

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KLAVÍR – JAZZ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Keith Jarrett Trio – Live in Tokyo 1986:

Analýza Jarrettova sóla ve skladbě *You and the Night and the Music*

Jan Pudlák

Vedoucí práce: MgA. Vít Křišťan

Oponent práce: BcA. Jiří Slavík

Datum obhajoby: 24. června 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano – jazz

BACHELOR'S THESIS

Keith Jarrett Trio – Live in Tokyo 1986:

An analysis of Jarrett's solo in the composition *You and the Night and the Music*

Jan Pudlák

Thesis Supervisor: MgA. Vít Křišťan

Thesis Opponent: BcA. Jiří Slavík

Date of thesis defense: June 24th, 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Keith Jarrett Trio – Live in Tokyo 1986: Analýza Jarrettova sóla ve skladbě *You and the Night and the Music*

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

Praha, dne

Jan Pudlák

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

Předmětem předkládané bakalářské práce je analýza sóla do písně *You and the Night and the Music* amerického jazzového klavíristy Keitha Jarretta z koncertu v Hitomi Memorial Hall v Tokiu 26. října roku 1986, kde vystoupil se svým triem. V analýze autor práce sleduje formální a tektonickou výstavbu Jarrettova sóla a prezentuje získané poznatky o interpretově schopnosti vytvářet formálně ucelený tvar o koherentní struktuře v reálném čase v rámci improvizovaného jazzového sóla. Směr analýzy vede autor práce nejprve zevnitř, kdy zkoumá průběh sóla detailně chronologicky takt po taktu a popisuje Jarrettem zahráný hudební materiál, a poté nabízí pohled na Jarrettovo sólo z vnější perspektivy pomocí grafické analýzy.

Abstract

The subject of the presented Bachelor's thesis is the analysis of a solo in the song *You and the Night and the Music* by the American jazz pianist Keith Jarrett, as played at a concert at the Hitomi Memorial Hall in Tokyo on October 26, 1986, where Jarrett was performing with his trio. In the analysis, the author is observing the formal and tectonic structure of Jarrett's solo, and then presents the acquired information on the performer's ability to create a formally coherent shape with a coherent structure in real time within the improvised jazz solo. The author leads the direction of the analysis at first from the inside, when he in detail examines the development of the solo chronologically bar by bar and describes the musical material as played by Jarrett, and then he presents a view on Jarrett's solo from an external perspective, using graphical analysis.

Klíčová slova

Keith Jarrett, Keith Jarrett Trio, You And The Night And The Music

Key words

Keith Jarrett, Keith Jarrett Trio, You And The Night And The Music

Obsah

1	Úvod	9
2	Metoda psaní	11
3	Analytická část	12
3.1	Interpretace tématu písně <i>You and the Night and the Music</i>	12
3.2	Sólo.....	18
3.2.2	Oblast úvodu sóla.....	21
3.2.3	Oblast vrcholu 1.....	27
3.2.4	Gradace do druhého vrcholu.....	32
3.2.5	Oblast vrcholu 2.....	34
3.2.6	Coda.....	35
3.3	Grafická analýza.....	37
4	Závěr	41
5	Seznam použitých pramenů	43
5.1	Knižní prameny.....	43
5.2	Internetové prameny.....	43
6	Příloha	45

Seznam příloh

1. Transkripce

Poděkování

Srdečně děkuji pedagogickému sboru Katedry jazzové hudby Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze.

1 Úvod

Předmětem předkládané bakalářské práce je analýza sóla amerického jazzového klavíristy Keitha Jarretta z koncertu v Hitomi Memorial Hall v Tokiu 26. října¹ roku 1986. Cílem této práce je podrobný rozbor hudebního materiálu a také tektonické výstavby sóla, kterou se budu snažit zachytit graficky, na čemž budu chtít demonstrovat Jarrettovu schopnost vytvořit ucelenou a zarámovanou hudební formu na ploše jazzového improvizovaného sóla. V této práci si také kladu za cíl přispět k většímu zrovnoprávnění racionálního přístupu v jazzové improvizaci vůči tomu emocionálnímu.

Keith Jarrett je znám svým procítěným projevem na svých koncertech, kdy nahromaděné emoce, které v něm hra vyvolává, dává najevo hlasovými projevy a někdy také tělesnými pohyby. Jedná se skutečně o strhující podívanou plnou vášní, za nimiž se však skrývá obrovské penzum znalostí repertoáru nejen z vážné hudby a jazzu, nýbrž i jiných žánrů. Jarrett o svém hraní sám říká:

„I am essentially an improviser and I learned that by playing classical music.”²

Vliv vážné hudby lze sledovat nejvíce v Jarrettových sólových koncertech, kde podle Lubomíra Dorůžky „v celkovém dojmu převládá tu baroko, tu impresionismus, [...] nejčastější je však ladění do romantismu [...]“³ Vážné hudbě se Jarrett věnuje celý život jakožto interpret a mezi jeho nejpreferovanější skladatele patří Johan Sebastian Bach a Wolfgang Amadeus Mozart. Tyto vlivy se nepochybně promítají i do Jarrettovy jazzové improvizace v rámci tria s kontrabasistou Garym Peacockem a Jackem DeJohnnettem, s nimiž hraje v triu od roku 1983.⁴

¹ Between sound and space: ECM Records and beyond. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://ecmreviews.com/2015/12/15/keith-jarrett-trio-standards-tokyo/>.

² Keith Jarrett – The Art of Improvisation. [dokumentární film]. Režie: Michael Dibb. VB/Francie, 2005. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=iorjfNH-NH8&t=3s&ab_channel=SheetMusicLibrary.

³ DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Ilustroval Jiří ŠLITR. Praha: Mladá fronta. Máj (Mladá fronta), str. 298. ISBN 80-204-0092-3.

⁴ DOBBINS, Bill, KERNFELD, Barry. Jarrett, Keith (jazz). In: Grove Music Online. 2003 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000223100>.

Sólo do písně *You And The Night And The Music*, které budu v této práci analyzovat, zahrál Jarrett se svým triem na koncertě v Tokiu, který vyšel u vydavatelství ECM v rámci dvojDVD pod názvem *Standards I/II* (ECM 5502/03). První koncert na DVD 1 byl natočen roku 1985 a druhý, na němž je právě ona verze *You And The Night And The Music*, v následujícím roce. Jedná se tedy o záznam z doby, kdy spolu Jarrett, Peacock a DeJohnette hráli v tomto složení teprve třetím rokem a jedná se tak o jeden z jejich nejzdařilejších výstupů, ze kterého číší čerstvost a energie, i proto jsem se rozhodl ve své transkripci zaznamenat jejich vzájemnou souhru, neboť si myslím, že v daném místě dává tomu, co Jarrett hraje, neoddělitelný kontext.

2 Metoda psaní

Základem celé bakalářské práce bylo vytvoření transkripce Jarrettova sóla, pro níž posloužilo jako pramen video na portálu YouTube⁵ se záznamem koncertu Jarrettova tria. Transkripce pak byla vytvořena na základě sluchové analýzy s využitím zpomalení hudby. Jak jsem již napsal, moje transkripce obsahuje také zápis levé ruky a také zápis kontrbasu a bicích v tématu a první formě sóla.

V transkripci také uvádím akordické značení, které však pozměňuji podle harmonických změn, jež Jarrett provedl. Tyto harmonické změny lze vyčíst ze zahráných akordů, ale také z melodické linky. Jarrett na mnoha místech provádí harmonický průtah či anticipaci, kdy akord předepsaný v daném taktu schématu zahraje o takt později nebo i dřív. V některých místech Jarrett předepsanou harmonii zcela mění. Všechny tyto změny značím jako akordickou značku v závorce. Za harmonickou změnu považuji průtah či anticipaci nebo změnu základního tónu, a naopak za harmonickou změnu nepovažuji alterace dominant, záměnu například G7 za G7sus či záměnu Cm69 za Cm7, pokud se jedná o tónický akord.

Metoda analýzy spočívala v prvotní identifikaci určitých formálních celků, z nichž jsem sestavil formální schéma Jarrettova sóla. Může se zdát podivné provádět formální analýzu improvizované hudby, avšak právě vyspělost Jarrettovy motivické práce a jeho představa o proporcích hudebního tvaru, který v reálném čase vytváří, generuje hudbu, u níž právě takovou analýzu lze provádět, což je jednou z hlavních tezí této práce. Výsledný graf formy s ohraničenými úseky mi pomohl strukturovat kapitoly v analytické části. Analýza tedy postupuje chronologicky téměř takt po taktu, přičemž v první fázi rozebírám sólo detailně, dalo by se říct, zevnitř. Poté se na sólo podívám zvnějšku, k čemuž si dopomáhám různými grafy.

⁵ Keith Jarrett Trio – You and the Night and the Music. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=QIEEOZDM-eM&ab_channel=moom1000.

3 Analytická část

3.1 Interpretace tématu písně *You And The Night And The Music*

Zde bych se chtěl blíže věnovat Jarrettově interpretaci tématu písně *You And The Night And The Music*. Vedle harmonických změn, které se zde Jarrett rozhodl provést, bych se také chtěl zaměřit na souhru a hudební komunikaci v rámci jeho tria.

Nejprve se blíže podívejme na originál písně, k níž složil hudbu Arthur Schwartz a text Howard Dietz a která byla původně součástí muzikálu *Revenge With Music* premiérováno 28. listopadu 1934.⁶ První nahrávku písně pořídil roku 1934⁷ orchestr dirigenta a aranžéra ruského původu Andrého Kostelanetze. Se svým orchestrem ji natočil ještě na desku *You And The Night And The Music* vydanou u společnosti Columbia Records roku 1956,⁸ přičemž tato nahrávka je veřejně dostupná na portálu YouTube.⁹ Vzhledem k těžké dostupnosti originální partitury tak může tato nahrávka posloužit jako pramen pro určení originální harmonie společně s digitálně publikovaným lead sheetem,¹⁰ v němž se harmonie shoduje s výše zmíněnou nahrávkou, což tvrdím na základě sluchové analýzy nahrávky. Nuže, originální harmonie má následující podobu:

⁶ HISCHEK, Thomas S. Schwartz, Arthur. In: Grove Music Online. 2001 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025186>.

⁷ Discography of American Historical Recordings, s.v. Andre Kostelanetz Orchestra. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://adp.library.ucsb.edu/names/115798>.

⁸ Rate your music. c 2000-2021 Sonemic, Inc. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://rateyourmusic.com/release/album/andre-kostelanetz-and-his-orchestra/you-and-the-night-and-the-music.p/>.

⁹ Andre Kostelanetz – You And The Night And Music GMB. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=QZvGNYfcEco&ab_channel=GustavoMoralesBattaglini.

¹⁰ SCHWARTZ, Arthur. *You And The Night And The Music*. Lead Sheet. Sunhawk.com s licencí od WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. 1934.

from the movie "THE BAND WAGON"

YOU AND THE NIGHT AND THE MUSIC

Words by HOWARD DIETZ
Music by ARTHUR SCHWARTZ

Slowly, with much expression

Verses 1 & 2:

Chord symbols: Cm, G7sus, G7, Cm/Eb, G7(b5)/Db, C7, Fm, Dm7(b5), G7, G7(#5), C, Ab7, G7(#5), G7, Am, C, Ab9, D7, G, Gb+, F6, G7, Ab, Ab+, Ab6, D7, G, Fm, G7, Cm/Eb, G7sus, G7, Cm/Eb, G7(b5)/Db, C7, Fm, Dm7(b5), Eb6, D7/F#, G#dim7, D7/A, Ab9, G7, Cm.

1. 2. You and the night and the mu - sic { fill me with flam - ing de - sire,
thrill me, but will we be one,

set - ting my be - ing com - plete - ly on fire! Un - til the
af - ter the night and the mu - sic are done?

mor - ing may come with - out warn - ing, and take a - way the stars.

If we must live for the mo - ment, love till the mo - ment is through!

Af - ter the night and the mu - sic die will I have you?

© 1934 (Renewed) WARNER BROS. INC.
All Rights Reserved

Z lead sheetu jsou patrné četné průchodné harmonie, které postupně vymizely v průběhu dekad, kdy se píseň stala nedílnou součástí repertoáru jazzových jam session. Příkladem je akord G7(b5) ve třetím taktu nebo akordy v prima voltě, které se běžně nahrazují přetažením akordu C dur z předchozího taktu. Dalším příkladem vymizelých akordů jsou průchodné akordy ve střední části B (Gb+, Ab+,

Ab⁶) a v šestém taktu poslední části A. Průchodná harmonie, která v rámci orchestrální aranže představuje užitečný nástroj pro dosažení efektního zvuku, v kontextu jazzové improvizace postrádá význam, neboť pro improvizátora je nejdůležitější především pohyb basové linky. Píseň se tak pod vlivem jazzové praxe ustálila v podobě, kterou můžeme pozorovat v Real Booku¹¹ Jameyho Aebersolda z roku 1987:

You And The Night And The Music 

Words by Howard Dietz
Music by Arthur Schwartz

PLAY 5 CHORUSES ♩ = 152



The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 152 beats per minute. It consists of five choruses. The key signature has one flat (Bb). The lyrics are: "You And The Night And The Music fill me with flam-ing de - sire, thrill me, but will we be one, Set - ting my be - ing com-plete-ly on fire! Un - til the Af - ter the night and the mu - sic are done? pale light of dawn-ing and day - light, Our hearts will be throb-bing gui - tars, Morn-ing may come with-out warn-ing, And take a-way the stars. If we must live for the mo - ment, Love till the mo-ment is through! Af - ter the night and the mu - sic die will I have you? CODA".

Copyright©1934 (Renewed) WARNER BROS. INC.
All Rights Reserved Printed in U.S.A. Used by Permission

11

Zde pozoruji snahu pozměnit některé harmonické kadence v duchu dominantních jader. Příkladem je druhý tak, kde je originální spoj Gsus7 – G7 nahrazen spojenem Dm7(b5) – G7. Stejně tak je tomu ve třetím taktu části A a ve čtvrtém, šestém a sedmém taktu střední části B. Přesuneme-li se do dnešní doby, a podíváme se na

¹¹ AEBERSOLD, Jamey. *Volume 41. Body & Soul. 17 Jazz Classic*. New Albany: Jamey Aebersold, 1987. str. 11.

uvedenou harmonii v mobilní aplikaci iReal Pro, budeme zde pozorovat ještě další zjednodušování, a to zejména ve střední části B:

You And The Night And The Music
(Medium Up Swing) Arthur Schwartz

A	C-	D _{ø7} G _{7,9}	C- C _{7,9}	F-7
	D _{ø7}	G _{7,9}	C _{Δ7}	∕
B	A ₇ ^b	∕	G ₇	∕
	A ₇ ^b	∕	G ₇ A ₇ ^b	G ₇
A	C-	D _{ø7} G _{7,9}	C- C _{7,9}	F-7
	D _{ø7} G _{7,9}	C- A _{ø7}	D _{ø7} G _{7,9}	C-

Nyní bych se hlouběji podíval na harmonizace tématu písně v interpretaci Keitha Jarretta. V první části A Jarrett doprovází melodii jen velmi malým množstvím akordů v levé ruce. Z basové linky Garyho Peacocka je patrné, že se harmonicky drží schématu spíše jazzového než originálního s výjimkou pátého taktu, kde přetahuje f moll do předepsaného Dm7^(b5), což však Jarrett činí také. Očekávaný tón d se ozve od Peacocka až o takt později v taktu číslo šest, kde má být G7. Peacock zde naznačí dominantní jádro basovým postupem *d-g-c*. Jarrett zde zahraje sled akordů D7-G7-C⁶₉, který ve schématu není, ale sedí do zahráné basové linky. Zde vidím určitou podobnost s harmonickým schématem originálu, kde v šestém taktu části A nebyl G7 na celý takt, nýbrž až od třetí doby.

Peacock pak dále drží tón g jako dominantní prodlevu do tóniky C dur, zatímco Jarrett nejprve zahraje klasický C⁶₉ a poté C^(b6). Přidáním tónu as do akordu C dur jednak zavádí zvuk C dur harmonické stupnice, ale také tím podporuje výraznost dominantní prodlevy, kterou zavádí v basové lince Peacock.

Následuje druhé osmitaktí (dále jen druhé A), kde Jarrett jasně přiznává tóniku c moll zahráním voicingu Cm⁶₉. V druhém taktu pak zahraje akordy, které napovídají, že přemýšlí o harmonickém spoji Gsus-G7, což je identické s harmonií originálu, zatímco Peacock modifikuje harmonii zcela po své ose a zadržuje

tónickou prodlevu do dominanty. Ve třetím taktu zahraje Jarrett akordy, které v kombinaci s basovou linkou Peacocka vytvoří sled Csus9–C7, což napovídá tomu, že Jarrett celý takt vnímá jako oblast dominanty do následujícího f moll. V těchto taktech se Peacock pouští do průtahů akordů o dvě doby do následujícího taktu. V šestém taktu pak jasně vyjádří tónem g, že na tomto místě míní dominantu, což je v rozporu s tím, co hraje Jarrett, který opět naznačuje, že daný takt vnímá jako rozdělený na D7–G7, což se později v sóle ještě několikrát ukáže. Dále na ploše akordu Cmaj7 Peacock naznačí dominantní prodlevu, kterou však rozvede do tónického basu C. Jarrett zde opět zavedením tónu as získává zvuk dur harmonické barvy.

V části B se Jarrett uchyluje k zásadní změně harmonického schématu, kdy zde zavádí harmonii z části B jiného jazzového standardu, a to se standardu *What Is This Thing Called Love* (Cm7–F7–Bbmaj7–Ab7–G7). Na této změně se nejspíše museli před koncertem domluvit, neboť Gery Peacock tuto harmonii hraje v části B také. Nejedná se o náhodnou změnu, neboť i z jiných alb¹² vyplývá, že Jarrett tento standard hraje vždy s takto pozměněnou harmonií. Poslední část A se harmonicky nese ve stejném duchu jako části A na začátku, a to jen s tím rozdílem, že v posledním čtyřtaktí harmonické pojetí Jarretta a Peacocka vychází z kombinace jazzové a originální harmonie (Dm7^(b5), Dbmaj7, Cm, Ab7, G7, Cm).

Na základě analýzy interpretace tématu jsem vyvodil jakési „Jarrettovo schéma“ pro standard *You And The Night And The Music*:

¹² *Still Live*. ECM Records. [ECM 1360/61]. 1986. *At The Deer Head Inn*. ECM Records. [ECM 1531]. 1994.

Jarrett's changes

(Up Tempo Swing)

A	$\frac{4}{4}$ C ^{-6/8} G _{7sus} G ₇ C ^{9sus} C ₇₍₉₎ F ⁻⁷	$\frac{4}{4}$ F ⁻⁷ D ₇ G ₇ C _{Δ7}	$\frac{4}{4}$ C _{Δ7} C _{Δ7}
B	$\frac{4}{4}$ C ⁻⁷ F ₇ B _{Δ7} ^b	$\frac{4}{4}$ A ₇ ^b / G ₇ G ₇	$\frac{4}{4}$ D ⁻⁷ G ₇ G ₇
A	$\frac{4}{4}$ C ^{-6/8} G _{7sus} G ₇ C ^{9sus} C ₇₍₉₎ F ⁻⁷	$\frac{4}{4}$ D _{Δ7} ^b G ₇ C ^{-6/8} A ₇ ^b G ₇ C ^{-6/8}	$\frac{4}{4}$ C _{Δ7} C _{Δ7}

Z hlediska souhry je v celé oblasti tématu patrný záměr všech hráčů nechávat jeden druhému prostor. Jarrett nehraje žádné melodické výplně mezi frázemi tématu, naopak Jack DeJohnette se snaží přiznávat pulz rychlých jazzových čtyř jen mezi frázemi tématu. Peacock pak zastává roli určitého mostu mezi klavírem a bicími, neboť úloha udržení pulzu je často ponechána jen na něm, což však neznamená, že by jeho basová linka v tématu byla orientovaná na co největší čitelnost a rytmickou jednoduchost. V zásadě lze i z transkripce vyčíst, že tam, kde zrovna dostává rytmickou podporu od DeJohnetta, se pouští do basových průtahů nebo čtvrtových off-beatů, a naopak, když je s Jarrettem sám, drží dlouhou notu nebo přiznává půlové noty.

3.2 Sólo

3.2.1.1 1. forma

Do první formy svého sóla vplouvá Jarrett ještě z posledního taktu tématu, což je určitý jev, který budeme pozorovat dále v průběhu sóla. Jarrett totiž umístováním svých frází znejasňuje slyšitelnost formálních předělů (konec jedné formy a začátek další, konec části A nebo B). První forma sóla je v interpretaci Jarrettova tria pojatá jako prostor pro rytmickou komunikaci v reálném čase. Gary Peacock, až na krátké výjimky, skoro vůbec nehraje walking ani pravidelné půlové noty (half time feel). Podobně jako v tématu pracuje se čtvrtovým i osminovým off-beatem a s průtažnými basovými tóny. DeJohnette se po stránce zvuku drží činelů a tomy či malý buben používá jen jako drobnou výplň v pauzách. Po rytmické stránce DeJohnette spoléhá na rytmickou souhru tria a neudává pravidelný pulz jazzových čtyř, nýbrž jej přerušuje či různě obměňuje. V kombinaci s Peacockovými průtahy a čtvrtovými off-beaty v basové lince přispívá DeJohnette k matení posluchače, kdy přestává být zcela jasné, kde se nachází první doba. Jarrett v první části A hraje přehledně umístěné fráze v naprostém souladu s harmonickým schématem, avšak v druhé části A se pouští do harmonických průtahů¹³ podobně jako Peacock. Tento jev budeme u Jarretta pozorovat i dále v sóle, kde sice nebudeme mít vždy k dispozici zahrané akordy, ale vyčteme to z melodické linky. V části B pak Jarrett nejprve udělá dvoutaktovou pauzu a poté zahraje fráze v rytmickém motivu brazilské samby, přičemž zajímavý je zde opět harmonický průtah akordu Bbmaj7, který vyplývá z melodické linky:



Vidíme zde v taktu 53, že na ploše předepsaného Ab7 se Jarrett ještě drží tónového materiálu z B dur jónské stupnice. Pokud by celý motiv začal o takt dřív, vše by do

¹³ Transkripce: takt 40-41, 46-47.

harmonického schématu zapadalo, avšak Jarrett, jak jsem již zmínil, umísťuje své fráze často na rozhraní mezi pravidelnými formálními celky.

V následující části A se Jarrett vrací k tématu, které však nezahraje celé, neboť v posledních třech taktech Jarrett zahraje dvě výrazné fráze ve čtvrtových notách, čímž dá spoluhráčům signál, že chce dále pokračovat ve standardních jazzových čtyřech s walkingem a pravidelným činelem. Vystává zde otázka, kde vlastně určit začátek Jarrettova sóla, neboť improvizace začala hned po prvním odeznění tématu, avšak poté se k tématu Jarrett vrátil a na jeho konci se triu podařilo téma přesvědčivě ukončit stop timem, z něhož Jarrett navedl své spoluhráče do klavírního sóla. Z tohoto důvodu, nazývám z formálního hlediska celou tuto část o začátku až po takt 64 jako „oblast tématu“, a to s tím, že se překrývá s „oblastí sóla“, které tedy začíná v taktu 33.

Další otázkou je, zda tento průběh vyplynul z hudební komunikace v reálném čase, nebo jestli se na něm hráči v rámci tria dohodli předem. Podle slov Jarrettova spolupracovníka Steva Clouda je veškerý průběh hudby v rámci tria improvizovaný:

„The music is improvised even if it's All The Things You Are or Autumn Leaves. When they play it whatever they do to it is gonna be sorted out in real time during the performance.”¹⁴

Podobně se v rozhovoru vyjadřuje i DeJohnette:

„What we do as a trio is we have a canvas in front of us and you know intuitively: this goes in. The thought process and the intuitive process, all happen in that one action.”¹⁵

Naproti tomu Peacock přiznává, že určitá míra předchozí domluvy na aranži je v jejich triu přítomná:

¹⁴ *Keith Jarrett – The Art of Improvisation*. [dokumentární film]. Režie: Michael Dibb. VB/Francie, 2005. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=iorjfnH-NH8&t=3s&ab_channel=SheetMusicLibrary.

¹⁵ Tamtéž.

„[...] if there is a tune that we haven't played before we'll run over it or if the ones that... uh, if Keith wants to make an amendment or change harmonic or something with..., or rhythmically, we went over that.”¹⁶

Podle mého názoru je zřejmé, že například harmonická změna v části B je výsledkem domluvy na zkoušce před koncertem, ale naopak formální průběh, kdy zahrají téma a poté jakousi mezivětu, z níž se vrátí na téma a až potom začne samotné klavírní sólo, je naopak výsledkem hudební komunikace v reálném čase, která se opírá o schopnost dávat si vzájemně prostor a reagovat na signály.

¹⁶ Tamtéž.

3.2.2 Oblast úvodu sóla

3.2.2.1 2. forma

Zde se tedy nacházíme na ploše započatého klavírního sóla s regulérním doprovodem rytmické sekce (basový walking, jazzové čtyři na činel) a na této koncepci se již nic měnit nebude až do konce sóla. Veškerá tektonická výstavba sóla nyní stojí na Jarrettově schopnosti motivické práce a vnímání celkových proporcí hudby, kterou v reálném čase improvizuje.

Na začátku druhé formy uvádí Jarrett sestupný motiv ve čtvrtvých hodnotách. Nevyjadřuje harmonický průběh doslovně, nýbrž přes celou první část A zahraje kompletní tónový materiál c moll aiolské, přičemž každý zahrany tón modálně patří do předepsaného akordu. Rytmickou zajímavostí je, že v tomto místě Jarrettův úvodní sestupný motiv funguje na bázi postupného rozšiřování, kdy první část motivů sestává ze čtyř tónů, druhá z pěti a třetí ze šesti:

The image shows a musical score for piano solo, measures 67-70. The score is in C minor, 4/4 time. It shows a descending melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff: Cmi, Gsus7, G7, C7, Fm7, D9, G7, Cmaj7.

Jarrett vede sám se sebou dialog frází, což pozoruji dále v druhé části A, kde Jarrett reaguje na sestupný motiv vzestupným motivem, který na rozdíl od předchozího motivu zopakuje čtyřikrát bez rytmické změny a s doslovným vyjádřením předepsané harmonie kromě taktu 79, kde můžeme opět pozorovat harmonický průtah:

Následuje část B, kde kombinuje v rytmické figuře tři různé rytmické délky – čtvrtovou, čtvrtovou s tečkou a půlovou. Z těchto hodnot vytváří rytmické riffy, které lze zapsat jako číselnou řadu a vysledovat v ní určité vzorce, jako například 2-3-3-3-3, 2-3-2-3-2 nebo 3-3-2-2-3-3 či 4-2-4. Takto pojatý rytmus je zajímavější než pouhé řazení čtvrtových not s tečkou, což bývá jedním z nejčastějších způsobů tvoření tzv. *cross rhythm*¹⁷ v jazzové improvizaci:

Další zajímavostí tohoto místa je přítomnost melodické sekvence, kterou Jarrett zakrývá ozdobnými tóny, po jejichž odstranění nám zůstane *guide line*, který Jarrettovi slouží jako melodický základ pro celou část B:

¹⁷ Cross-rhythm. Grove Music Online. 2001 [2021-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006882>.

V poslední části A pak Jarrett nectí předepsanou harmonii, nýbrž se snaží zahrát melodicky uspokojivě uzavřenou periodu s předvětím a závětím, kdy v závětí mění na konci fráze tónorod z moll na dur, což vidím jako prosakování vlivů barokní hudby na Jarrettovo hraní:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system has four measures with chords Cm7, (G7), G7, (Cm7), and Fm7. The second system has four measures with chords D7, G7, (G7), and (Cmaj7). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Celou první formu vidím jako formální část, kterou nazývám jako „úvod 1“, protože zde dochází k expozici výrazných motivických nápadů podobě jako v expozici sonátové formy klasicistního období. Společně s třetí a se čtvrtou formou, kde je méně motivů a více technického evolučního materiálu, pak tvoří „oblast úvodu sóla“.

3.2.2.2 3. a 4. forma

Na začátku třetí formy Jarrett poprvé rozhýbává své fráze do osminových skupinek. V první části pomoci osminových běhů vyjadřuje doslovně předepsanou harmonii. Jak jsem již naznačil dříve, pozoruji u Jarretta pravidlo, že každá fráze – teze musí mít svou rozdílnou odpověď – antitezi. Pokud v prvním osmitaktí probíhal pohyb v rychlých hodnotách s přesným vyjadřováním harmonie, pak musí v dalším osmitaktí přijít motiv o čtvrtových hodnotách v jiném rejstříku, který nad předepsanou harmonií spíše vytváří nezávislé pásmo. Po kontrastní odpovědi pak Jarrett zahraje rozuzlení, které se opět podobá prvnímu osmitaktí. To znamená, že na ploše šestnácti taktů se Jarrettovi podaří vytvořit motivickou miniaturní dvoudílnou formu s návratem:

Podobné vztahy mezi frázemi budeme mít možnost pozorovat napříč celým sólem. Později si ukážeme, že určité vztahy nepanují pouze mezi jednotlivými motivy, nýbrž na vyšší úrovni mezi delšími formálními úseky. V části B třetí formy můžeme opět pozorovat průtahy harmonie do následujícího taktu.¹⁸ V poslední části A opět Jarrett nepřihlíží tolik k dodržení harmonického schématu, nýbrž se snaží, podobně jako na konci předchozí formy, zahrát motivicky přesvědčivou periodu, avšak s tím rozdílem, že fráze v závěti je harmonicky otevřená. Jarrett zde tedy reaguje sám na sebe – na to co udělal v předchozí formě: V poslední části A předchozí formy končil harmonicky uzavřeným závětím, zatímco nyní končí harmonicky otevřeným:

¹⁸ Transkripce: takt 117-120.

Následující čtvrtá forma pokračuje v duchu předchozí třetí formy. V prvním čtyřtaktí bych chtěl upozornit na náznak melodické sekvence, která se v rozvinutější podobě objeví ještě později v sóle.

The image shows a musical score for piano, measures 129-144. Measure 129 is marked with '(Cm)'. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below the main score, there is a separate musical fragment showing a chord progression in 4/4 time, starting with a C minor chord and moving to a B major chord.

Jarrett zde nepřemýšlí o postupující harmonické kadenci z harmonického schématu, nýbrž jednoduše tvoří motiv na c moll aiolské stupnici. V tomto případě však nedochází s předepsanou harmonií k žádné kolizi, neboť onen akord B dur vzniklý sekvenčním posunutím je doškálný v rámci mollové subdominanty f moll, která má na daném místě znít.

Zbylé fráze v obou částech A nevybočují z harmonického schématu a Jarrett zde opět dodržuje pravidlo o vzájemných vztazích mezi frázemi, což se zde projevuje změnou směru melodického pohybu (takt 129-144). V části B pak Jarrett přichází s ostinátním rytmem, v němž hraje arpeggio akordu B dur, což je *upper structure* předepsaného akordu Cm7. Jarrett se tohoto arpeggia drží i přes akord F7 a Ab7, přičemž akord Ab7 protáhne do taktu, kde má být dominanta G7, která zazní o půl taktu později a změní se zde i arpeggio rozkládaného akordu z B dur na Des dur, což je *upper structure* pro dominantní akord G7alt. V taktu 148 provede Jarrett s rytmickým motivem *rhythmic displacement*:

145 (Bb) rhythmic displacement

149 Ab7 (Ab7) G 7alt

Poslední část A této formy pak Jarrett zase uzavírá periodou s předvětím (takt 154) a závětím (takt 156-159). Zajímavým melodickým prvkem je zde zvýraznění durové tercie v kontextu tóniny c moll, kdy v předvětí perody jde o vyjádření předepsané harmonie, zatímco v závěti jde o záměrnou změnu harmonie, jako jsme viděli na konci druhé formy. Jarrett tak zde vytváří dojem, že celou poslední část A vnímá jako durovou:

153 Cm⁶ Gsus7 G7 C7 (C7)

157 (Fm7) (D⁹) (G7) (Cmaj7)

Jarrett zde tak uzavírá celý jeden formální díl svého sóla, který v rámci formální analýzy nazývám jako „oblast úvodu sóla“, který se rozprostírá na ploše od druhé do konce čtvrté formy. Toto ohraničení zakládám na Jarrettových motivických závěrech v koncích jednotlivých forem, kdy druhá forma končila uzavřeným závěrem, třetí končila otevřeným a čtvrtá pak zase uzavřeným. Jarrettova melodická linka zde nepřekračuje rozsah dvou oktáv (malé g až g^2), drží se spíše motivického hraní než evolučního a prakticky vůbec zde nezazní akordický doprovod v levé ruce. První forma plní úlohu jakési expozice, protože obsahuje nejvíce motivického materiálu, zatímco třetí a čtvrtá forma díky vyššímu obsahu osminových běhů směřují k dalšímu vývoji sóla.

3.2.3 Oblast vrcholu 1

3.2.3.1 5. forma

Zde začíná celý jeden formální úsek Jarrettova sóla, který jsem v rámci formální analýzy určil jako „oblast vrcholu 1“. Jarrett zde posouvá intenzitu hraní o jednu úroveň výš a pomáhá si k tomu větším rozsahem melodické linky, větším množstvím nemotivických evolučních pasáží a také akordickým doprovodem v levé ruce. Pátá forma začíná prvním výraznějším zazněním akordu v levé ruce, což Jarrett používá jako jakýsi odrazový můstek pro výrazný motiv, kterým uvádí tuto formovou část svého sóla:

The image shows a musical score for Jarrett's solo, measures 161-165. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The key signature is C minor. The first system (measures 161-164) has the following chords: Cm7, (Cm), (Cm9), and Fm7. The second system (measures 165-168) has the following chords: (D7), G7, and Cmaj7. The melody in the right hand is characterized by a descending sequence of notes, often spanning an octave or more, which is a key feature of Jarrett's style.

Vidíme zde, že Jarrett si první tři takty přehodnotil na jeden akord c moll a nevyjadřuje zde předepsané akordické postupy. Ve čtvrtém taktu opět vidíme jeden z častých průtahů akordu do následujícího taktu. Výrazným motivickým prvkem je zde melodická sekvence směrem dolů po c moll harmonické stupnici. Pokud si melodické tóny z Jarrettovy linky sdružíme do akordů, získáme následující kadenci připomínající španělské flamenco:

The image shows a harmonic cadence diagram in C minor, 4/4 time. It consists of five chords: Cm7, Cm9, Fm7, G7, and Cmaj7. The chords are arranged in a sequence that is characteristic of flamenco music. The first three chords (Cm7, Cm9, Fm7) are played in the first three measures, and the last two (G7, Cmaj7) are played in the fourth measure. The diagram illustrates the relationship between the chords and the melodic line from the previous section.

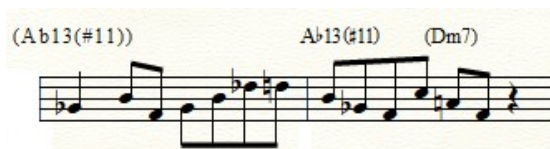
V některých taktech tento sekvenční motiv Jarrettovi vychází do předepsané harmonie písně (například akord B dur modálně sedí do f moll), avšak například v taktu 166 musel Jarrett provést určité změny v harmonii. Předepsaný G7 na celý takt si zde Jarrett rozdělil: dvě doby D7 a dvě doby G7, což jsme mohli pozorovat již dříve v sóle. Jarrett vychází z originální harmonie, kde se harmonický rytmus

nedrží striktně taktových čar a například akord $Dm7^{(b5)}$ v pátém taktu schématu je přetažen do prvních dvou dob šestého taktu, než je vystřídán dominantou $G7$. Jarrett vnímá tento harmonický rytmus, avšak na ploše onoho průtahu si změnil kvalitu akordu z $Dm7^{(b5)}$ na $D7$. Tuto změnu nedělá Jarrett ve všech formách svého sóla. V kombinaci se sekvenčním flamencovým motivem pak na akordu $D7$ vzniká *upper structure* Ab nad $D7$, tedy $D7^{(b9b5)}$.

Jarrett zareaguje opět sám na sebe, kdy po zahrání motivického úseku přichází s pasážovitým úsekem (takt 168 až 175) v nižším rejstříku, kde nejprve udělá průtah akordu $Cmaj7$ do dalšího taktu a potom pokračuje v osminové linii v c moll aiolské s využitím tří *approach notes* (*c-des-d, f-fis-g, as-a-b*). V části B této formy přijde s výrazným motivem, který stejně jako v části B předchozí formy pracuje s tóny, které odkazují k tónině B dur. Zatímco v předchozí formě rozkládal Jarrett v tomto taktu harmonického schématu akord B dur, který fungoval jako *upper structure* pro $Cm7$, v této formě pracuje Jarrett s tetrachordem *b-c-d-f*, což vytváří až popový charakter fráze, čemuž výrazně pomáhá i melodickými přírazy:

The image shows a musical score snippet with two systems of piano accompaniment. The first system is labeled with measure 177 and a key signature of B-flat major (Bb). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts at measure 181 and includes a G7 chord marking above the staff.

V poslední části A (dále jen A) pracuje Jarrett s dlouhým průtahem akordu C moll na tři takty (t. 187-189) a objevuje se zde i anticipace akordu, kdy akord $Ab7$ předepsaný na takt 191 je přetažen do taktu 190. Jarrett zde dodržuje pravidlo, že akord $Ab7$, který zde funguje jako tritónová substituce dominanty, implikuje stupnici lidickou b7 . Jarrett zde využívá arpeggia nástavbových tónů *f-ges-b-d* ($Gbmaj^{(\#11)}$), avšak přidá ještě spodní chromatickou approach note k tónu *d*, čímž docílí arpeggia *ges-b-d-des-f* ($Gbmaj^{(b6)}$), který evokuje barvu zvětšené stupnice:



3.2.3.2 6. forma

Šestou formu zahajuje Jarrett dlouhou bebopovou linkou, z níž je patrný průtah akordu G7 (t. 195) a C7 (t.196) a také změna akordu Cmaj7 na Cm, což je opakem toho, co jsme mohli pozorovat v koncích druhé a čtvrté formy. V druhém A šesté formy začne Jarrett imitovat motiv, který zahrál v úvodu předchozí formy. Rozsah melodie se zde dostává zatím nejvýše a také zde Jarrett zahraje akordický doprovod v levé ruce, čímž posouvá intenzitu hraní ještě o úroveň výše než v páté formě. Následující vývoj sóla prozrazuje, že Jarrett toto místo minil jako určitou předzvěst „vrcholu 1“. V části B (dále jen B) se Jarrett svou melodickou linkou dotkne prvního melodického vrcholu celého sóla – tónu c⁴. Z tohoto místa Jarrett sestoupí po bebopové stupnici zpět do středního rejstříku. Následuje oblast mezi takty 213 až 244, která směřuje do „vrcholu 1“. Jarrett zde nepracuje s motivy, nýbrž s arpeggii, rytmickými riffy či osminovými liniemi s mnoha chromatickými *approach notes*. Vytvoří jakýsi tavící kotel, z něhož pak vyvstane „vrchol 1“. V posledních dvou taktech B, kde je předepsán G7, zahraje Jarrett arpeggio nástavbových tónů pro akord G7_{alt}. Z akordických tenzí si vytvoří tetrachord *as-b-h-es*, který evokuje tóninu as moll. Následuje pauza, po níž Jarrett odpoví na předchozí arpeggio jiným arpeggiem o jiné struktuře, tentokrát vychází z kvintakordů, které mu poskytnou materiál stupnice c moll melodické. Kombinuje tedy arpeggio akord G dur, F dur a c moll, přičemž tyto akordy nestřídá pravidelně po čtyřech osminách, nýbrž po různém počtu osmin, čímž se mu tyto akordy lomí přes taktovou čáru i přes doby:

3.2.3.3 7. forma

Následuje sedmá forma, kterou Jarrett zahajuje rytmickým riffem na dvou tónech. Struktura rytmického motivu spočívá v řazení konstantně se zkracujících celků a jejich prokládáním neměnicího se celku. Šesti doby motiv je vystřídán třídobým, poté se musí odečíst dvě doby a přidat tak čtyřdobý motiv, poté se musí přidat opět nezměněný třídobý a po něm je nutné opět odečíst dvě doby a přidat tak dvoudobý motiv. Vznikne nám číselná řada 6-3-4-3-2-3. Jarrett tento riff ještě ke všemu dokáže umístit na rozhraní dvou forem a začít jej od druhé doby posledního taktu šesté formy:

Po skončení rytmického riffu udělá Jarrett pauzu a naváže na stejné tóny, z nichž rozvine dlouhou bebopovou linii s mnoha *approach notes*, kterou Jarrett stočí do hlubšího rejstříku a zakončí na tónu c^1 , po němž udělá krátkou pauzu a započne prudký výjezd do „vrcholu 1“.

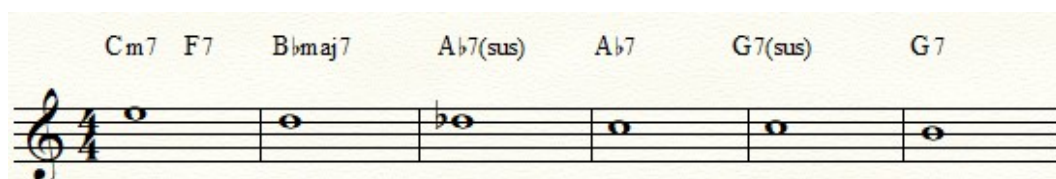
„Vrcholem 1“ míním celou oblast od B sedmé formy až po čtvrtý takt osmé formy. Zde se Jarrett dostává do nejvyššího stupně intenzity hraní, aniž by si pomohl nějakým jazzovým pianistickým prostředkem, jako jsou akordické bloky v obou rukách, unisonové pasáže či spodní kvinta v hluboké poloze à la McCoy Tyner. Jarrett veškerou tektoniku svého sóla staví na kombinaci samostatné melodické linky a akordů v levé ruce. Levou ruku zde vidím jako nástroj, který Jarrett používá pro zvýraznění intenzity hraní ve vrcholech gradací. V části B sedmé formy nastává tedy prudký výjezd melodické linky do vyšší polohy s podporou akordů v levé ruce, které Jarrett umísťuje na čtvrtou dobu a nechává ležet. Melodická linka zde dosahuje druhého melodického vrcholu celého sóla, který je na tónu c^4 . Jarrett zde nezahraje žádný materiál, ve kterém by bylo možné jasně definovat konkrétní místo jako pevný bod vrcholu gradace. Jarrett přes vrchol gradace jakoby přeteče, přenesení se přes něj melodickou linkou, což je podle mého názoru patrné mezi takty 241 až 247. Tímto vývojem tedy Jarrett vynesl své sólo na první vrchol, přičemž potud tak činil pomocí nemotivického evolučního hraní, na což v následující části „vrcholu 1“ zareaguje výrazným motivem, který Jarrett zahraje v posledním A sedmé formy a zarámuje tak dosavadní vývoj.

3.2.4 Gradace do druhého vrcholu

3.2.4.1 8. a 9. forma

Do prvních taktů osmé formy Jarrett přetahuje „vrchol 1“, z něhož zde Jarrett sestupuje pryč. Dynamicky se posune o jednu úroveň níž, avšak melodie zde dosáhne třetího melodického vrcholu celého sóla na tónu c^4 . V tomto místě tak můžeme pozorovat, jak Jarrett umísťuje jednotlivé vývojové celky svého sóla zcela nezávisle na rozhraních jednotlivých forem. S koncem prvního A osmé formy tedy končí celý formální oddíl Jarrettova sóla, který označuji jako „oblast vrcholu 1“.

Jarrett po vypjatém úseku svého sóla udělá delší pauzu, která započíná úsek Jarrettova sóla, který označuji jako „gradace do vrcholu 2“ a rozprostírá se od druhého A osmé formy až po konec deváté formy. Celý tento úsek je tvořen nemotivickým materiálem, který je postaven na rytmickém vzorci založeném na střídání dvou osminových not s jednou čtvrtovou. Napětí celé této části vychází z Jarrettových variací tohoto vzorce a vystačí s ním na vybudování dlouhé gradační plochy, která má svůj začátek kolem tónu c^1 , postupně pak stoupá až do g^2 v druhém A deváté formy, kde pak Jarrett opouští svůj rytmický vzorec a přechází do osminových linií, které stočí směr melodické linky zpět do nižší polohy až do malého f , čímž se celý gradační úsek zarámuje do oblouku, z něhož pak Jarrett rychle vystoupá do „vrcholu 2“ na začátku desáté formy. V části B osmé formy, bych chtěl ještě upozornit na Jarrettovu variaci materiálu, který už dříve zahrál v B druhé formy svého sóla. Jedná se o chromatickou sekvenci *guide line tones*, která vzniká v harmonické kadenci části B:



Na rozdíl od druhé formy Jarrett v osmé formě, i vzhledem k pokročilejší fázi výstavby sóla, zaobalí onen *guide line* do většího množství ozdobných osminových not:

The image shows a musical score for piano, measures 273-312. The score is in B-flat major and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 273-308) has chords Cm7, F7, (F7/Bb), and Bbmaj7. The second system (measures 309-312) has chords Ab7, (D9), and G7. Red boxes highlight specific notes in the melodic line in the right hand.

Celý formální úsek „gradace do vrcholu 2” je ukončen Jarrettovým náhlým vystoupením do vyšší polohy v posledním A deváté formy. Napětí, které Jarrett vybudoval v předchozích částech, se trochu vytratí oním návratem do hlubší polohy do malého *f*, něhož naznačuje výstup do vyšší polohy, který však nečekaně utne (t. 309 až 312). Zde pozoruji jediné místo v Jarrettově sóle, kde dochází k oslabení kontrolovaného a cíleného směřování melodické linky. Vypadá to zde, jako by Jarrett na chvíli ztratil představu, kam dál jít, což však záhy velmi rychle vyvrátí. Po krátké pauze v začátku posledního A deváté formy započne Jarrett dlouhou osminovou linií, která je zajímavá dlouhou anticipací akordu Ab7, který se má podle schématu ozvat až v taktu 319, avšak Jarrett jej prokazatelně hraje po celé dva předchozí takty. Dále pak Jarrett prolounguje akord G7, z něhož udělá G7sus a pomocí arpeggií se vynese do „vrcholu 2”.

3.2.5 Oblast vrcholu 2

3.2.5.1 10. forma

Zde nastává druhý tektonický vrchol celého sóla, což je dáno jednak vysokým rejstříkem melodické linky, ale také akordickým doprovodem, který se neobjevil od předešlého vrcholu sóla. Podobně jako u „vrcholu 1“ zde nenajdeme pevný bod, který by jasně říkal, že v něm je vrchol. Jarrett se opět přes vrchol sóla přenesse pomocí osminových linií s podporou akordů v levé ruce. Harmonicky zde Jarrett zcela opouští předepsané schéma a pracuje pouze s kadencí Ab7–G7–Cm, přičemž dominantní akordy různě natahuje přes taktové čáry podle intuice. „Vrchol 2“ je tvořen dlouhou osminovou linií, která je umístěna nezávisle na čtyřtaktovém schématu, neboť začíná v druhém taktu prvního A a končí ve třetím taktu druhého A. Jarrett pak opět zareaguje tak, jak jsme již mohli pozorovat – po vypjatém nemotivickém úseku udělá pauzu či zklidnění a zahraje výrazný motiv, který zde dosahuje čtvrtého a zároveň posledního melodického vrcholu celého sóla na tónu c⁴, z něhož pak Jarrett sestoupí do středního rejstříku a zakončí celý úsek na základním tónu tóniky C dur, čímž uzavře celý „vrchol 2“:

Následuje část B, kde Jarrett zahraje výrazný motiv, čímž pokračuje v naznačeném vývoji směrem k uklidnění hudby. Intenzita z předchozí části zde ještě doznívá tím, že se zde Jarrett ještě neodmlčel s akordickým doprovodem v levé ruce, což

se záhy stane v posledním A desáté formy. Zde Jarrett zahraje pár krátkých frází, které nenaznačují žádné další vzednutí, spíše jsou ještě součástí klesajícího vývoje z „vrcholu 2“, čímž si Jarrett vytváří prostor pro závěrečný výstup do „vrcholu 3“ v codě svého sóla.

3.2.6 Coda

3.2.6.1 11. forma

Celou jedenáctou formu vnímám z hlediska Jarrettovy formální výstavby sóla jako codu. Jarrett zde jako v jediném úseku celého sóla přichází s témbrovým charakterem hudby a opouští zde jazzový model samostatné či doprovázené melodické linky. Používá zde zadržovaná akordická arpeggia, která z hlediska rytmu vytvářejí tříčtvrťový *cross rhythm*, který Jarrett započne od druhé doby druhého taktu prvního A a pokračuje v něm až do části B. Arpeggia započne Jarrett na nejhlubším tónu celého svého sóla, tedy na malém e, a postupně s každým dalším arpeggiem se dostává výš, až se dostane na „vrchol 3“, kde pak začíná obrát směrem dolů. I když se jedná o témbrovou část, pořád je zachován lineární charakter melodické linky a souzvuky zde nikde nezaznějí harmonicky naráz. Z hlediska harmonie se můžeme pokoušet dané souzvuky analyzovat, avšak zejména v prvním A spíše odkazují na Jarrettovo intuitivní přeměňování předepsané harmonie. K intuitivnosti tvoření harmonie v reálném čase se Jarrett přiznává v rozhovoru pro National Endowment for the Arts:

„[...] it's like my body knows exactly what to do. It's just like my left hand knows how to play and if I tell it what to play I'm stopping it – not only stopping it, but I'm stopping it from playing something better than I can think of.”¹⁹

Po vystoupení do „vrcholu 3“, který se nachází na začátku B jedenácté formy, zahájí Jarrett sestup směrem dolů a v souladu se svou schopností reagovat sám na sebe změni charakter hudby. Zatímco pro výstup použil témbrový charakter, pro sestup zvolil kontrastní punktualistický, kterého se drží po celé B. S nástupem posledního A pak poprvé použije unisonové hraní, které zde funguje jako nástroj pro zvýraznění motivického materiálu odkazujícího k tématu písně *You And The*

¹⁹ NEA Jazz Masters: Interview with Keith Jarrett. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ck6SBsLJVxk&ab_channel=NationalEndowmentfortheArts.

Night And The Music. Jarrett se tedy v úplném závěru sóla vrací k tématu. Celý dosavadní vývoj od úplného začátku písně až do konce klavírního sóla se tak formálně zarámuje a uzavře, avšak ani úplný konec fráze v posledním A neobsahuje žádný jasný výrazný koncový bod a celé sólo tak vyzní jako neuzavřené. Následuje volné basové sólo Garyho Peacocka bez doprovodu klavíru a bicích.

3.3 Grafická analýza

V následujících grafech bych rád názorně demonstroval vývoj Jarrettova sóla, který jsem doposud analyzoval spíše zevnitř pomocí notových ukázek. Nyní bych se na Jarrettovo sólo rád podíval více zvnějšku. Jak již vyplývá z názvů kapitol, celé sólo jsem rozdělil do několika formálních úseků, jejichž vnitřní koherenci sleduji v Jarrettově motivické práci a ve směru tektonického vývoje. Formální celky dělím do několika úrovní. Nejvyšší úroveň je oblast tématu a oblast sóla. Z analýzy i z následného grafu bude patrné, že se jednotlivé díly překrývají i nezávisle na tom, do jaké úrovně spadají. Nižší úrovně formálního členění jsou části, jejichž určení mi pomáhá popsat vývoj v rámci Jarrettova sóla. Graf formy tedy vypadá takto:

pořadí zahraničích schémat (forem) písně	1.				2.				3.				4.							
dílčí část formy písně	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A
hudební materiál	téma				sólo				téma				úvod 1				příprava na další část			
formální úsek nižší úrovně									oblast úvodu sóla											
formální úsek vyšší úrovně	oblast tématu								oblast sóla											

5.				6.				7.											
A	A	B	A	A	A		B	A	A	A	B		A						
úvod 2				imitace úvodu 2 o oktávu výš				melodický vrchol 1				příprava vrcholu 1				vrchol 1 + melodický vrchol 2			
oblast vrcholu 1												oblast sóla							

..

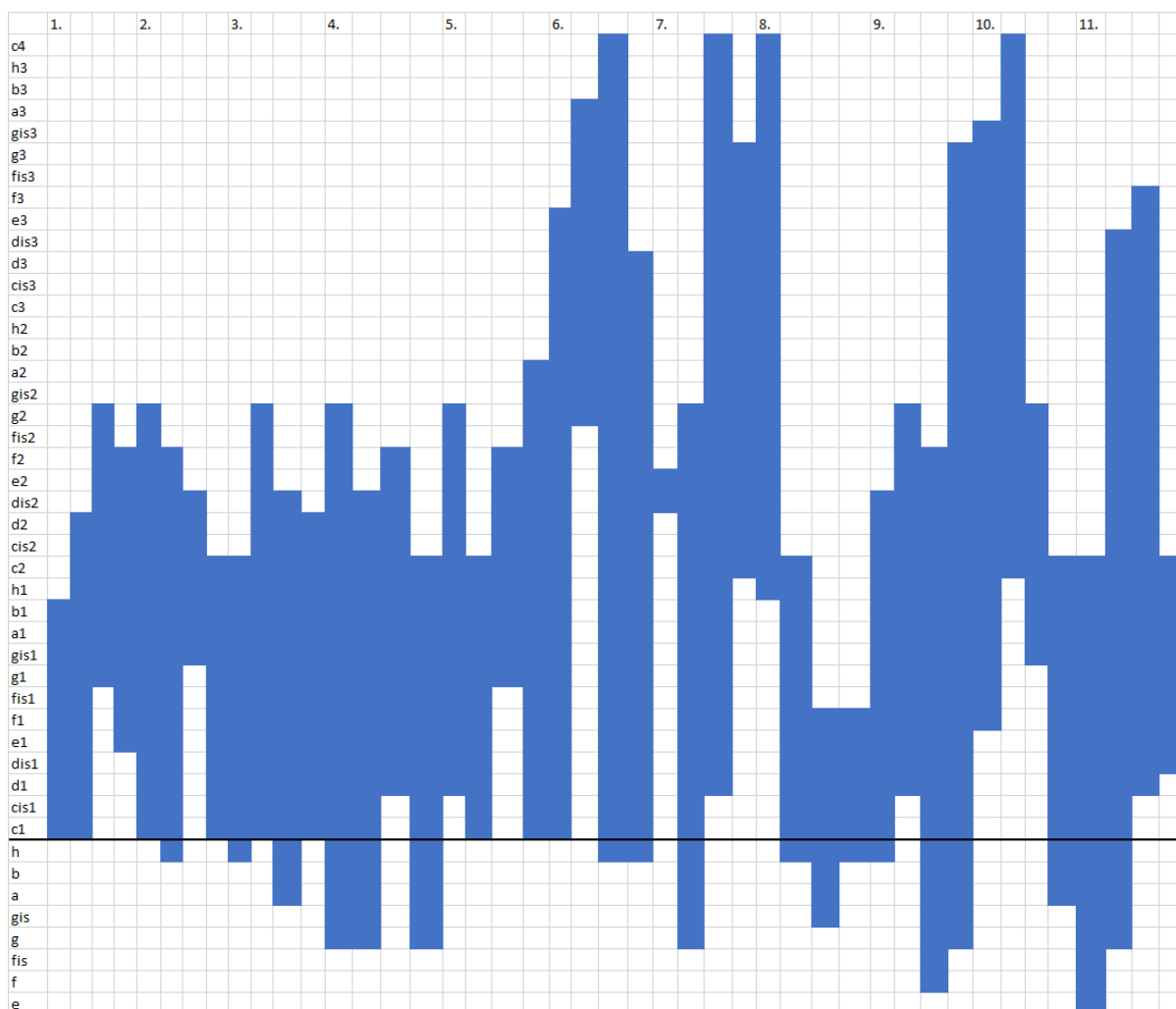
8.				9.							
A	A	B	A	A	A	B	A				
melodický vrchol 3				příprava vrcholu 2				prudké vzdušení			
oblast vrcholu 1				gradace do vrcholu 2				oblast sóla			

10.				11.			
A	A	B	A	A	A	B	A
vrchol 2	melodický vrchol 4	příprava na codu	vrchol 3	klesání	návrát tématu		
oblast vrcholu 2				coda			
						oblast tématu	

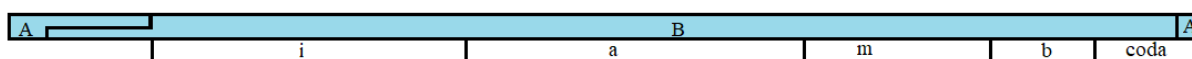
Zjednodušením grafu po odebrání dílčích celků získáme přehlednější graf, v němž formální úseky vyšší úrovně budu značit velkými písmeny a úseky nižší úrovně malými. Oblast tématu bude tedy značená jako A, zatímco oblast sóla jako B. Celky z nižší úrovně pak dostanou označení: i (jako introdukce, „oblast úvodu sóla“), a („oblast vrcholu 1“), m (jako mezivěta, „gradace do vrcholu 2“), b („oblast vrcholu 2“), coda. Výsledné schéma, které tedy shrnuje Jarrettův postup při výstavbě sóla bude vypadat následovně:

A	B				A
i	a	m	b	coda	

Formální rozčlenění, které jsem identifikoval, bych rád ještě podpořil grafickým znázorněním tektonického vývoje Jarrettova sóla. Sleduji zde několik parametrů jako například amplitudu melodické linky, která se ve vrcholových částech dostává nejdříve, zatímco v přechodných částech klesá výrazně dolů, nebo se drží na jedné úrovni. U Jarretta považuji za výrazný nástroj pro tvorbu tektonického vývoje levou ruku. Jarrett ji na rozdíl od jiných jazzových pianistů nepoužívá jako rytmickou perkusivní výplň mezi tóny v melodii (tak činí pouze v interpretaci tématu), nebo jako výplň mezi jednotlivými frázemi, ani ji nepoužívá jako podpoření melodie, kdy akordický doprovod rytmicky přesně kopíruje rytmus melodie (à la Bill Evans). U Jarretta v tomto sóle funguje levá ruka jako formotvorný prvek, kterým Jarrett zhušťuje tektoniku hudby. Veškerá tvorba napětí před vrcholy je tvořena motivickou prací v melodické lince, zatímco levá ruka plní úlohu imaginární nástrojové sekce, která čeká na svůj nástup ve vrcholu, čímž dojde k efektu obrovského zvukového rozšíření hudby. V následujícím grafu bych chtěl tuto tezi demonstrovat:



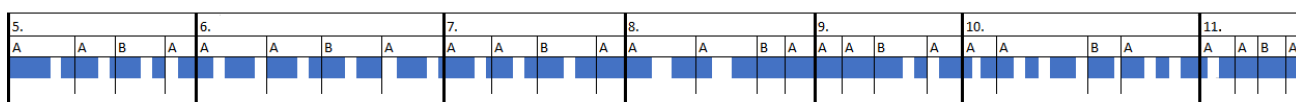
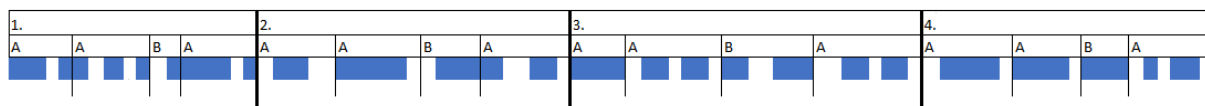
1.																											
A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	A



Nejvyšší rámeček ukazuje vývoj amplitudy melodie, prostřední ukazuje výskyt akordického doprovodu v levé ruce a nejspodnější ukazuje graf formy Jarrettova sóla. Vidíme zde, že v částech, které jsem označil jako oblasti vrcholů (a, b, coda), se dostává amplituda melodie nejvýše a v těchto místech se také objevují nástupy levé ruky. Také zde můžeme pozorovat, že v průběhu výstavby sóla se s přibývajícím intenzitou Jarrettovy hry jednotlivé formální úseky zkracují.

Dalším jevem, který bych chtěl představit graficky, je způsob umísťování frází v rámci pravidelných osmitaktí. S narůstající intenzitou hry se Jarrett pohybuje čím dál nezávisleji na taktových čarách a pravidelných osmitaktích, což u Jarretta v

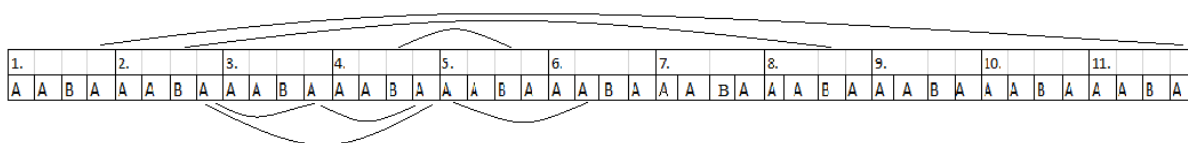
případě tohoto sóla považuji za jeden z hlavních nástrojů pro budování napětí. Z následujícího grafu vyplývá, že jak se Jarrettovo sólo dostává do vrcholových částí, tak se umísťování frází čím dál méně řídí osmitaktovými předěly a nejen jimi. Pro Jarretta nepředstavují omezení ani předěly mezi jednotlivými formami, jako je tomu například mezi osmou a devátou formou sóla, kde dochází k vystavění dlouhého nepřerušného úseku, který kříží rozhraní dvou forem:



4 Závěr

Provedená analýza potvrdila tezi nastíněnou v úvodu práce o Jarrettově schopnosti budování formálně propracovaného celku na ploše improvizovaného jazzového sóla. Jarrett tak činí pomocí motivické práce, která sestává z periodických motivů a nemotivických lineárních pasáží. Zásadním jevem je zde určitá formální nejednoznačnost, která se projevuje rozostřením předělů mezi jednotlivými částmi, kdy například „oblast tématu“ se překrývá s „oblastí sóla“. Další charakteristikou je podle mého názoru určitá *tekutost* Jarrettovy hry, kdy fráze či celé formální oddíly jsou umísťované nezávisle na taktových čárách, osmitaktích či celých formách standardu. Ve vrcholech neudává Jarrett žádný pevný bod, který by jasně ukončil gradací pásmo, nýbrž se přes vrchol vždy přenesse, a to často tím, že kolem něj vytvoří sled událostí, v nichž funguje princip kontrastu, kdy charakter jednoho úseku musí být vystřídán rozdílným charakterem v úseku následujícím. Z tohoto důvodu jsem rozlišoval u Jarretta mezi tektonickým vrcholem, v němž kulminovala předchozí gradace a v němž převládal zhuštěný nemotivický materiál, a melodickým vrcholem, který následoval po tektonickém vrcholu jako kontrastní odpověď a kde se objevil výrazný motiv a melodická linka dosáhla melodického vrcholu na tónu c^4 . Takto tomu bylo jak u „vrcholu 1“, tak i u „vrcholu 2“. U „vrcholu 3“ byl princip kontrastu uplatněn pomocí přechodu z témbrového charakteru do punktualistického.

Dalším úkazem, na němž bych chtěl demonstrovat Jarrettovu schopnost vytvářet v improvizaci formální soudržnost celku, jsou vnitřní odkazy v jeho sóle. Jedná se o úseky, které nějakým způsobem varírují jiný, již zahrany úsek, přičemž mohou být od sebe v rámci sóla vzdáleny i poměrně daleko:



Jak jsem již psal v podrobné analýze, poslední A v druhé, třetí a čtvrté formě na sebe odkazují, neboť se jedná o periodické motivy, kdy první má uzavřený závěr, druhý má otevřený a třetí zase uzavřený, čímž Jarrett dosahuje uspokojivého uzavření prvního většího formálního úseku svého sóla. Další odkaz se nachází mezi částmi B čtvrté a páté formy, kde Jarrett využil nástavbových tónů akordu $Cm7$, z

nichž vytvořil akord B dur a z něj vytvářel motivický materiál. Dalším odkazem je imitace v druhém A šesté formy, kde Jarrett imituje motiv, který zahrál v prvním A páté formy. Příkladem vzdálenějších úseků, mezi nimiž existuje odkaz, jsou části B druhé a osmé formy, kde Jarrett pracuje s chromatickým *guide line*, který vychází z harmonické kadence daného místa. A úplně nejvzdálenějšími úseky, kde Jarrett opět používá techniku odkazu, je poslední A jedenácté formy, tedy úplný konec sóla, kde Jarrett citováním tématu odkazuje na poslední A první formy.

Výše popsané postupy, které Jarrett během improvizace zvolil, značí podle mého názoru obrovskou míru promyšleného plánování v reálném čase. Veškerý materiál v Jarrettově sóle po důkladném prozkoumání působí dojmem vědomého řízeného strukturování, což je trochu v rozporu s dojmem, který například já jakožto posluchač v případě tohoto konkrétního sóla mám. Obrovská míra emocionálního nasazení v Jarrettově hře zabraňuje primárnímu vnímání racionální složky, což podle mého názoru může u leckterého posluchače nešťastně ochuzovat komplexnost estetického zážitku, který z Jarrettovy hry lze získat.

5 Seznam použitých pramenů

5.1 Knižní prameny

AEBERSOLD, Jamey. *Volume 41. Body & Soul. 17 Jazz Classic*. New Albany: Jamey Aebersold, 1987.

DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Ilustroval Jiří ŠLITR. Praha: Mladá fronta. Máj (Mladá fronta). ISBN 80-204-0092-3.

5.2 Internetové prameny

Andre Kostelanetz – You And The Night And Music GMB. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=QZvGNYfcEco&ab_channel=GustavoMoralesBattaglioni.

Between sound and space: ECM Records and beyond. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://ecmreviews.com/2015/12/15/keith-jarrett-trio-standards-tokyo/>.

Cross-rhythm. Grove Music Online. 2001 [2021-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006882>.

Discography of American Historical Recordings, s.v. Andre Kostelanetz Orchestra. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://adp.library.ucsb.edu/names/115798>.

DOBBINS, Bill, KERNFELD, Barry. Jarrett, Keith (jazz). In: Grove Music Online. 2003 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000223100>.

HISCHAK, Thomas S. Schwartz, Arthur. In: Grove Music Online. 2001 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025186>.

Keith Jarrett – The Art of Improvisation. [dokumentární film]. Režie: Michael Dibb. VB/Francie, 2005. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=iorjfNH-NH8&t=3s&ab_channel=SheetMusicLibrary.

Keith Jarrett Trio – *You and the Night and the Music*. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=QIEEOZDM-eM&ab_channel=moom1000.

NEA Jazz Masters: Interview with Keith Jarrett. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=ck6SBsLJVxk&ab_channel=NationalEndowmentfortheArts.

Rate your music. c 2000-2021 Sonemic, Inc. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z:
<https://rateyourmusic.com/release/album/andre-kostelanetz-and-his-orchestra/you-and-the-night-and-the-music.p/>.

SCHWARTZ, Arthur. *You And The Nigh And The Music*. Lead Sheet. Sunhawk.com s licenci od WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. 1934.

6 Příloha

Keith Jarrett Trio - Live in Tokyo 1986

You And The Night And The Music: a transcription of the piano solo

transcribed by Jan Pudlák

The musical score is arranged in four systems, each containing staves for Piano, Drum Set, and Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various chord voicings and rhythmic patterns.

System 1: Measures 1-6. Chords: Cm[♯], G7sus, G7, Cm7, C7, Fm7.

System 2: Measures 7-10. Chords: Fm7, D7, G7, C[♯]/G, C(-6)/G.

System 3: Measures 11-14. Chords: Cm[♯], Gsus7, G7, Csus9, C7(-9), Fm7.

System 4: Measures 15-18. Chords: D[♯], G7, C[♯], C[♯], Cmaj7(9).

17 Cm7 F7(13)sus F13(-9#11) Bbmaj7

Pno.

D. S.

D.B.

21 Ab7 G7/D G7

Pno.

D. S.

D.B.

25 Cm9 G7sus G7 C9sus C7(-9) Fm7

Pno.

D. S.

D.B.

29 D° Dbmaj7 Cm9 Ab7 G7 Cm/G

Pno.

D. S.

D.B.

(1) ³³ Cm⁶ Gsus7 G7 C7 Fm7

Pno.

D. S.

D.B.

³⁷ D⁹ G7 Cmaj7

Pno.

D. S.

D.B.

⁴¹ (Cmaj7) (C7) (Fm7/C) G7 C7 Fm7

Pno.

D. S.

D.B.

⁴⁵ D⁹ G7 (G7) Cmaj7

Pno.

D. S.

D.B.

49 Cm7 F13(9#11) Bbmaj7

Pno.

D. S.

D.B.

53 Ab7 G7

Pno.

D. S.

D.B.

57 Cm6 G7 Gm7 C7(b9) Fm7

Pno.

D. S.

D.B.

61 Gsus7 Cm6 Cm6

Pno.

D. S.

D.B.

(2)

65 Cm i Gsus7 G7 C7 Fm7

Pno.

69 D⁹ G7 Cmaj7

Pno.

73 Cm i (Cmi) G7 C7 Fmi

Pno.

77 D⁹ G7 (G7) Cmaj7

Pno.

81 Cm7 F7 (F7) B^bmaj7

Pno.

85 A^b7 (Gsus7) G7

Pno.

89 Cm7 (G7) G7 (Cm7) Fm7

Pno.

93 D° G7 (G7) (Cmaj7)

Pno.

(3) 97 $Cm^{\flat 6}$ (G7) (Cm) C7 Fm7

Pno.

101 D° (G7) G7 Cmaj7

Pno.

105 $Cm^{\flat 6}$ (Cm) $Csus9$ C7 Fm7

Pno.

109 D° G7 Cmaj7

Pno.

113 $Cm7$ F7 $B^{\flat}maj7$

Pno.

117 $A^{\flat}7$ ($A^{\flat}7$) Dm7 (Dm7) G7

Pno.

121 Cm⁶ Gsus7 G7 C7 (Cm)

Pno.

125 D⁹ (Cm) D⁹ (G7) (Cm) G7 Cm⁶

Pno.

(4) 129 (Cm)

Pno.

133 D⁹ G7 (Cm7)

Pno.

137 (G7) Cm G7sus G7 C7 Fm7

Pno.

141 D⁹ G7 Cmaj7

Pno.

145 (Bb)

Pno.

149 $A\flat 7$ (A $\flat 7$) G7alt

153 $Cm\flat 9$ Gsus7 G7 C7 (C7)

157 (Fm7) (D \flat) (G7) (Cmaj7)

(5) 161 $Cm7$ (Cm) ($Cm\flat 9$) Fm7

165 (D7) G7 Cmaj7

169 (Cmaj7) $Cm\flat 9$ (Cm)

173 D \flat G7 Cmaj7

177 (Bb)

Pno.

181 G7

Pno.

185 Cm⁶ Gsus G7 (Cm)

Pno.

189 (Ab13(#11)) Ab13(#11) (Dm7) (G7)

Pno.

(6) 193 Cm⁶ Gsus7 G7 (G7) (C7) Fm7

Pno.

197 D⁹ G7 (Cm)

Pno.

201 Cm⁶ (Cm) (C7) Fm7

Pno.

Pno. (D7) (C) C⁶ 8va

Pno. (Cm7) F7

Cm7 B^bmaj7

Pno. A^b7 G7alt

Pno. Cm⁶ Gsus7 G7 (Cm13(maj7))

Pno. A^b7 G7 Cm⁶

(7) Pno. Cm⁶ (Cm)

Pno. 229

233 Cm⁶ G7alt C7 Fm7

Pno.

237 D⁹ G7 Cmaj7 (Cm)

Pno.

241 Cm7 (Cm9(maj7)) F7 (F7) 8va Bbmaj7

Pno.

245 A>13sus A>7 (Dm7) G7

Pno.

249 Cm⁶ (Cm) 8va

Pno.

253 D⁹ (D⁹) (Ab7) (G7) (C⁶)

Pno.

(8) 257 Cm⁶ (Cm)

Pno.

261 D° G (Cm)

Pno.

265 $Cm^{\flat 9}$ (Cm) $G7$ (Cm) $C7$ $Fm7$

Pno.

269 D° $G7$ $C\text{maj}7$

Pno.

273 $Cm7$ $F7$ ($F7/B^{\flat}$) $B^{\flat}\text{maj}7$

Pno.

277 $A^{\flat}7$ (D°) $G7$

Pno.

281 $Cm^{\flat 9}$ (Cm)

Pno.

285

Pno.

(9)

289 Cm⁶ (Cm) C7 Fm7

Pno.

293 D⁹ G7 (Cm) (G7)

Pno.

297 (G7) Cm⁶ G7 (Cm) (G7) (Cm)

Pno.

301 D⁹ (Dbmaj7(#11)) (Dm7) (G7)

Pno.

305 Cm7 (Cm7) F7 (F7) B^bmaj7

Pno.

309 A^b13sus (A^b13sus) (Dm7) G7

Pno.

313 Cm⁶ (Cm(maj7))

Pno.

317 (A \flat 13(#11)) A \flat 13(#11) G13sus 8^{va}
 Pno. (G13sus)

(10) 321 C m⁹ G7 (A \flat 7) (G7)

325 (Cm) (A \flat 13(#11)) (G13sus) 8^{va}

329 G7 (Cm) 8^{va} (C7) Fm7
 (Cmaj7) C m⁹

333 (Fm7) (A \flat 7) G7 C maj7 (Cm)

337 C m7 F7 B \flat maj

341 A \flat 7 G13sus G7

345 Cm⁶ (Cm) (C7alt)

Piano score for measures 345-348. Measure 345: Cm⁶. Measure 346: (Cm). Measure 347: Cm. Measure 348: (C7alt).

349 (D13(b9)) (G7alt)

Piano score for measures 349-352. Measure 349: (D13(b9)). Measure 350: D13(b9). Measure 351: (G7alt). Measure 352: G7alt.

(11) 353 Cm7 (C7alt) (D13(#11)) (B maj7) (C13(b9#11))

Piano score for measures 353-356. Measure 353: Cm7. Measure 354: (C7alt). Measure 355: (D13(#11)). Measure 356: (B maj7).

357 (Fm) (G13(#11)) (Cm) (D7alt) (D maj7(#11))

Piano score for measures 357-360. Measure 357: (Fm). Measure 358: (G13(#11)). Measure 359: (Cm). Measure 360: (D7alt).

361 Cm6 (C dorian) (C7) Fm7

Piano score for measures 361-364. Measure 361: Cm⁶. Measure 362: (C dorian). Measure 363: (C7). Measure 364: Fm7.

365 D7 (D7alt) C maj7

Piano score for measures 365-368. Measure 365: D⁷. Measure 366: (D7alt). Measure 367: C maj7. Measure 368: C maj7.

369 Cm7 (Cm7) F7 (F7(-9)) B maj7

Piano score for measures 369-372. Measure 369: Cm7. Measure 370: (Cm7). Measure 371: F7. Measure 372: (F7(-9)).

Pno. ³⁷³ A⁷ (A⁷) G⁷

Pno. ³⁷⁷ Cm⁸ (Cm)

Pno. ³⁸¹