

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

JAZZOVÁ HUDBA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ALLAN REUSS –

ŽIVOT A STYLOVÁ ANALÝZA SWINGOVÉHO KYTARISTY

Jan Lacina

Vedoucí práce: B. M. David Dorůžka

Oponent práce: MgA. Štěpánka Havlíčková Balcarová

Datum obhajoby: 30. června 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Jazz Music

BACHELOR'S THESIS

**ALLAN REUSS –
BIOGRAPHY AND STYLISTIC ANALYSIS OF THE SWING
GUITARIST**

Jan Lacina

Thesis Supervisor: B. M. David Dorůžka

Thesis Opponent: MgA. Štěpánka Havlíčková Balcarová

Date of thesis defence: June 30th, 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Allan Reuss – život a analýza swingového kytaristy

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

Praha, dne

Jan Lacina

Upozornění

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

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá životem a hudebním jazykem amerického swingového kytaristy Allana Reusse. Částečně se také věnuje roli kytary ve swingové rytmické sekci. V práci budou za pomoci transkripcí autora rozebrány jednotlivé elementy Reussovy hry. Analyzované nahrávky pocházejí z doby, kdy byl Reuss na jazzové scéně aktivní, tzn. mezi lety 1935 – 1946. Hlavní důraz bude kladen na analýzu improvizovaných akordických sól, avšak podrobně bude rozebrána i rytmická stránka jeho hry. V neposlední řadě práce přivádí jméno Allan Reuss do česko-jazyčného prostředí. Nepočítáme-li drobné zmínky v příbězích Reussových slavnějších současníků, neexistuje o jeho osobě v českém jazyce dostupná literatura.

Abstract

The bachelor thesis deals with life and musical language of an American swing guitar player Allan Reuss. It also partially deals with the role of the guitar in the swing rhythm section. The individual elements of Reuss's playing will be analyzed in the thesis through the author's transcriptions. The analyzed recordings are from the time when Reuss was active on the jazz scene, ie. between 1935 and 1946. The main emphasis will be put on the analysis of improvised chord solos, but the rhythmic aspect of his playing will also be analyzed in detail. Last but not least, the work brings the name Allan Reuss to the Czech-language environment. If we do not count the small mentions in the stories in which Reuss's more famous contemporaries figure, there is no literature available about him in the Czech language.

Klíčová slova

Allan Reuss, jazz, swing, akustická kytara, jazzová improvizace, big band, swingová rytmická sekce, akordická sóla

Key words

Allan Reuss, jazz, swing, acoustic guitar, jazz improvisation, big band, swing rhythm section, chord solos

Obsah

Seznam příloh	7
Úvod	8
1. TEORETICKÁ ČÁST	9
1. 1 Allan Reuss: Biografie	9
1. 2 Swing jako hudební styl	11
1. 3 Swingová rytmická sekce	12
1. 4 Rytmická kytara ve swingové hudbě	14
1. 5 Sólová kytara ve swingové hudbě	21
2. PRAKTICKÁ ČÁST	22
2. 1 Kytarový styl Allana Reusse	22
2. 1. 1 Rytmická kytara	22
2. 1. 2 Introdukce a mezihry	24
2. 1. 3 Sólová kytara	26
2. 1. 4 Vliv současníků na hru Allana Reusse	35
2. 2 Analýzy vybraných nahrávek	36
2. 2. 1 If I Could Be With You	36
2. 2. 1 Pickin' for Patsy	39
2. 2. 3 Bye Bye Blues	42
Závěr	45
Seznam použitých pramenů	46

Seznam příloh

Příloha č. 1 – If I Could Be With You (noty)

Příloha č. 2 – Pickin' for Patsy (noty)

Příloha č. 3 – Bye Bye Blues (noty)

Úvod

Předmětem této práce je zmapovat život kytaristy Alana Reusse a na základě analýzy transkripcí Reussových nahrávek popsat jeho unikátní kytarový styl. Alan Reuss - americký swingový kytarista není ani užší jazzové veřejnosti příliš znám. Ve výčtech jazzových kytaristů třicátých a čtyřicátých let dvacátého století se pravidelně objevují jména jako Eddie Lang, Charlie Christian, Django Reinhardt nebo Oscar Moore. Cílem mého snažení bude ukázat, že se Allan Reuss může těmto velikánům směle rovnat. Svými hudebními výkony by si to rozhodně zasloužil. V česky psané literatuře o něm až na pár faktických zmínek, v příbězích jeho slavnějších vrstevníků, nenajdeme ani větu. Studijním materiálem tedy budou knihy v anglickém jazyce a hlavně hudební nahrávky.

V práci budu postupovat od obecných poznatků ke konkrétním. Pro uvedení do kontextu považuji za důležité seznámit se s hudbou swingové éry jako takovou. Následně se zaměřuji na funkci swingové rytmické sekce, kde měla kytara své specifické místo. Od konkrétní funkce kytary ve swingové hudbě se práce dostane k hudební osobnosti Allana Reusse. Pomocí transkripcí jeho doprovodů, meziher a sól budu zkoumat Reussův hudební jazyk a pokusím se jej uvést do kontextu doby a ostatních kytaristů.

Tento spis by mohl posloužit jako vyvážený soubor teoretických a praktických informací pro každého, kdo by se rád seznámil s hudbou Alana Reusse. Výhodou může být, že se jedná vůbec o první práci v českém jazyce na toto téma.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1. 1 Allan Reuss: Biografie

Americký swingový kytarista, narozen 15. června 1915 v New York City, započal svůj muzikantský život hrou na banjo. Již ve dvanácti letech odehrál první profesionální koncert. Jako mnoho dalších muzikantů té doby vyměnil banjo za kytaru a ta se stala jeho jediným nástrojem. Od poloviny třicátých let začal být v New Yorku vyhledávaným všestranným muzikantem, po jehož službách byla neustále poptávka. Jako student George Vana Epse, jej v roce 1935 na jeho vlastní doporučení nahradil v rytmické sekci Benny Goodman Orchestra. Tentokrát jen na tři měsíce. Mezi léty 1936-1938 byl však již stálým členem orchestru. Zbývající dva roky let třicátých strávil na volné noze s občasnými angažmá v orchestrech Jacka Teagardena a Paula Whitemana.

Na počátku čtyřicátých let koncertoval s kapelami Teda Weemse (1941-1942), Jimmyho Dorseyho (1942) a během zákazu komerčního nahrávání muzikantů v USA byl členem NBC studio band (1942-1943). V letech 1943 – 1944 se vrátil zpět do kapely Bennyho Goodmana, který se po velmi úspěšném období svého sextetu (1939 – 1941), s mladým a geniálním pionýrem elektrické kytary Charliem Christianem vrátil ke staršímu zvuku akustické rytmické kytary. Roky 1944 a 1945 strávil v angažmá orchestru trumpetisty Harryho Jamese. V tomto úspěšném období také vyhrál hlasování čtenářů magazínů *Metronome* a *Downbeat* o nejlepšího kytaristu roku 1944.

Allan Reuss poté na půdě Los Angeles vedl své vlastní trio. Postupem času ztrácel kontakt s jazzovou scénou a soustředil se na lukrativní studiové zakázky pro filmový průmysl a pedagogickou činnost. V roce 1955 se však překvapivě objevil ve filmu *The Benny Goodman Story* jako člen big bandu.¹

Většinu své kariéry tedy Allan Reuss strávil na pozici rytmického kytaristy v malých i velkých kapelách. Také vynikal hrou struhujících akordických sól, jejichž analýza bude tvořit velkou část této práce. Jeho všestrannost umožnila leaderům kapel používat kytaru ve swingové hudbě v nových kontextech. Například Jack

¹ Zpracováno podle: BRITT, Stan. *The Jazz Guitarists*. Poole, Dorset: Blandford Press, 1984, s. 109.

Teagarden orchestra v Reussově skladbě *Pickin' for Patsy*² (1939) uvádí kytaru jako hlavní sólový hlas, který ovšem hraje většinu času melodie v akordech za doprovodů dechů. Dále můžeme slyšet aranžérské využití Reussovy nejen akordické hry v rámci větších kapel ve formě introdukcí, meziher a závěrů. Konkrétní poznatky a závěry si přiblížíme v následujících kapitolách.

Allan Reuss se objevuje také na nahrávkách Colemana Hawkinse, Billie Holiday, Bennyho Cartera, Mildred Baileyové, Lionela Hamptona, Louise Armstronga, Teddyho Wilsona, Geneho Krupy nebo Glenna Millera. Většinou v rytmické funkci. Je tedy jasné, že byl svého času jedním z nejvyhledávanějších doprovodných kytaristů. Allan Reuss zemřel 4. 7. 1988.

² JACK TEAGARDEN AND HIS ORCHESTRA. *Pickin' For Patsy*. [vinyl]. Brunswick, WB 24484, 1939.

1. 2 Swing jako hudební styl

Swing je specifický idiom jazzové hudby dosahující svého vrcholu popularity přibližně mezi lety 1935 – 1945. Tehdy jazzovou scénu převážně v New Yorku ovládly velké kapely - tzv. big bandy a prostřednictvím rozhlasové hudby, živých koncertů a tančíren udělaly ze swingu nejpopulárnější hudbu té doby. Základem takového big bandu byly tři sekce: žesťová (trumpety a trombony), dřevěná (saxofony a klarinety) a rytmická (piano, kytara, kontrabas, bicí). S univerzální odpovědí na počty hráčů v dechových sekcích se nelze spokojit. Například dechová sekce Bennyho Goodmana hrála na nahrávce slavné skladby *Sing, Sing, Sing* v obsazení jeden klarinet, čtyři saxofony, tři trumpety a dva trombony.³ Ve stejném obsazení (kromě klarinetu) nahrál Count Basie Orchestra jeden ze svých prvních hitů – blues *One o'clock Jump*.⁴ V takto velkých kapelách bylo možno využít všech dostupných výrazových prostředků a nástrojových kombinací. Například hra melodie tutti, shout chorusů, „call and response“ riffů, virtuózní improvizace jednotlivých sólistů, dynamické možnosti od pianissima po velké forte a neustávající podpora rytmické sekce o čtyřech muzikantech, jejichž primárním úkolem bylo tvořit co nejkvalitnější rytmické podhoubí. Jednalo se totiž mimo jiné také o taneční hudbu. Kromě sólistických výkonů a částečně improvizovaného doprovodu rytmické sekce byly skladby vymyšleny a zahrány ve formě aranžmá. Kvalita hudby byla mnohdy odrazem osobnosti aranžéra. Mezi významná tělesa patřila např. Count Basie Orchestra, Chick Webb Orchestra, Duke Ellington Orchestra, Benny Goodman Orchestra, Jimmy Lunceford Orchestra a mnoho dalších. Swingová hudba nebyla jen o velkých orchestrech. Spousta kapelníků paralelně vystupovala v menších obsazeních. Například různé malé skupiny Bennyho Goodmana nebo Counta Basieho, John Kirby sextet, Nat King Cole trio. Swingová hudba začala ve čtyřicátých letech i díky nástupu kontrastního stylu malých kapel *Bebopu* a v důsledku Druhé světové války ztrácet popularitu. Krátce po roce 1945 začaly velké orchestry ustupovat a jen několik z nich přežilo vstup do další dekády.

³ BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *Sing, Sing, Sing*. [CD, kompilace]. RCA, 5630-2-RB, 1989

⁴ COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA. *One O'Clock Jump*. [vinyl]. Decca, 62332-A, 1937.

1. 3 Swingová rytmická sekce

Swingová rytmická sekce je oproti rytmické sekci starších jazzových stylů značně pozměněna a je jednou z esenciálních veličin swingového zvuku. V souvislosti s přesunem jazzu z exteriéru do interiéru začal těžkopádnou a hlasitou tubu již na konci dvacátých let pozvolně nahrazovat „plastičtější“ kontrabas. Jako partner k nástroji méně výraznému, ale zato více se pojícímu s ostatními, se rozhodně nehodilo hlasité banjo, ale jemnější kytara.⁵ Tuto revoluci odstartoval Eddie Lang, který již na konci dvacátých let hrál v ansámblech na kytaru místo tenorového banja. Jeho průkopnická role inspirovala mnoho banjoistů k výměně nástroje za kytaru.⁶ Bicí a piano byly součástí kapel již dříve. Spíše se změnil styl, jakým hrály. Celkové rytmické cítění se změnilo z *two beat* (New Orleans a pochodové kapely) na *four beat*.⁷ ⁸ Funkce bicích ve velkém swingovém orchestru sestávala primárně z hraní čtvrtových not na basový buben⁹ a hry na činel hi-hat. Přesunutí části bubeníkovy hry na vysokými frekvencemi oplývající činel hi-hat bylo oproti minulým jazzovým stylům vítaným „odlehčením“. Snare bubínek byl využíván na hru akcentů, offbeatů a nejvíce exponován v bicích sólech. Často také v energických částech skladeb podporoval orchestr úderu na druhou a čtvrtou dobu. Tyto bubenické prvky spolu s krátkým dozvukem střevových strun kontrabasu a perkusivním témbrem kytary poskytovaly velmi jasný a exaktní puls. Srovnajme se zvukem bebopových a mainstreamových kapel objevujících se po roce 1945: Čtyři „pumpující“ doby basového bubnu byly nahrazeny občasnými akcenty na off-beatech, zvuk činelu se z hi-hat přesunul na méně exaktní ride, a basové střevové struny byly nahrazeny umělými, umožňujícími snadnější hru dlouhých legatových tónů.

Úlohou kontrabasu ve swingové kapele bylo hraní doprovodných linek opisujících harmonii technikou tzv. *walking bass*. K rytmické a harmonické funkci kontrabasu tak přibyla i funkce melodická. Jako jeden z prvních basistů používajících tuto

⁵ BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s. 87.

⁶ SALLIS, James (edt.). *Jazz Guitars: An Anthology*. New York: Quill, 1984, s. 165.

⁷ „Two beat“ – forma organizace taktu, kde jsou nástrojem hrající basovou linku zdůrazněny doby 1. a 3.

⁸ „Four beat“ – všechny doby ve 4/4 taktu jsou cítěny rovnoměrně.

⁹ Hraní čtvrtových not na basový buben je charakteristické pro rané období swingu. Později převzal basový buben úlohu samostatného hlasu. Viz. SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989, s. 227.

techniku je označován Walter Page známý z orchestru Counta Basieho.¹⁰ V tématech a introdukcích skladeb se občas uplatňoval starší two-beat.

Kytara pak hraním akordů ve všech čtyřech dobách taktu rytmicky kopírovala basový buben s basovou linkou. Tím dodávala kapelám důležitý tón – pro tu dobu nepostradatelný. Její role vychází z logiky věci, kdy se jako akustický nástroj nemůže rovnat celým dechovým sekcím ani mnohem komplexnějšímu a hlasitějšímu pianu. Zůstala tedy role rytmicko-harmonická. Kytara je v této hudbě spíše „cítěna než slyšena“, ovšem bez ní hudba lehce postrádá element tanečnosti. Efektivita rytmické kytary je v její jednoduchosti.

Klavír má v této hudbě primárně roli rytmicko-harmonického doprovodného nástroje s občasnými kratšími sóly a drobnými riffovými frázemi komentujícími hudební dění. V počátcích swingové hudby se často uplatňoval způsob tzv. stride piana i ve větších kapelách. Levá ruka pianisty se v tomto případě kryla s basovou linkou i kytarovým doprovodem. Proto byl klavírní part přemístěn do vyššího rejstříku. Kromě rytmicky improvizovaného akordického doprovodu zdůrazňujícího off-beaty a anticipujícího harmonii můžeme piano slyšet mnohdy komentovat hudební dění např. hra do pauz orchestru, odpověď na frázi orchestru apod.

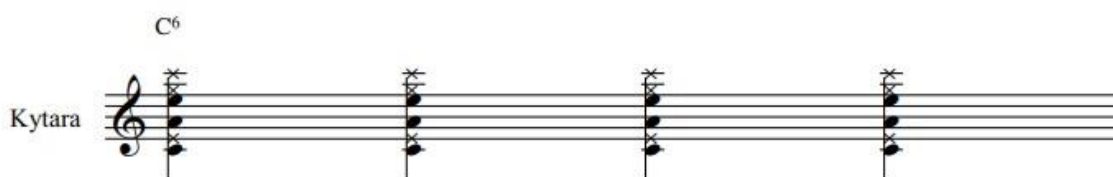
Všechny tyto inovace v rytmické sekci lze již slyšet na nahrávkách orchestru Counta Basieho z roku 1936.¹¹ Slavná rytmická sekce hrála v tomto orchestru mezi léty 1936-1942 ve složení: Count Basie – piano, Freddie Green – kytara, Walter Page – kontrabas a Jo Jones – bicí. Další výbornou sekcí je rytmika Bennyho Goodmana z let 1936-38 v obsazení: Jess Stacy – piano, Allan Reuss – kytara, Harry Goodman – kontrabas a Gene Krupa – bicí.

¹⁰ SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989, s. 226.

¹¹ SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989, s. 227.

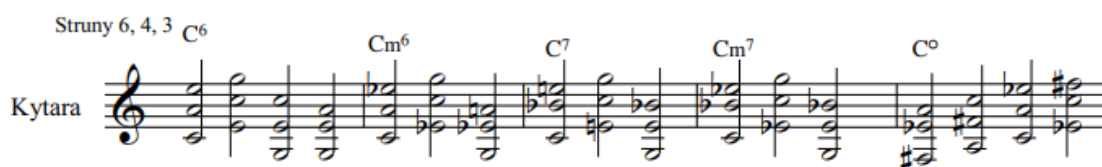
1. 4 Rytmická kytara ve swingové hudbě

Harmonický materiál pro hraní rytmičky kytary se skládal z jednoduchých kvintakordů a jejich obrátů, akordů s přidanou sextou a septakordů, ve kterých byla často vynechána kvinta. Většinou se jednalo o trojzvuky, které byly výlučně hrány na strunách 6, 4 a 3. Ostatní struny byly zatlumeny levou rukou tak, aby mohla pravá ruka třímající trsátka bezstarostně a energicky hrát přes všech šest strun oproti třem znějícím. To generovalo žádoucí perkusivně-harmonický zvuk, u akustické kytary zvláště výrazný a „křupavý“. Kdybychom to chtěli přesně zapsat do not, dostali bychom něco takového (ukázka č. 1).



Ukázka č. 1, zdroj: autor.

Čím více u kobyly kytary jsou struny udeřeny, tím ostřejší a jasnější zvuk nástroj produkuje. Směrem k hmatníku je pak zvuk teplejší a jemnější. Pojďme si ukázat základní typy sazby u různých druhů akordů (ukázka č. 2). Technicky se jedná o sazby Drop 3, kde je navíc z původního čtyřzvuku odebrán nejvyšší tón.



Ukázka č. 2, zdroj: autor.

Spojování akordů pak probíhalo nejkratším možným způsobem, harmonicky proto většinou i nejlíbivějším. V praxi vidíme swingový kytarový doprovod na prvních osmi taktech doprovodu skladby Charlieho Ventury *Charlie Boy*¹² v podání Allana Reusse (ukázka č. 3).

¹² CHARLIE VENTURA AND HIS LANTERN FIVE. *Charlie Boy*. [vinyl]. Los Angeles: Lamplighter, LL 106-A, 1946.

Charlie Boy - Allan Reuss doprovod

Charlie Ventura
Nahrávka: Lamplighter records LL-106 A - 1946
Čas cca. 0:08 - 0:23
Transkripce: Jan Lacina

Ukázka č. 3, zdroj: autor.

Všechny čtyři noty v taktu jsou hrány rovně a bez větších akcentů na druhou a čtvrtou dobu. Tím se tento styl výrazně odlišuje od evropské odnože swingu v podání hudebníků kolem Djanga Reinhardta. V rámci statictější harmonie, kdy zní jeden akord dva takty a více, bylo běžné vystřídat obraty akordů, či využít princip řetězení dominant. Například na dva takty akordu G7 rozvedeného do C mohl kytarista zahrát v první polovině druhého taktu akord A \flat 7 nebo D7. Tón hraný na šesté struně má velký význam – tvoří totiž předěl mezi rejstříkem kontrabasů a kytary. Například v případě kdy hraje kontrabas tóniku a kytara obrat akordu od kvinty lze slyšet velmi plný souzvuk (ukázka č. 4).

Ukázka č. 4, zdroj: autor.

Jedná se o specifickou barvu, která zásadním způsobem určuje zvuk swingové rytmické sekce. Tato barva je však dána souzvukem kontrabasů s akustickou kytarou. Elektrická kytara se pro tento styl hudby příliš nehodí. To je dáno

i historicky – první kytaristé hrající na tyto nástroje se objevují sice koncem třicátých let, ale masově se elektrická kytara rozšiřuje až po druhé světové válce. V té době již byla většina swingové hudby nahrána. Navíc má elektrická kytara natolik zesílené basové frekvence, že v případě, kdy zastává roli rytmické kytary, se doporučuje šestou strunu vynechat a hrát jen sazby na čtvrté a třetí.

Délka jednotlivých akordů se proměňovala souběžně s proměnou rytmického vnímání jazzové hudby. Od raných, velmi krátkých exaktních úderů po poválečné rozvolnění rytmiky reprezentované ride činelem a delšími basovými i kytarovými čtvrtými notami. Pro názornou ukázkou si stačí pustit jakoukoli nahrávku orchestru Counta Basieho z padesátých let nebo pozdější.

Zvláštní pozornost si zaslouží osobnost Freddieho Greena – dlouholetého kytaristy orchestru Counta Basieho. Freddie Green inovoval styl hraní rytmické kytary, který známe z nahrávek Allana Reusse, George Vana Epse nebo Ala Caseyho. Místo třech tónů v rámci jednoho akordu hrál jen jeden tón na struně D.¹³ Tato struna je témbrově nejvýraznější a svým umístěním v tzv. tenorové poloze zapadá přesně mezi part kontrabasů a piana. Jeho doprovodný part nevypadal jako sled akordů, ale jako dlouhá melodická linka vedena kontrapunkticky s basovou linkou. Paradoxně je jeden tón v rámci celého orchestru daleko výraznější než trojhlasý akord. Hraním akordů o více tónech se v takto velkých kapelách ztrácí jasnost toho, co je pro rytmickou kytaru nejpodstatnější – puls a harmonického rytmu. Jeden tón v nejsilnějším rejstříku kytary dokáže dostatečně zdůraznit obojí.¹⁴Jedná se o jeden z charakteristických prvků zvuku orchestru Counta Basieho. Ukažme si třeba na šestnácti taktech tématu skladby Franka Fostera – *My Shiny Stockings* (ukázka č. 5).¹⁵

¹³ BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s.79.

¹⁴ BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s.44.

¹⁵ COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA. *April In Paris*. [vinyl]. Verve, MG V-8012, 1957.

Shiny Stockings - Freddie Green doprovod

Frank Foster
Nahrávka: Count Basie and his Orchestra - April in Paris (1956) Verve V/V6 8012
Čas cca. 0:16 - 0:45
Transkripce: Jan Lacina

The image displays a musical score for guitar and double bass accompaniment. It is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13). Each system consists of two staves: the top staff is for guitar (Kytara) and the bottom staff is for double bass (Kontrabas). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Chord symbols are written below the bass staff. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

System 1 (Measures 1-4):
Kytara: Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7
Kontrabas: Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7

System 2 (Measures 5-8):
Kyt. (5): Ab6 Db7 Ab/C B°
Kb. (5): Ab6 Db7 Ab/C B°

System 3 (Measures 9-12):
Kyt. (9): Bbm7 Eb7 Cm7 F7
Kb. (9): Bbm7 Eb7 Cm7 F7

System 4 (Measures 13-16):
Kyt. (13): Dm7 G7 C6 C°7 F7
Kb. (13): Dm7 G7 C6 C°7 F7

Ukázka č. 5, zdroj: autor.

I když Freddie Green vyrukoval s touto inovací bezmála po dvaceti letech od nástupu do orchestru Counta Basieho, má v kapitole o swingové rytmické kytáře své pevné místo.¹⁶ Jméno Freddie Green je třeba zmínit i proto, že byl v druhé polovině 30. let chvíli žákem Alana Reusse.¹⁷ Několik málo dochovaných videozáběrů ukazuje, že Green využíval při hraní jednohlasých melodií stále stejné tříhlasé hmaty jako ostatní kytaristé. Greenovy inovativní doprovodné linky tak byly založeny na výměnách desítkami let prověřených hmatů.¹⁸ To také vysvětluje,

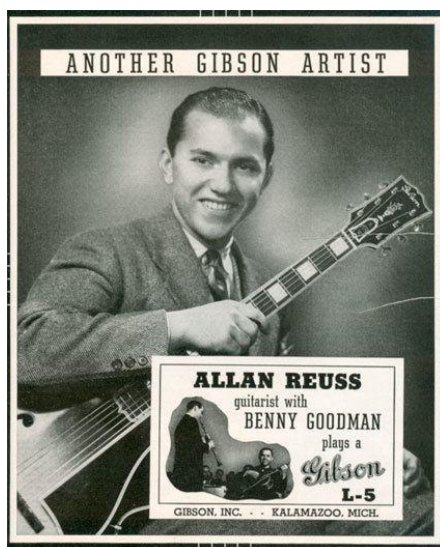
¹⁶ BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s. 49.

¹⁷ JORDAN, Steve a SCANLAN, Tom. *Rhythm Man: Fifty Years in Jazz*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, s. 136.

¹⁸ BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s. 44-45.

proč občas zazní v Greenově jednohlasé lince dvojhlas nebo trojhlas. Prsty, které měly jen tlumit, strunu občas omylem zmáčkly.

Typickým nástrojem té doby je akustická kytara s klenutou horní deskou a ozvučnými otvory ve tvaru F (stejnými jako nástroje z houslové rodiny) osazená kovovými strunami. Tento typ kytary uvedla firma Gibson v roce 1922. První takto produkováný model byl označen jako L5. Na tento typ kytary hrál i Allan Reuss (obrázek č. 1).



Obrázek č. 1¹⁹

Dodnes je tento typ velmi oblíbený a ceny historických modelů z předválečného období dosahují obrovských částek. Dalším výrobcem byla firma Epiphone, na jejíž nástroje hráli v období swingu třeba Carl Cress, Dick McDonough, Carmen Mastren, chvíli i Freddie Green a Allan Reuss.²⁰ Velký vliv na zvuk a jeho sílu má nastavení dohmatu a tloušťka strun. Vysoký dohmat a hrubé struny dokáží kytáře přidat na hlasitosti a průraznosti.²¹

Neméně důležitý je posed u nástroje. Pro co největší hlasitost a šíření zvuku akustické kytary je třeba umožnit přední a zadní resonanční desce volně

¹⁹ Allan Reuss. [foto]. In: *Alchetron* [online]. [Cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://alchetron.com/Allan-Reuss>

²⁰ FEITSIMA, Ruurd. Epiphone historic players. In: dutcharchtopguitarmuseum.nl. [online]. [cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://dutcharchtopguitarmuseum.nl/epiphone-historic-players/>.

²¹ SALLIS, James (edt.). *Jazz Guitars: An Anthology*. New York: Quill, 1984, s. 184.

rezonovat.²² Při pohledu na historické fotografie Allana Reusse (obrázek č. 2) a Freddieho Greena (obrázek č. 3) vidíme totožný princip: Levá noha je přeložena přes pravou. Na ní je položena kytara, lehce nakloněná ozvučným otvorem směrem nahoru do prostoru. Těla se dotýká jen kraj lubu spojující přední a zadní desku. Účelem těchto opatření je, aby se zadní deska kytary nedotýkala těla kytaristy a mohla volně rezonovat. Naklonění kytary také přispívá lepšímu šíření zvuku a poskytuje levé ruce komfortnější pozici pro hru akordů. Všimněme si, že elektrický kytarista Charlie Christian sedí u nástroje jinak (obrázek č. 4). Obě nohy jsou na zemi, kytara spočívá na pravé noze mířící rovně do prostoru a část její zadní desky je opřena o tělo hráče. V tomto případě na posedu nezáleží, protože nositelem zvuku je zesilovač, ne nástroj samotný.



Obrázek č. 2²³



Freddie Green on his Epiphone Emperor in the Count Basie Orchestra.

Obrázek č. 3²⁴

²² BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey, s. 37-39.

²³ Allan Reuss. [foto]. In: *Keep (it) swinging* [online]. [Cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <http://keepitwinging.blogspot.com/2017/03/allan-reuss-extraordinary-jazz-guitarist.html>

²⁴ Freddie Green on his Epiphone Emperor in the Count Basie Orchestra. [foto]. In: *Dutch Archtop Guitar Museum* [online]. [Cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://dutcharchtopguitarmuseum.nl/epiphone-historic-players/>



Obrázek č. 4²⁵

Po druhé světové válce začala popularita rytmické kytary upadat. Striktní hraní čtyř akordů do taktu bylo pro nově nastupující jazzové styly nevyhovující. Elektrická kytara, která začínala přebírat dominantní postavení, se vydala odlišným směrem, převážně jako nástroj hrající jednohlasé melodické linky. V neposlední řadě také nedostatek finančních prostředků a poptávky po velkých orchestrech způsobil redukci kapel. V kombinaci s novou hudební estetikou tak byli kytaristé první, kterých se orchestry zbavovaly. Našly se však i výjimky. Například Count Basie měl kytaru v orchestru až do konce svého života.

²⁵ Charlie Christian. [foto]. In: *Victorrecords* [online]. [Cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://www.victorrecords.com/victorrecordingartists>

1. 5 Sólová kytara ve swingové hudbě

I přes svou primárně rytmickou funkci kytara k sólovým výstupům občas příležitost dostávala. Pokud se tak stalo, bylo pravděpodobné, že uslyšíme kytarové sólo v akordech. Během tančírén a koncertů to byla kytaristova jediná příležitost, jak být slyšen. Pro hru sól v akordech s energickým a perkusivním zvukem byla kytaristům pravděpodobně inspirací banjová technika, vezmeme-li v úvahu, že původním nástrojem většiny kytaristů té doby bylo právě banjo.

Jména jako Allan Reuss, Carl Cress, Carmen Mastren, Dick Mc Donough nebo Al Casey, ve své době velice opěvovaná, jsou dnešním kytaristům prakticky neznámá. Tito kytaristé totiž nenahrávali pod svými jmény. Jejich improvizací umění tak lze většinou slyšet jako osmi až dvaatřicetitaktové úseky na nahrávkách kapel ze třicátých a čtyřicátých let. Nízký výskyt kytarových sól může být dán i tím, že málokterý bandleader vítal při kytarovém sólu ztrátu jinak kytarou zajišťovaného pulsu a oslabení zvuku kapely na sotva slyšitelnou úroveň. Známí kytaristé té doby, intenzivně nahrávající pod svými jmény - Eddie Lang a Django Reinhardt - postavili svůj styl spíše na jednohlasých improvizacích v malých skupinách.

Prvním kytaristou experimentujícím s ozvučením kytary ve swingové hudbě byl trombonista a zároveň kytarista Eddie Durham (Jimmy Lunceford, Count Basie). V roce 1935 nahrál jedno z prvních sól na elektricky zesílenou kytaru ve skladbě *Hitti'n the Bottle*.²⁶ I když byla elektrická kytara vynalezena o několik let dříve, na této nahrávce ve skutečnosti Durham hraje na ozvučený a zesílený akustický nástroj. Prvním kytaristou, který představil elektrickou kytaru širší veřejnosti, byl Charlie Christian spolu se svými působivými sóly v sextetu Bennyho Goodmana. Jemu se také připisuje význam jako jednomu z prvních muzikantů podílejících se na tvorbě nastávajícího jazzového stylu - bebopu. Christian byl pravidelným účastníkem nočních jam-sessions v podniku Minton's v Harlemu, kde tento nový jazzový styl vznikal. Výrazným sólovým i doprovodným elektrickým kytaristou pozdní doby swingové byl Oscar Moore, hrající v Nat King Cole trio.

²⁶ SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989, s. 356.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

2. 1 Kytarový styl Allana Reusse

2. 1. 1 Rytmická kytara

Princip hry rytmické kytary byl popsán v předchozí kapitole. Reussův styl se od něj neliší. Takto doprovázel střední díl skladby *What is This Thing Called Love* (ukázka č. 6).²⁷

What is this Thing Called Love? - Allan Reuss doprovod

Cole Porter
Nahrávka: Corky Corcoran and his Orchestra -1946 Keynote K-621 A
Čas cca. 0:33 - 0:45
Transkripce: Jan Laciňa

Kytara

Kontrabas

Kyt.

Kb.

Ukázka č. 6, zdroj: autor.

Nebo takto basové a klavírní sólo ve skladbě *My Melancholy Baby* (ukázka č. 7).²⁸

My Melancholy Baby - Allan Reuss doprovod

Ernie Burnett/George A. Norton
Nahrávka: Lamplighters All Stars - 1945 A-2989
Čas cca. 1:52 - 2:12
Transkripce: Jan Laciňa

Sólo kontrabas:

Kytara

Kontrabas

Sólo klavír:

Kyt.

Kb.

Ukázka č. 7, zdroj: autor.

²⁷ CORKY CORCORAN AND HIS ORCHESTRA. *What Is This Thing Called Love?* [vinyl]. Keynote, K-621 A, 1945.

²⁸ LAMPLIGHTER ALL STARS. *My Melancholy Baby*. [vinyl]. Los Angeles: Lamplighter, LL 104-A, 1946.

Pro občasné zahuštění harmonie a zvláště pro doprovod v menších kapelách Reuss přidával k základním hmatům tón na druhé struně. Nikdy však na první.²⁹ Délka jednotlivých akordů se v Allanově hře proměňovala paralelně s proměnou rytmického vnímání jazzové hudby obecně. Od raných, velmi krátkých exaktních úderů, po poválečné rozvolnění rytmu reprezentované ride činelem a delšími basovými i kytarovými čtvrtkami. Ilustrujme na nahrávkách *If I Could Be With You* z roku 1935³⁰ a *April In Paris*³¹ z roku 1946. Nemá příliš smysl se zabývat technickými detaily Reussovy rytmické hry, neboť její funkce spočívala v co nejlepším a nejpřesnějším „vyrábění“ pulsu spolu s produkcí zvuku, který se bude co nejlépe pojit s ostatními nástroji.

Reussovu pověst perfektního rytmického kytaristy potvrzují mnohá svědectví. Takto se o něm vyjádřil kytarista Steve Jordan ve své biografii: „*When I was young, however, Reuss was the best in the business. All of us rhythm guitar chairs tried our best but none of us could match Allan Reuss. I think he is the best rhythm guitar player there ever was*“.³²

James Lincoln Collier popisuje v knize *Benny Goodman and the Swing Era* svou optikou tehdejší rytmickou sekci Bennyho Goodmana, jíž byl Reuss součástí: „*As will become clear, I feel that Krupa tended to have a heavy beat, and was, furthermore, no believer in metronomically exact time. Harry Goodman, too, was never considered a master bass player, and it is my opinion that Reuss was crucial in giving the Goodman band its romping swing.*“³³

²⁹ JORDAN, Steve a SCANLAN, Tom. *Rhythm Man: Fifty Years in Jazz*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, s. 16.

³⁰ BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *If I Could Be With You (One Hour Tonight)*. [vinyl]. Chicago: BS 96504-1A, 1935.

³¹ HAWKINS, Coleman. *Hollywood Stampede*. [CD, kompilace]. Capitol Jazz, 1989.

³² JORDAN, Steve a SCANLAN, Tom. *Rhythm Man: Fifty Years in Jazz*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, s. 137.

³³ COLLIER, James Lincoln. *Benny Goodman and the Swing Era*. New York: Oxford University Press, 1989, s. 132.

2. 1. 2 Introdukce a mezihry

Diskografie Allana Reusse obsahuje spoustu improvizovaných úvodů, meziher a závěrů skladeb. Tyto krátké hudební úryvky se jeden od druhého liší. Vybral jsem takové části, které co nejvíce obsahují Reussův improvizací jazyk.

Harmonickém materiálem Reussova čtyřtaktového intra na nahrávce písně *I'm Beginning to See the Light*³⁴ je dominantní modulující sekvence (ukázka č.8). Tato jednotaktová sekvence, poprvé uvedena jako spoj akordů F a B \flat 7 je dvakrát přísně transponována o celý tón níž. Potřetí akord B7 neklesá kvintově do E7, ale o půltón níž do B \flat 7. Spoj \flat VI7 – V7 tak uvádí tóninu tématu Es dur. První půlka sekvence vždy obsahuje melodický vzor 1235 nad sextakordem daného akordu. Druhá část začíná taktéž sextakordem s primou v melodii, ale melodie obrací směr dolů na sextu a následně na kvintu.

I'm Beginning To See The Light (Allan Reuss - mezihry)

Don George/Duke Ellington/Johny Hodges/Harry James
Nahrávka: Harry James and his Orchestra (1945) Columbia 36758
Transkripcie: Jan Lacina

Intro: 0:00 - 0:08

Kytara

Mezihra: 1:17 - 1:27

Kyt.

8

Kyt.

Ukázka č. 8, zdroj: autor.

Mezihra v čase 1:17 – 1:27 přináší stejný princip jako intro. Reuss na první takt sekvence vystoupá rozkladem akordu E \flat 6 s chromatickým průchodem mezi kvintou a sextou. Sekvence je založena na vystřídání sexty a kvinty každého akordu. Pozor! Již v první transpozici sekvence obsahuje malou variaci (takt 7).

³⁴ HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA. *I'm Beginning To See The Light*. [vinyl]. Columbia, 36768, 1944.

Oživujícím prvkem je rozvod kvarty do tercie na každém akordu, což může evokovat nahrazení dominantního akordu (F7) jeho jádrem (Cm7 – F7). Akord G \flat 7 není rozveden kvintově do B7 jako v první sekvenci, ale postupuje půltónově do F7 s přidanou tercdecimou. Tento akord pak Reuss stejným hmatem třikrát posune o půltón nahoru: F7 - G \flat 7 – G7 - A \flat 7. Akord A \flat 7 je dominantou nastávající tóniny Des dur.

Coquette (Allan Reuss intro)

Johny Green/Carmen Lombardo/Gus Khan
 Nahrávka: Teddy Wilson and his Orchestra (1937) Brunswick LA 1383
 Čas: 0:00 - 0:07
 Transkripce: Jan Lacina



Ukázka č. 9, zdroj: autor.

V intru ke skladbě *Coquette*³⁵ (ukázka č. 9) není harmonie vyjádřena akordy tak explicitně jako v předchozí ukázce. I proto dostává melodie více prostoru a volnosti. Aniž bychom analyzovali harmonii, lze říci, že melodie celého intra (vyjma poslední doby 4. taktu) je postavena na tónech akordu E \flat 6 a chromatických přístupech k nim. Například ve druhém taktu klesá melodie od kvinty chromaticky do tercie. Těsně před rozvodem tónu A \sharp do G si ještě odskočí na tón Fis. Tímto způsobem zazní chromatická řada pěti tónů bez ztráty pocitu tonality. Chromatické průchody se nacházejí v taktu na lehkých rytmických divizích. Tento princip je mimo jiné jedním ze základních prvků swingového (a potažmo jazzového) improvizačního jazyka. Místy latentní harmonický průběh intra lze popsat takto: Takt 1 – tónika, takt 2 – spojení subdominanty (nebo septakordu na druhém stupni) s dominantou, takt 3 - tónika a takt čtyři – spojení mollové subdominanty s dominantou.

³⁵ TEDDY WILSON AND HIS ORCHESTRA. *Coquette*. [vinyl]. Brunswick, LA 1383, 1939.

2. 1. 3 Sólová kytara

Reussův hudební materiál pro hraní akordických sól je optikou dnešní doby velmi zajímavý. Většinou se o akordických sólech bavíme jako o stylu, kterým se proslavil např. Wes Montgomery tzv. block chords. Jde o čtyřzvuky (konkrétně u kytary), které postupují paralelně s každým tónem melodie. To znamená, že každý tón melodie je harmonizován. Kytara nejlépe sedí sazby Drop 2. Vezmeme-li v úvahu, že má kytarista k dispozici jen čtyři prsty (i když může jedním prstem chytit více tónů), dojdeme k závěru, že melodie v akordech hrány takovýmto způsobem jsou do určité míry omezené (hlavně tempem) a i tak velmi technicky náročné. Pojdme přepsat Reussovu frázi ze sóla ve skladbě *Pickin' For Patsy* do stylu block chords (ukázka č. 10).

The image shows a musical score for guitar. On the left, a melodic phrase is written on a treble clef staff. Above the staff, a triplet of eighth notes is shown with a '3' above it. The first measure has a 'Dm7' chord symbol above it. The second measure has a 'G7' chord symbol above it. The third measure has a 'Dm7' chord symbol above it. The fourth measure has a 'G7' chord symbol above it. Below the staff, the text reads 'Fráze Allana Reusse z "Pickin' for Patsy"'. On the right, the same melodic phrase is shown, but it is a block chord style where each note of the melody is accompanied by a block chord. Above the staff, the same chord symbols are present. Below the staff, the text reads 'Stejná fráze zharmonizovaná pomocí block chords'.

Ukázka č. 10, zdroj: autor.

V Reussově stylu lze docílit zvýšeného tempa a nenarušit melodickou kontinuitu fráze přílišnými skoky levé ruky, kdežto ve stylu block chords jsme limitováni určitým tempem a nemožností legata při hře vrchního hlasu.

Základem akordického sóla Allana Reuse bude jednoduchý hmat akordu (většinou trojzvuk, někdy čtyřzvuk), kolem kterého se nacházejí další melodické tóny. Jednoduchost harmonie je dána hlavně stylem hudby: Swingová harmonie není tak komplexní jako harmonie pozdějších jazzových stylů. Část prstů drží akord a část prstů hraje melodii. Většinou Reuss zahraje celý akord na první dobu nové harmonie a ten je následován melodickou frází. Někdy je akord v rámci fráze zopakován. Poměr hry akordu společně s melodií a melodie samotné není tvořen nějak systematicky. Spíše intuitivně ve snaze o co nejjednodušší a nejekonomičtější hru trsátkem pravé ruky. Tzv. „jak to vyjde“ nebo na základě aktuálního rozhodnutí o dalším směřování improvizace (Chci sólo hodně vygradovat? – podporuji většinu tónů melodie akordy. Chci nechat sólo pomalu odeznít? – akordy hrají střídavě nebo vůbec). Nejprve jsem nechtěl tuto práci zatěžovat úvahami o prstokladech a jednotlivých hmatech akordů, ale po vypracování všech transkripcí

jsem změnil názor. Ačkoli zní totiž akordická sóla Allana Reusse velmi komplexně, jsou založeny na velmi jednoduchém principu. Většina Reussových frází je vměstána do několika hmatů akordů (říkejme jim boxy). Zkusíme-li si v nich udělat systém, zjistíme, že valná většina akordických frází Alana Reusse se odehrává ve třech boxech pro durové akordy, v úplně totožných boxech pro mollové septakordy (ale transponovaných o malou tercii níž), třech boxech pro dominantní akordy a jedním univerzálním hmatem pro zmenšené akordy, mollové akordy s velkou sextou a dominantní akordy. Všechny praktické ukázky frází Allana Reusse pocházejí z analyzovaných sol. V celkovém hudebním kontextu je lze najít v přiložených transkripcích.

Prvním boxem pro durové akordy bude tento (ukázka č. 11):

The image shows a musical staff for guitar. It starts with a C major chord (C) in the eighth position (viii). The notes are G4 (1st finger), F#4 (2nd finger), E4 (3rd finger), and D4 (4th finger). This is followed by a series of chromatic passing notes (Průchody) on the D4 string: D4 (1st finger), Eb4 (2nd finger), E4 (2nd finger), F4 (3rd finger), F#4 (3rd finger), G4 (3rd finger), Ab4 (4th finger), A4 (4th finger), Bb4 (4th finger), B4 (4th finger), and C5 (4th finger).

Ukázka č. 11, zdroj: autor.

Jedná se o kvintakord v úzké poloze se zdvojenou oktávou mezi nejhlubším a nejvyšším hlasem na strunách 1-4. Podívejme se na melodické možnosti, které tento box nabízí. Důležité je, že pokud hraje Reuss melodii na první struně (tóny D, C, H), drží jen tóny akordu na druhé (tón G, prvním prstem, malé barré) a třetí struně (tón E, druhým prstem). Hraje-li melodii na druhé struně (tóny A, G), drží tóny akordu na třetí (tón E, druhým prstem) a čtvrté struně (tón C, třetím prstem). Melodické tóny na třetí struně jsou ve všech boxech uvedeny jen jako možnosti. Sám Reuss je příliš nepoužívá. V tomto případě zní jen čtvrtá struna. Fakticky se tedy v tomto případě jedná o trojzvuky, které ale vycházejí z jednoho hmatu akordu o čtyřech tónech. Mezi doškálné tóny stupnice lze v tomto boxu přidat i chromatické průchody. Tón Des (Cis) mezi nónu a základní tón, tón Ab (Gis) mezi sextu a kvintu a tón Fis (Ges) mezi kvartu a kvintu. Tento princip je možno podle sluchu a estetiky aplikovat na všechny ostatní boxy. Reuss tyto průchody používá převážně na dominantních akordech. Je důležité spíš ukázat možnosti, které tyto boxy nabízejí. Takto vypadá první box v praxi (ukázka č. 12).



Ukážka č. 12, zdroj: autor.

Druhým boxem, tentokrát si ukažme třeba akord F dur, je durový sextakord v úzké poloze se zdvojenou tercií mezi nehlubším a nenjižším hlasem na strunách 1-4. Platí úplně stejné principy jako pro předchozí box. Tady je výčet melodických možností (ukážka č. 13):



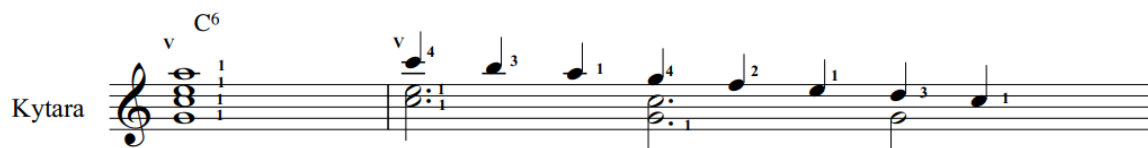
Ukážka č. 13, zdroj: autor.

A fráze Allana Reusse (ukážka č.14):



Ukážka č. 14, zdroj: autor.

Třetí box je durový kvartsextakord v úzké poloze s přidanou sextou. Mezi nejhlubším tónem (kvinta) a nejvyšším (sexta) je nóna. Tady je výčet melodických možností (ukážka č.15) a fráze Allana Reusse (ukážka č.16):



Ukážka č. 15, zdroj: autor.



Ukážka č. 16, zdroj: autor.

Díky faktu, že o druhu a typu akordu rozhoduje jeho nejhlubší tón (v jazzu hrán většinou kontrabasem), používá Reuss stejné boxy i pro hraní mollových

septakordů. Když bude hrát kontrabas například tón A a kytarista hrát akord C dur, výsledný zvuk bude Am7 (tóny A, C, E, G). Nejčastěji hraje Reuss tyto boxy jako součást akordu na druhém stupni před dominantou směřující do durové tóniky. Např. Am7 – D7 – G. Akord na druhém stupni má funkci subdominantní. Am7 má se subdominantou C společné tři (C dur) nebo čtyři (C6) tóny. Jedná se v podstatě o totéž (zvláště pro improvizujícího jazzového muzikanta). Dovedu si představit, že Reuss vždy uvažuje C – D7 – G. Pro hru mollových septakordů používá boxy uvedené níže. Některé melodické tóny jsou přizbůsobené nové funkci hmatu.

Box 1 a fráze Allana Reussse (ukázky č. 17 a 18):

Kytara

Ukázka č. 17, zdroj: autor.

Ukázka č. 18, zdroj: autor.

Box 2 a fráze Allana Reussse (ukázky č. 19 a 20):

Kytara

Ukázka č. 19, zdroj: autor.

Ukázka č. 20, zdroj: autor.

Box 3 a fráze Allana Reussse (ukázky č. 21 a 22):

Kytara

Ukázka č. 21, zdroj: autor.



Ukázka č. 22, zdroj: autor.

Základem dominantních boxů budou dvě kombinace tercie a septimy na třetí a čtvrté struně.

První box postavený na dominantním kvintsextakordu obsahuje tercii na čtvrté struně, septimu na třetí, základní tón na druhé a kvintu na první. Melodické možnosti: Lze zahrát sextu (H) a kvintu (A) na první struně a tercii (Fis), nonu (E) a základní tón (D) na druhé struně.

Z chromatických tónů se nabízí tóny B (snížená sexta) F (zvětšená nona) a Es (malá nona). Lze je použít jako melodické průchody nebo alterace akordu (ukázky č. 23 a 24).



Ukázka č. 23, zdroj: autor.



Ukázka č. 24, zdroj: autor.

Druhý box postavený na dominantním sekundakordu obsahuje septimu na čtvrté struně, tercii na třetí, kvintu na druhé a základní tón na první. Melodickými možnostmi jsou nona (E) a prima (D) na první struně. Septima (C), sexta (H) a kvinta (A) na druhé struně. Popřípadě kvarta (G) a tercie (Fis) na třetí struně. V případě melodie na první struně hraje Reuss vždy čtyřzvuk narozdíl od durových a mollových akordů. Box a Reussova fráze (ukázky č. 25 a 26):



Ukázka č. 25, zdroj: autor.



Ukázka č. 26, zdroj: autor.

Pro hru skrze více akordů používá Reuss kombinace boxů, které jsou co nejbliže u sebe (ukázka č. 27).



Ukázka č. 27, zdroj: autor.

Posledním boxem vyjadřujícím podle kontextu více typů akordu je tento (ukázky č. 28 a 29):



Ukázka č. 28, zdroj: autor.



Ukázka č. 29, zdroj: autor.

Hrajeme jej na strunách 1-3. V notové ukázce chybí ještě jedno využití. A to na hru zmenšených akordů. Tyto principy považuji za důležité vysvětlit kvůli analýzám v následující kapitole. Analýzy se tak příliš nebudou zabývat specifikami kytarové techniky, ale celkovým hudebním projevem.

Výrazným znakem Reusových improvizací budou paralelismy. To by mohl být důvod proč jsou Reusovy sóla tak strhující. Paralelní princip (posouvání jednotlivých hmatů akordů po hmatníku) totiž kytáře velmi sluší a Reuss toho uměl perfektně využít. Buď způsobem velmi jednoduchých hramonických substitucí nebo jako harmonizace not, které by se harmonizovaly statickým akordem velmi nešikovně. Například snížený 3 a 7 stupeň v durové tónině (blue tóny) či

chromatické průchody do akordických tónů. Zde je několik příkladů (ukázky č. 30, 31, 32):



Ukázka č. 30, zdroj: autor.



Ukázka č. 31, zdroj: autor.



Ukázka č. 32, zdroj: autor.

Kdybychom z jeho akordických sól vyextrahovali jen melodie, dostaneme jednoduché swingové fráze podobné improvizacím té doby. Další ingrediencí je perfektní rytmus a energie s jakou svá sóla interpretuje. Podstatnými prvky jsou také hra s motivem, riffovost, rytmické přemístění, transpozice motivu. Gró celého Reussova osobitého zvuku však leží v nástroji, na který hraje. Akustický nástroj tento styl hry absorbuje daleko lépe než kytara elektrická. Přirozený zvuk kytary v kapele i navdory nízké hlasitosti proráží díky frekvenčnímu spektru (hlavně výškám a středům), které v kontextu ostatních nástrojů obývá. Existuje několik nahrávek, kde hraje Alan Reuss i na elektrickou kytaru. Na nahrávce skladby *Slow Joe*³⁶ Charlieho Ventury hraje dokonce akordické sólo ve svém stylu. Zatímco hudební obsah je stejně kvalitní, zvukově se kytara příliš neprosazuje. Má příliš málo výšek a mnoho nižších středů a basů. Nelze říci, že je to horší než typická Reussova sóla, rozhodně jde však o jinou estetiku zvuku, která byla již v té době rozvíjena jinými kytaristy, hrajícími na elektrifikované nástroje. Jak již bylo řečeno, akordická sóla byla standardem té doby a efektivním způsobem jak se sólově prosadit na kytaru v orchestru plném dechových nástrojů.

³⁶ CHARLIE VENTURA AND HIS SEXTET. *Slow Joe*. [vinyl]. Imperial, LA 45-5079, 1946.

Zajímavým momentem v Reussově diskografii je skladba Harryho Jamese z roku 1944 *Steel Guitar Rag*³⁷, která je založena na jednoduché jednohlasé melodii uvedené elektrickou kytarou za doprovodu orchestru.

Za zmínku také stojí nahrávka skladby *I Never Knew*³⁸ v podání uskupení nazvaného „Peck's Bad Boys“. Tato kapela složená jen ze strunných nástrojů svým zvukem evokuje western swingové kapely z oblasti Texasu a Oklahomy. Různé typy kytar se zvukově výborně doplňují. Obsazení je následující: Lap steel kytara, elektrická kytara, akustická kytara a kontrabas. Reuss zde hraje jedno ze svých nejlepších sól.

V sólech Alana Reusse se také objevuje hra oktáv a výhradně jednohlasých melodií. Nikdy je ale nevyužívá déle než pár taktů.

Při transkripci sól Alana Reusse jsem si kladl otázku, jak moc je v nich obsažen element improvizace. Je samozřejmé, že každý improvizující hudebník má určitou zásobu frází a výrazových prostředků. Ty pak při improvizaci částečně nevědomě využívá a různě variuje. Míra variací těchto frází se u každého hudebníka velmi liší. Dle mého názoru však není kvalitnějším umělcem ten, kdo více nebo déle improvizuje, ale ten který dokáže lépe vyjádřit a předat posluchači hudební myšlenku nebo náladu nezávisle na míře improvizace v ní obsažené. Velmi také záleží na všeobecné estetice konkrétního hudebního žánru. Velkým pomocníkem bylo objevení alternativních verzí mnou transkribovaných a analyzovaných nahrávek. To je velká výhoda při nahlížení do „kuchařovy kuchyně“.

Konkrétní příklady si ukážeme v následující kapitole. Avšak jen na základě pár poslechů lze říci, že má Reuss své oblíbené fráze. Někdy jsou zopakovány doslovně. Jindy jsou zase umístěny na jiných dobách v rámci taktů nebo spojeny do větších celků. Každopádně když srovnám Reusse s ostatními improvizujícími jazzovými hudebníky, které jsem za život slyšel, bude patřit k těm, kteří svůj hudební jazyk používají často v jedné určité podobě. Odlišných hudebních myšlenek tak bude v různých sólech na stejnou harmonii méně. To je mimo jiné dáno i možnostmi které tento styl poskytuje. Tónů, které lze zahrát v jednom boxu

³⁷ HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA. *Steel Guitar Rag*. [vinyl]. Victory (V-disc), VP 988, 1945.

³⁸ PECK'S BAD BOYS. *Variations In Jazz*. [vinyl]. New York: Asch Recordings, 350-3B, 1939.

není mnoho. Proto je většina Reussových efektních frází vymyšlena tak aby tzv. „šla pod prsty“ a tím pádem omezena na určité melodické tóny a vztahy mezi nimi.

V knize *Jazz Guitars: An Anthology* najdeme dokonce Reussovo vyjádření na toto téma „*Did Reuss ever work his solos out prior to recording? They were all improvised*“ he says. *The guitarist preferred to sit close to the bass man, who would have to keep his ears tuned for any harmonic curves thrown by Reuss*“.³⁹

³⁹ SALLIS, James (edt.). *Jazz Guitars: An Anthology*. New York: Quill, 1984, s. 185.

2. 1. 4 Vliv současníků na hru Allana Reusse

Reussův styl vycházel převážně z raného stylu hry George Vana Epse, který byl jeho učitelem. Tuto hypotézu potvrzuje třeba Epsovo sólo na nahrávce skladby *Somebody Loves Me*⁴⁰, které nám svou estetikou i některými frázemi Reusse velmi připomíná. Nebo Epsovo sólo na nahrávce skladby *Indiana*⁴¹ z roku 1951. Eps sám ve své knize *George Van Eps Guitar Method*⁴² uvádí příklady hmatů kvintakordů, kolem kterých lze tvořit melodie (ukázka č. 33).



Ukázka č. 33

Při srovnání hry učitele a žáka lze říci, že Reuss odsunul Van Epsovu harmonickou sofistikovanost na druhou kolej. To mu umožnilo podávat svá sólo energicky, se strhujícím rytmem a obecně více „swingovat“.

Lze říci, že je Allan Reuss přímým pokračovatelem raného stylu George Vana Epse? Myslím, že ano. Hudební materiál, který od Epse získal, sice Reuss částečně přetvořil k obrazu svému, ale v základech se tyto dva styly nijak zvlášť neliší.

Jedním z dalších kytaristů improvizujících akordická sólo a možných inspirací pro Alana Reusse mohl být Dick McDonough. Na nahrávce skladby *Honeysuckle Rose*⁴³ slyšíme McDonoughovo akordické sólo. Není si sice s Reussovým podobno tolik jako VanEpsova sólo, ale obsahuje fráze, které by Reussovi mohly být inspirací.

Sám Reuss se ke svému vztahu ke kytarovým sólům vyjádřil poměrně překvapivě: „I was forced to play solos“⁴⁴

⁴⁰ ADRIAN ROLLINI AND HIS ORCHESTRA. *Somebody Loves Me*. [vinyl]. Decca, 359 B, 1934.

⁴¹ STACY, Jess. *In Chronology: 1951 – 1955*. [CD, kompilace]. Complete Jazz Series, 1951.

⁴² VAN EPS, George. *George Van Eps Guitar Method*, Missouri: Mel Bay Publications, 1939.

⁴³ A JAM SESSION. *Honeysuckle Rose – Foxtrot*. [vinyl]. His Master's Voice, B-8580, 1937.

⁴⁴ SALLIS, James (edt.). *Jazz Guitars: An Anthology*. New York: Quill, 1984, s. 183.

2. 2 Analýzy vybraných nahrávek

2. 2. 1 If I Could Be With You

Transkripce všech analyzovaných sól z této kapitoly lze najít v přílohách. První analýzou, kterou se budu zabývat, je Reussovo sólo na nahrávce písně If I Could Be With You⁴⁵ v podání Benny Goodman and His Orchestra. Aranžmá Fletchera Hendersona bylo nahráno v roce 1935. Mladému kytaristovi tehdy nebylo ani dvacet let. Skladba v tónině Des dur začíná čtyřtaktovou introdukcí. Poté následuje jedna forma zaranžované melodie v podání celého orchestru, jedna forma volnější interpretace melodie v podání klarinetu, kytarové sólo a závěrečné téma uvádějící melodii střídavě v dechové sekci a sólovém klarinetu. Jedna forma skladby má osmnáct taktů. Jedná se o variaci na klasické šestnáctitaktové schéma, kdy jsou poslední čtyři takty rozšířeny o dva další. Reuss začíná své sólo breakem již takt před začátkem formy. První část breaku, postavená kolem hmatu sextakordu Des dur začíná na lehké době. Nóna Es před rozvodem do primy odskočí na septimu C. Povšimněme si zajímavé harmonizace neakordických tónů, kdy tón Es zůstává nad sextakordem Des jako jeho tenze, kdežto přístupový tón C je podpořen paralelním sextakordem o půltón níž. Druhá část breaku obsahuje rychlé vystřídání tónu Es s tónem Des a vyjádření dominanty Ab7 zharmonizováním melodického tónu C jednoduchým trojzvukem obsahujícím kvintu, septimu a tercii. Z tónu C pak Reuss chromaticky vyběhne na tón Es, kde začíná dvoutaktová citace melodie. Aby bylo možné tento chromatický výběh zahrát s přehledem a jistě, je třeba využít prstoklad, kdy třetí prst hraje tóny melodie C, Des, D a rozvodný mollový sextakord Eb moll je zahrán čtvrtým prstem jako malé barré přes tři struny. Krkolomnost prstokladu je jen zdánlivá. Ostatní prstoklady, které jsem zkoušel, nikdy nevedly k uspokojivému výsledku. Je velmi pravděpodobné, že Reuss tuto frázi opravdu hrál tímto způsobem, vezmeme-li v úvahu, že v učebnici jeho učitele - George Vana Epse najdeme prstoklady podobného typu (ukázka č. 34).

⁴⁵ BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *Sing, Sing, Sing*. [CD, kompilace]. RCA, 5630-2-RB, 1989.



Ukázka č. 34

Zajímavá je i harmonizace tónu Des akordem $A\flat 7$ na třetí době prvního taktu. Akord obsahuje zesponu tóny Des, As, Ges a C. Tóny C a Des tvoří disonantní interval malé nóny, který se ale díky pozdějšímu rozvodu tónu Des do B stává snesitelným. Melodie ve druhém taktu je celá postavena na tónech A, B a C, zharmonizovanými stejným hmatem akordu jako na konci breaku. Tón A je v tomto případě chromatickým průchodem k nóně akordu $A\flat 7$ (B). Na třetí době třetího taktu zahraje Reuss sazbu akordu $E\flat 7$ s tenzemi 13 a 9 i když v harmonii leží akord F7 (na základě basové linky a předchozích forem). Pravděpodobně jde o chybu, jenž není zvláště markantní, přihlédneme-li k tomu, že vrchní dva hlasy hmatu obsahují tóny akordu F7. Ve čtvrtém taktu je melodie postavená na hmatu akordu $B\flat 7$. Průchodný tón E na začátku fráze je zharmonizován akordem A7, rozvádějící se půltónovým krokem do akordu $B\flat 7$. Fráze pátého taktu je odvozena z boxu založeném na dominantním kvintsextakordu (viz předchozí kapitola). Pro harmonizaci tónů C a B je k akordu přidána ještě velká nóna F na druhé struně, která ovšem později ustupuje melodickému tónu Es. Dlouhá fráze v taktech 6-8 nám ukazuje praktické spojení jednoduchých boxů do komplexnější melodie: Takt 6 – citace melodie skladby *Honeysuckle Rose* podpořena akordy $E\flat m 7$ a $A\flat 7$. Takt 7 – Reussův typický postup 1,2,3,5 podpořen sextakordem Des dur a rychlé vystřídání tónů B a C nad sextakordem $B\flat$ moll. Taktu 8 dominuje melodie založená na rozkladu akordu $E\flat m 7$ od septimy dolů, končící na tercdecimě dominanty. Zajímavé je vedení prostředního hlasu na akordu $A\flat 7$: Tóny C, Ces jdoucí přes průchodný akord Em do tónu B – kvinty nově nastupujícího akordu $E\flat m$. Následující velmi dlouhá fráze prochází více akordy. Takt 9 – stoupající melodie od tónu Es podpořena obraty akordu $E\flat m$ míří až do tónu Fis o decimu výše v taktu 10. Zde jsme svědky improvizovaného obohacení harmonie, kdy Reuss místo celého taktu $A\flat 7$, hraje dvě doby A7 a dvě doby $A\flat 7$ mířící do $D\flat$. Výborně jsou použity oba Reusem oblíbené postupy – paralelní princípl a hra chromatických průchodných tónů spojující doškláné tóny dominant. Virtuózní melodie v rychlých triolách se nad oběma akordy pohybuje chromaticky mezi kvintou a sextou. Nad $A\flat 7$ ještě navíc zazní další chromatický postup B, H, C a Des, kdy Des je prima právě nastoupené

tóniky. V taktu 11 pokračuje fráze krátkým motivem na akordu Des dur a ve volné transpozici na akordu F7. Na poslední osmině taktu je fráze ukončena akordem B \flat 7, který zároveň předjímá změnu akordu v dalším taktu. Takt 12: harmonizovaný rozklad polozmenšeného akordu D klesajícího od septimy do primy. Lze jej chápat jako rozklad akordu B \flat 9 z nóny do tercie. V taktech 13-15 zaznívá akordická progresse typická pro skladby této doby: IV - #IVdim- I/5 - VI7 dále ústící do rozšířené závěrečné kadence formy. Reuss pak v taktech 15-17 hraje téměř identickou frází jako na začátku sóla v taktech 6 a 7. Sólo je zakončeno efektní harmonizací tónické bluesové fráze v triolách podpořenými paralelními skluzy akordů střídajícími se s tónem Des. Snížená tercie E je harmonizována neúplným akordem A7 \flat 9 a sekunda Es stejným hmatem o půl tónu níž. Vzhledem k tónům melodie je lepší neúplný akord A \flat 7 \flat 9 vnímat jako G \flat - s přidanou velkou sextou. Jde o oblíbené zakončení delšího hudebního celku, kdy místo dominanty zazní melodicky molová subdominantna s přidanou sextou. Tento spoj je charakteristický hlavně rozvodem subdominantní mollové tercie do kvinty tóniky. Závěrečným akordem je pětizvuk D \flat 6/9 postavený z kvart - výhodný způsob tvoření akordů na kytáře. Porovnejme sólo s verzí nahrávky natočenou o půl roku dříve.⁴⁶ Fráze z taktu 4 je například zopakována doslovně na dvou místech alternativní verze. Takty 14-17 jsou téměř totožné. Improvizované přidání akordu A7 před A \flat 7, jak jej známe z taktu 10, použil Reuss v této verzi hned na začátku sóla. Takty 7-8 jsou si také velmi podobné. Zbytek sóla však přináší nový melodický materiál.

⁴⁶ BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *If I Could Be With You (One Hour Tonight)*. [vinyl]. Chicago: BS 96504-1A, 1935.

2. 2. 1 Pickin' for Patsy

Skladba *Pickin' for Patsy*, nahrána v roce 1939 orchestrem Jacka Teagardena, je ojedinělým dílem své doby. Kytara Allana Reusse se za doprovodu orchestru představuje jako hlavní sólový nástroj exponující hudební materiál. Jako autoři skladby jsou na obalu původní desky uvedeni Allan Reuss a Jack Teagarden. Lze předpokládat, že hlavní téma skladby napsal Reuss a aranžmá s orchestrací si vzal na starost Teagarden. Skladba v tónině G dur začíná osmitaktovým intrem, které lze rozdělit na dvě části. První část hraje orchestr: takty 1-2 obsahují diatonickou melodii končící chromatickým průchodem do kvinty a takty 3-4 dvě různé klesající chromatické melodie, jenž se scházejí na dominantě D dur. V tu chvíli orchestr utichne a Reuss přednese druhou část intra: Dominantní akordy s tenzemi 9 a 13 klesající po půltónech. Několik z nich Reuss vyplní jednoduchým rozkladem z nony směrem dolů do tercie. Následuje úvodní šestnáctitaktová melodie, která nese Reussův rukopis, velmi věrně kopírující harmonii. Nejprve rozklad kvintakordu G dur, poté rozklad akordu C-6, rozvod septimy dominanty D7 do tónické tercie a rozklady kvintakordů A a Ab dur navracející se zpět do G. To vše v prvních čtyřech taktech melodie. Další čtyřtaktí je až na poslední takt totožné. Zde jsou zahrány rozklady akordů As a G dur, jenž připravují nástup subdominantní tóniny. Celá melodie je tedy v dalším čtyřtaktí transponována do C dur, kde se moc neohřeje a pomocí spoje akordů D \flat 7 a D7 je navracena na další čtyři takty zpět do G. Melodii hrají spolu s kytarou dřevěné nástroje, které jsou vedeny v úzké harmonii a blocích. Hlavní melodie kytary se nachází mezi hlasy dřev, což vytváří zajímavou barvu. Jde o téma jednoduché a maximálně efektivní. Chytře vymyšlené jsou rozklady akordů postupující po půltónech. Místo aby postupovaly vždy od základního tónu nahoru, jdou střídavě nahoru, dolů. Vyhýbají se tak určité mechančnosti. Dalších šestnáct taktů, označených v notách písmenem „B“ se kromě nahrazení všech mollových subdominant durovými harmonicky shoduje s hlavní melodií. Již improvizující kytara v prvních čtyřech taktech „odpovídají“ žestě ve schématu: takt kytara – takt žestě. Dřevěné nástroje hrají jednoduchý akordický doprovod v dlouhých tónech. Za zmínku stojí takty 37 – 39 v partu kytary. Za neustálého opakování osminových not D se nad nimi po třech divizích střídají oktáva, velká a malá septima. To vytváří polyrytmický dojem. Dalších šestnáct taktů (sekce „C“) se harmonicky shoduje s předchozími. Přesto je lehce odlišná: Reuss už improvizuje výhradně v akordech a sazby dřev zabírají více prostoru. V taktu 43 se objeví v melodii kytary tón F. Tento blue tón (snížená

septima v dur) je harmonizován sextakordem F dur vyjadřujícím mixolydickou tonalitu. Stejná fráze je o několik taktů později transponována o kvartu výše. Na třetí době taktu 44 se z ničeho nic ozve mollová subdominanta jak v dechových nástrojích, tak v Reussově improvizaci. Tento malý aranžerský detail dodává opakujícím se sekcím živosti. V taktech 47 a 48 vidíme Reussův oblíbený postup 1235 zharmonizovaný sextakordem a v taktu 52 motiv půltónového sestupu dominantních akordů známý z intra. Sekce „D“ uvedená zdvihem celého orchestru ve forte přináší kontrastní hudební materiál. Do pauzy vstupuje kytara melodií vyjadřující spojení akordů Dm7 – G7, zatímco v harmonii zní akord D-6. Tato melodie je v taktech 59 – 60 přísně transponována o tón níž (Cm7 – F7) a o takt později ještě o půltón níž (Bm7 – E7). Poslední dva takty sekce „D“ spolu s prvním čtyřmi takty „E“ hraje kytara jen s kontrabasem neustále modulující sestupné dominantní akordy. Vrací se nálada z intra, což by se dalo vnímat jako snaha o vytvoření předělu mezi náladami a příprava nového materiálu. První sekvencí je opakující se postup C7 – B7 – Bb7 – A7, druhou G7 – F7 – G7 – Gb7. V taktech 69 – 72 se přidávají dřeva hrou kvartových dominantních akordů v celých notách. Reuss jednoduchým posunutím hmatu o kvintu výše vždy na třetí době odskočí do dominanty právě znějícího akordu, zatímco orchestr drží akordy G7 – F7 – G7 – Gb7. V taktech 73 – 76 následuje opakování první sekvence. Reuss používá stejné hmaty i melodie jako v intru. Sekci „E“ uzavírá dlouhá sekvence dominantních akordů D9, C9, Bb9, Eb9, A9, končící na akordu D dur. Tím se hudba zase vrací do tóniny G dur. Povšimněme si zdržování rozvodů akordů v taktech 77 a 78 (dřevěné nástroje). V sekci „F“ hraje kytara další improvizaci za doprovodu jednoduché riffové fráze ve dřevěch, procházející harmonií. Velmi často Reuss používá frázi využívající harmonizaci sníženého třetího stupně v dur (blue tónu). Pomáhá si tím půltónovým posunutím hmatu tónického akordu s nónou v melodii. Například takty 85 – 88 na této frázi postavil. Transpozici stejné fráze do C dur předvádí v taktu 89. V taktu 90 je pro změnu harmonizace snížené septimy, kterou známe z předchozích sekcí. Poslední dva takty jsou citací intra. Harmonicky v šestnáctitaktové sekci „F“ slyšíme šest taktů akordů G6, dva takty dominanty G7 připravující nástup čtyřech taktů na dominantním septakordu C7 a čtyři takty zpět na tónice G6. Dominantní septakord na čtvrtém stupni evokuje bluesovou formu. Sekce „G“ je téměř totožná se sekcí „F“. Podstatnější změnou je přidání opakující se riffové fráze žesťových nástrojů založené na akcentování off-beatů. Tato fráze kopíruje harmonii po celých šestnáct taktů. Skladba v tomto úseku dospívá ke svému vrcholu, neboť do hry je zapojen celý orchestr a kytara se přes něj snaží

sólově prosadit. Na posledních dvou taktech části „G“ se zase objevuje citace intra, jenž přechází volně do cody. Krátká coda kytary a kontrabasu hrajícím smyčcem je hezkým dovětkem v kontrastu se zahuštěnou plochou sekce „G“. Rubatová melodie kytary v akordech začíná krátkou citací melodie Honeysuckle Rose na kadenčních akordech Am7 – D7. Ty do tóniky nejdou přímo, ale oklikou přes akordy B \flat 9, A9 a tritónovou substituci dominanty A \flat 9.

Alternativní verze⁴⁷ nám o struktuře skladby prozradí více. V první řadě je part kytary kromě hlavního tématu v části „A“, taktů 58-62 v části „D“, taktů 69-72 v části „E“ a cody osvobozen od vypsání not. Akordové sazby a někdy i melodie nad nimi se občas opakují, ale v odlišném rytmickém uspořádání. Party dechových nástrojů jsou vypsány do poslední noty, piano a bicí jsou na obou nahrávkách téměř neslyšitelné. Nelze říci, jestli je basová linka improvizovaná celou dobu. Některé linky se shodují, což ale může znamenat vědomou volbu basisty.

⁴⁷ JACK TEAGARDEN AND HIS ORCHESTRA. *The 1939 Brunswick & Columbia Recordings* – 7. [CD, kompilace]. Collectables, 2004.

2. 2. 3 Bye Bye Blues

Předmětem další analýzy bude Reussovo sólo na nahrávce skladby *Bye Bye Blues*⁴⁸ z roku 1946. Na nahrávce kvintetu pianisty Arnolda Rosse dále hrají: Benny Carter- altsaxofon, Artie Bernstein- kontrabas a Nick Fatool – bicí. Pravděpodobně se jedná o jednu z posledních nahrávek Allana Reusse ve swingovém kontextu. Napovídá tomu také fakt, že byly pořízeny v Los Angeles – místě Reussova nového působiště.

Bye Bye Blues intro

Fred Hamm, Dave Bennett, Bert Lown, Chauncey Gray

Nahrávka: Arnold Ross Quintet - 1946. Keynote K-648 B

Čas: 0:00 - 0:08

Transkripce: Jan Lacina

Fast Swing

The image shows a musical score for the introduction of 'Bye Bye Blues'. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: 'Kytara' (Guitar) and 'Piano'. The second system has two staves: 'Kyt.' (Guitar) and 'Pno.' (Piano). The music is in 4/4 time and features a 'Fast Swing' tempo. The key signature is one flat (B-flat major). The score is characterized by a repeating rhythmic pattern of eighth notes, with many notes beamed in groups of three (trios). The guitar part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter rest, and this pattern repeats. The piano part plays a similar triplet pattern but with a different intervallic structure. The second system shows the continuation of these patterns, with the guitar part ending on a measure with a whole note chord (C major) and the piano part ending on a measure with a whole note chord (F major).

Ukázka č. 35, zdroj: autor.

Skladba v tónině C dur začíná společným osmitaktovým intrem kytary a piana (ukázka č. 35). Následuje dvaatřicetitaktové téma v podání saxofonu, saxofonové sólo, kytarové sólo, sólo piana a ještě jedna saxofonová improvizace ukončující skladbu. Intro je postaveno na rychlém střídání rozkladů akordů C dur a Des dur. Po pozornějším poslechu lze identifikovat dvoutaktovou figuru, kdy je rozklad akordu C dur na první době prvního taktu následován dvěma rozklady kvintakordů Des dur na čtvrté době prvního taktu a třetí době druhého taktu. Piano hraje od primy a kytara od tercie o sextu níž. Tato figura je zopakována třikrát. Poté následuje Reussova kadence předznamenávající nástup melodie: Tónika a sled

⁴⁸ CARTER, Benny a ROSS Arnold Quintet. *The Complete Benny Carter*. The Essential Keynote Collection – 7. [CD, kompilace]. Mercury, 1987.

dominantních akordů A7(b13), D9 a G7(b13). Téma Reuss nezačíná swingovým doprovodem jako obvykle, ale spolu s pianem po celou dobu tématu volně pokládají akordy v půlových a celých notách. Čtyři krátké noty v taktu začíná hrát až během sóla saxofonu. Kytarové sólo startuje chromatickým výstupem z tónu C v osminových notách. Tato řada tónů končí až na tónu C o oktávu výše. Fráze je velmi virtuózní a samozřejmá, takže vyvstává otázka, zda je improvizovaná. Odpoví nám poslech alternate takes 1 a 2 (tato původně vydaná verze je take 3).⁴⁹ Verze 1 a 2 obsahují na začátku Reussových sól totožnou frázi. I když zní velmi složitě, její provedení není při pochopení Reussových boxů příliš složité. Fráze začíná na třetí struně v boxu durového kvartsextakordu na tónu C. První prst levé ruky drží barré v páté poloze. První prst hraje tón C, druhý Cis, třetí D a čtvrtý Dis. Poté se melodie přesune na druhou strunu: Tón E společně s akordem hraje první prst, F druhý, Fis třetí a G čtvrtý. Následuje skok do kvintakordového boxu C dur. Tentokrát ale v deváté poloze. První prst drží jak notu melodie Gis, tak akordický tón E. Druhý prst drží akordický tón C. Notu A zahraje třetí prst, sklouzne na notu B, čtvrtý prst zahraje notu H a závěrečný tón melodie zahraje první prst, přeskakující na první strunu. Tuto frázi následuje jednoduchá odpověď v taktu 3. V taktu 4 hraje Reuss jednoduchý melodický vzor 1235, který ještě stihne zopakovat o půltónu níž v G. Akord Ab7 směřující do C tak Reuss překryje spojením Ab – G – C. Dále vidíme velmi muzikální a efektivní využití akordických tónů při improvizaci: Na třetí době pátého taktu proběhne pro Reusse typické rychlé vystřídání dvou tónů (E a G) a následný dvojitý chromatický průtah k tercii. Fráze je ukončena na primě s pomocí střídavého tónu A. Místo striktního hraní akordu A7 v taktech 7 a 8 se Reuss za pomoci vzoru 1235 pohybuje v různých tonalitách. Nejdříve jej zahraje z vrchu v A dur, poté zespod jako G dur, Ab dur a znovu A dur. Tohoto efektního zvuku lze na kytáře docílit pouhým posouváním hmatu po příslušných pražcích. V taktech 8 a 9 figurují dva motivy nad akordem D7. Lze říci, že jsou ve vztahu otázky (takt 8) a odpovědi (takt 9). Za zmínku stojí nahrazení akordu Ebdim akordem Eb7 v taktu 14. Od čtvrté doby taktu 15 hraje Reuss místo akordu G7 hmat i melodii založenou na jeho tritónové substituci Db7. Druhá polovina sóla začíná motivem v C dur postaveném z akordických tónů a chromatickým průchodem k tercii. Při změně akordu na Ab7 je motiv mimo jeho poslední notu přísně transponován. Opět díky vlastnostem kytary velmi snadno.

⁴⁹ CARTER, Benny a ROSS Arnold Quintet. *The Complete Benny Carter. The Essential Keynote Collection – 7*. [CD, kompilace]. Mercury, 1987.

Takty 21-22: Znovu motiv založený na akordických tónech a chromatickému průchodu k tercii. Takty 23-24: Místo dvou taktů akordu A7 Reuss opět opakuje vzor 1235 střídající více tonalit. Místo A7 – D7 tedy slyšíme: A – A_b – A – B_b – A – D7. V taktu 25 lze spatřit jeden z Reussových zajímavých konceptů. Akord D7 nahradí akordem C dur. To lze chápat dvojím způsobem. Tím prvním je, že akord C dur obsahuje tóny z D mixolydické. Konkrétně je jeho nadstavbou, protože tóny C, E a G jsou septimou, nónou a undecimou akordu D7. Druhý přehodnocuje vztah dominantanta – tónika (D7 – G) na subdominantanta – tonika (C – G). Stejný princip jako na akordech v taktech 23 - 24 slyšíme v taktech 27 – 28. Místo akordu G7 zazní během dvou taktů akordy G dur, Fdur, Fis dur a G dur. Předposlední fráze sóla je motiv založený na střídání nóny a základního tónu nad akordem C dur. V přísné transpozici jej znovu slyšíme o takt později o velkou tercii níž v As dur. Reuss sólo ukončuje rozšířením motivu z pátého taktu harmonizací melodického bluesového postupu ♭III – II – I. Toto sólo je typickou ukázkou paralelního principu a jeho využití v reharmonizaci. Trochu zvláště se jeví vynechávání septimy v některých dominantních akordech. Na druhou stranu je to dle mého názoru jeden z prvků Reussova zvuku velmi slušící akustické kytáře. Kvintakordy hrány tímto energickým způsobem mají jistou „křupavost“ která pomáhá kytáře se zvukově více prosadit. Obě sóla na alternate takes obsahují, jak už bylo řečeno, identickou první frázi. Stejně tak se fráze z taktu 5 objevuje v obou verzích. A to doslovně zopakovaná na více místech. Melodický vzor 1235 a chromatické posouvání tonalit na dlouho znějících dominantních akordech slyšíme v obou verzích taktěž.

Závěr

Kromě jednotlivých dílčích závěrů, které jsem uváděl v předchozích kapitolách, bych chtěl vyjádřit několik myšlenek. Originalita, s jakou zní uchu dnešního posluchače improvizace Allana Reusse, dle mého názoru příliš nesouvisí s jeho bystrou a energickou hrou. Vezmeme-li v potaz, že Reussův styl přímo navazuje na George Vana Epse a jeho další současníky, musíme hledat příčinu někde jinde. Vždyť akordická kytarová sóla byla tou dobou relativně běžnou praxí. To spíše jednohlasé improvizace, díky kterým se proslavili kytaristé jako Eddie Lang, Django Reinhardt, byly výjimkami. S příchodem elektrické kytary pak perkusivní akordická sóla skoro vymizela. Proč tedy zní Reussovy improvizace tak originálně? Já osobně si odpovídám tím, že postrádám opravdové vzdělání v jazzové hudbě před rokem 1945. V důsledku toho zní mým uším Reussova hra zajímavě a nově. A jelikož se mezi jazzovými muzikanty pohybuji, vím, že cokoli starší než „bebop“ je relativně neznámou veličinou, opředenou mnoha zavádějícími informacemi a mýty. To může být paradoxně způsobeno i způsobem vzdělávání. Je-li nám totiž předkládána nějaká informace a my si ji osobně neověříme, často dojde k mylné interpretaci. A ověření informace v hudbě neznamena nic jiného, než pustit si nahrávku a pozorně poslouchat. Detailní ověření informace znamená „slyšet“, co se v hudbě děje, čehož lze nejlépe dosáhnout snahou o odposlouchání hudebního materiálu a následně pokusu o jeho interpretaci. Celým tímto procesem jsem si u psaní práce prošel. A i když třeba není má transkripce všech slyšitelných nástrojů v písni *Pickin' For Patsy* stoprocentně přesná, pomohla mi pochopit spoustu stylistických věcí a možná mi též ukázala cestu k tomu, jak se stát lepším hudebníkem.

Seznam použitých pramenů

Knižní prameny

BRITT, Stan. *The Jazz Guitarists*. Poole, Dorset: Blandford Press, 1984. ISBN 0-7137-1511-1.

BUTTERMANN, Matt G. *Freddie Green: A Musical Analysis of The Guitar in The Count Basie Rhythm Section*. New Jersey, 2009. Master's Thesis. William Patterson University of New Jersey.

COLLIER, James Lincoln. *Benny Goodman and the Swing Era*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN 0-19-505278-1.

JORDAN, Steve a SCANLAN, Tom. *Rhythm Man: Fifty Years in Jazz*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993. ISBN 0-472-08202-7.

SALLIS, James (edt.). *Jazz Guitars: An Anthology*. New York: Quill, 1984. ISBN 0-688-02642-7.

SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN 978-0195071405.

VAN EPS, George. *George Van Eps Guitar Method*, Missouri: Mel Bay Publications, 1939. ISBN 978-1562225759.

Internetové zdroje

FEITSIMA, Ruurd. Epiphone historic players. In: dutcharchtopguitarmuseum.nl. [online]. [cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://dutcharchtopguitarmuseum.nl/epiphone-historic-players/>.

Zvukové zdroje

ADRIAN ROLLINI AND HIS ORCHESTRA. *Somebody Loves Me*. [vinyl]. Decca, 359 B, 1934.

A JAM SESSION. *Honeysuckle Rose – Foxtrot*. [vinyl]. His Master's Voice, B-8580, 1937.

BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *If I Could Be With You (One Hour Tonight)*. [vinyl]. Chicago: BS 96504-1A, 1935.

BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA. *Sing, Sing, Sing*. [CD, kompilace]. RCA, 5630-2-RB, 1989.

CARTER, Benny a ROSS Arnold Quintet. *The Complete Benny Carter*. The Essential Keynote Collection – 7. [CD, kompilace]. Mercury, 1987.

CORKY CORCORAN AND HIS ORCHESTRA. *What Is This Thing Called Love?* [vinyl]. Keynote, K-621 A, 1945.

COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA. *April In Paris*. [vinyl]. Verve, MG V-8012, 1957.

COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA. *One O'Clock Jump*. [vinyl]. Decca, 62332-A, 1937.

HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA. *I'm Beginning To See The Light*. [vinyl]. Columbia, 36768, 1944.

HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA. *Steel Guitar Rag*. [vinyl]. Victory (V-disc), VP 988, 1945.

HAWKINS, Coleman. *Hollywood Stampede*. [CD, kompilace]. Capitol Jazz, 1989.

CHARLIE VENTURA AND HIS LANTERN FIVE. *Charlie Boy*. [vinyl]. Los Angeles: Lamplighter, LL 106-A, 1946.

CHARLIE VENTURA AND HIS SEXTET. *Slow Joe*. [vinyl]. Imperial, LA 45-5079, 1946.

JACK TEAGARDEN AND HIS ORCHESTRA. *Pickin' For Patsy*. [vinyl]. Brunswick, WB 24484, 1939.

JACK TEAGARDEN AND HIS ORCHESTRA. *The 1939 Brunswick & Columbia Recordings – 7*. [CD, kompilace]. Collectables, 2004.

JIMMIE LUNCEFORD AND HIS ORCHESTRA, *Hittin' The Bottle*. [vinyl]. Decca, 765 A, 1935.

LAMPLIGHTER ALL STARS. *My Melancholy Baby*. [vinyl]. Los Angeles: Lamplighter, LL 104-A, 1946.

PECK'S BAD BOYS. *Variations In Jazz*. [vinyl]. New York: Asch Recordings, 350-3B, 1939.

STACY, Jess. *In Chronology: 1951 – 1955*. [CD, kompilace]. Complete Jazz Series, 1951.

TEDDY WILSON AND HIS ORCHESTRA. *Coquette*. [vinyl]. Brunswick, LA 1383, 1939.

THE RHYTHM MAKERS ORCHESTRA. *If I Could Be With You (One Hour Tonight)*. [vinyl]. New York: MS 92213-1, 1935.

Příloha č. 2

Pickin' for Patsy

Allan Reuss/Jack Teagarden
 Nahrávka: Jack Teagarden Orchestra (1939) WB 28444
 Transkripce: Jan Lacina

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Kytara (Guitar), Tp + Tbn (Trumpet and Trombone), Sax + Cl (Saxophone and Clarinet), and Kontrabas (Double Bass). A melodic line with a triplet and an 'i' in a box is shown above the guitar staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system, measures 5-8. The guitar part (Kyt) features a complex chord progression: Eb13, D13, Db13, C13, F, B13, Bb13, A13, and D13. The bass line (Kontrabas) is also present.

Musical score for the third system, measures 9-12. A section marker 'A' in a box is above measure 9. The score includes parts for Kyt, Sax + Cl, and Kb (Keyboard). Chord progressions for the keyboard part are G6, Cm6, D9, G6, A6/E, and Ab6/Eb.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The score includes parts for Kyt, Sax + Cl, and Kb. Chord progressions for the keyboard part are G6, Cm6, D9, G6, Ab6/Eb, and G7/D.

17

Kyt

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502</

49

Kyt

Sax + Cl

Kb

C6 F G7 C6 Db9 D9

53

Kyt

Tr + Tbn

Sax + Cl

Kb

G6 C6 D9 G6

D

57

Kyt

Tr + Tbn

Sax + Cl

Kb

Dm6 Cm6

77

Kyt

Sax + Cl

Kb

D⁹ C⁹ F⁹ B^{b9} E^{b9} A⁹ D

81

Kyt

Sax + Cl

Kb

G⁶

F

85

Kyt

Tr + Tbn

Sax + Cl

Kb

G⁹

89

Kyt

Tr + Tbn

Sax + Cl

Kb

C⁹

93

Kyt
Tp + Tbn
Sax + Cl
Kb

G⁶

Detailed description: This system covers measures 93 to 96. The key signature has one sharp (F#). The Kyt part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tp + Tbn part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Sax + Cl part has a melodic line with eighth notes. The Kb part has a steady bass line with quarter notes. A G⁶ chord symbol is placed above the first measure.

97

G

Kyt
Tp + Tbn
Sax + Cl
Kb

G⁶

Detailed description: This system covers measures 97 to 100. A box containing the letter 'G' is positioned above measure 97. The Kyt part has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The Tp + Tbn part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Sax + Cl part has a melodic line with eighth notes. The Kb part has a steady bass line with quarter notes. A G⁶ chord symbol is placed above the first measure.

101

Kyt
Tp + Tbn
Sax + Cl
Kb

3tp + 2tbn
3tbn
G⁹

Detailed description: This system covers measures 101 to 104. The Kyt part has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The Tp + Tbn part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Sax + Cl part has a melodic line with eighth notes. The Kb part has a steady bass line with quarter notes. Chord symbols '3tp + 2tbn', '3tbn', and 'G⁹' are placed above the staves in measures 102, 103, and 104 respectively.

Příloha č. 3

Bye Bye Blues (Allan Reuss - sólo)

Fred Hamm, Dave Bennett, Bert Lown, Chauncey Gray

Nahrávka: Arnold Ross Quintet - 1946 Keynote K-648 B

Čas: 1:11 - 1:42

Transkripce: Jan Lacina

Akordické značky popisují probíhající harmonii v co nejjednodušší formě. Nepokouší se analyzovat Reussovy fráze.

Fast swing

Kytara

35

Piano solo: