

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2019

Kryštof Tomeček

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KYTARA - JAZZ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hudba Johna Scofielda v letech 1985 - 1987

Kryštof Tomeček

Vedoucí práce: B.M. David Dorůžka

Oponent práce: Doc. MgA. Jaromír Honzák

Datum obhajoby: 12.6.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Guitar - jazz

BACHELOR'S THESIS

The Music of John Scofield from 1985 to 1987

Kryštof Tomeček

Thesis Supervisor: B.M. David Dorůžka

Thesis Opponent: Doc. MgA. Jaromír Honzák

Date of thesis defence: 12.6.2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Poděkování

Rád bych poděkoval všem pedagogům, kteří mi v průběhu studia předávali své cenné zkušenosti, rodině a přítelkyni Zuzce za velkou trpělivost a podporu při celém mém studiu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Hudba Johna Scofielda v letech 1985 - 1987

vypracoval(a) 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 bakalářské práce je analýza hudebního stylu autorského díla Johna Scofielda. Práce se zaměřuje pouze na čtyři vybraná alba z období jeho tvorby v letech 1985 - 1987, a to konkrétně na desky Still Warm, Blue Matter, Loud Jazz a Pick Hits Live. Z prvních třech jmenovaných je vždy zpracována analýza minimálně jedné skladby a dohromady tato bakalářská práce obsahuje celkem sedm podrobných analýz. Konkrétně se jedná o skladby Techno, Still Warm, Protocol, Rule Of Thumb, Blue Matter, So You Say a Loud Jazz. Album Pick Hits Live je živým záznamem koncertu, a proto byla z analyzování záměrně vynechána. Přímo pro účely tohoto výzkumu bylo vytvořeno sedm notových transkripcí, v případě skladby Still Warm navíc bakalářská práce obsahuje notový zápis kytarového sóla. Analýza hudebního díla je doplněna o stručnou biografii Johna Scofielda a také společensko-politický a kulturně-historický kontext analyzovaného období.

ABSTRACT

The aim of this bachelor's thesis is to analyze the musical style of John Scofield's original compositions. The thesis focuses on only four chosen albums from 1985 to 1987, i.e. Still Warm, Blue Matter, Loud Jazz and Pick Hits Live. There is at least one song analyzed from each of the three first named albums and all together this thesis contains seven detailed analyses. Specifically, the analyzed songs are Techno, Still Warm, Protocol, Rule Of Thumb, Blue Matter, So You Say and Loud Jazz. The album Pick Hits Live is a live concert recording which is why it was excluded from the analysis. Seven sheet transcriptions have been created for this particular research, in the case of Still Warm a transcription of the guitar solo is included as well. In addition, this thesis contains a brief biography of John Scofield and a description of the socio-political, cultural and historical context of this analyzed period.

Obsah

1. Úvod	8
2. Společenský, politický a hudebně-historický kontext	9
2.1. 70. léta.....	9
2.2. 80. léta.....	11
3. Biografie	13
3.1. Před rokem 1985.....	13
3.2. V letech 1985 – 1987	16
3.3. Po roce 1987	16
4. Analýza hudebního stylu Scofieldovy tvorby v letech 1985 – 1987	18
4.1. Album Still Warm	18
4.1.1. Techno.....	19
4.1.2. Still Warm	24
4.1.3. Protocol.....	32
4.1.4. Rule Of Thumb	36
4.2. Album Blue Matter	40
4.2.1. Blue Matter	41
4.2.2. So You Say	46
4.3. Album Loud Jazz	51
4.3.1. Loud Jazz	52
4.4. Album Pick Hits Live	58
5. Závěr	59
6. Seznam použitých pramenů, literatury a internetových zdrojů	61

1. Úvod

Když John Scofield odešel z kapely Milesse Davise a založil si svoji vlastní kapelu, tak hned první album, které s ní natočil - Still Warm, pro něj bylo přelomové. Ačkoli bylo jeho jméno známé už z doby Milesse, tak teprve po této desce začal být respektován nejen jako kytarista, ale především jako autor. Jeho osobitý a originální styl si začal okamžitě získávat pozornost po celém světě. Než se začal věnovat převážně jazzové hudbě, natočil po Still Warm ještě další tři alba v tomto originálním fusionovém stylu.

Ve své bakalářské práci bych se rád věnoval právě tomuto období Scofieldovy tvorby, tedy od roku 1985, kdy vyšla deska Still Warm až do roku 1987, kdy vyšly poslední dvě alba tohoto období - Loud Jazz a Pick Hits Live. Mám v úmyslu vytvořit transkripce vždy titulní skladby z každé desky tohoto období a v případě alba Still Warm bych rád zpracoval ještě několik dalších skladeb. Tyto transkripce mi pak budou nápomocny k dalšímu analyzování jednotlivých aspektů vybraných skladeb a potažmo i Scofieldova osobitého autorského stylu, např. harmonie, formy, zvuku, stylu hry a podobně.

Není mi známo, že by dosud existovala nějaká ucelená biografie Johna Scofielda, zřejmě i proto, že stále žije a je v hudbě aktivní. Při psaní své bakalářské práce se tedy budu soustředit zejména na internetové zdroje, například články, rozhovory či videozáznamy. Zároveň předpokládám, že většina těchto zdrojů bude v anglickém jazyce.

Mým cílem je tedy pokud možno co nejvíce do detailu rozebrat a popsat zásadní skladby Scofieldovy hudební tvorby v tomto konkrétním časovém období. Celou tuto analýzu bych pak chtěl orámovat stručnou biografií Johna Scofielda a také doplnit o společenský, politický a především hudebně-historický kontext. Domnívám se totiž, že podobná publikace u nás ještě nevznikla a byl bych rád, kdyby právě moje bakalářská práce mohla být třeba v budoucnu jedním z materiálů, které přispějí k jejímu vzniku.

2. Společenský, politický a hudebně-historický kontext

2.1. 70. léta

Sedmdesátá léta jsou ve světě obdobím, kdy se po uvolnění tradičních vzorců ve druhé polovině 60. let začala společnost konečně pomalu zabývat rozsáhlými společenskými a environmentálními problémy. Ačkoli v Československu se jednalo o období návratu totality a cenzury v podobě normalizace a okupace sovětskými vojsky, na západě pokračoval boj za ženská práva, jehož pokrokem bylo vítězství Margaret Thatcherové v britských volbách. V Americe se konzervativní společnost snažila vzpamatovat z náporu vlny hippies a celkově mladé generace, která velmi hlasitě prosazovala své volnomyšlenkářské názory nejrůznějšími demonstracemi za lidská práva. Zároveň ale celé Spojené státy zasáhla počátkem 70. let ekonomická krize, která souvisela nejen s koncem války ve Vietnamu, která Johnsonovu vládu stála mnoho peněz, ale také s baby boomem poválečné generace, díky které výrazně vzrostl počet pracovních sil. Především ji však způsobil Organizace zemí vyvážejících ropu, která v reakci na politiku USA v Izraeli skokově zvýšila cenu ropy o několik set procent. Drtivý dopad měla tato krize hlavně na New York, kde výrazně vzrostla nezaměstnanost, střední třída začala prchat na venkov a ve městě velmi rychle rostla kriminalita. Spojenými státy také zahýbala odposlechová aféra Watergate, po které rezignoval prezident Nixon. Popkulturu toto zhoršení situace příliš nezasáhlo, ale určitě ji to zpomalilo. Nicméně z šedesátých let zůstalo ale tak velké množství nových hudebních podnětů, že to vůbec nevadilo, protože byl alespoň čas je pořádně prozkoumat. V sedmdesátých letech tak svět poprvé uslyšel například Queen, Abbu, Led Zeppelin, Deep Purple, Davida Bowieho nebo třeba The Jackson Five a mnoho dalších. Zároveň ovládali mainstreamovou hudební scénu už zkušené hvězdy jako The Beatles nebo The Rolling Stones.

Jazzové hudbě v 60. letech rapidně klesl počet posluchačů. Free jazz 60. let byl příliš abstraktní pro obyčejné lidi, kteří nedokázali tuto hudbu dostatečně ocenit. Chyběl jim tam prvek rytmu, který by člověka dokázal roztančit. Styly jako dixieland, bebop či swing nemohly tento trend zvrátit zpět, protože poválečná společnost vnímala tuto hudbu jako neaktuální a staromódní. V šedesátých letech navíc v New Yorku zůstalo pouze zhruba šest jazzových klubů. Touha po rytmické swingující hudbě už byla naplněna v pozdních padesátých letech stylem rhythm and blues a také žánry, které

z něho vycházely – rock'n'roll, rock, soul a pop. Elvis Presley, The Beatles a The Rolling Stones byli mnohem přitažlivější pro tehdejší mladou generaci. To vytvořilo prostor pro nové trendy i v jazzové hudbě. Modální hudba Johna Coltrana či Milese Davise byla ideální na asimilování s rockovými či popovými vlivy. Coltranovo album *A Love Supreme* dokonale zapadá do šedesátkového hnutí hippies, rytmická sekce Davisových desek *Filles de Kilimanjaro* a *Miles in the Sky* připomíná více rockové než tradiční jazzové cítění. Vedle tradiční jazzové hudby se tak začal formovat nový progresivní směr. Tato hudba byla z počátku nazývána jako jazz rock nebo rock jazz. Později se v osmdesátých letech při popisování jazzové hudby, která byla kombinovaná i s jinými žánry než jen rock, ustálil termín fusion.

Ten se tedy vyznačuje především mícháním jazzových prvků s prvky jiných žánrů, především toho rockového. Takové skladby se liší různými prvky. Některé jsou více založené na rytmické figuře, jednom akordu či tónině nebo jednoduché opakované melodii. Jiné zase mají nekonvenční metrum, komplexní harmonii, melodie či protimelodie. Tyhle skladby většinou obsahují improvizovanou sólovou část. Stejně jako v hudbě jazzové, i pro jazz fusion je přirozený zvuk dechových nástrojů, mimo jiné třeba saxofonu či trumpet. Je pro něj ale přirozenější zvuk elektrické kytary, syntezátorů, baskytary a bicích než třeba piana, kontrabasů a bicích.

A právě fusion byl jednoznačně hlavním proudem jazzové hudby v 70. a 80. letech. Zásadními kapelami tohoto období jsou například Weather Report s Waynem Shortrem, Jacem Pastorusem a Joem Zawinulem, kapela Johna McLaughlina Mahavishnu Orchestra, Return to Forever Chicka Corei, Billy Cobham & George Duke Band nebo Lifetime Tonyho Williamse. Sám John Scofield v několika rozhovorech zmínil, že právě tato situace na newyorské jazzové scéně byla důvodem, proč tento styl hudby dominoval v jeho začátcích. Hrál tak prostě proto, že to bylo v tu chvíli moderní. A byla to právě tato situace a také zmiňovaní Cobham a Duke, a posléze i Miles Davis, kteří přispěli k zformování Scofieldova unikátního stylu hry.

Samozřejmě ne každý byl takovouto evolucí jazzové hudby nadšen. Spousta konzervativních jazzových kritiků, stejně jako fanoušků tohoto žánru si myslelo, že fusion je až příliš komerční. Během těchto let tudíž působilo i mnoho konzervativních hudebníků, kteří pokračovali v jazzové tradici či post bopu. Ne každý hudebník šel automaticky rockové hudbě vstříc. Lidé jako Art Blakey, Don Cherry, Cecil Taylor,

Gerry Mulligan nebo Lee Konitz a spousta dalších zůstali věrní stylu, kterému pomohli vzniknout. Mnoho dalších mladých muzikantů se pak drželo akustické tradice, kterou se snažili posunout dál k jejím hranicím, například Keith Jarrett, bratři Wynton a Branford Marsalisové a další.

2.2. 80. léta

Osmdesátá léta dvacátého století lze charakterizovat celosvětovým důrazem na rozvoj materiálního blahobytu a ekonomické produkce. V Československu stále ještě pokračovala okupace a totalita, ale režim postupně ztrácel na důvěryhodnosti, což postupně vyvrcholilo v Sametovou revoluci v roce 1989 a demokratické změny proběhly i v sousedním Polsku nebo Maďarsku. Částečně tomu napomohl i americký prezident Ronald Reagan, který se snažil vrátit své zemi sebevědomí a hegemonii jak v obchodu, tak ve zbrani. Proto začal usilovně pracovat na tom, aby v ozbrojování předešel Sovětský svaz i státy Varšavské smlouvy a nepřímo tak vlastně přispěl ke zhroucení celého východního bloku. Nicméně tím Spojené státy ještě více zadlužil a navíc v touze zmenšit inflaci snížil daně velkým podnikům a postaral se i o potlačení antimonopolních zákonů, což vedlo ke zničení téměř celého veřejného sektoru. To mělo za následek rozvoj nespoutaného tržního až mafiánského kapitalismu. Pomalu také skončila Studená válka.

Hlavním charakteristickým znakem osmdesátých let v popkultuře bylo tříštění na různé substyly a také nástup popových superhvězd, vzešlých z mediální masáže prostřednictvím hudební televizní stanice MTV. Dominantní pozice rockové hudby tak ustoupila, což jakoby symbolicky ukončila tragická smrt Johna Lennona v roce 1980 a novou dekádu ovládl pop. První polovina osmdesátých let patřila vzestupu kariéry Michaela Jacksona, druhá polovina pak Bruce Springsteenovi a její závěr ovládla Madonna. Kromě toho se na scéně objevil třeba Prince, George Michael nebo Whitney Houston.

Jazzová scéna osmdesátých let se zdá relativně těžko uchopitelná, protože se stejně jako v popkultuře tříští na různé směry a názory jednotlivých hudebníků se rozcházejí. Neexistuje tudíž jednotný jazzový směr osmdesátých let. Část hudebníků zůstává věrná tradičnějšímu směru akusticky znějící jazzové hudby, část se více adaptuje v tehdejších změnách a inklinuje tak mimo tradici spíše k fusionu, například k jazz rocku či smooth jazzu. Na scéně se v té době tak potkávaly dnes už

legendární osobnosti, a to jak individuální hudebníci, tak kapely jako například Wynton a Brandford Marsalisové, Steve Coleman, David Sanborn, Al Jarreau, Chick Corea a Electric Band, Brecker Brothers, Miles Davis, Mike Stern či Pat Metheny. Nesmíme ale zapomenout i na další jména, která jsme zmiňovali již v souvislosti s hudbou 70. let, jako třeba Weather Report, Billy Cobham, Jaco Pastorius nebo George Duke. Tento výčet osobností je však jen zlomkem mezi nesčítelným množstvím dalších, neméně významných jmen.

3. Biografie

3.1. Před rokem 1985

Kořeny Johna Scofielda najdeme na okraji malého města Wilton ve státě Connecticut ve Spojených státech Amerických. Narodil se však v Ohiu, a to 26. prosince 1951. Malého Johna vychovávali rodiče Levitt a Anne Fay Scofieldovi, kteří neměli žádný výrazný vztah k hudbě. I přesto se u něj jeho hudební nadání projevilo už v poměrně v útlém věku. Svou první kytaru dostal když mu bylo jedenáct let a okamžitě jí propadl. Dokonce prohlásil, že přestane dělat domácí úkoly do školy, aby se mohl plně soustředit na cvičení, rozvíjení svého talentu a poznávání své nové životní vášně. To se samozřejmě nelíbilo jeho rodičům, kteří dostali strach o budoucnost svého syna. Ale Johnovo odhodlání stát se profesionálním jazzovým kytaristou bylo natolik silné, že je to nakonec přesvědčilo a svého syna v jeho snu podpořili. Sám Scofield říká, že myšlenkou stát se profesionálním hudebníkem byl uchvácen už v patnácti letech. „Na začátku všeho byl obraz New Yorku, skvělého kosmopolitního města, jehož zvukem byl jazz. Ale velmi brzy tyto romantické představy nahradila prostě jen láska k hudbě – abstraktně, bez jejího spojování s nějakou kulturou nebo rytmem. Šlo o ten zvuk.“¹

Studium hudby dovedlo Johna Scofielda až na prestižní hudební školu Berklee College of Music v Bostonu, kterou úspěšně dokončil ve svých dvaadvaceti letech, tedy v roce 1973. A tato škola mu samozřejmě umožnila posunout se přesně tím směrem, kterým potřeboval. Jednak měl to štěstí, že ho učil sám Mick Goodrick, jeden z nejlepších učitelů jazzové kytary kterého si mohl přát, protože Goodrickovými žáky byli třeba i Pat Metheny nebo Mike Stern. A samozřejmě také proto, že právě během studia na Berklee začal hrát v nejrůznějších hudebních klubech a navazovat tak zásadní kontakty pro svou kariéru. A ihned po absolvování školy se rozjela jeho spolupráce s Gerrym Mulliganem a Chatem Bakerem.

¹ BURGESS, Marjorie. *John Scofield* [online]. Encyklopedia.com, 2019 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/john-scofield>

V letech 1974 až 1977 byl součástí kapely Billy Cobham & George Duke Band, kde nahradil kytaristu Johna Abercrombieho. Podle mého názoru bylo toto uskupení jedním ze zásadních určujících momentů jeho stylového směřování. Bubeník Billy Cobham tehdy objevil Scofielda hned po tom, co natočil první desku jako sideman skupiny The Gathering s Garym Marksem. Ovšem jejich spolupráce začala až o něco později. Scofield tehdy hrával po bostonských klubech i s vibrafonistou Davem Friedmanem, který chtěl pro svou kapelu natočit demo snímek a produkování této nahrávky svěřil právě Billymu Cobhamovi. Ze společné práce ve studiu pak nakonec pro Scofielda vyplynula Cobhamova nabídka angažmá v jeho kapele, kterou přijal, ačkoli to znamenalo ukončit spolupráci s Gerrym Mulliganem. Mnoho jazzových kritiků a nadšenců pokládá tento krok za nelogický, protože z většinového pohledu jazzových odborníků má dnes Mulliganovo jméno na jazzové scéně určitě větší ohlas než jméno Billyho Cobhama. Ale Scofield pravděpodobně velmi dobře věděl, co dělá. A nebyly to jen velké rockové kluby a pódia, na kterých se už tehdy Cobhamova kapela pohybovala, což Scofielda lákalo, ale hlavně osoby bratrů Michaela a Randyho Breckerových, kteří byli jeho velkými idoly a kteří právě tehdy patřili do sestavy Cobhamovy kapely.

V listopadu roku 1982 dostal John Scofield nabídku přidat se ke kapele Milese Davise. Ta přišla díky doporučení, které na něj Davisovi poskytl Bill Evans, saxofonista, který v té době s Milesovou kapelou hrál. Tato kapela už sice jednoho kytaristu měla, a sice Mikea Sterna, se kterým se Scofield osobně dobře znal. Hrávali spolu tehdy pravidelně jednou za týden v klubu na 55. ulici v New Yorku, díky čemuž se z nich stali přátelé. O Scofieldovi se v jednom rozhovoru rozvyprávěl takto: „Scofield, samozřejmě, má ve svém stylu hraní hodně funky, hraje standardy jako král a jsou tam slyšet i country licky. Umí zahrát pěknou řádku věcí.“² Stern se však v té době potýkal s těžkou drogovou a alkoholovou závislostí a byl tak jako člověk značně nespolehlivý. Jeho další nevýhodou bylo, že neuměl číst noty. Miles Davis si však i přesto všechno chtěl Sterna v kapele udržet. Rozhodl se proto angažovat

² NICHOLSON, Stuart. *In conversation with John Scofield* [online]. Jazz.com, 2009 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20151222112400/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/3/29/in-conversation-with-john-scofield>

dalšího kytaristu, který by jednak noty uměl a jednak by byl vždy spolehlivě připraven hrát pro případ, že by se Mike Stern na hraní nedostavil nebo by hrát nebyl schopen. A tato volba padla právě na Scofielda, který byl na rozdíl od Sterna velmi zodpovědný. Nutno podotknout, že tato zodpovědnost mu zůstala dodnes. Milesova kapela tak hrála se dvěma kytaristy na pódiu celý jeden rok. Pro Johna Scofielda byl tento styl hudby díky několikaletým zkušenostem ve fusionových kapelách velmi přirozený, a tak se hodně rychle ve skupině aklimatizoval. Zároveň se ale snažil za žádnou cenu nestagnovat a neustále zkoušel posouvat své hranice a jít při hraní až na okraj svých možností. V jednom z rozhovorů si redaktorovi postěžoval: „V té době se zdálo, že nehrajeme spolu. Prostě jsme se vyšli na podium a hráli. Miles měl v hlavě různé improvizované motivy a témata mezi skladbami, které prostě nahrál na kazetu a dal to Gilu Evansovi, aby je napsal do not a udělal z nich skladby.“³

V této netradiční sestavě natočili dohromady v roce 1983 desku *Star People*. Poté Mike Stern kapelu nakonec přece jen opustil a díky Milesově naléhání se odhodlal k odvykací léčbě. Sám o se o tom vyjádřil v jednom rozhovoru takto: "Když vás sám Miles posílá na odvykačku, tak víte, že je s vámi něco opravdu špatně."⁴

John Scofield byl pak členem kapely Milese Davise až do roku 1985 a během té doby s ním absolvoval mnoho amerických i evropských turné. Samozřejmě pracovali i ve studiu a natočili společně další dvě desky - v roce 1984 album *Decoy* a v roce 1985 desku s názvem *You're Under Arrest*.

Zároveň John Scofield natočil i svou první vlastní fusion desku s názvem *Electric Outlet*, a to v roce 1984, tedy ještě během angažmá u Milese Davise. Po třech společných letech pak Scofield nechtěl Milesovi zevšednit, ale hlavně toužil po vlastní kapele, takže spolupráci ukončil a započal novou etapu své kariéry.

³ MYERS, Marc. *Interview: John Scofield* [online]. Jazzwax.com, 2012 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.jazzwax.com/2012/03/interview-john-scofield.html>

⁴ PANKEN, Ted. *In conversation with Mike Stern* [online]. Jazz.com, 2009 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20160301081635/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/10/2/in-conversation-with-mike-stern>

3.2. V letech 1985 – 1987

Angažmá v Milesově kapele bylo už tehdy prestižní záležitostí a obecné povědomí o Johnu Scofieldovi tak díky němu rapidně vzrostlo. Rychle se vrhnul do další samostatné práce a v roce 1985 natočil naprosto zásadní desku své kariéry s názvem *Still Warm*. Album vyšlo v červnu u vydavatelství Gramavision a byla to už v pořadí druhá deska, na které Scofield u této společnosti pracoval - tou první byla už zmíněná *Electric Outlet*. Ke spolupráci na *Still Warm* si přizval i dva hudebníky, se kterými se potkal v kapele Milese Davise, a to bubeníka Omara Hakima a baskytaristu Darryla Jonese. Na klávesy si pak pozval Dona Grolnicka. Název *Still Warm* nese doslovný překlad „Ještě pořád teplý“, čímž chtěl Scofield vyjádřit, že i po odchodu z Milesovy kapely v jeho stylu ještě stále přetrvává vliv této hudby, ve které se několik let formoval.

Tato deska zaznamenala u veřejnosti velký úspěch a Scofield si mohl začít plnit svůj velký sen a konečně založil svou vlastní fungující kapelu. Do ní nejprve pozval basistu Garyho Graingera, který vyrůstal v Baltimoru společně s bubeníkem Dennisem Chambersem, který se stal třetím členem nové Scofieldovy formace. Ta dostala název *Blue Matter* a tito tři muzikanti natočili během jejího fungování celkem tři alba. Nejprve to bylo v roce 1986 stejnojmenné album *Blue Matter*, o rok později *Loud Jazz* a v roce 1987 vydali desku *Pick Hits Live*.

3.3. Po roce 1987

Po roce 1987 začal Scofield inklinovat spíše k akustičtějšímu zvuku svojí kapely. V roce 1989 natočil poslední desku pod vydavatelstvím Gramavision nazvanou *Flat Out*, ve které se mísí nálady neworleanského rhythm and blues s jazzovými standardy podanými tradičnějším způsobem. Tvoří tak dokonalý most mezi Scofieldovými fusionovými léty a jeho následné spolupráci s vydavatelstvím Blue Note Records a saxofonistou Joem Lovanem. S ním vytvořil základ kvartetu, v jehož rytmické sekci se postupně prostřídali například Charlie Haden, Jack DeJohnette, Bill Steward, Marc Johnson nebo Dennis Irwin. V této proměňující se sestavě natočili postupně několik desek. Tou první, kterou zároveň odstartovali významné působení tohoto tělesa na scéně, byla deska *Time on My Hands*, která vznikla v roce 1990. V dalších letech pak postupně vznikla alba *Meant to be* (1991) a *What We Do* (1993). V roce 1992 vydal Scofield ve spolupráci s kytaristou Billem Frisellem desku *Grace*

Under Pressure, kterou nahráli společně s Charlie Hadenem na kontrabas a Joeym Baronem na bicí. V roce 1994 se pak ve studiu potkal s Patem Methenym a natočili album I Can See Your House from Here. Na konci Scofieldova období, které strávil u vydavatelství Blue Note Records natočil ještě desky Hand Jive (1994) a Groove Elation (1995). Obě byly orientovány více do funkového a soul jazzového stylu a nahrával je s Larrym Goldingsem na hammondovy varhany, basistou Dennisem Irwinem a se střídajícími se bubeníky Billem Stewartem a Idrisem Muhammadem. Celkový zvuk tohoto seskupení pak místy doplňuje saxofonista Eddie Harris, perkusista Don Alias, trumpetista Randy Brecker a další. Ve svém dalším uměleckém období pak přesídlil k vydavatelství Verve a natočil například uznávané album A Go Go (1998) s avangardním jazzovým triem Medeski, Martin & Wood.

John Scofield se řadí mezi neuvěřitelně aktivní umělce, který v dalších letech objel jako hudebník nejednou celý svět a natočil nesčítelně alb, ať už jako spoluhráč či jako kapelník. Za své umělecké dílo byl devětkrát nominován na cenu Grammy a z toho třikrát nominaci úspěšně proměnil. A jelikož není cílem této práce zpracovat podrobnou biografii jeho tvorby po roce 1987, tak bych rád už jen zmínil některé z jeho, dle mého názoru výjimečných projektů jako třeba Überjam (2002) a Überjam Deux (2013) s Avim Bortnickem, Johnem Medeskim a Adamem Deitchem, triovou živou desku se Stevem Swallowem a Billem Stewartem EnRoute (2004) nebo návrat k jeho kvartetu s Joem Lovanem po dvaadvaceti letech v podobě desky Past Present (2015).

4. Analýza hudebního stylu Scofieldovy tvorby v letech 1985 – 1987

John Scofield natočil během let 1985 až 1987 pod svým jménem celkem čtyři alba a všechna vydal u vydavatelství Gramavision. Byly to postupně desky Still Warm z roku 1985, Blue Matter z roku 1986 a v roce 1987 vydal hned dvě desky – Loud Jazz a Pick Hits Live. Poslední jmenovaná je ale živým záznamem z koncertu v Tokiu.

Pro následující část své práce jsem vytvořil transkripce jednotlivých skladeb, na kterých bych rád ilustroval styl hry, kompozice a celkově hudebních myšlenkových pochodů Johna Scofielda. Z každé desky jsem zpracoval titulní skladbu, z alba Blue Matter jsem navíc vybral ještě skladbu So You Say. Desku Still Warm jsem pak prozkoumal trochu více do hloubky a kromě titulní skladby jsem se zaměřil ještě na tři další: Techno, Protocol a Rule Of Thumb, a to proto, že toto album považuji za zásadní nahrávku Scofieldovy tvorby, které nejlépe reprezentuje jeho styl v tomto období.

4.1. Album Still Warm

Album natočil Scofield hned poté, co opustil kapelu Milesa Davise a vzal si k sobě špičkové hudebníky tehdejší doby. Darryla Jonese, kterého angažoval na baskytaru, si vypůjčil z Milesovy kapely, kde předtím společně hráli. Na klávesy pak Still Warm nahrál Don Grolnick a na bicí Omar Hakim.

4.1.1. Techno

Techno

♩ = 130

John Scofield

INTRO **16th feel Funk**

Drum Set

Bass Guitar

Dr.

Bass

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

A Bbm7

El. Guitar melody, Rhythm section sim.

Bbm7

2

22 **Bbm⁷**

E. Gtr.

26

E. Gtr.

30 **B** **Ebm⁷** More straight groove **Cb⁹** **Ebm⁷** **Cb⁹**

E. Gtr.

Dr.

Rhythm section sim.

Bass

34 **Ebm⁷** **Cb⁹**

E. Gtr.

36 **Ebm⁷** **Cb⁹**

E. Gtr.

Bass

obrázek 4.1.1-2

38 **C** $B\flat m^7$

E. Gtr.

Dr.

Bass $B\flat m^7$

40

Dr.

Bass

42 $B\flat m^7$

GUITAR SOLO 46 **D** $B\flat m^7$ $D\flat^7$

E. Gtr.

DRUMS SOLO 50 **E** $C\sharp m^9$ $E7(\sharp 9)$ $E7(\sharp 9)$

E. Gtr.

obrazek 4.1.1-3

Skladba Techno je zařazena na albu Still Warm jako první. Tvoří ji dvě různé části, které se ve struktuře skladby opakují. V první části je důležitá basová linka, která je, jak Scofield sám vzpomíná, inspirovaná melodií zazpívanou na koncertě Bobbyho McFerrina v New Yorkského klubu Blue Note, kde se Scofield byl podívat. Basová linka reflektuje akord Bbm⁷ a opakuje se po dvou taktech. Je zde velmi důležitý i rytmus bicích, který má šestnáctinkový nádech. Zajímavostí je, že je vynechán úder na rytmický buben na druhou dobu sudých taktů. To dává posluchači pocit, že se rytmus na chvíli jakoby zastavil a vytváří tak prostor, potažmo rytmickou tenzi. Posluchač je pak plný očekávání, co se stane dále. Po introdukci následuje hlavní téma, a sice kontramelodie, která je dvoufrázová ve stylu otázka - odpověď. Ta vždy začíná intervalem kvinty, tudíž je postavena na pevném základu a poté zazníávají tenze velké nóny či čisté undecimy. Překvapivé je, že druhá fráze oné melodie začíná už na první době třetího taktu, tudíž v místě, kde basová linka v tu chvíli nehraje. Jelikož je tato část osmitaktová, tvoří takhle malá nevšednost pocit nepravidelnosti či rytmické rotace, která ovšem vzápětí není potvrzena, jak by se očekávalo. Toto osmitaktí zazní po sobě hned dvakrát. Melodie třetího osmitaktí je pak malou variací, kde na moment zazní tón D, jenž je v tomto kontextu velkou tercií a je záhy rozveden do tónu Db. Máme pocit, jako bychom se ocitli v durové náladě, ovšem jen na malou chvíli. Druhá fráze této variace začíná potom pravidelně, na první době čtvrtého taktu tohoto osmitaktí. Toto celé tvoří část A, která je hrána v repetici.

Po ní následuje část B, která má náladu hudby Jamese Browna, především kytarový doprovodný part. Rytmický buben zaznívá v této části na každou sudou dobu, což v kombinaci s kytarovým rifem tvoří onen silně funkový nádech a posluchače podvědomě nutí hýbat se do rytmu. Basová linka je obdobná jako v části A, ale zde je více zaneprázdněná. Čtyři takty zní jen doprovod, další čtyři takty zaznívá melodie, inspirovaná melodií části A, ovšem taktéž více zaneprázdněná. Poté se nálada přesune zpět k doprovodu z části A a který zazní ve čtyřech taktech a následně pak čtyři takty variované melodie.

Tím je završeno celé téma a následuje delší kytarové sólo na opakující se čtyřtaktí složené ze dvou taktů Bbm⁷ a dvou taktů Db⁷. Jak sám Scofield říká, tyto akordy mají mnoho společného, to zajímavé se ovšem děje na Db⁷, kde se dá použít celá škála zajímavých stupnic. Scofield hodně zmiňuje zmenšenou či lydickou b⁷. Sólo pak

zakočuje návratem na segno a hlavní téma (od taktu č. 14), které zazní celé a přeje v codu, která je prostorem pro bicí sólo. Pod ním podehrává kapela motiv inspirovaný frází hlavní melodie, která je ovšem nečekaně zmodulovaná o velkou sextu dolů do C# moll. Skladba končí korunou na akordu E^{7(#9)}.

4.1.2. Still Warm

Still Warm

John Scofield

♩ = 130 **INTRO**

G¹³(sus4) A^bmaj7(#11)/G

Synthesizer

Electric Bass

Drum Set

♩ = 130

6 A^b(sus4)/G E/G

Synth.

E. Bass

♩ **A**

1. Play the half notes when there are two crossed voices
2. Play the eighth notes when there are two crossed voices

10

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

14

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

E/G A^b% Am F(sus4) D/F# G¹³(sus4) C/A^b F(sus4)/A G(add9)/B

obrázek 4.1.2-1

2

18

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

E/C D/C Fm⁶/C

23

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

G/B^b E¹³(#11) B^b(add9)/D D^b7(#11) B^b7(#11) Am⁷

27

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

C/Ab E/G A^b9 Am G(sus4)/B C

B

31 ad lib.

E. Gtr.

Synth.

E. Bass

C/D C/E F(add9) G(add4) Am⁷ G/B C C/D C/E F(add9) D(add9)/F[#]

AS INTRO

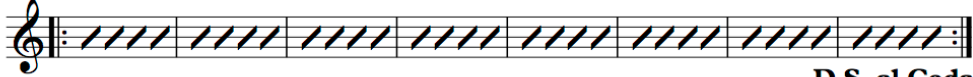
37 1. G¹³(sus4) A^bmaj7(#11)/G A^b(sus4)/G E/G

E. Gtr.

obrázek 4.1.2-2

GUITAR SOLO

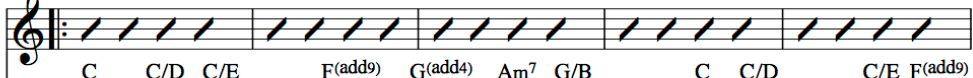
45 | 2. G¹³(sus4) A^bmaj7(#11)/G A^b(sus4)/G E/G


E. Gtr. 


D.S. al Coda

DRUMS SOLO

53 ad lib.

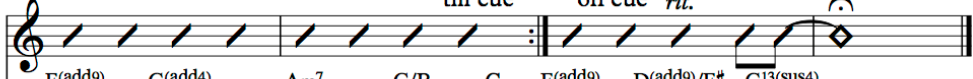
E. Gtr. 

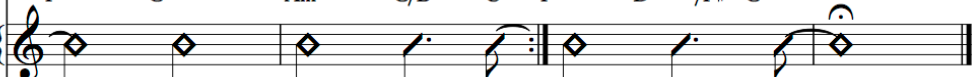
Synth. 


E. Bass 

C C/D C/E F(add9) G(add4) Am⁷ G/B C C/D C/E F(add9)

58 | 1. till cue | 2. on cue rit. guitar fill

E. Gtr. 

Synth. 

E. Bass 

F(add9) G(add4) Am⁷ G/B C F(add9) D(add9)/F# G¹³(sus4)

obrázek 4.1.2-3

Skladba Still Warm je sice titulní skladbou, ale v pořadí na desce je až druhá. Tvoří ji dohromady celkem tři části, které se ve struktuře různě opakují. Introdukci tvoří čtyři akordy po dvou taktech, dohromady tedy osm taktů v repetici. Tyto čtyři akordy pojí v basové figuře jediný tón G. Prvním akordem je $G^{13(sus4)}$, který má mixolydickou barvu. Po něm následují akordy $Ab^{maj7\#11}/G$ s frygickou a Ab^{sus4}/G s lokrickou barvou. Čtvrtý akord E/G je dominantní a pochází ze zmenšené stupnice.

Část A je hlavním tématem skladby Still Warm, tvoří ji celkem 21 taktů a ve skladbě se objevuje celkem třikrát. Ačkoliv se jedná o hlavní téma, tak je celá tato část vedena v dominantním napětí, které se uvolní až tónikou v části B. Poprvé je část A zařazena hned po introdukci a melodie je v ní tvořena pouze dlouhými tóny.

Na ní navazuje část B, která je tvořena doškálnými akordy stupnice C dur, kde basová linka projde postupně všechny tóny této stupnice. To následně vyústí v akord $D^{(add9)}/F\#$, jehož funkce je v tomto případě dominantní vůči prvnímu akordu introdukce $G^{13(sus4)}$, do kterého je následně rozveden. Ta po této části následuje pouze ve zkrácené osmitaktové verzi. Poté se struktura skladby vrací zpět k části A. Zde ale melodii hlavního tématu rozvádí a stejně jako předtím přechází do části B. Následuje prostor pro kytarové sólo, kterému se budu více věnovat v samostatném odstavci. Po sóle se dostává ke slovu potřetí část A, ve které hraje Scofield v rámci gradace celé skladby první frázi melodie o oktávu výš. Těsně před finální pasáží se skladba na konci části A postupně začne uklidňovat. Tím vznikne elegantní přechod do závěru celé skladby, kterou tvoří coda, neboli zacyklená část B, která poskytuje prostor pro bicí sólo. Tak skladba naposledy vygraduje a stejně jako na svém začátku vyústí opět do akordu $D^{(add9)}/F\#$ a následně do $G^{13(sus4)}$ na kterém v koruně chvíli setrvá. Ačkoli má zde poslední jmenovaný akord v podstatě funkci dominantní, v tomto kontextu působí na konci skladby na posluchače uzavírajícím dojmem, aniž by bylo nutné ho rozvádět do jeho tóniky.

Still Warm - solo

♩=130

John Scofield

Chord progression: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G | Ab(sus4)/G | E/G

Measures 9-12: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G | Ab(sus4)/G | E/G

Measures 13-16: Ab(sus4)/G | E/G

Measures 17-20: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G | 8va

Measures 21-24: Ab(sus4)/G | E/G

Measures 25-28: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G

Measures 29-32: Ab(sus4)/G | E/G

Measures 33-36: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G

Measures 37-40: Ab(sus4)/G | E/G | 8va

Measures 41: G13(sus4) | Abmaj7(#11)/G

obrázek 4.1.2-4

2 $A\flat^{(sus4)}/G$

45 (8)

47 E/G 8^{va}

49 $G^{13}(sus4)$ (8)

51 $A\flat^{maj7}(\#11)/G$ (8)

53 $A\flat^{(sus4)}/G$ 8^{va}

55 E/G (8)

obrázek 4.1.2-5

Celé sólo je postavené na čtyřech akordech, které už známe z introdukce. Toto čtyřakordové osmitaktí zazní celkem šestkrát. V prvních čtyřech takttech Scofield používá krátké fráze jako uvedení sólové pasáže, kde se přesně drží předepsané harmonie, tj. na akord $G^{13(sus4)}$ hraje tóny z G mixolydické stupnice, na $Ab^{maj7\#11}/G$ z G frygické, na Ab^{sus4}/G pak stupnici G lokrickou a na poslední akord E/G zahraje část zmenšené stupnice G začínající půltónem. V následujícím osmitaktí se taktéž drží předepsané harmonie, ale s tím malým rozdílem, že poslední osminovou notou každého lichého dvoutaktí anticipuje už další akord a to buďto přímo nebo v podobě chromatického postupu. Ve stejném duchu pokračuje i další osmitaktí, které je zakončené anticipovanou notou A, která nás v podstatě připraví na mixolydický začátek dalšího osmitaktí, které začíná malou nenápadnou citací motivu z hlavního tématu. Fráze začínají postupně houstnout a gradovat, na konci taktu č. 38 je opět chromatický průchod do akordu E/G, principiálně stejný jako v taktu č. 22. Chromatický postup zahraje taky v taktu č. 40, kde nota Eb je jediná, která nepatří do oné zmenšené stupnice. Díky těmto malým, ale významným detailům Scofield podvědomě uchovává soudržnost celého sóla. Prvních šest taktů osmitaktí od taktu č. 41 hraje fráze, v rámci gradace sóla, v oktávách. Zajímavost přichází ve frázi v taktu č. 45 a 46, kde zahraje notu A, která není součástí žádné stupnice, jelikož by obsahovala dva půltóny za sebou. Dle mého názoru se nabízí dvě možné vysvětlení. Jedno je, že se jedná o chromatický průchod tónů Ab, A, Bb, které jsou ale obaleny dalšími tóny a průchod je tedy méně čitelný. Druhé vysvětlení je podle mého názoru pravděpodobnější, protože pokud pomíneme ostinátní basový tón a podíváme se zblízka na voicing akordu Ab^{sus4}/G , připomíná nám taktéž strukturu akordu $Bb_m^{7(add11)}$, potažmo $Eb^{7(sus4)}$. Všechny tyto akordické tóny jsou v souladu se stupnicí G frygickou. Vezmeme-li tedy v úvahu to, že náš cílový akord by byl Ab, můžeme před něj postavit substituční dominantní jádro Bbm^7-Eb^7 . V tu chvíli je tón A anticipovanou notou onoho dominantního akordu Eb^7 , kde tvoří tenzi #11. Myšlenku znázorňuji v následující notové ukázce:

obrázek 4.1.2-6

V posledních dvou taktách tohoto osmitaktí zahraje Scofield na akord E/G hustou šestnáctkovou frází složenou z tónů zmenšené stupnice G půltón - celý tón. Poslední osmitaktí je pak vrchol celého sóla a přechází zároveň i ve vrchol celé skladby. Začíná šestnáctkovou frází, ve které přiznává do akordu $G^{13(sus4)}$ notu C#, která by v běžném kontextu akordu G^7 byla tenzí #11. V tomto kontextu ovšem v kapele zní akord $G^{13(sus4)}$, který obsahuje kvartu čistou. Vzniká tedy neobvyklý souzvuk tónů C a C#, který ovšem díky rychlosti hrané fráze a také díky umístění tohoto nekonvenčního tónu v harmonicky slabém místě (poslední šestnáctinová nota druhé doby) posluchače nevyruší ba naopak se zbytkem chromatismů v této frází vytvoří ještě větší tenzi jako součást melodicko-harmonické gradace. Scofield pokračuje ve vyhrocené části šestnáctkových běhů, které vyvrcholí nejvyšším tónem celého sóla a to notou A na akordu E/G, která není součástí oné zmenšené stupnice ze kterého akord pochází, ale díky následnému chromatickému sestupu je opodstatněný a je tak krásnou tečkou za, podle mého názoru, jedním z nejlepších fusionových sól 80. let.

4.1.3. Protocol

Protocol

John Scofield

A ♩ = 130

Electric Guitar

Guitar

Bass Guitar

Bass figure all the time

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

B ^{G7} SOLOS

play A between solos

After solos **D.C. al Coda**

E. Gtr.

E. Gtr.

minor 3rd up

E. Gtr.

E. Gtr.

maj3 rd up

original

obrázek 4.1.3-1

E. Gtr. 
 E. Gtr. 
 perfect 5th up

E. Gtr. 
 E. Gtr. 
 original

E. Gtr. 
 E. Gtr. 
 original

E. Gtr. 
 E. Gtr. 

Skladba Protocol je na albu Still Warm řazena jako čtvrtá v pořadí. Scofield chtěl údajně napsat nějakou skladbu, která by byla rychlá a relativně jednoduchá a mohli se tam všichni hudebně co nejvíce realizovat.

Základem celé skladby je dvoutaktová ostinátní basová linka, která provází skladbu po celou dobu. Scofield se údajně snažil napsat takovou basovou linku, aby byla pokud možno, co nejvíce atonální. I přes to při její kompozici myslel na tonální centrum kolem akordu G7. Celá skladba má nádech zmenšeného zvuku ze stupnice G půltón - celý tón. Když se na tuto basovou linku podíváme teoreticky poučeným pohledem, tak vidíme šest dob na G^{13(#11#9)} a dvě poslední doby na D^{7(b9)}, přičemž basová linka hraje tenze b9 a následně tercii tohoto dominantního akordu. Hned po úvodním jednotaktovém přechodu v bicích zaznívá intervalová melodie jako hlavní téma, kterou Scofield dle svých slov napsal velmi rychle a založil ji na frázích, na kterých tou dobou pracoval a hodně je používal při improvizovaných sólech. Důkazem toho je i sólo, které jsem pro účely této práce přepsal do not a kde se princip této fráze taktéž ukázal. I proto hlavní téma na prvních pár poslechů zní jako improvizace. Nicméně při bližším zkoumání zjistíme, že kromě jedné výjimky tvoří melodie svými notami umělou řadu not s bluesovým základem (G-Bb-B-C-C#-D-E) – v obecném modelu tedy (1-b3-3-4-#4-5-6). Výjimku pak tvoří třetí a čtvrtá doba pátého taktu a první a druhá doba taktu šestého, kdy Scofield velmi elegantně vybočí a zahraje krátkou variaci složenou z tónů Ab-Bb-B-Db-Eb-F-Gb. Jako nejlepší harmonické vysvětlení této části se podle mě jeví fráze, která je hrána na celé dominantní jádro tritónové substituce za G7, čili Abm⁷-Db⁷ (viz obrázek č. 4.1.3-4).



obrázek 4.1.3-3

Forma této skladby je veskrze jednoduchá – na začátku se hraje část A jako hlavní téma, po ní následuje část B, která je otevřená pro sóla. Mezi sóly je vždy použita část A jako intermezzo. Na studiové nahrávce je forma přesně daná a kapela tak nespolehá jen na pokyn sólisty. Forma tedy vypadá takto: hlavní téma A, šest repetice kytarového sóla, část A, dvě repetice syntezátorového sóla, čtyři repetice sóla kytarového, část A, dvě repetice sóla klávesového, část A, dvě repetice sóla kytarového a na konec poslední hlavní téma s přechodem na codu. Sóla se hrají na G⁷, přičemž je ale slyšet, že se neomezují pouze na něj. Místy je ale sólo hráno i tak,

jako by nad každým tónem z basové linky byl samostatný akord. Dle Scofieldových slov to ale bylo tak těžké, že nikdy nebyl schopen sólo zahrát plně na improvizované úrovni, a proto si některé fráze předem připravil. Zajímavost se odehrává taky v codě kde se závěrečná dvoutaktová fráze opakuje a kde Scofield až později dohrál identické linky, ovšem od originálu posunutě o různé intervaly. Vznikl tak zajímavý zvuk paralelních malých či velkých tercií a stejně tak i čistých kvint nebo oktáv. Rád bych dodal, že u této skladby je rytmus a celková energie skladby stejně tak důležitá, jako samotná melodie.

4.1.4. Rule Of Thumb

Rule Of Thumb

$\text{♩} = 100$ **Straight funk**

John Scofield

INTRO

Keyboard *Keys* A/G# F#m7 E(sus4) Bm7 A/C# D⁶

Bass Guitar *Drums break Bass guitar*

Kbd. 6 B7(#9) C% C#m7(b5) C/D

Bass *Slap Bass*

Kbd. 10 E^b7(b9) E7(#9) F⁹ F#7(b9) G⁶

E. Gtr. **A** 14 B7(#9) C% C#m7(b5) *Guitar muted*

E. Gtr. 17 C/D E^b7(b9) E7(#9)

E. Gtr. 20 F⁹ 1. F#7(b9) G⁶ 2. F#7(b9) G⁶

2 **B**
 23 B7(^{#9}₄₅) C⁶ C^{#m7}(b5) C/D E^{b7}(b9) E7(^{#9}) F⁹ F^{#7}(b9) G⁶
 E. Gtr.

C
 31 B7(^{#9}₄₅) C⁶ C^{#m7}(b5) C/D
 E. Gtr.

E. Gtr.

D
 39
 Kbd.
 Bass

E. Gtr.
 Kbd.
 Bass

obrazek 4.1.4-2

SOLO Guitar **E** 3

47 B7(^{#9}) C⁶ C^{#m7}(b5) C/D

E. Gtr.

51 E^{b7}(b9) E7(^{#9}) F⁹ F^{#7}(b9) G⁶ 4x

E. Gtr.

SOLO Keyboard **F**

55 A/G[#] F^{#m7} E(sus4) Bm⁷ A/C[#] D⁶ A/G[#] F^{#m7} E(sus4) Bm⁷ A/C[#] D⁶

E. Gtr.

SOLO Keyboard **G**

59 B7(^{#9}) C⁶ C^{#m7}(b5) C/D

E. Gtr.

63 E^{b7}(b9) E7(^{#9}) F⁹ F^{#7}(b9) G⁶ 3x

E. Gtr.

D.S. al Coda

SOLO Guitar **⊕**

67 A/G[#] F^{#m7} E(sus4) Bm⁷ A/C[#] D⁶ A/G[#] F^{#m7} E(sus4) Bm⁷ A/C[#] D⁶

E. Gtr.

Open into fade out

Skladba Rule Of Thumb je v albu zařazena jako pátá. Její název má několik možných překladů a nedá se přeložit doslovně, jelikož záleží na kontextu ve kterém je použit. Může znamenat buď „odhad“ nebo „od oka“, případně se běžně používá jako výraz pro nepsané pravidlo nebo tzv. „obecně řečeno“.

Skládá se ze dvou hlavních částí, které se během skladby různě opakují. První část začíná repetitivním a v zásadě doprovodným dvoutaktovým motivem, ve kterém není explicitně představena melodie. Je to proto aby si posluchač měl šanci zvyknout na danou náladu a tempo skladby. Tento motiv je tonálně zasazen do A dur a zásadní zajímavostí v něm je, že baskytara hraje s příklepem tón velké septimy, čili notu G# a nad ní je postaven akord A dur hraný bez tercie. Vzniká tak velmi nevšední souzvuk tónů G# a A, který společně tvoří interval malé nóny, který je považován za jeden z nejdisonantnějších intervalů a většina učebnic harmonie se mu doporučuje v tomto kontextu vyhnout. Nicméně obě noty jsou součástí akordu Amaj⁷ a díky zmíněnému příklepu a také rozvedení basového tónu zpět na tón příklepový tak tvoří koření této skladby.

Od taktu č. 6 hned za introdukcí přichází druhá část v podobě jemného zklidnění. Tvoří ji plocha kde se střídají akordy zpravidla po taktu, ovšem s výjimkou taktu posledního - č. 12. Poprvé je osmitaktová plocha hrána čistě doprovodně a dává tak vyniknout slapové baskytaře Darryla Jonese, která chromaticky stoupá od tónu B až po tón G. Nad každým tónem se mění kvalita akordu tak, že v každém lichém taktu je akord tenzní a prahne po rozvedení. Naopak v sudých taktech je pak ono nekonvenční rozvedení a přichází pocit uklidnění, byť se jedná i o akord vysoce disharmonický. Všechny akordy spojuje tón G a harmonicky by se daly všechny akordy vysvětlit v tónině G dur. Následuje první představení vedlejšího tématu v repetici, které je velmi rytmické a založené na šestnáctinkovém dělení. John Scofield ho hraje na kytaru tlumeným stylem. Poté opět vyniká baskytara a skladba dále pokračuje jednou doprovodnou osmitaktovou pasáží bez melodie a poté i s melodií, což dostatečně připraví posluchačovo ucho na příchod hlavního tématu.

Hlavní téma začíná taktem č. 39, tedy v části D. Kouzlo spočívá v jeho jednoduchosti. Základem je rozklad akordu A dur, který je obohacen o okolní tóny. Nejzajímavější je v této melodii elegantně přiznaný tón malé tercie. Tvoří tak lehce bluesový nádech, který je pro Scofieldovu hru tak signifikantní. Následuje kytarové sólo na čtyři repetice části E. To je opět ona barevná plocha zmiňovaná na začátku

odstavce jako druhá část, která končí dvěma repetičemi části F, což je v doprovodu vlastně mnou popsaná část první. Následuje klávesové sólo na tři repetice části G, které se poté vrátí na dvě repetice vedlejšího tématu, ze kterého následně vyústí závěrečné kytarové sólo. Studiová nahrávka končí postupným ztišením ve chvíli, kdy Scofield naposledy zahraje hlavní téma.

4.2. Album Blue Matter

Album Blue Matter nese stejný název jako Scofieldova první stálá kapela. Základ tvoří bubeník Dennis Chambers a basista Gary Grainger. Klávesy nahrával Mitchel Forman, kterého ovšem na živých vystoupeních později vystřídal spíše Jim Beard. Na perkuse zde hraje Don Alias a doprovodnou kytaru ve třech skladbách nahrával Hiram Bullock. Malou zajímavostí je, že Dennis Chambers později použil skladby z alba Blue Matter (především Blue Matter a So You Say) jako úvodní ke svému výukovému videu hry na bicí s názvem In The Pocket.

4.2.1. Blue Matter

Blue Matter

John Scofield

♩=155 **Half time shuffle feel**

INTRO Guitar ad lib. around the melody

5

9 Fm7

13

17 **A** Fm7 Eb(add9)/G Abmaj7 F(add9)/A Bb9(sus4) Cm7 Ebm7 Emaj7

21 Fm7 Eb(add9)/G Abmaj7 Bb9(sus4) Bmaj7 Db13(sus4) Ebm7 A7(#11)

25 Abm7 Gb(add9)/Bb Bmaj7 Ab(add9)/C Db13(sus4)

GUITAR SOLO 28 **B** Bm7 When D.S. is played this section is for keyboard solo 4x

2

C

32 Bm7 Bbmaj7 Am7 Ab7(#11) Gm7 A7alt. Abm7 Gb(add9)/Bb Cbmaj7 Fm7(b5) Bb7alt.

Guitar

GUITAR SOLO cont.

D

37 Bm7

4x

Bass slap

E

41 Bm7

45 Bm7

D7(#9)

G9(sus4)

A9(sus4)

D.S. al Coda

⊕

F

49 Dm7

53 Dm7

F7(#9)

Bb9(sus4)

C9(sus4)

G

57 Gm7

obrázek 4.2.1-2

61 3

Em⁷ G7(#9) C⁹(sus4) D⁹(sus4)

65 **H** Fm⁷ E^b(add9)/G A^bmaj⁷ F(add9)/A B^b9(sus4) Cm⁷ E^bm⁷ E^bmaj⁷

Guitar

69 Fm⁷ E^b(add9)/G A^bmaj⁷ B^b9(sus4) Bmaj⁷ D^b13(sus4) E^bm⁷ A7(#11)

73 A^bm⁷ G^b(add9)/B^b Bmaj⁷ A^b(add9)/C

ENDTRO **I**
75 Guitar ad lib. around the melody

79 the last time **rit.** 4x

obrázek 4.2.1-3

Titulní skladba Blue Matter je ve stejnojmenném albu řazena jako první. Sám John Scofield vzpomíná na to, jak skladba vznikla: „To jsme tehdy jamovali ve sklepě na zkušebně a Dennis s Garym začali hrát rytmus a go-go. Když si poslechnete nahrávku, tak uslyšíte jeden z nejlepších rytmů, který na světě vůbec existuje. Tak jsme to hráli pořád dokola a já to nahrál. Potom jsem šel nahoru a napsal téma okolo tohoto rytmu.“⁵

Skladba je složená ze dvou odlišných nálad. Tou první je klidnější rytmus a domnívám se, že je inspirovaný skladbou Tutu ze stejnojmenné desky Marcuse Millera a Milese Davise. Druhá nálada je už zaneprázdněnější, což byl zřejmě výsledek zmiňovaného jamu. Tyto dvě nálady se pak pravidelně prolínají jedna do druhé, byť jsou variovány dle situace jak rytmicky, tak harmonicky. Skladba začíná introdukcí právě v duchu oné skladby Tutu a nad ní Scofield variuje vypsanou melodií. Od taktu č. 9 přichází představení zmiňovaného a go-go rytmu se slapovou basou Garyho Graingera a s pevným rytmem Dennise Chamberse. Poté opět přijde klidnější část, tentokrát ale s představením hlavního tématu. V něm se Scofield vydává cestou nejrůznějších modulací, což je i patrné z mé transkripce. Ani on sám v nich ale údajně neměl žádný konkrétní systém a byla to spíše pocitová záležitost. Zajímavé je, že tato část trvá deset a půl taktu, což vytváří mírný pocit nedokončenosti. Následuje šestnáct taktů kytarového sóla v B moll. Považuji za důležité zmínit, že obdoba hlavního tématu se opakuje hned několikrát a mezi těmito částmi jsou implementována (především kytarová) sóla, ve kterých Scofield ctí kytarovo-bluesovo-funkovou tradici. Domnívám se, že i to je důvod, proč Scofield pojmenoval tuto skladbu Blue Matter, což v překladu znamená „bluesová hmota“.

Na akordy, které téma obsahuje, tedy hudebníci neimprovizují, ale improvizují pouze na jedno-akordové plochy. Po prvním kytarovém sóle následuje pět taktů variovaného tématu, čímž Scofield opět záměrně vytváří mírný pocit nedokončenosti.

⁵ John Scofield Uberjam Band; Blue Matter; Gärâna Jazz Festival 2017. In: *Youtube* [online]. 19. 1. 2017 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=0BQtWhdmFHM&list=PLvWBLTG40VA-dnVkq8m2_C6J5sT4CYqiV&index=9&t=0s

Následuje 32 taktů kytarového sóla, kde ve druhém šestnáctitaktí přichází přidaný doprovodný motiv syntezátoru. Scofield vždy nechá motiv zaznít dvakrát nebo ho elegantně přizná a zakončí i s celou kapelou vypsanou vyhrávkou. V druhém šestnáctitaktí hraje tedy pouze dva plné takty sóla.

Dále přichází zopakování podstatné části skladby, a to od prvního představení hlavního tématu. Zde je ovšem jeden rozdíl a sice, že místo části, kde bylo poprvé kytarové sólo, byl tentokrát ponechán prostor pro sólo kláves. Poté následují nečekané modulace, které skladbu přesunou skrz doprovodné motivy a kytarové sólo postupně tóninami D moll, G moll a E moll.

S blížícím se závěrem přichází ještě téměř identické provedení hlavního tématu s následným návratem na náladu a melodii introdukce. Ta je čtyřikrát zopakována a při poslední repetici zpomalena až do ztracena.

Scofield měl tuto skladbu natolik rád, že ji hrával i v pozdějších letech. A to dokonce i přestože už fusionová léta nebyla hlavní náplní jeho práce, jak je vidno z nejrůznějších koncertů, které jsou k dostání nejen na videokazetách a DVD, ale i na internetu a streamovacích službách jako je například Youtube.

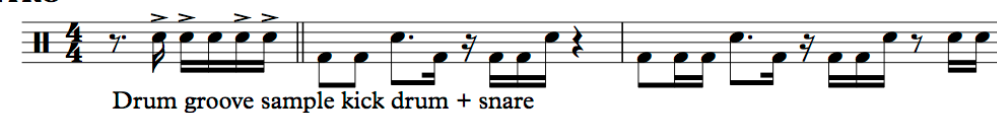
4.2.2. So You Say

So You Say

♩ = 106

John Scofield

INTRO

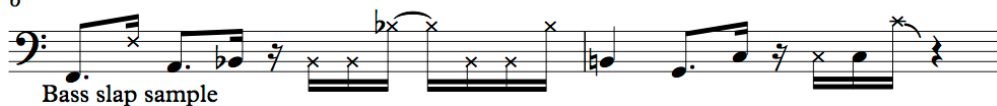


Drum groove sample kick drum + snare

4



6



Bass slap sample

8



HEAD

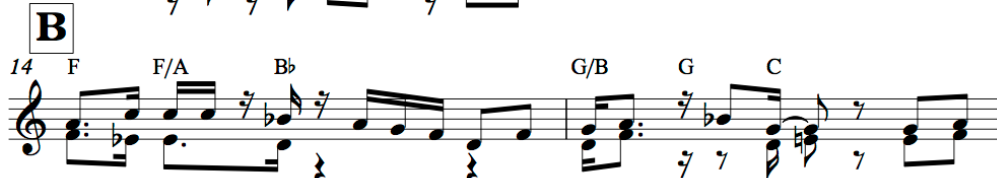


10 F F/A B^b G/B G C

Guitar



12 A/C[#] A Dm C¹³(sus4)



14 F F/A B^b G/B G C



16 A/C[#] A Dm C¹³(sus4)

2

18 **C** $A\flat\text{maj}7$ $A\flat/G\flat$

20 $D\flat^9/F$ $D\flat^9$

22 $E\text{maj}7$ $C\sharp 7$

24 $B\flat\text{m}7(\flat 5)$ B $C+7$

D

26 F F/A $B\flat$ G/B G C $A/C\sharp$ A Dm

29 $C^{13}(\text{sus}4)$ $D\flat\text{maj}7(\sharp 11)/C$

voicings

31 $D\flat(\text{sus}4)/C$ A/C F

obrázek 4.2.2-2

E SOLOS 1.Keys 2.Guitar 3

33 F F/A B \flat G/B G C

35 A/C \sharp A Dm C¹³(sus4)

37 F F/A B \flat G/B G C

39 A/C \sharp A Dm C¹³(sus4)

41 A \flat maj7 A \flat /G \flat

43 D \flat ⁹/F D \flat ⁹

45 E \sharp maj7 C \sharp m⁷

47 B \flat m⁷(b5) B C⁺⁷

49 **F** F F/A B \flat G/B G C A/C \sharp A Dm

52 C¹³(sus4) D \flat maj7(\sharp 11)/C

54 D \flat (sus4)/C A/C F

After solos **D.S. al Coda**

obrázek 4.2.2-3

4

56 F F/A B \flat G/B G C

58 A/C \sharp A Dm C¹³(sus⁴) Fade out

obrázek 4.2.2-4

Skladba So You Say se na albu Blue Matter nachází na čtvrté pozici. Její forma je založena na tradiční jazzové formě AABA'. Ikonickým příkladem skladby s takovou formou je skladba I Got Rhythm George Gershwin, kde po prvních identických dvou částech A následuje část B, která je kontrastní a vede posluchače do poslední části, která je opakováním části A, ale liší se v jejím zakončení tím, že je o dva takty prodloužená. Principiálně stejně je koncipováno i So You Say.

Skladba začíná uvedením rytmu bicích po dobu čtyř taktů a hned poté se přidává slapová baskytara, taktéž po dobu čtyř taktů. Podle již zmiňované formy následují dvě části A, obě dohromady po osmi taktech. Je znát, že při komponování přemýšlel Scofield polyfonicky ve dvou hlasech, které jdou místy společně a místy rozděleně. Harmonicky je skladba zasazena do tóniny F dur, v části A se pak přes mimotonální dominanty dostává do čtvrtého, pátého a šestého stupně.

Poté přechází skladba na část B, která čítá osm taktů. Scofield moduluje do Ab dur přes akord $C^{13(sus4)}$, který je klamně rozveden do akordu $Abmaj^7$, což je v podstatě substituent za F moll, který by za normálních okolností byl primárním rozvodem. Vzápětí je ale veden přes dominantu postavenou na sedmém stupni do akordu Db^7 , který stojí nejdříve na tercii a posléze na svém základním tónu, což je v Ab dur bluesová subdominanta. Následují akordy $Emaj^7$ a $C\#m^7$, které mají funkci mollové subdominanty. Následný akord Bbm^{7b5} i B dur je pak druhý a třetí stupeň ze stejnojmenné stupnice Ab moll, tudíž je to modální záměna dur - moll. Zde stoupá po půltónech bas do C^{+7} , což je dominanta do F dur a dostává tak skladbu zpátky do poslední části A'. Její zásadní rozdíl proti původním dvěma částem A spočívá v tom, že má tato sedm taktů. Po třech taktech navíc přichází half-time feel⁶ a hudba se zastaví na ploše akordů po jednom taktu $C^{13(sus4)}$, $Dbmaj^{7\#11}/C$, Db^{sus4}/C a A/C , které by v jiné tónině, tak ve stejné kvalitě nalezneme i ve skladbě Still Warm, kde jsem zpracoval detailnější harmonickou analýzu této akordové progresse. Následují dvě sóla, nejprve kytarové a potom klávesové. Na závěr se ozve ještě jednou hlavní téma na které navazuje coda, kde hraje Scofield improvizované vyhrávky. Na rozdíl od

⁶ Některé výrazy anglické hudební terminologie jsou natolik zažitá i v české hudební teorii, že v podstatě nelze najít správný český ekvivalent, který by daný jev popsal stejně výstižně.

studiové verze, která končí postupným ztišením, hraje kapela na živých koncertech až později dopsanou speciální codu.

4.3. Album Loud Jazz

Album Loud Jazz je poslední studiové album fusionové éry Johna Scofielda. Ke kapele se sice přidal Robert Aries na klávesy, ale klávesová sóla nahrával na této desce George Duke. Jinak zůstala sestava beze změny - Dennis Chambers na bicí sadu, Gary Grainger na baskytaru a Don Alias na perkuse.

4.3.1. Loud Jazz

Loud Jazz

♩=210

John Scofield

HEAD

A Bass

3 Eb/A C/B

5 F/E F/Eb Dm7 G/B C9(sus4)

7 B7(b13) Ab7(#9) G7(#11)

9 F#m7 E(add9)/G# A6 D13(sus4) G(add9)/B C6 F13(sus4) Bb(add9)/D

11 1. Fm11

B Bass

19 2. F#m7 E(add9)/G# Gm7 F(add9)/A Bb6 G#m7

Kicks - top note of the voicing

21 F#(add9)/A# B6 Am7 G(add9)/B Ab(add9)/C Bbm7 Am7 G#m7 F#(add9)/A#

23 F#m7 Eb(add9)/G Abm7 F#(add9)/A# G(add9)/B Am7

25 Ab(add9)/C Bbm7 Bm7 A(add9)/C# D6 Eb13 E13(sus4)

4x

obrázek 4.3.1-1

2

27 **C** Eb/A C/B
Guitar

29 F/E F/Eb Dm7 G/B C9(sus4)

31 B7(b13) Ab7(#5) G7(#11)

33 F#m7 E(add9)/G# A6 D13(sus4) G(add9)/B C6 F13(sus4) Bb(add9)/D

GUITAR SOLO 35 **D** Eb/A Cmaj7/B

39 F#maj7 F/E F/Eb Dm7 G7/B C7

43 B7alt. Ab7(#11) G7(#11)

47 F#m7 E(add9)/G# A6 D13(sus4) G(add9)/B C6 F13(sus4) Bb(add9)/D

51 Eb/A C/B
Guitar

53 F/E F/Eb Dm7 G/B C9(sus4)

55 B7(b13) Ab7(#5) G7(#11)

obrázek 4.3.1-2

57 F#m7 E(add9)/G# A6 D13(sus4) G(add9)/B C6 F13(sus4) Bb(add9)/D

59 C#m13

PIANO SOLO

63 **E** C#m7 A9(sus4) A9

67 Ab7alt. Gb13

71 Ab7alt. A9(sus4) A9

75 Bbm7(b5) B13(sus4) C7(b9)

79 Pedal

83 **F** Bass Eb/A C/B Guitar

85 F/E F/Eb Dm7 G/B C9(sus4)

87 B7(b13) Ab7(#5) G7(#11)

89 F#m7 E(add9)/G# A6 D13(sus4) G(add9)/B C6 F13(sus4) Bb(add9)/D

obrázek 4.3.1-3

4 DRUMS SOLO

G 91 F#m7 E(add9)/G# F(add9)/A Bb6

Kicks - top note of the voicing

93 F#(add9)/A# B6 Ab(add9)/C Bbm7 Am7

95 F#m7 Abm7 F#(add9)/A# G(add9)/B

97 Ab(add9)/C Bbm7 D6 Eb13

DRUMS SOLO cont.

H 99 F#m7 E(add9)/G# Gm7 F(add9)/A Bb6 G#m7

101 F#(add9)/A# B6 Am7 G(add9)/B Ab(add9)/C Bbm7 Am7 G#m7 F#(add9)/A#

103 F#m7 Eb(add9)/G Abm7 F#(add9)/A# G(add9)/B Am7

105 Ab(add9)/C Bbm7 Bm7 A(add9)/C# D6 Eb13 E13(sus4)

HEAD

I 107 Eb/A C/B

Guitar

109 F/E F/Eb Dm7 G/B C9(sus4)

111 B7(b13) Ab7(#5) G7(#11)

obrázek 4.3.1-4

113 **J** F#m7 E(add9)/G# Gm7 F(add9)/A Bb6 G#m7 5

Kicks - top note of the voicing

115 F#(add9)/A# B6 Am7 G(add9)/B Ab(add9)/C Bbm7 Am7 G#m7 F#(add9)/A#

117 F#m7 Eb(add9)/G Abm7 F#(add9)/A# G(add9)/B Am7

Ab(add9)/C Bbm7 Bm7 A(add9)/C# D6 Eb13

119

121 E13(sus4)

The image shows a musical score for guitar, consisting of five staves of music. Each staff begins with a measure number and a chord or instruction. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various chord symbols. The first staff (measure 113) has a 'J' in a box above the first measure and the instruction 'Kicks - top note of the voicing' below the staff. The second staff (measure 115) has a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line. The third staff (measure 117) has a key signature change to one flat (Bb) indicated by a flat sign on the B line. The fourth staff (measure 119) has a key signature change to two flats (Bb) indicated by flat signs on the B and F lines. The fifth staff (measure 121) has a key signature change to two flats (Bb) indicated by flat signs on the B and F lines. The music is written in a style that suggests a specific rhythmic pattern, likely a 4/4 or 3/4 time signature, with eighth and quarter notes and rests.

obrázek 4.3.1-5

Skladba Loud Jazz je na stejnojmenném albu řazena až jako sedmá. Je složena v šestidobém rytmu a začíná introdukcí na basové figuře kolem akordu Fm^{11} . Po něm zaznívá první představení hlavního tématu a tudíž části A, která má celkem osm taktů a která v průběhu skladby zazní celkem šestkrát. V tomto hlavním tématu se objevuje hodně lomených akordů a v angličtině se tento jev označuje jako upperstructure triads. To je případ třeba hned prvního Eb/A , který je speciální barvou alterovaného akordu A^{7alt} , byť plně nezaznívá. Eb/A je složen z malé septimy, malé nóny a zvětšené undecimy. Druhý akord hlavního tématu C/B je v podstatě akordem $Cmaj^7$ postaveným na velké septimě, stejným případem je i následující akord F/E , který se ale následně promění na F/Eb , který už není akordem s kvalitou maj^7 , nýbrž akordem dominantním, postaveným na jeho malé septimě. Dalo by se ale i říct, že hlavním důvodem je chromatický sestup v base do akordu Dm^7 , který by se dal zapsat také jako F/D . Následuje spojení $Dm^7 - G/B - C^9(sus4)$, které by se dalo popsat jako tradiční spojení II - V - I s tím rozdílem, že z posledního akordu se stane opět akord skrytě dominantní, a to kvůli oné protažené a nerozvedené kvartě. Ten je rozveden jako akord tritónové substituce do akordu $B^{7(b13)}$, který je svou strukturou stejný jako následný akord $Ab^{7(\#5)}$. Tomuto jevu říkáme konstantní struktura⁷. Takový akord by měl v normálním sledu dominant primární cíl Db^7 , Scofield však zvolil jeho tritónovou substituci $G^{7(\#11)}$. Ta je rozvedena o půltón níž do akordu $F\#m^7$ spojeného s $Eadd9/G\#$ a A^6 . Toto spojení by se dalo zanalyzovat v A dur jako šestý stupeň, dominantní akord postavený na tercii a první stupeň. Následné spojení $D^{13(sus4)}$, G^{add9}/B a C^6 připomíná harmonickou kadenci V/V - V - I v C dur. Akordy $F^{13(sus4)}$ a Bb^{add9}/D se pak jeví jako V - I v Bb dur. Následuje osm taktů introdukce a po něm identické provedení hlavního tématu.

Po něm přichází představení vedlejšího tématu, tedy části B, která je svým charakterem zaneprázdněnější. Tvoří ji vypsání záseky celé kapely v harmonickém duchu posledních dvou taktů části A a má osm taktů. Poté zazní naposledy před kytarovým sólem znovu hlavní téma, na jehož akordy Scofield následně improvizuje. Skladba dále pokračuje dalším zopakováním části A, což tvoří pomyslný předěl mezi

⁷ Výraz pochází z anglického termínu constant structure.

sóly. Klávesové sólo je pak hráno na akordy, které se zde zatím v této konkrétní harmonické progresi neobjevily a je zakončeno čtyřmi takty v duchu introdukce. Před sólem na bicí zaznívá opět část A. Toto sólo je rozděleno na dvě části, ale v základě je vlastně tvořeno částí B a to tak, že první dvě repetice jsou její zredukovanou verzí, aby mohlo sólo postupně gradovat. Tvoří ho vždy záseky, které začnou před čtvrtou dobou a zbytek taktu je následně ponechán pro bubeníkovu improvizaci. Další dvě repetice jsou už kompletní částí B.

V závěru skladby zazní naposledy hlavní téma, tentokrát ale zkrácené o poslední dva takty, místo kterých zazní o takt prodloužená část B, která je zakončená korunou.

4.4. Album Pick Hits Live

Album Pick Hits Live je jedinou vydanou živou nahrávkou Scofieldovy tvorby z jeho fusionového období. Existují však nejrůznější videozáznamy koncertů na festivalech či z televize. Toto album je záznam koncertu z Tokia v říjnu roku 1987, tedy tři měsíce před tím, než bylo natočeno album Loud Jazz. Deska tudíž obsahuje, kromě jednoho jazzového standardu Georgia On My Mind, pouze skladby z alb Electric Outlet, Still Warm a Blue Matter. Je tak dobrým materiálem pro porovnání toho, jak se kapela vyvinula v průběhu těch několika let, během kterých aktivně koncertovali. Jelikož jde o živou nahrávku, tak na ní pochopitelně figurují pouze jména členů Scofieldovy kapely se kterou v té době hrál, tedy Dennis Chambers na bicí, Gary Grainger na baskytaru a Robert Aires na klávesové nástroje. Velkým přínosem tohoto alba je, že na rozdíl od studiových nahrávek jsou zde interpretované skladby mnohem delší, například skladba Trim má přes šestnáct minut. Díky tomu se lze dostat ke kapele mnohem blíže a vychutnat si spontaneitu a muzikalitu živého hraní.

5. Závěr

Sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století byla velmi bohatá na rozvoj nejrůznějších hudebních žánrů a subžánrů, a to nejen v populární hudbě, ale i v okrajových oblastech, jako například právě v jazzu. Jazzoví hudebníci začali ve velkém experimentovat s jinými styly, což vedlo k ustálení nového hudebního stylu nazvaného fusion. A právě John Scofield byl zcela určitě jedním z hlavních tahounů tohoto nového stylu hudby. Domnívám se, že svou uměleckou tvorbou a způsobem hry velmi výrazně přispěl k jeho rozvoji. Proto jsem se rozhodl ve své bakalářské práci zmapovat to období jeho působení na hudební scéně, během kterého se fusionu věnoval nejvíce.

Za největší přínos své práce považuji celkem 7 transkripcí skladeb Johna Scofielda, které jsem osobně vytvořil. Z nich jsem potom vycházel při zpracování podrobné analýzy těchto skladeb. Při této práci jsem narazil na několik problémů, které jsem musel uceleně vyřešit. Například jsem zjistil, že slovní popis hudebního díla je velmi obtížný a někdy je v podstatě nemožné některé hudební jevy uspokojivě slovně vysvětlit. Proto rozhodně doporučuji se při čtení mé analýzy držet zároveň i přiloženého notového zápisu a ideálně si ještě skladbu pustit. Jen tak je podle mě možné se v analýze dobře zorientovat.

Velkou otázkou pro mě bylo, zda noty popisovat anglickým či českým výrazem. Nakonec jsem se rozhodl použít anglické výrazy. Hlavním důvodem byl předpoklad, že by tyto transkripce mohly posloužit hudebníkům i mimo Českou republiku a chtěl jsem, aby byly mezinárodně dostupné. Zároveň neočekávám, že by je čeští muzikanti, kteří by se chtěli těmito notami zabývat, nedokázali číst v angličtině.

Dalším důvodem, který mě k použití angličtiny vedl byl fakt, že i v české hudební terminologii a muzikantském slangu je už dnes zakotveno mnoho anglických odborných termínů, které v podstatě nemají dostačující český ekvivalent. Takovým pojmem je podle mě například výraz sideman. V češtině bychom možná mohli použít slova jako spoluhráč či doprovodný hráč, ale nemyslím si, že by to úplně přesně vystihlo správný význam tohoto označení. Takových výrazů, které jsem se nakonec rozhodl ponechat v práci v původním anglickém znění je více, například half-time feel nebo třeba a go-go rytmus. Také jsem stál před rozhodnutím, zda při popisování not volit německé nebo anglo-americké označení. Vzhledem k tomu, že jsem několikrát

použil anglické výrazy a všechny transkripce jsou popsány anglicky jsem se rozhodl, že budu při popisování not používat anglo-americké názvy. Proto zde písmeno B neoznačuje snížený tón H, jak jsme v České republice většinou zvyklí, ale základní tón H.

Přestože analýza a transkripce vybraných skladeb byly od začátku těžištěm mé bakalářské práce, rozhodl jsem se na začátek doplnit ještě stručnou biografii Johna Scofielda a také společensko-politický a kulturně-historický kontext. Při jejich zpracování jsem vycházel zejména z internetových publikací, článků a rozhovorů, ale čerpal jsem také i ze svých osobních poznámek, které jsem získal při studiu na Royal Conservatory of Brussels. Tyto poznámky tak nemohu zapsat do seznamu použité literatury, protože nebyly nikdy oficiálně vydány.

Hudební dílo a osobnost Johna Scofielda mě při mém studiu hudby natolik ovlivnily, že pro mě jeho jméno bylo jasnou volbou pro téma bakalářské práce. Jeho tvorbou se také určitě chci i nadále intenzivně zabývat. Budu velmi rád, pokud tato práce poslouží ke vzniku jakékoli další publikace o Johnu Scofieldovi, nebo se pro někoho stane inspirujícím podnětem k poznání práce tohoto hudebního génia.

6. Seznam použitých pramenů, literatury a internetových zdrojů

1. BURGESS, Marjorie. *John Scofield* [online]. Encyklopedia.com, 2019 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/john-scofield>
2. DAVIS, Miles a TROUPE Quincy. *Miles the autobiography*. London: Picador, 2012. ISBN 978-1-4472-1837-1.
3. Dennis Chambers - In The Pocket. In: *Youtube* [online]. 8. 7. 2013 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rXmuaisOXXk&t=3441s> Kanál uživatele Yuri Cozzolino
4. FOX, Charles a HARRISON, Max a NICHOLSON, Stuart a THACKER, Eric. *The essential jazz records*. New York: Mansell, 2000. ISBN 978-0-7201-1708-0
5. GILBERT, Mark. *JJ 02/89: John Scofield – Pick Hits & Loud Jazz* [online]. *Jazzjournal.co.uk*, 2019 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://jazzjournal.co.uk/2019/02/28/john-scofield-pick-hits/>
6. HRABALIK, Petr. *Celková situace v 70. letech* [online]. *Ceskatelevize.cz* [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/svet/70-leta/clanky/40-celkova-situace-v-70-letech/>
7. HRABALIK, Petr. *Eighties a výš - Lesk a bída politiky a popu* [online]. *Ceskatelevize.cz*, 2004 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/svet/80-leta/clanky/89-eighties-a-vys-lesk-a-bida-politiky-a-popu/>
8. *John Scofield* [online]. *Berklee.edu* [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.berklee.edu/people/john-scofield>

9. John Scofield live at the North Sea Jazz Festival; 13-07-1986; World of Jazz.
In: *Youtube* [online]. 26. 6. 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=dvp_DwGDPvc. Kanál uživatele World of jazz
10. John Scofield Uberjam Band; Blue Matter; Gărâna Jazz Festival 2017.
In: *Youtube* [online]. 19. 1. 2017 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=0BQtWhdmFHM&list=PLvWBLTG40VA-dnVq8m2_C6J5sT4CYqiV&index=9&t=0s
11. MRÁZEK, Martin. *New York během ekonomické krize 70. let: Zločin, korupce a prostitutky* [online]. E15.cz, 2016 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
<https://www.e15.cz/magazin/new-york-behem-ekonomicke-krize-70-let-zlocin-korupce-a-prostitutky-1324182>
12. MYERS, Marc. *Interview: John Scofield* [online]. Jazzwax.com, 2012 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.jazzwax.com/2012/03/interview-john-scofield.html>
13. NICHOLSON, Stuart. *In conversation with John Scofield* [online]. Jazz.com, 2009 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
<https://web.archive.org/web/20151222112400/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/3/29/in-conversation-with-john-scofield>
14. PANKEN, Ted. *In conversation with Mike Stern* [online]. Jazz.com, 2009 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
<https://web.archive.org/web/20160301081635/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/10/2/in-conversation-with-mike-stern>
15. Příspěvatelé Wikipedie, *B (musical note)* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:
[https://en.wikipedia.org/wiki/B_\(musical_note\)](https://en.wikipedia.org/wiki/B_(musical_note))

16. Příspěvatelé Wikipedie, *Blue Matter (John Scofield album)* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Matter_\(John_Scofield_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Matter_(John_Scofield_album))
17. Příspěvatelé Wikipedie, *John Scofield* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Scofield&oldid=891777690
18. Příspěvatelé Wikipedie, *Loud Jazz* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Loud_Jazz
19. Příspěvatelé Wikipedie, *Pick Hits Live* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Pick_Hits_Live
20. Příspěvatelé Wikipedie, *Still Warm* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Still_Warm
21. SCOFIELD, John, 1985. *Still Warm* [zvukový záznam na CD ve formátu MP3]. New York: Gramavision.
22. SCOFIELD, John, 1986. *Blue Matter* [zvukový záznam na CD ve formátu MP3]. New York: Gramavision.
23. SCOFIELD, John, 1987. *Loud Jazz* [zvukový záznam na CD ve formátu MP3]. New York: Gramavision.
24. SCOFIELD, John, 1987. *Pick Hits Live* [zvukový záznam na CD ve formátu MP3]. New York: Gramavision.
25. STAFF, Aaj. John Scofield: Loud Jazz [online]. Allaboutjazz.com, 1997 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.allaboutjazz.com/loud-jazz-john-scofield-grammavision-review-by-aaj-staff.php>

26. SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: JC Audio, 2013. ISBN 978-80-87132-25-8

27. What is RULE OF THUMB? What does RULE OF THUMB mean? RULE OF THUMB meaning & explanation. In: *Youtube* [online]. 14. 10. 2018 [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tfN2ChZLIrw>. Kanál uživatele The Audiopedia

28. YANOW, Scott. *John Scofield Still Warm* [online]. Allmusic.com [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/album/still-warm-mw0000188723>