroční anketě označil na největší Nastupující hvězdy v kategorii*

⁴⁷ DUPUIS-PANTHER, Ferdinand. Tony Malaby - Interview with the Saxophonist from New York. [Http://www.jazzhalo.be](http://www.jazzhalo.be) [online]. 2016 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://www.jazzhalo.be/interviews/tony-malaby-interview-with-the-saxophonist-from-new-york/>

⁴⁸ Jazzové kvarteto ve složení trubka, saxofon, kontrabas, bicí, založené v New Yorku v roce 2003. Na kontě má již 11 alb.

malých souborů. A zároveň v roce 2014 vzbudili agilní Newyorčané velmi rozporuplné reakce včetně nekompromisních odsudků a podezření z levného přitahování pozornosti médií, když pod názvem *Blue* vydali přesně, notu od noty, okopírovanou nahrávku slavného alba Milese Davise *Kind Of Blue*.⁴⁹

Tomáš S. Polívka odkazuje na jejich velmi provokativní počin, doslovnou re-kreaci Davisovy klasiky *Kind of Blue*, který vzbudil velké emoce v jazzových kruzích. Nás však zajímá výhradně jejich autorská tvorba v kvartetu bez harmonického nástroje, tedy v původní sestavě s Peterem Evansem. I v ní je patrný jejich typicky provokativní smysl pro humor. Třeba album *Slippery Rock!* (2013) si „utahuje“ z hudebních klišé 70. a 80. let, *The Coimbra Concert* (2011) si zase obalem alba dobírá legendární kolínské nahrávky pianisty Keitha Jarretta. Za tímto břitkým humorem se však skrývá velmi rafinovaná hudba, nástrojová virtuosita a perfektní sešranost. Všichni čtyři členové kapely platí za nejvýraznější instrumentalisty své generace a vzhledem k tomu, jak dlouho hrají pospolu, zní kapela velmi celistvě a organicky. Těžko se dá obecně popsat styl jejich tvorby a kompozic. Liší se album od alba. Dá se však říci, že inspirační základ leží v odkazech Ornetta Colemana, Erica Dolphyho, Tomasze Stańka či Davea Liebmana.

2.4.5. Chris Speed (*Endangered Blood*)

Saxofonista, klarinetista a skladatel **Chris Speed**⁵⁰, již přes dvě dekády jedna z vlivných osobností newyorské jazzové a experimentální scény, se rovněž realizuje ve formátu kvarteta bez harmonického nástroje. A to velmi hojně. Jednak v rámci kapely Tima Bernea Bloodcount (například album *Saturation Point* z roku 1997) a dále ve dvou vlastních formacích – yeah NO a *Endangered Blood*. V kapele yeah No vytváří dechový tandem s vietnamským trumpetistou Cuong Vu, ten doplňují bubeník Jim Black (častý Speedův spolupracovník) a baskytarista Skúli Sverrisson. Toto kvarteto má na kontě čtyři desky, mj. *Deviantics* z roku 1999 a *Swell Henry* z roku 2005. Druhým Speedovým kvartetem je uskupení *Endangered Blood* v sestavě Chris Speed (klarinet, tenorsaxofon), Oscar Noriega

⁴⁹ POLÍVKA, Tomáš S. Mostly Other People Do The Killing složí v Praze hold jazzovému pianu. *Jazz.rozhlas.cz* [online]. 2015 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://jazz.rozhlas.cz/mostly-other-people-do-killing-slozi-v-praze-hold-jazzovemu-pianu-5176497>

⁵⁰ (1967–) je americký klarinetista, tenorsaxofonista a skladatel, pocházející ze Seattleu. Od roku 1992 působí na newyorské jazzové a experimentální scéně a je vyhledávaným sidemanem i leaderem vlastních projektů.

(klarinetu, altsaxofon), Trevor Dunn (kontrabas) a Jim Black (bicí). S touto kapelou natočil dvě alba, *Endangered Blood* (Skirl, 2011) a *Work Your Magic* (Skirl, 2013).

Uskupení *Endangered Blood* je dle mého názoru velmi zásadní v oblasti kvartet bez harmonického nástroje. Jedním z jeho typických rysů je souhra Chrise Speeda a Oscara Noriegy. Po vzoru Gerryho Mulligana s Chetem Bakerem se jejich hlasy všelijak proplétají a doplňují, oba dva střídají saxofon s klarinetem, takže celkový zvuk kapely působí rozmanitě a poutavě. Nežřídkou se jeden ze saxofonů/ klarinetů chopí basové linky a melodii místo něj přebere kontrabas. Co ovšem považuji za největší přínos této kapely, je způsob, jakým v ní pracuje Jim Black za bicí soupravou. Vychází z naprosté jednoduchosti: *„Bubeníci to mají v jistém smyslu jednodušší než hráči na jiné nástroje, protože jejich způsob hraní a funkce v kapele jsou víceméně jasně stanoveny. Není mnoho inovací, které můžete jako bubeník udělat, aby zůstala zachována vaše role rytmické kostry. Jako teenager jsem hrál hudbu jiných skladatelů a nepřemýšlel nad tím, že se jako bubeník mohu stejně tvořivě zapojit do chodu kapely. Technika není to nejdůležitější a nemyslím si, že bych potřeboval rozvíjet své schopnosti na hranici ekvilibristiky. Samozřejmě, stále cvičím, neustále na sobě pracuji, avšak nejde o rozvíjení techniky, ale spíše myšlení. Pokud se při hře přestanete zabývat technikou, nesmírně vás to osvobodí a k hudbě budete přistupovat úplně jinak. Každý hráč může dojít do stadia, ve kterém chce hrát vlastní hudbu osobitým způsobem, a neexistuje přesný návod, jak v takovém případě postupovat.“*⁵¹

Při této jednoduchosti ale Blackovy doprovody neztrácejí intenzitu a napojení na zbytek kapely. Naopak, s okolním děním jsou velice komplementární, ačkoliv někdy můžou působit poněkud neohrabaně, až „nebubenicky“: *„Nepřistupuji k hudbě jako bubeník, ani ji tak neposlouchám. Stejně nedokážu z celého spektra odfiltrvat jen rytmickou složku a soustředit se primárně na ni. Určitě bylo v jazzových dějinách množství fantastických hudebníků, jejichž postupy by se vyplatilo analyzovat, avšak mými prvními lekcemi harmonie byla fusion alba 70. let, zejména *Heavy Weather* od *Weather Report*. Nesmírně mě fascinoval zvukový prostor, který dokázali Zawinul a Shorter stvořit. Jejich písně mě unášely kamsi pryč. Samozřejmě jsem vnímal vynikajícího bubeníka Alexe Acuña, ale neposlouchal jsem to album*

⁵¹ MOTYČKA, Peter. Jim Black - hudbu neposlouchám jako bubeník. www.casopisharmonie.cz [online]. 2012 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/jim-black-hudbu-neposloucham-jako-bubenik.html>

*dokola kvůli němu. Hlavním důvodem byla samotná atmosféra, přístup k melodii a způsob myšlení. Právě této atmosféry se snažíme v triu dosáhnout.*⁵²

2.4.6. Mark Turner

Posledním zástupcem americké scény, jehož práci s kvartetem bez harmonického nástroje zde chci vypíchnout, je saxofonista a skladatel **Mark Turner**⁵³. Ten už si podobnou situaci dobře osahal v novátorském triu Fly (s Larrym Grenadierem na kontrabas a Jeffem Ballardem za bicími). Spolu se znají již přes dvacet let a mnohokrát spolupracovali v nejrůznějších sestavách, což se projevuje ve výjimečné kompaktnosti jejich hudebního projevu. Debutové album *Fly* (Savoy Jazz, 2004) následovaly desky *Sky & Country* (ECM, 2009) a *Year of the Snake* (ECM, 2012). Pod hlavičkou uznávaného labelu ECM vyšel i Turnerův první zápis do diskografie kvartet bez harmonického nástroje – deska *Lathe of Heaven* (20014). Zde spojil síly s trumpetistou Avishaiem Cohenem, kontrabasistou Joem Martinem a bubeníkem Marcusem Gilmorem. Specifikem této kvartetové nahrávky je způsob, jakým pracuje s konsonancemi a disonancemi. Dvojhlasy trubky a saxofonu jsou psány velmi blízko sebe a často zní i unisono. Turner i Cohen pracují s ténbrem a dynamikou a vytvářejí netradiční souzvučky, které samy o sobě fungují jako tažná síla jejich hudby. Pod nimi rozvíjejí živou konverzaci Joe Martin s Marcusem Gilmorem. Jejich pojetí timeu je podobné jako v kapele Charlese Minguse (viz podkapitola 2. 2. 4. této práce), nelpí na akcentování rytmického pulzu, ale nechávají se inspirovat momentem a s volností podporují sólistu v jeho frázích.

⁵² Tamtéž.

⁵³ (10. 11. 1965–) je americký tenorsaxofonista, jeden z nejvlivnějších hráčů své generace. Stylově čerpal z Warnea Marshe, Eddieho Harrise, Johna Coltranea aj. Je vyhledávaným sidemanem nejlepších newyorských hráčů – Kurta Rosenwinkela, Brada Mehldaua aj.

EVROPA

2.4.7. Pixel

Evropský oddíl této kapitoly započneme v Norsku. Právě tam se v roce 2011 zformovalo kvarteto bez harmonického nástroje s názvem **Pixel**.⁵⁴ Čtveřice Ellen Andrea Wang (kontrabas a vokál), Jonas Kilmork Vemøy (trubka), Harald Lassen (saxofon) a Jon Audun Baar (bicí) skloubila tradici kvartet se dvěma dechovými nástroji, kontrabasem a bicími (Ornette Coleman, Gerry Mulligan atp.) s energií a přístupem indie rocku. Se spojením těchto žánrů experimentují podobně jako třeba americké trio The Bad Plus.⁵⁵ Vedoucí osobností kapely je kontrabassistka a zpěvačka Ellen Andrea Wang, která je stejně jako její spoluhráči aktivním článkem norské hudební scény již několik let a která v mnoha kompozicích kromě hraní na kontrabas i zpívá. I to jistě přispívá k faktu, že Pixel momentálně patří mezi nejpopulárnější skupiny svého druhu v Evropě.

Milan Tesař se takto pokusil charakterizovat tvorbu mladé norské formace a definovat i její vztah k tradici kapel obdobného složení: „*Skupinu v čele s kontrabassistkou Ellen Andreou Wang nejlépe charakterizují adjektiva pronikavý, ostrý, dynamický. Skladby se nesou velmi často ve svižném tempu, živě hraná rytmika jako by se inspirovala v postupech kvalitnější elektronické hudby (což v žádném případě neznamená, že by bicí hrály s nudnou pravidelností). Neplatí zde – tak jako u harmonicky plnějších sestav s pianem a/nebo kytarou –, že by některé nástroje pouze pokorně sloužily celku. Naopak, všichni hráči se derou do popředí a jedna expresivní pasáž střídá druhou. Od colemanovského konceptu se Pixel liší dvěma zásadními detaily. Jedním z nich je rocková poučenost členů kapely. Vztah k rockové (a vlastně i zmíněné elektronické) hudbě, přiznaný či podvědomý, energii norské kapely ještě posiluje a dodává jí na důvěryhodnosti. Druhým bonusem je hlas kapelnice, která totiž vedle hry na kontrabas také zpívá. Z Pixelu coby instrumentálního kvarteta se tak rázem stává kvinteto se třemi melodickými nástroji – zpěv společně s trubkou a saxofonem vytváří nad energickou rytmikou harmonicky plný celek.*“⁵⁶

⁵⁴ Norský experimentální band v sestavě trubka, saxofon, kontrabas/ vokál, bicí. U vydavatelství Cuneiform Records nahrál již tři desky.

⁵⁵ Uznávaná americká kapela hrající ve složení Ethan Iverson (klavír), Reid Anderson (kontrabas) a Dave King (bicí), která vešla ve známost i pro svůj osobitý mix jazzu a rocku/ popu.

⁵⁶ TESAŘ, Milan. Pixel – pražský koncert na ČRo Jazz. *Jazz.rozhlas.cz* [online]. 2014 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://jazz.rozhlas.cz/pixel-prazsky-koncert-na-cro-jazz-5177034>

2.4.8. Root 70

I na německé jazzové scéně existuje řada souborů v obsazení zkoumaném touto prací. Mezi všemi vyčnívá svým mimořádným pojetím skupina **Root 70**.⁵⁷ Tu kolem roku 2000 dal dohromady virtuózní pozounista a skladatel Nils Wogram, když ke spolupráci vyzval novozélandského saxofonistu Haydena Chisholma, zkušeného amerického kontrabasistu Matta Penmana a svého krajana, bubeníka Jochena Rückerta. U různých vydavatelství této kapele od roku 2001 vyšlo už šest alb. Na první poslech je jasné, že hudba, kterou toto kvarteto provozuje, čerpá jednak z cooljazzové tradice 50. let a také z technik etablovaných některými proudy klasické hudby 20. století. První jmenovaný vliv se projevuje v souhře pozounu se saxofonem. Ta postrádá bebopovou expresi, odvíjí se jaksi nonšalantně. Jak Wogram, tak Chisholm disponují sametovými tóny, které se krásně pojí dohromady, tak, jak jsme zvyklí u velkých cooljazzových dvojic minulosti (Baker/ Mulligan, Marsh/ Konitz ad.). Druhá inspirace se v hudbě kapely Root 70 zrcadlí ještě nápadněji. Je to využívání mikrotonality. U Wogramova snižcového pozounu je to technicky jistě proveditelnější nežli u altsaxofonu Haydena Chisholma. Ten si speciálně pro působení v Root 70 vyvinul systém hmatů, jimiž dociluje snížení či zvýšení tónů běžné chromatické řady. Výsledná kooperace obou muzikantů je excelentní. Představa, že by jejich souhru kromě kontrbasu a bicích doplňoval ještě například klavír, je naprosto scestná.

Respektovaný jazzový publicista Lubomír Dorůžka o Nilsi Wogramovi a soboru Root 70 napsal toto: „*Root 70 je pravděpodobně Wogramův hlavní a nejstálejší soubor. Jejich album On 52nd 1/4 Street z roku 2007 nás černobílou fotografií kvarteta přenáší do doby, kdy 52. ulice v New Yorku byla hlavní třídou swingu, ironicky přidaná 1/4 navíc naznačuje, že všechno může být už trochu jinak. Hlavní znaky Wogramova slohu – absence harmonického nástroje, rytmické štosy, význam prokomponovaných ansámblových meziher a kombinace bopu a free v sólech – zůstávají stejné. Jenže k hledání souvislostí s dřívějšími obdobími tu přistupují ještě výlety do mikrotonální hudby. (...) Alois Hába by měl radost, že jeho mikrotóny ožívají po více než půl století v oblasti, kterou považoval za hudbu každodenní spotřeby. Běžný posluchač si toho patrně ani nevšimne.*“⁵⁸ Ve svém článku Dorůžka cituje i

⁵⁷ Kvarteto, které založil německý pozounista a skladatel Nils Wogram kolem roku 2000. Nahrál s ním doposud 6 alb.

⁵⁸ DORŮŽKA, Lubomír. Nils Wogram - pokračovatel Alberta Mangelsdorffa. *Www.casopisharmonie.cz* [online]. 2011 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/nils-wogram-pokracovatel-alberta-mangelsdorffa.html>

průvodní text k albu *On 52nd 1/4 Street* (Intuition, 2008) z pera Ahmeta Shabo, který vysvětluje blíže Wogramův čtvrttónový přístup: „*Akordy se posouvají nahoru a dolů po čtvrttónech a Wogramovo skladebné vedení nás provází tak, že se nikdy necítíme příliš vzdáleni od našeho obvyklého posluchačského zázemí. Občas nám nějaký blue tone připomene, odkud to všechno pochází, a jindy nás nějaký mikrotón zavede na nový dráždivý jazzový ostrov.*“⁵⁹

2.4.9. Javier Vercher & Perico Sambeat

Posledním pozoruhodným kvartetem, které bych chtěl v této na Evropu zaměřené podkapitole vyzdvihnout, je společný projekt saxofonistů **Javiera Verchera**⁶⁰ a **Perica Sambeata**.⁶¹ Tyto dvě přední osobnosti španělské jazzové scény se spojily na albu *Infinita* (Fresh Sound Records, 2009) s kontrabasistou Edwardem Perezem a bubeníkem Ericem McPhersonem. Jejich tvorba je mixem velkého množství vlivů. Z rytmického hlediska se hodně opírá o africkou tradici (Vercher ostatně často spolupracuje s beninským kytaristou Lionelem Louekem či s jeho dvorním bubeníkem Ferencem Nemethem). Duo Perez/McPherson má tuto tradici pod kůží a je v jejím rámci neskutečně tvůrčí. Dále zde lze vycítit inspiraci Ornettem Colemanem a jeho následovníky z řad jazzové avantgardy – témata jsou mnohdy přednesena rubato, expresivně, v extrémních rejstřících nástrojů. No a nakonec tu najdeme i vliv bebopových formací bez harmonického nástroje (Sonny Rollins, John Coltrane), oproti cool jazzem ovlivněným souborům je Vercherovo a Sambeatovo kvarteto daleko více ukotveno v jazyku i expresi bebopu.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ (1978–) je španělský tenorsaxofonista a skladatel. Po studiích na Berklee College strávil několik let v USA a navázal spolupráci třeba s Lionelem Louekem nebo s Larrym Grenadierem. V současnosti působí ve Španělsku a má na kontě řadu autorských alb.

⁶¹ (1962–) je španělský altsaxofonista a skladatel. Patří mezi nevýraznější postavy španělské jazzové scény. Spolupracoval mj. s Bradem Mehldauem, Kurtem Rosenwinkelem či Jeffem Ballardem.

III. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1. *Polar Bear*

Ve třetí, praktické části své práce bych chtěl představit tři jazzové formace bez harmonického nástroje, které mě zaujaly nejvíce. Vedle toho ke každé z nich také poskytnu transkripci vybrané skladby, kterou popíši a zanalyzuji. To by mohlo posloužit k lepšímu pochopení kompozičního stylu těchto tří kapel. Začnu vynikajícím britským projektem **Polar Bear**. Ten založil skotský bubeník a skladatel Sebastian „Seb“ Rochford v roce 2004. Po jeho boku v něm působí tenorsaxofonisté Pete Wareham a Mark Lockheart, kontrabasista Tom Herbert a občas i John Burton aka Leafcutter John, který obsluhuje elektroniku či hraje na mandolínu (ne však na nahrávce, kterou budu analyzovat). Polar Bear natočili již šest alb, která jim zajistila nominace na několik prestižních ocenění (Mercury Music Prize, BBC Jazz Award). Svou směsí jazzu, funku, dance music a drum'n'bassu si dokázali získat i přízeň publika a pravidelně koncertují po celé Evropě (včetně České republiky). Pro svou analýzu jsem si vybral titulní skladbu z úspěšné desky *Held on the Tips of Fingers* (Babel Label, 2005). Celá transkripce viz Příloha č. 1 v kapitole Přílohy.

3.1.1. *Analýza č. 1 – Held on the Tips of Fingers*

Tato skladba se odehrává v tónině Es moll (hlavní melodie saxofonu akcentuje stupnici melodickou moll), otevírá ji 2. tenorsaxofon jednoduchým melodickým motivem v osminách, který se neustále opakuje. Po čtyřech taktech se přidají bicí s rytmickým patternem, v němž je dominantní ráfek malého bubnu. Po dalších čtyřech taktech (takt 7) se přidává kontrabas s riffem, který bude v drobných obměnách provázet téměř celým tématem. Souhra těchto tří nástrojů nám dává tušit harmonickou progresi a jednotlivé hlasy do sebe skvěle rytmicky zapadají. V taktu 11 se přidává první tenorsaxofon s táhlým tématem, jehož první část A trvá nezvyklých 28 taktů. Tato část je náhle přerušena kontrastním čtyřtaktím – druhý tenor saxofon hraje 4 takty zcela sám nový riff, který v rámci čtyřdobého pulzu celé skladby při opakování vytváří zajímavé rytmické subdivize. Po tomto čtyřtaktí nastupuje část B (takt 43) s novým melodickým i harmonickým materiálem. Část B trvá 16 taktů a střídají se v ní

akordy na 6. stupni základního Es moll (C a Ces). Do sólové formy (takt 64) pak kompozice dospěje elegantně, po 8 taktů pokračuje druhý tenorsaxofon v riffu z části B, přičemž pod ním už kontrabas implikuje harmonii části A (Es moll). V sólo formě se vystřídají oba tenorsaxofonové, druhý z nich krátce před částí E (takt 68) opět začne hrát riff z úvodu, tentokrát ovšem ve variaci. Části E a F, v nichž hraje celé kvarteto, jsou opakováním tématu (osmadvacetitaktové části A) rovněž ve variaci – kontrabas v terciové souhře s druhým tenorsaxofonem společně doprovázejí trochu pozměněnou melodii. Od části G (takt 88) se opět střídají dva akordy na 6. stupni a skladba spěje do pozvolného konce, v němž už slyšíme pouze kontrabas.

Dle mého názoru je tato skladba názorným příkladem kompozičních dovedností Seba Rochforda. Na první poslech zní velmi jednoduše a sdělně, když si ji ovšem člověk přepíše do not a takto zanalyzuje, zjistí, že její forma vlastně vůbec není jednoduchá – osmadvacetitaktové téma, střídání doprovodných figur, několik meziher atp. Také se mi líbí, jak Rochford využívá jednotlivé nástroje. Nelze jasně říci, kdo je vlastně sólistou a kdo doprovázečem, tyto role se neustále střídají. Pozoruhodné je i to, jak jsou jednotlivé party skloubeny rytmicky. V části A v podstatě není doba, na které by se melodie tenorsaxofonů a kontrabasu protnul. Všechny tři nástroje se rytmicky pohybují ve svém vlastním prostoru. Důsledkem toho je nejen harmonická, ale i rytmická plnost celé kompozice.

3.2. Branford Marsalis

Další kapelou, kterou jsem si vybral pro praktickou část své práce, je kvarteto saxofonisty **Branforda Marsalise**⁶². Ten má s hrou bez harmonického nástroje velké zkušenosti. Za zmínku stojí zejména tři jeho alba natočená v triu – *Trio Jeepy* z roku 1988 (Milt Hinton/ Delbert Felix – kontrabas, Jeff Watts – bicí), *Bloomington* z roku 1991 (Robert Hurst – kontrabas, Jeff Watts – bicí) a *The Dark Keys* z roku 1996 (Reginald Veal – kontrabas, Jeff Watts – bicí). Jak píše Delfayo Marsalis⁶³, Branford Marsalis vyniká zejména ve schopnosti propojit moderní inovace v jazzu s hlubokou znalostí tradice. Na příkladu alba *Trio Jeepy*, za něž Marsalis obdržel nominaci na cenu Grammy (Best Jazz Instrumental

⁶² (26. 8. 1960–) je americký saxofonista, skladatel a bandleader. Známý je především coby vedoucí souboru Branford Marsalis Quartet, ale věnuje se také interpretaci vážné hudby.

⁶³ Převzato z bookletu k albu *Trio Jeepy*.

Performance), je tato schopnost patrná už jen v Marsalisově citlivé souhře s kontrabasovým veteránem Miltem Hintonem. Deska *The Dark Keys* byla hudebním kritikem Benem Ratliffem zařazena mezi to vůbec nejlepší, co je v „literatuře“ saxofonových trií k dispozici.⁶⁴⁶⁵ Pro účely této práce jsem si ovšem vybral jinou Marsalisovu desku, kterou natočil v triu s Robertem Hurstem (kontrabas) a Jeffem Wattsem (bicí). Jmenuje se *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* a vyšla v roce 1991 u labelu Sony Music. Ve dvou skladbách sestavu na kvarteto rozšiřují hostující sólisté. V Dewey Baby je to saxofonista Courtney Pine a v Cain & Abel Marsalisův bratr, trumpetista Wynton. Právě druhou jmenovanou kompozici nyní rozeberu. Celá transkripce viz Příloha č. 2 v kapitole Přílohy.

3.2.1. Analýza č. 2 – Cain & Abel

Skladba Branforda Marsalise Cain & Abel je ve své podstatě blues v F, i přes svých 31 (12 + 19) taktů. Na desce *Beautiful Ones Are Not Yet Born* není uvedena žádným zvláštním intrem, pouze dvoutaktovým breakem bicích. Poté hned spustí hlavní téma v poměrně svižném tempu (cca 200 bpm). Jeho první část čítá dvanáct taktů se zajímavým narušením pravidelného tepu v taktu 4, kde se metrum na moment změní na tříčtvrt'ové. Trubka i tenorsaxofon jsou prvních osm taktů vedeny striktně izorytmicky, důraz je kladen spíše na vzájemné intervaly než na rytmický kontrapunkt. Často slyšíme zvětšené kvarty či velké sekundy (takty 1 a 2), jindy se trubka se saxofonem spojí v unisono či v oktávy (takty 4 a 8). Kontrabas hraje po celou dobu walking a bicí jej podporují swingovým patternem. V taktech 9 až 12 se dechy náhle rozpojí a v rytmické kaskádě (takty 9 a 10) si vzájemně odpovídají. Kontrabas s bicími v ten moment akcentují vždy druhou a šestou osminu taktu. Druhé opakování tématu probíhá obdobně až do taktu 10, kdy je náhle přes dvoučtvrt'ový takt (zdvih) převedeno do osmitaktového nastavení, jakéhosi závěru. V těchto osmi taktech se dechy nejprve rytmicky oddělí, aby se 5 taktů před koncem v rytmické shodě s kontrabasem přes vložený pětičtvrt'ový takt dostaly až do závěrečného čtyřtaktí, které připraví půdu pro sóla v již běžné formě bluesové „dvanáctky“ v F.

⁶⁴ RATLIFF, Ben. CRITICS' CHOICE; New CDs. *Nytimes.com* [online]. [cit. 2015-06-07]. Dostupné z: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9802E5D6123CF934A15754C0A96F9C8B63>

⁶⁵ KYNCL, Jan. *Historie a význam formátu tria saxofon, kontrabas, bicí v rámci jazzové hudby*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce František Kop.

Tato skladba mě zaujala zejména tím, že ukazuje, co vše je možné v kvartetovém formátu vymyslet s „obyčejnou“ bluesovou formou. Změny metra (ze čtyř na tři i pětičtvrtkový takt), disonantní souzvuky (zvětšené kvarty, sekundy) volně přecházející v konsonance (tercie, unisona, oktávy), sevřená izorytmie v kombinaci s pasážemi, v nichž si hlasy odpovídají, nebo jsou zcela nezávislé.

3.3. Joe Lovano

Saxofonista **Joe Lovano**⁶⁶ patří k mým nejoblíbenějším hudebníkům. Velmi mě zaujala jeho alba v triovém obsazení, ať už *Sounds of Joy* (Enja Records, 1991) s Anthonym Coxem na kontrabas a Edem Blackwellem na bicí, *Trio Fascination* (Blue Note, 1998) s Davem Hollandem na kontrabas a Elvinem Jonesem za bicí soupravou, nebo pokračování této desky, *Flights of Fancy: Trio Fascination Edition Two* (Blue Note, 2001), kde se střídá více zajímavých muzikantů. Ve formátu kvarteta natočil prozatím jen jedno album – na dvojalbu *Quartets: Live at the Village Vanguard* (Blue Note, 1995) prezentuje dvě rozdílná kvarteta, jedno s klavírem (Mulgrew Miller) a druhé bez něj (v sestavě s Tomem Harrellem na trubku, Anthonym Coxem na kontrabas a Billym Hartem na bicí). K transkripci jsem si nakonec vybral skladbu Amsterdam z triového alba *Flights of Fancy: Trio Fascination Edition Two* a to i přesto, že se jedná o triovou nahrávku. Nicméně, tuto krásnou baladu bych rád zařadil do repertoáru svého vlastního kvarteta, a tuším, že i s bicími může velmi dobře fungovat. Celá transkripce viz Příloha č. 3 v kapitole Přílohy.

3.3.1. Analýza č. 3 – Amsterdam

Skladba Amsterdam Joea Lovana je jednoduchou kompozicí založenou na několika zajímavých škálách, které jsou prezentovány rubato a unisono (v oktávách) trubkou, saxofonem a kontrabasem. Není zde tedy mnoho, co by potřebovalo analyzovat z hlediska hudební teorie, k tomu postačí transkripce jako taková. Za zmínku tedy stojí hlavně způsob interpretace této skladby Davem Douglasem (trubka), Joem Lovanem (saxofon) a Markem Dresserem (kontrabas) na tomto konkrétním albu. Samotné téma funguje jako jakýsi chorál,

⁶⁶ (29. 12. 1952–) je americký saxofonista, klarinetista, flétnista a bubeník. Od 80. let patří ke světové saxofonové špičce, vyhrál Grammy Award a několikrát se umístil na předních příčkách v anketách časopisu Downbeat.

ke kterému se interpreti libovolně vrací, libovolně z něj citují. Způsob, jakým spolu všichni tři hudebníci přednášejí toto téma, v mnohém připomíná nahrávku Lonely Woman Ornetta Colemana. Trubka Davea Douglase vede zbylé dva nástroje, které ji následují s drobným zpožděním, což vytváří zajímavé, lehce disonantní souzvuky. Stejně jako u většiny Colemanových skladeb z pozdějšího období, ani zde nenajdeme nějaký zřetelný pulz, přesto se triu daří udržet napětí a tah. Pokračování tradice započaté Ornettem Colemanem je také způsob kolektivní improvizace. Lovano si s Douglasem i Dresserem dokáže elegantně vyhovět a jejich souhra skutečně působí jako rovnocenná konverzace. Ve srovnání s předchozími dvěma analyzovanými skladbami je tento druh interpretace zcela jiný svět, i proto jsem tuto Lovanovu skladbu chtěl do své práce zahrnout.

IV. ZÁVĚR

Během přípravy a studia podkladů pro teoretickou část své práce jsem si uvědomil, jak širokou diskografií disponuje formát kvarteta bez harmonického nástroje. Vezmeme-li to od 50. let až do současnosti, jedná se skutečně o desítky až nízké stovky alb. Jakmile jsem pak při psaní začal postupovat po jednotlivých dekáдах směrem k současnosti, abych poskytl potřebný kontext, uvědomil jsem si, jak rychlý je hudební vývoj a jak proměnlivý je hudební vkus. Téměř s každou další kapelou došlo k nějakým inovacím. Je však třeba říci, že v této práci jsem jmenoval skutečně jen ty zásadní hudební osobnosti a projekty. Když jsem se ve svém seznamu alb kvartet bez harmonického nástroje díval na data vydání, s potěšením jsem zjistil, že desek v tomto obsazení – a tedy i kapel v tomto obsazení – neustále přibývá. Tedy, uskupení bez harmonického nástroje mají, zdá se, optimistické vyhlídky!

V úvodu jsem se přiznal k tomu, že jsem si toto téma zvolil částečně i kvůli své vlastní hudební praxi. Nebudu zastírat, že mi informace, nabyté při studiu relevantních materiálů či při poslechu pro mě do té doby neznámých interpretů a alb, velmi pomohly při vlastní autorské tvorbě. Věřím však, že toto mé skromné bádání na poli jazzových kvartet bez harmonického nástroje může pomoci i dalším zájemcům o toto téma a že ono bádání třeba někdo ještě rozšíří či zaostří na nějakou partikulární oblast.

POUŽITÉ ZDROJE

Tištěné zdroje:

BERENDT, Joachim Ernst. The new jazz book: a history and guide. 2. print. New York: Hill and Wang, 1963.

CERULLI, Dom. Sonny Rollins: Finding a Niche. Downbeat, 10. 7. 1958.

COLEMAN, Ornette. A Prime Time For Harmolodics, Downbeat, Červenec, 1983.

GIOIA, Ted. History of Jazz, Oxford University Press, 2011.

GIOIA, Ted. West Coast Jazz, USA.: University of California Press, 1998.

GOLDBERG, Joe. Jazz masters of the 50s. USA.: Da Capo Press, 1965.

HESTER, Karlton E. Survey of African music. San Diego, CA: Cognella, 2010.

JACK, Gordon. Fifties jazz talk: an oral retrospective. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004, xiii.

JOST, Ekkehard. Free jazz. USA.: Da Capo Press, 1994.

KALFUS, Petr. Jazzová kvarteta bez harmonického nástroje: Vývoj a proměny od poloviny 50. let až do současnosti. Praha, 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce Jiří Slavík.

KYNCL, Jan. Historie a význam formátu tria saxofon, kontrabas, bicí v rámci jazzové hudby. Praha, 2015. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Vedoucí práce František Kop.

SANTORO, Gene. Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus. USA.: Oxford University Press, 2001.

SHAPIRO, Nat. HENTOFF, Nat. Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz As Told by the Men Who Made It. New York: Dover Publications, 1966. ISBN 0486217264.

SODERBERGH, Peter A. Olde Records Price Guide 1900–1947, Wallace–Homestead Book Company, Des Moines, Iowa, 1980.

YANOW, Scott, DU NOYER, Paul. The Illustrated Encyclopedia of Music (1st ed.). Fulham, London: Flame Tree Publishing. s. 128. ISBN 1-904041-96-5.

Elektronické zdroje:

DORUŽKA, Lubomír. Nils Wogram - pokračovatel Alberta Mangelsdorffa. Www.casopisharmonie.cz [online]. 2011 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/nils-wogram-pokracovatel-alberta-mangelsdorffa.html>

DUPUIS-PANTHER, Ferdinand. Tony Malaby - Interview with the Saxophonist from New York. Http://www.jazzhalo.be [online]. 2016 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://www.jazzhalo.be/interviews/tony-malaby-interview-with-the-saxophonist-from-new-york/>

MANDEL, Howard. Albert Ayler's Fiery Sax, Now on Film. Www.npr.org [online]. 2008 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90627436>

MOTYČKA, Peter. Jim Black - hudbu neposlouchám jako bubeník. Www.casopisharmonie.cz [online]. 2012 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/jim-black-hudbu-neposloucham-jako-bubenik.html>

Ornette Coleman. Donald's Encyclopedia of Popular Music [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://www.donaldclarkemusicbox.com/encyclopedia/detail.php?s=699>

Ornette Coleman – The Shape of Jazz to Come. Www.sputnikmusic.com [online]. 2006 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.sputnikmusic.com/review/5126/Ornette-Coleman-The-Shape-of-Jazz-to-Come/>

PLANER, Lindsay. AllMusic Review by Lindsay Planer. Allmusic.com [online]. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/album/lush-life-mw0000187971>

POLÍVKA, Tomáš S. Mostly Other People Do The Killing složí v Praze hold jazzovému pianu. Jazz.rozhlas.cz [online]. 2015 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://jazz.rozhlas.cz/mostly-other-people-do-killing-slozi-v-praze-hold-jazzovemu-pianu-5176497>

TESAŘ, Milan. Pixel – pražský koncert na ČRo Jazz. Jazz.rozhlas.cz [online]. 2014 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://jazz.rozhlas.cz/pixel-prazsky-koncert-na-cro-jazz-5177034>

VIDOMUS, Petr. Dave Douglas: Nejsem tak avantgardní chlapík. Www.casopisharmonie.cz [online]. 2013 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/jazz/dave-douglas-nejsem-tak-avantgardni-chlapik.html>

PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Transkripce – Held on the Tips of Fingers

Held On The Tips Of Fingers

Sebastian Rochford (Polar Bear)

$\text{♩} = 155$ *INTRO 1*

Tenor Saxophone
Tenor Saxophone
Upright Bass
Percussion

5 *INTRO 2*

1. 2.
1. 2.

9 **A**

3
A *simile*

2

14

Musical score for measures 14-19. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The piano accompaniment in the middle staff consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a whole note B2. The drum set part at the bottom is currently silent.

20

Musical score for measures 20-24. The melody in the upper staff continues with a quarter note C5, followed by a half note D5, and then a whole note E5. The piano accompaniment in the middle staff continues with the eighth-note pattern. The bass line in the lower staff continues with a quarter note C3, followed by a half note D3, and then a whole note E3. The drum set part at the bottom remains silent.

25

Musical score for measures 25-29. The melody in the upper staff features a quarter note F5, followed by a half note G5, and then a whole note A5. The piano accompaniment in the middle staff continues with the eighth-note pattern. The bass line in the lower staff continues with a quarter note F2, followed by a half note G2, and then a whole note A2. The drum set part at the bottom remains silent.

30

Musical score for measures 30-34. The score is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the upper voice enters in the second measure.

35

Musical score for measures 35-38. The upper voice has a long melodic line with a slur over measures 35-37. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

39 *INTERMEZZO*

Musical score for measures 39-42. The upper voice has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is mostly silent, with some activity in the bass line at the end. The word "STOP!" is written below the piano part in measure 40.

4

43 **B**

Musical score for measures 43-47. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A drum staff at the bottom shows a pattern of 'x' marks.

48

Musical score for measures 48-52. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A drum staff at the bottom is empty.

simile

53

Musical score for measures 53-57. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A drum staff at the bottom shows a pattern of 'x' marks.

59 **C** 5

1. 2.

64 - **D** SOLOS

- **D**

68 **E**

E

72

Musical score for measures 72-75. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a drum pattern with 'x' marks indicating hits.

76

F

Musical score for measures 76-81. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. A chord symbol 'F' is placed above the first measure. The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a drum pattern with 'x' marks indicating hits.

82

Musical score for measures 82-87. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a drum pattern with 'x' marks indicating hits.

88 **G**

G

93

G

98

G

103

Musical score for measures 103-107. The score consists of three staves. The top two staves are grand staves with treble and bass clefs, both containing whole rests. The bottom staff is a bass clef staff with a melodic line. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The bottom staff contains rhythmic notation with 'x' marks above the notes, indicating a specific articulation or effect.

108

Musical score for measures 108-113. The score consists of three staves. The top two staves are grand staves with treble and bass clefs, both containing whole rests. The bottom staff is a bass clef staff with a melodic line. The key signature has four flats. The bottom staff contains the text "sticks" and "STOP!" below the notes, indicating a performance instruction.

114

Musical score for measures 114-118. The score consists of three staves. The top two staves are grand staves with treble and bass clefs, both containing whole rests. The bottom staff is a bass clef staff with a melodic line. The key signature has four flats. The bottom staff contains rhythmic notation with 'x' marks above the notes, indicating a specific articulation or effect.

Příloha č. 2: Transkripce – Cain & Abel

TRPT.

TEN. SAX.

Musical score for Trumpet (TRPT.) and Tenor Saxophone (TEN. SAX.). The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The Trumpet part is in the treble clef, and the Tenor Saxophone part is in the bass clef. The bass line is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Musical score for Trumpet and Tenor Saxophone. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The key signature has one flat (B-flat). The Trumpet part is in the treble clef, and the Tenor Saxophone part is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Musical score for Trumpet and Tenor Saxophone. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The key signature has one flat (B-flat). The Trumpet part is in the treble clef, and the Tenor Saxophone part is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The first two staves have a 2/4 time signature, while the third staff has a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and bar lines.

The third system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and bar lines.

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into two systems, each with three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The first system consists of three measures. The first two measures are in 4/4 time, and the third measure is in 5/4 time, indicated by a time signature change. The second system also consists of three measures. The first two measures are in 4/4 time, and the third measure is in 5/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Příloha č. 3: Transkripce – Amsterdam

TRUMPET

TEN. SAX

This block contains the first system of musical notation. It features three staves: a top staff for Trumpet, a middle staff for Tenor Saxophone, and a bottom staff for Bass. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals) and a final whole note chord in each staff.

This block contains the second system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a final whole note chord.

This block contains the third system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a final whole note chord.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The middle staff is in treble clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and slurs. The middle staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff continues the harmonic support with quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff concludes the melodic phrase with a final cadence. The middle staff concludes the rhythmic accompaniment with a final chord. The bottom staff concludes the harmonic support with a final cadence.