

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Jazzová hudba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Umění hudebního vyjádření minimálními prostředky

se zaměřením na analýzu vybraných výrazových prostředků Billa Frisella

Martin Hrubec

Vedoucí práce: David Dorůžka

Oponent práce: Marcel Bárta

Datum obhajoby: 24.6.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Jazz Music

BACHELOR'S THESIS

The art of music expression using minimal tools
with focusing on analysis of selected tools used by Bill
Frisell

Martin Hrubec

Supervisor: David Dorůžka

Opponent: Marcel Bárta

Date of thesis defense: 24.6.2021

Academic title granted: Bachelor of Arts

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Umění hudebního vyjádření minimálními prostředky se zaměřením na
analýzu vybraných výrazových prostředků Billa Frisella**

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

Praha, dne

Martin Hrubec

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval všem pedagogům jazzové katedry za předávání jejich schopností a vědomostí, velmi si toho vážím.

Abstrakt

Práce se věnuje hudebnímu rukopisu kytaristy Billa Frisella. Ve vybraných ukázkách se zaměřuje na rozbor jeho improvizčních postupů a metod, na hudební přemýšlení, při němž nepoužívá mnoho not. Konkrétní příklady ukazují, jak kytarista pracuje s tématem, jaké oblíbené intervaly používá a jak vyjadřuje harmonii. Tyto příklady jsou vymezeny výběrem z několika alb, kde kapely interpretují jazzové standardy. Další část práce se zaměřuje na Frisellovu kompoziční stránku, tzn. analýzu jeho minimalistických rysů vyskytujících se v jeho tvorbě. Jedná se o výběr pěti skladeb ze tří alb časově vymezen na rozmezí osmi let. Cílem práce je alespoň částečně přiblížit ojedinělý styl Billa Frisella, který se uplatňuje konkrétními principy. Hráčský styl a charakteristické kytarové techniky jsou také probrány ve dvou zvláštních kapitolách.

Abstract

The thesis deals with a musical style of the guitarist Bill Frisell. In selected examples it focuses on analysis of his improvisational processes and methods, musical thinking without using many notes. Particular examples display guitarist's work with theme, which intervals he uses and how he expresses the harmony. These examples are selected from several albums, where jazz standards were interpreted. Next part of the thesis is focused on Frisell's compositional aspect, that means analysis of his minimalistic features appearing in his output. It's five songs selection from three albums which are dated within eight years course. The purpose of the thesis is to show the unique style of Bill Frisell which is provided by particular methods. Musical tools and characteristic guitar techniques are examined in two individual chapters as well.

Klíčová slova

Bill Frisell, improvizace, minimalismus, jazz, kytara

Key words:

Bill Frisell, improvisation, minimalism, jazz, guitar

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Biografie:	9
3. Hráčský styl.....	11
3.1 Melodicko - harmonické techniky	11
3.2 Často používané prvky v improvizaci.....	15
4. Kytarová technika	17
4.1 Dlouho znějící tóny díky použití volných strun, flažoletů a dozvukového efektu.....	17
4.2 Efekt volume pedálu.....	18
4.3 Lehké vibrato a intonace.....	19
4.3 Kombinovaná technika úhozu pravé ruky.....	20
4.4 Glissanda a jemné vytahování strun	20
5. Analýza improvizace ve skladbách	21
6. Analýza kompozic.....	26
Závěr	31
Použité prameny:.....	32
Seznam příloh	33
Přílohy.....	34

1. Úvod

Hudba má mnoho podob a způsobů vyjádření. Každý hudebník a posluchač ji prezentuje a vnímá subjektivně. K dispozici je bohatá paleta výrazových prostředků k dosažení různých nebo stejných cílů, tj. co chceme posluchači svým uměleckým výkonem sdělit. Proto existuje mnoho výrazových variant hudebníka, jenž používá svoje originální možnosti subjektivně. Analogicky to vnímá posluchač též subjektivně. Máme tedy nespočet kombinací vnímání hudby, od základních informací jako je jednoduchá jednohlasá linka, přes melodii střídavě doprovázenou rytmickými a harmonickými nástroji, po symfonii mnoha hlasů a složitě vrstvených zvuků.

V této práci se zaměřím na hudební projev kytaristy Billa Frisella, který interpretuje, doprovází a komponuje za použití svých specifických výrazových možností, jež často vykazují prvky minimalismu. Rozsah tématu vymezují na jeho účast ve vybraných skladbách, např. ve spolupráci s Paulem Motianem na deskách *On Broadway*. Dále se zaměřím na některé jeho vlastní skladby, které svým charakterem dokládají minimalistický či repetitivní styl kompozice. Pokusím se zjistit, jak prací s tématem, motivickými frázemi, zvukem a celkovým vyzněním dosahuje v probíraném materiálu možná skromného, ale velmi výstižného hudebního sdělení. Dále se zaměřím na konkrétní kytarové techniky a postupy, kterým jsou věnovány dvě kapitoly. Jelikož jsem nenašel žádný český text o tomto tématu týkajícího se Billa Frisella, budu čerpat především z důkladné analýzy vybraných nahrávek a částečně z anglických textů pojednávajících o jeho stylu a také z rozhovorů. Rovněž jsem nenašel práci na toto konkrétní téma, proto doufám, že moje analýzy čtenářům přiblíží styl a rukopis tohoto umělce.

Práce bude rozdělena na analýzy určitých nahrávek z desek, které Frisell nahrál pod svým jménem nebo jako sideman¹ či spoluautor. Rozeberu, jakým způsobem používá melodie písní, improvizuje, doprovází jiné nástroje a jak staví svoje vlastní kompozice. Pro analýzu melodicko – harmonické improvizace jsem vybral skladby z alb Paula Motiana *On Broadway (1989-1992, Winter&Winter)*, *Angel Song (1997, ECM)* Kennyho Wheelera a *Enfant Terribles (2012, HighNote)* Lee Konitze. Pro rozbor kompozičního stylu poslouží skladby z Frisellových desek *In Line (1982, ECM)*, *Rambler (1984, ECM)* a *Where In The World (1991, Elektra Nonesuch)*.

¹ „sideman“ – člen hudební skupiny vedené někým jiným

2. Biografie:

Bill Frisell se narodil 18. března v marylandském Baltimoru, ale vyrůstal v Denveru v Coloradu. V deseti letech začal hrát na klarinet, později, díky tehdejší popové hudbě, začal jevit zájem o kytaru. Na střední škole hrál s kapelami popové a soulové písně například od Jamese Browna. Jeho první učitel na kytaru Dale Brunning mu otevřel cestu k poznání jazzových hudebníků, jako byli Charlie Parker, Thelonius Monk, Wes Montgomery a Jim Hall. Později studoval hudbu na univerzitě v Coloradu² a poté byl přijat ke studiu ve věhlasné Berklee³ pod vedením kytaristy Jona Damiana, trumpetisty Herba Pomeroye a trombonisty Michaela Gibbse. V roce 1978 hrál po Evropě s Gibbsem a německým basistou Eberhardem Weberem. Poté se vrátil do New York City.

Mezi jeho vlivy patří bezesporu „surfová hudba“ (surf rock, surf pop), kterou poslouchal jako teenager, britský rock a country. Později začal obdivovat jazzovou hudbu, kytaristy Wese Montgomeryho a Jima Halla, u kterého si v budoucnu řekl o několik lekcí. Velmi často jako své vlivy jmenuje pianistu Thelonius Monka, saxofonistu Sonny Rollinse, ale také rockového kytaristu Jimiho Hendrixe. Mezi další patří skladatel Aaron Copland, Bob Dylan, Miles Davis a Paul Motian, se kterým hrál třicet let.

V osmdesátých letech natočil tři desky pro ECM⁴, *In Line*, *Rambler* a *Lookout for Hope*. V poslední jmenované se objevují spoluhráči z jeho budoucí kapely „The Bill Frisell Band“ Hank Roberts, Kermit Driscoll a Joey Baron. Album bylo velmi dobře přijato a pomohlo Frisellovi v další kariéře. Na sklonku osmdesátých let odešel k jinému labelu „Nonesuch records“, pro který téměř výhradně po dvacet let nahrával další své desky. Do obsazení svých desek zvolil pestrou škálu spoluhráčů, stejně tak se sám účastnil nahrávání různých interpretů jako sideman. Jmenujme ty nejdůležitější: Paul Motian, Joe Lovano, John Zorn, Kenny Wollesen, Tony Scherr, Ron Carter, Charlie Haden, Marc Johnson, Lee Konitz, Kenny Wheeler, Dave Holland, Joey Baron, Tim Berne, Petra Haden a další.⁵

² University of Northern Colorado

³ Berklee College of Music in Boston

⁴ ECM – „European Contemporary Music“; německá nahrávací společnost; produkce Manfred Eicher

⁵ Diskografie Billa Frisella: http://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Frisell_discography

Frisellova tvorba a interpretace se nedá nějak jednoduše definovat, protože obnáší mnoho stylů a poloh. Při poslechu jeho hudebního vyprávění je cítit touha po vyprávění příběhů lidí, k americkému venkovu, farmaření, americké tradici, vztah k historii, vzpomínkám a jisté melancholii nenávratné minulosti. Kytarista do svých skladeb vkládá protiklady jako krása/ošklivost, průzračnost/tajemství, naivita/špinavost a využívá je k barevnému vyjádření skutečnosti, což spolu s jeho specifickým zvukem nebo originální instrumentací často vyznívá tajemně, mysteriózně a melancholicky.

Frisell se nechal inspirovat malířskou tvorbou (v případě desky *Richter 858* německým malířem Gerhardem Richterm), fotografiemi farmářů na desce *Disfarmer*, nebo němým filmem (*Music For The Films Of Buster Keaton*). V názvech skladeb také vidíme různá jména, postavy, objekty, situace nebo pocity, ke kterým se zřejmě vážou příběhy, např. *Rambler, Strange Meeting, 1951, Rob Roy, Pig Squeak, Hope And Fear, Jimmy Carter, Tales from the Farside, Brother, The Wife And Kid, Where Do We Go, Ron Carter, Sherlock, Jr., atd.* Jak to autor myslel, se můžeme pouze domnívat. Frisellův styl a zvuk je silně ovlivněn tzv. *Americanou*, jež je definována jako směs country, folku a rock'n'rollu. Někdy je kytarista označován jako „*post-americana artist*“⁶ nebo „*post-jazz guitarist*“⁷. Sám však v rozhovorech opakuje, že kdyby se měl nějak definovat, tak jako jazzový hudebník, míněno přístupem k hudbě (potažmo k životu), svobodě projevu, touhou se kreativně vyvíjet a nikoli technickým vztahem k jazzovému materiálu a jeho principy.

⁶ https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2009/07/is_bill_frisell_a_postamerican_1.html

⁷ <https://www.billfrisell.com/disfarmer>

3. Hráčský styl

Bill Frisell má zcela jedinečný a spolehlivě rozpoznatelný styl, díky úspornému a pomalému, avšak výstižnému hraní melodie, sazeb, širokých disonantních intervalů a dalších technik. Oplývá tak vlastním kytarovým projevem a zvukem. Probereme si tyto dva aspekty zvlášť.

Jeho doprovodný nebo sólový styl se zásadně vymaňuje z tradičních čtyř a vícehlasých sazeb, který používali jako doprovodný materiál např. Johnny Smith, Joe Pass nebo také Lenny Breau v tzv. „chord melody“ stylu⁸. Naproti tomu doprovází jiné hráče nebo sám sebe jedním až třemi tóny, zřídka použije vícehlasé sazby. Často využívá volných strun, čímž vzniká v kombinaci s vedlejší strunou interval malé či velké sekundy. Při improvizaci s kapelou Frisell často odděluje melodické fráze krátkou akordickou výplní, která sestává ze dvou až tří hlasů. Tato doprovodná složka bývá postavena na obratu běžného či rozšířeného kvintakordu (ev. zahuštěného) nebo také kvartového akordu či jeho obratu. Ve Frisellově improvizaci málokdy slyšíme klasický čtyřhlasý septakord či jeho obrat. Kytarista často přiznává, že je ovlivněn hudbou Thelonia Monka a z jeho projevu slyšíme značné ovlivnění právě díky disonantně znějícím intervalům. Výčet nejen těchto příkladů rozvedeme v podkapitole *Melodicko – harmonické techniky*. V další podkapitole si uvedeme *Improvizované melodické postupy*.

3.1 Melodicko – harmonické techniky

Zde uvidíme konkrétní intervaly použité při doprovodu do vlastního sóla či sóla někoho jiného. Jelikož Frisellovi sazby málokdy obsahují tercie a zároveň septimu, akordy se stávají víceznačné a jejich názvy mohou být zaměněny podle harmonického kontextu. S tím souvisí i princip modálního myšlení v kombinaci s funkční harmonií. Frisellovo vedení hlasů při doprovázení pracuje s tímto principem, kde při střídání sazeb používá všechny stupně daného módu, nehledě na to, že zazní tzv. „avoid note“⁹, prostřednictvím které lze vyjádřit harmonii, a která obecně v moderní harmonii figuruje spíše jako tenze.

⁸ chord melody: technika sólové kytarové hry, kde jsou současně hrány melodie, basové tóny i vybrané tóny harmonie ve snaze napodobit pianisty

⁹ výraz v češtině nejlépe přeložitelný jako průchodný/průtažný tón; podle tradiční harmonie je to tón, který by se měl rozvést do nejbližšího akordického tónu nebo tenze a neměl by se objeovat v doprovodu; např. kvarta v durové stupnici

Nechť jde příkladem velká tercie v kombinaci s kvartou (v durovém akordu) nebo zvětšená kvarta s čistou kvintou, vše viz níže. Ve skladbách s funkční harmonií je ovšem nutné zacházet s tímto principem citlivě a opatrně, abychom se vyvarovali nejasného nebo zavádějícího zvukového výsledku.

Nyní se podíváme na některé příklady intervalů, které Frisell používá:

3.1.2 Malá sekunda

(dále bychom ze znázorněných trojzvuků mohli vynechat jeden hlas, který netvoří malou sekundu a zbytek použít jako příklad dvojzvuku):

Spojení sekundy/nony s malou tercií jako dvojhlas nebo s přidaným třetím hlasem, který bývá většinou akordický (základní tón nebo kvinta) v mollovém akordu. Disonantní interval malé sekundy se nachází mezi prvními dvěma hlasy či mezi druhým a třetím.

Příklad 1; Interval malé sekundy je často použit v dominantních akordech v sazbě základní tón – malá nona – tercie anebo tercie – základní tón – malá nona:



Příklad 2; využita volná struna „h“:



Další příklady malé sekundy:

maj7 – septima a základní tón samostatně nebo s dalším hlasem

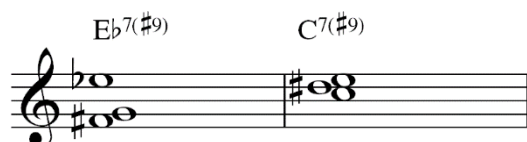
Příklad 3; využita volná struna „g“:



#9 s velkou tercií a základním tónem (může se vyskytovat v dominantních i maj7 akordech, také v mollových akordech s přidanou malou sextou)

Příklad 4 ; využita volná struna „g“:

Sazby být použity i ve velkých septakordech, septima zde však nefiguruje.

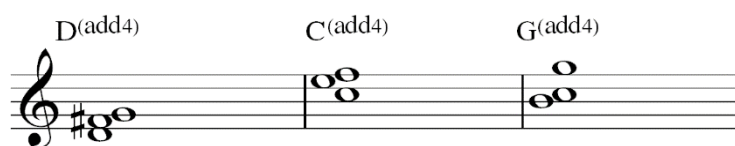


Příklad 5; malá sexta nebo zvětšená kvarta figuruje jako tenze; druhý akord (jako sazba) zní ve skladbě Strange Meeting, viz níže:



Velká tercie s kvartou:

Příklad 6; využity volné struny „g“, „e“ a „h“:



3.1.3 Příklady dalších intervalů:

Velké sekundy:

Příklad 7; ve skladbě You And The Night And The Music, On Broadway Vol. 2:



Příklad 8; ve skladbě I Remember You, Infant Terribles:



Příklad 9; konec chorusu skladby All The Things You Are:

Sexty:

Příklad 10; doprovod sóla ve skladbě Nicolette:

Příklad 11; doprovod sóla ve skladbě You And The Night And The Music:

Velké intervaly:

Dalším častým jevem v improvizacním jazyce Billa Frisella jsou často septimy či nony. Když mezi těmito intervaly žádný další tón není, vzniká tím sice prostor, ale absence vnitřních hlasů způsobuje větší disonanci.

Příklad 12; velká septima v maj7 akordech:

Příklad 13; duodecima:

Příklad 14; velká septima v moll7 akordu (malá tercie s velkou nonou):

3.2.2 Techniky zadržného tónu

Jeden z hlasů můžeme použít a nechat znít, když se snažíme o kontrapunktický princip dvou nebo více hlasů. Zde je příklad, jak se toho zhostil Bill Frisell.

Příklad 19; ze sóla ve skladbě Someone To Watch Over Me, kde Frisell zkombinuje tuto techniku s volbou intervalu malé sekundy mezi dvěma spodními hlasy:



Příklad 20; zde je ukázka zadržného spodního tónu proti sestupně jdoucím čtvrtovým notám v horním hlasu (All The Things You Are, On Broadway Vol.2):



Příklad 21; sestupná stupnice se zadržným spodním tónem v doprovodu sóla skladby Nicolette:



4. Kytarová technika

Nyní se budeme věnovat několika parametrům, které Frisella odlišují od ostatních, a které (minimálně v rozsahu materiálu zkoumaného v této práci) do značné míry určují jeho charakteristický zvuk. Zaměříme se na vlastní prstoklady využívající volných strun, flažoletů a zadržených tónů, technik levé a pravé ruky a práce s volume pedálem. Pro rozšíření zvukové palety Frisell používá více umělých efektů, jako je zkreslení, hall¹⁰, kompresor, freezer a zpoždovací jednotku s možností smyčkování krátké sekvence a jejích úprav, umožňujících zpomalení, zrychlení, změnu výšky, tvorbu tzv. dron efektu, inverzní zvuk, a podobně. S těmito kombinacemi efektů Frisell experimentuje nejčastěji v komorní sestavě, nebo při sólovém koncertu.

4.1 Dlouho znějící tóny díky použití volných strun, flažoletů a dozvukového efektu¹⁰

Technika zadržených tónů je jednou z často používaných nástrojů Billa Frisella a vyskytuje se nejspíš ve všech jeho nahrávkách. Poskytuje obdobné výsledky jako např. podržené tóny piana pomocí sustain pedálu. V knize *Arcana* Johna Zorna¹¹ to Frisell vysvětluje a dále rozvádí, že zahrát na kytaru malé intervaly, jako je malá či velká sekunda, není snadné⁸. Způsob, jak uskutečnit úzké sazby nebo disonantní akordy na kytaru, shledal zajímavým a neotřelým. Vyvinul tedy vlastní prstoklad pro stupnice nebo melodie, aby to vyznělo, jako by se hrály na klavír. Všechny tóny včetně těch na volných strunách drží tak dlouho, jak je to možné. A různě ohýbá nebo natahuje prsty, aby si ostatní struny netlumil. Uvedme si nyní příklady prstokladu konkrétních stupnic za použití volných strun a flažoletů:

¹⁰pedálový efekt pro simulaci akustického dozvuku v prostoru (hall, reverb)

Příklad 6; vybrané stupnice s Frisellovým prstokladem (přeznívání dosaženo díky volným strunám označeným nad osnovou číslem 0, čísla v kroužku pod osnovou značí číslo struny, křížek pod číslem značí flažolet); převzato z *Arcana: Musicians on Music*; část „*An Approach to guitar fingering*“¹¹:

Scales

C MAJOR SCALE

G MAJOR SCALE

B^b MAJOR SCALE

E HARMONIC MINOR SCALE

4.2 Efekt volume pedálu¹²

Tento proces přináší opačný průběh zvuku kytary, tj. pozvolné či. náhlé zesílení. Tento efekt používal Frisell spolu se zvukovým kompresorem¹³ a ve videu „*The Guitar Artistry of Bill Frisell*“ uvádí, že se tyto procesy navzájem vyrušují, což zjistil po cca dvaceti

¹¹ „This is something that is done easily on the piano—by holding the sustain pedal or simply holding down the fingers. Getting smaller intervals (major and minor 2nds) to sound together on the guitar doesn't come so easily... I find this way of thinking interesting because it opens possibilities for dissonant or closely voiced chords not so commonly used on the guitar.“

Arcana: Musicians on Music: 1; Zorn, John; ISBN 10: 188712327X / ISBN 13: 9781887123273

¹² pedálový efekt využívající reostat pro změnu elektrického odporu; pozvolným pohybem mezi dvěma krajními polohami se intenzita zvuku zesílí nebo zeslabí

¹³ Signálový procesor užívaný k dynamické úpravě v signálové cestě, který našel uplatnění i jako kytarový „efekt“.

letech používání a poté volume pedál i kompresor v signálové cestě vypustil.¹⁴

Uvádím to zde, protože se tu z velké části jedná o nahrávky, kde těchto efektů Frisell využíval a zásadně to definovalo jeho zvuk. Všimněme si, jak se na nahrávkách „*On Broadway*“ úroveň kytary prudce a poněkud nepřirozeně zvyšuje a chybí zde tiché zvuky. Volume pedál byl zapojen až za kompresorem a pracoval jen s omezenou dynamikou. V horní úvratí pedálu se úroveň díky krátkému náběhu kompresoru, jenž také eliminoval nejtišší zvuky (*noise gate*), bleskově zvedla a šla téměř do přebuzení, zvláště při silnějším úhozu.

4.3 Lehké vibrato a intonace

Vibrato efektu se dá docílit několika způsoby, a to vytahováním strun ve vertikálním směru, čímž dochází ke zvýšení tónu; použitím páky připevněné ke kobylce kytary, která svým pohybem mění napětí strun; případně přitlačením na strunu, což zkracuje délku struny a lehce zvyšuje tón. Frisellova technika však do žádné z kategorií nespadá. Krátce po úhozu nepatrně ohne krk kytary tlakem na její tělo, a to loktem nebo prsty pravé ruky, což také více napne nebo uvolní struny. V rozhovorech uvádí, že mu původně vadilo, že některá struna neladila vůči ostatním a tímto pohybem se ji snažil doladit¹⁵. To samozřejmě není možné, protože tento zásah ovlivňuje všechny struny. Jediné, čeho tím dosáhl – a to je to zásadní – je charakteristický plovoucí efekt, díky kterému se stává snadno rozpoznatelným. Technika původně zamýšlená pro doladění tónu se tedy přetavila v neúmyslný výrazový prostředek.

¹⁴Citace z dokumentu The Guitar Artistry of Bill Frisell; Rittor Music – HL00320598;

https://www.youtube.com/watch?v=tKn5VeLAz4Y&list=PLB-DloHjQ9kiwM5a4V_2ybCMtZNXBPFmq&index=3

Ve videu Frisell uvádí: „*For a long time, for twenty years or so I used to use a volume pedal with the compressor. And after a while it took me that long to figure out that they were cancelling each other out. I mean that compressor made the volume sort of smaller and I would use the volume pedal to bring it up and down. So, if I take them both away I can pretty much do it...control the dynamics with just the strength that I play with my right hand.*“

¹⁵Citace z dokumentu The Guitar Artistry of Bill Frisell;

„*Like sometimes people notice that I'm moving a neck a little bit, changing the pitch. That's another one of these uncounscious things that I do. And I think where it comes from is, especially when I play at full chord, there's allways some note in there that sounds a little bit out of tune for me. And it's like I'm trying to compensate, like I play this C chord and this g string sounds a little off like I sort of bend the neck to try to fix that note and then all the other notes go out, so I bend it back and I end up sort of... I'm not intentionally trying to make up vibrato effect, it's more trying to get the chord to be in tune. 'Cause it's never in tune, nothing, it's just hard to get the guitar in tune, so... I think that's where that came from.*“

4.3 Kombinovaná technika úhozu pravé ruky

Technika není dnes již tak neobvyklá. Většina tradičních jazzových kytaristů hrálo a hrají pouze trsátkem, jednak jednohlasé noty, taktéž i akordy rychlým přejetím po potřebném počtu strun. A malá část dalších kytaristů hraje pouze prsty, a to technikou odvozenou z klasické kytary.

Od jisté doby, neznámo přesně od kdy, začala narůstat obliba kombinace těchto dvou způsobů úhozu, k čemuž mohl dopomoci právě i Bill Frisell vlastní technikou hry. Kombinace, nebo tzv. *hybrid picking*¹⁶, umožňuje zahrát několik strun současně prsty i trsátkem dohromady.

4.4 Glissanda a jemné vytahování strun

Tyto techniky, nebo spíše stylotvorné prvky, známe od bluesových nebo country kytaristů a nejedná se opět o něco objevného. Ovšem dotváří to Frisellův celkový styl a nezáleží na tom, jestli si takto hraje s tónem úmyslně, nebo bezděčně. Tyto drobné pohyby, jež jistým způsobem přidávají tónu život a navozují dojem „dýchání“, zřejmě částečně pramení z potřeby doladovat tón, ale rovněž jistě z vlivů, které na Frisella působily během hudebního dospívání a při poslechu nahrávek a rádia.

¹⁶https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_picking

5. Analýza improvizace ve skladbách

Mezi časté výrazové prostředky Billa Frisella v improvizaci v první řadě patří práce s tématem coby nosným prvkem charakteru skladeb. Vidíme to v časté citaci fragmentů tématu, motivické práci s ním, nebo alespoň ve frázi připomínající jeho melodii (např. tvar, hustota tónů, rytmus). V některých případech si povšimněme, že kytarista v sólech frázuje na místech, kde se vyskytuje melodie tématu a tam, kde byla pauza, zaimprovizuje harmonickou výplň anebo se rovněž odmlčí. Mezi další prvky se řadí výběr oblíbených intervalů (sekundy, sexty, septimy, nony) charakteristických pro Frisellův styl.

5.1 Analýza sóla skladby *Nicolette* (Kenny Wheeler – *Angel Song*):

Forma písně se dělí na a-a-b-a'-c. Hlavní čtyřtaktový motiv se objevuje ve všech částech formy a využívá triolových hodnot buď jako osminových triol, nebo kvartol. Stěžejní je interval tří tónů složený z malé sekundy a velké septimy, se kterým se pracuje v celé skladbě, a který nabízí další zpracování i v improvizaci. Frisellova improvizace nám blíže znázorňuje jeho výše zmíněné postupy a techniky, zejména notové páry. Dále cituje melodii tématu a volně využívá tematických osminových triol a velkých intervalů. Fráze dělí nejprve podle „a“ částí formy po osmi taktech, posléze fráze zkracuje na 6 nebo 4 takty a na konci, v repetitivním dvojtaktí „c“, na dva takty. V první frázi postupuje v prvních dvou taktech po tónech nahoru, ve druhých po akordických tónech dolů, přičemž mění tóny po dvou osminových párech. Na některých místech přidává další tóny, čímž tvoří kvartové, terciové a septimové intervaly. V dalším taktu cituje nebo pozměňuje melodii, resp. rytmus tématu a frázi zakončuje v osmém taktu harmonickou výplní malé sekundy mezi tematickým „ais“ a „h“. Druhá fráze začíná rozkladem kvintakordu G dur v osminových triolách a dále na druhé době v 10. taktu pokračuje technikou drženého spodního tónu „d“ s měnícími se intervaly s prvním hlasem. Frázi se uzavírá velkými intervalovými skoky v taktu 15 a opět malou sekundou v taktu 16 stejně jako v první frázi. V části „b“ Frisell zajímavě frázuje, opět hodně využívá trioly. Takt 19 a 20 vyplňuje tříhlasými sazby spíše tradičního charakteru (kvintakord a kvartální sazba) a v taktu 21 hraje trojzvuk obsahující malou sekundu. Dále využívá velkých intervalů a opět notových párů. V 32. taktu opět ukončuje frázi intervalem malé sekundy na zvětšené kvartě a čisté kvintě a přidává základní tón. Ve střídajících se akordech Dsus4 a B-7 v posledním osmitaktí opakuje význačný kvartový trojzvuk v obratu

(tóny „d“ - „e“ - „a“) použitelný v obou akordech. Celé sólo je postaveno na opakujících se motivech, technik a převzatých fragmentů tématu nebo nepřímé souvislosti s ním. Přehledně tu poznáváme způsob a stavbu Frisellovy improvizace, jež je střídavě doplněna tóny harmonie.

5.2 Analýza doprovodu pod trumpetové sólo ve skladbě Nicolette (Kenny Wheeler-Angel Song):

V tomto rozboru poznáme kombinaci Frisellových minimalistických postupů, jako je melodické doprovázení v daném módu, dvojhlasé intervaly ale i kvartové nebo tradiční trojzvuky. Zápis je potřeba chápat tak, že tóny, díky použité technice a reverbu, místy přeznívají, tudíž lze určit více znějících hlasů, než je v notaci. Tradiční sazbu alterované dominanty Bb7 střídá ve třetím taktu Frisellovo oblíbené oktávové zdvojení jednoho tónu s přidáním tónem uprostřed, v tomto případě je to septima s malou tercií. (Výše bylo podotknuto, že Bill Frisell nepoužívá tradiční sazby. Tato sazba sice obsahuje tercii i septimu, avšak v této variantě nemá s tradiční sazbou moc společného.) Ve čtvrtém taktu zazní sekvence tří sext daného módu, což je další kytaristův obvyklý postup. Následuje sestupná stupnice F# frygické s přidržáním spodního tónu a přezníváním volných strun (technika zadržovaných tónů), což logicky ústí do citlivého tónu dominanty v 6. taktu. Zbytek „a“ Frisell doprovází jednohlasými melodiemi daných módů. Relativně zahuštěná „pianová“ sazba přichází na první době posledního čtyřtaktí (Gb frygická, takt 13) a následuje dvojhlasé kontrapunktické rozvedené do B-11. Část „a“ je zakončena stejným intervalem jako v kytarovém sóle. Všimněme si, že následující osmitaktí „b“ je složeno víceméně z tradičních pianových sazeb pravé ruky a obsahuje delší notové hodnoty. Tyto dva faktory přispívají v kontrastu a celkové dynamice chorusu. Doprovod v poslední části chorusu se opět mění v charakteristický „frisellovský“ styl rozdrobených a přeznívajících tónů. Dalo by se říci, že tento doprovod by obstál svým charakterem a silou hudebního vyprávění coby samostatné sólo. Dohromady s trubkou zde slouží jako silný kontrapunktický a harmonický materiál citlivě podporující „hlavní“ sólo.

5.3 Analýza sóla ve skladbě Someone To Watch Over Me (Paul Motian-On Broadway, Vol. 1):

Chorus skladby George Gershwin je standardně rozdělen po osmi taktech na a-a-b-a.

Jak bývá u jazzových standardů zvykem, došlo zde k několika změnám v interpretaci. Za prvé, charakter rychlé swingové písně se v průběhu 30. a 40. let proměnil v jazzovou baladu a za druhé, reharmonizace umožnila chromatický sestup basové linky „a“ sekce. Tato verze formálně obsahuje i introdukci (*verse*), což je při hraní standardů raritou, poté tedy následuje chorus, jenž je posléze ponechán pro improvizaci a je předmětem tohoto rozboru. Bill Frisell zachovává charakter a tvar skladby jak rytmicky, tak melodicky. Kytarové sólo začíná zdvihem na dominantě Bb7 před formou chorusu. Pokračuje stupnicí a příslušnými délkami not parafrázuje melodii tématu v prvních čtyřech taktech formy a volněji i ve zbytku chorusu. V dalším čtyřtaktí se opět opírá o melodii tématu, která směřuje nahoru, taktéž tedy respektuje tvar této melodie. Všimněme si také rozložení improvizace podle tématu. Frisell s ním pracuje tam, kde se vyskytuje ve skladbě. V místech, kde je v tématu pauza, zazní harmonická výplň, delší nota, pauza, nebo akordická improvizace. Ve druhém osmitaktí kytarista více pracuje s kratšími délkami not, velkými intervalovými skoky a obecně s pohybem, což spolu s alterovanými nonami v dominantách přináší kontrast oproti osmitaktí prvnímu. Druhé „a“ rovněž představuje jedna dlouhá fráze mírně přerušovaná zadržovanými tóny harmonie, ale proti prvnímu „a“ má pospolitější charakter a ukončeno je pohybem dolů. Základní tón „as“ na první době „b“ části podporuje harmonii v silném místě a také propojuje a zároveň odděluje fráze podle formy. V „b“ Frisell pracuje s tématem konkrétněji, v taktu 19 na první době zvětšuje interval melodie na sextu dolů a na první době taktu 20 motivicky odpovídá sextou nahoru. Tento motiv můžeme zpozorovat i ve 23. taktu, kde chromaticky zdola od stejného tónu (bb) skočí velkým intervalem nahoru, tentokrát o oktávu. Ve dvou předešlých taktech kytarista volně cituje téma, resp. do dominanty G7 použije sestupnou stupnici s alterovanou sextou a malou nonou. Zajímavý je taktéž poslední takt „b“ části, harmonicky vyplněný zprvu obratem zmenšeného akordu vyjadřující dominantu F7(b9) a dále na třetí a čtvrté době charakteristickým intervalem velké septimy postaveném na malé noně (tón „ces“) ve spodním hlasu a základním tónem „bb“ v horním. Tvar melodie v posledním „a“ naznačuje opět téma, ve druhém a třetím taktu Frisell cituje melodii introdukce. A jako logický konec sóla následuje téměř doslovná citace tématu a opakovaný základní tón tóniky v posledních čtyřech taktech.

5.4 Analýza doprovodu sóla ve skladbě *You And The Night And The Music (Paul Motian-On Broadway, vol.2)*:

Nyní se podíváme na doprovod pod téma a jeden chorus saxofonového sóla. Frisell doprovází většinou melodicky a také pomocí dvojhlasé, maximálně trojhlasé sazby. Melodii tématu podporuje často druhým hlasem (hlavní motiv v triolách) nebo *guide line*¹⁷ postupem. Takový postup najdeme na stejných místech prvních „a“ částí (takty 3-4; 10,11), napodruhé je pouze mírně variován. Všimněme si malé sekundy z tónů „dis“ a „e“ v šestnáctém taktu, jež naznačuje nejen bluesový zvuk, ale odpovídá i harmonii skladby, která z tóniky C moll vždy na konci prvních „a“ vybočuje do C dur. Sazba tedy obsahuje obě tercie od C. Zajímavý je také postup malých tercií v dominantě G7 v posledních dvou taktech „b“ části. Konec chorusu je doprovázen kvartovou sazbou bez tercie a septimy¹⁸. Žádný z těchto intervalů se neobjeví ani v prvním taktu dalšího chorusu ve stejném akordu C moll, v druhém případě jsou základní tóny v oktávě doplněny kvintou uprostřed. Obě tyto vzdušné a neurčité sazby jsou pro Frisella typické. V dalších šestnácti taktech doprovod sestává zčásti z melodického stylu, kvartových akordů a jejich obrátů, *guide tones*¹⁸ a jedné tradiční sazby (takt 43). Ve 46. taktu vidíme opakující se motiv jako v taktech 3 a 11, tj. stupnicový melodický postup do tercie, tentokrát jiného akordu. Dvoj až tříhlasé vedení protipohybem můžeme pozorovat v taktech 54-55; 59 a 63-64.

5.5 Analýza sóla ve skladbě *I Remember You (Lee Konitz-Enfant Terribles)*:

Kytarové sólo začíná diatonickým rozkladem kvintakordů a tento motiv se vyskytuje celou polovinu prvního chorusu. Frisell tím možná volně parafrázuje téma, nebo alespoň jeho tvar, stupnicové vedení melodie tedy nahradil akordickým. Rozklady místy prokládá harmonickými výplněmi, např. ve čtvrtém taktu velkou nonou s malou tercií v akordu C-7 nebo v taktu třináct čistým sextakordem Bb dur a jako předěl mezi částmi formy pouze dvojjzvukem základního tónu a tercie v taktu sedmnáct. Převažujícím prvkem druhé poloviny chorusu je improvizace na sexty, kterou Frisell kombinuje

¹⁷Guide line – pomocná řada doškalných tónů; jednoduchá harmonická podpora

¹⁸Guide tones – intervaly určující kvalitu akordu (tercie a septima)

s volnou citací melodie pokračující do konce formy. Jako harmonické výplně slouží tříhlasé sazby s malou sekundou mezi dvěma hlasy v taktech 30 a 32. Druhá zmíněná obsahuje namísto tercie zvětšenou nonu, což pro vyjádření harmonie stačí a zároveň odpovídá melodii tématu (tóny a-g-f v taktu 32). Tón „as“ vyskytující se v taktech 33 a 34 rovněž naznačuje bluesové myšlení ke konci chorusu. Úvod chorusu druhého připomíná ten první, tentokrát použitím jednoduché sekvence tónů stupnic F, resp. E dur a následná akordická improvizace odkazuje na téma. V taktech 44-46 Frisell téměř cituje začátek sóla stejnými kvintakordy a poté dvojjzvukem velké nony a malé tercie akordu C-7 ukončuje frázi. Ta další (49-51), díky střídavým zvětšeným nonám a terciím, znovu vykazuje známky bluesového myšlení. „B“ část je uvedena tematickým jednotaktovým fragmentem a takty 57-59 opět připomínají začátek sóla. Překvapivým momentem bude jistě základní kytarová sazba E dur s použitím volných strun v taktu 62, na Frisella neobvykle široká a v tomto kontextu humorná. Fráze taktů 65-68, obsahující sexty v druhé polovině, poněkud ztrácí dynamiku díky celým notám a naznačuje závěr sóla. Ten je vystaven na kvartových sazbách, jež na konci stoupají chromaticky v synkopách a varianta bez tercie a septimy se zastaví na akordu Fmaj7.

6. Analýza kompozic

Pro rozbor Frisellovy tvorby jsem vybral skladby *Throughout*, *Rob Roy*, *Child At Heart*, *Strange Meeting* a *Unsung Heroes* z desek *In Line* (1982, ECM), *Rambler* (1984, ECM) a *Where In The World* (1991, Elektra Nonesuch). Záměrně jsem ne zvolil formu průřezu jeho celoživotní tvorby, což by bylo velmi obsáhlé a všeobecné, ale formu několika kompozic se společnými znaky, a také minimalistického stylu. Těmi znaky jsou určité doprovodné figury – ostinata – v basové složce, pomalu se měnící melodie, zpravidla klesající nebo chromatická, a kontrast mezi těmito dvěma složkami. A co se týče interpretace, tak často ve Frisellových nahrávkách (nejen u těchto příkladů) slyšíme improvizaci do stále se opakujícího tématu.

6.1 *Throughout*:

Skladba z prvního Frisellova alba *In Line* je čtyřadvacetitaktové formy a je postavená na dlouhých tónech jednohlasé melodie nad ostinátním rozkladem akordů. Dlouhé tóny se pozvolna mění zpočátku po čtyřech taktech a zpravidla jim předchází osminové přechodové tóny. Ke konci se celé noty mění po taktech a poslední tón je zadržen po dobu trvání tří taktů. Rozšířené kvintakordy či jejich obraty, jež jsou častým prvkem Frisellových výrazových prostředků (můžeme je nazvat DROP TWO kvintakordy), tvoří doprovodné ostinato. Mění se také pozvolna podle harmonie, která pravidelně pulsuje principem napětí/uvolnění. Podobně se ve formě tyto postupy opakují v každém osmitaktí. Melodie se podobně podle stejného principu, nejvyšší rytmické dynamiky nabírá ke konci v taktech 17-20 a vrcholí v nejvyšším tónu skladby „e“. Zajímavým momentem je použití intervalu malé sexty (neboli spíše b13) v melodii třináctého taktu, přičemž v harmonickému ostinatu se nachází čistá kvinta. Mezi sebou tyto dva tóny tedy tvoří malou nonu. Byl by to velmi disonantní prvek, ale v tomto případě stále probíhajícího ostinata s pomalou melodií si na to posluchačovo ucho lehce zvykne. Formálně by se *Throughout* dalo rozdělit na tři osmitaktí, z nichž se první dvě navzájem podobají rozložením a délkou hlavních tónů tématu. Třetí se odlišuje výše zmíněnou dynamikou a tvoří tím kontrast. Co se harmonického rozboru týká, můžeme zvolené varianty akordů definovat jako dominanty v první polovině a tóniky v druhé polovině osmitaktí. Rozkódováním uvedených akordů nám tedy vyjde A7 - D; C#7 – F#moll a E7 – A. Tónikou tak zjevně bude A dur, čili funkce určíme jako mimotonální dominantu do čtvrtého stupně (Bbdim7 místo A7),

subdominantu (D/A), mimotonální dominantu do šestého stupně (C#7/G#), substituci tóniky (F#-7). Místo dominanty zaujímá druhý stupeň jako střídavá dominanta (B-7b5 místo E7). Posledním akordem progresse bude tónika (A/C#). Když se však podíváme na skladbu z vyšší perspektivy, nebudeme brát harmonii jako hlavní vodítko k rozklíčování formy a přihlídneme-li k výše zmíněnému uspořádání po osmitaktích, vyjde nám blues o čtyřiaadvaceti taktech.

6.2 *Rob Roy:*

Skladba je oproti té předchozí hodně prokomponovaná a více strukturovaná. Avšak samotná melodie je vystavena z malého množství zejména čtvrtových not. Tóny se pravidelně střídají s pauzami po dvou nebo čtyřech taktech a jejich hustota se postupně zvyšuje. V klenuté melodii tématu, jež se v krátkých úsecích vzdaluje a poté vrací k původním tónům, střídají nástroje a ty ostatní odpovídají vedlejšími protimelodiemi. Ty se objevují jen částečně nebo se zrcadlově střídají podle repeticí. V částích „a“ a „b“ dotváří harmonii, a hlavně puls a charakter skladby osminové ostinato v oktávách, a to pouze ve dvou variantách tónů. Forma sestává z repetitivních částí a-b-c-a-b, ostinato a přibližně podobná dynamika v nahrávce provází „a-b“ části a ke konci „b“ dojde ke znatelnému zpomalení. V nejdéle opakované „c“ části ostinato ustane a tím je dán prostor pro vygradování do vrcholné improvizované pasáže. Na nahrávce slyšíme zásadní přechod mezi prvními repeticemi „c“ a dalšími, kde dojde k velkému zesílení všech nástrojů, malému zrychlení, zkreslení kytary a změně k hutnému rockovému cítění bicích. Návrat k opakovaným „a-b“ částem v původní dynamice umožní přechod k úvodnímu charakteru skladby, z „c“ části téměř skokový. A melodické klenbě odpovídá i klenba celkového průběhu skladby.

6.3 *Child At Heart:*

V celé skladbě, jež se také nachází na desce *Where In The World*, vidíme stále se opakující motiv několika tónů, buď o délce jedné poloviny, nebo celého taktu. Hlavní melodii odpovídá synkopovaná basová linka. Melodie a harmonie tématu tedy zůstávají a v průběhu se mění rytmus. Ze čtyřčtvrtového s náznaky reaggae prvků se přechází do šestiosminového rytmu, přičemž basa opět přiznává synkopy. V závěru, jenž se navrácí do

čtyřčtvrtového metra, se opakuje jedno osmitaktí a improvizace bicích a jejich otáčení v taktu. Forma se skládá z částí a(osmnáct taktů)-b(taktéž)-a-b-c(osm taktů)-b-d(coda na šestnáct taktů v repetici). Zápis zcela neodpovídá nahrávce z desky, protože po části „c“ přechází na „b“. Téma se v a-b částech pravidelně opakuje po čtyřech taktech a ke konci části se prodlužují noty na dvě celé doby pro rytmický přechod na další část. Tvar melodie a tóny ve druhých polovinách obou částí jsou téměř totožné, harmonie se posouvá o malou tercii níže a dostáváme tím sekvenci, která je nedokončená kvůli výše zmíněnému rozvolnění. Druhá nota basové linky v prvních čtyřtaktích částí „a“ a „b“ kopíruje tvar melodie, kdežto ve druhých zůstává na stejném tónu. A v posledních taktech při zvolnění hlavní melodie tuto imituje. Na a-b části s do tématu improvizuje (kytara nebo violoncello). Zcela improvizovaná pasáž „c“ části odkazuje na harmonickou stavbu předchozích částí, a to dvěma akordy Dm a Am, jež mají funkci subdominanty a tóniky. Na konci druhé „a“ části hudba na nahrávce pozvolna ustává a následuje koruna, což nevidíme v transkripci. Poté nastane bubenický přechod a nálada skladby se dramaticky změní, přičemž melodie a harmonie zůstává. Rytmus se zrychlí do a la breve cítění (double time feel), kdežto délky not melodie, která je doplněna o velké intervaly dolů (zejména sexty), se zdvojnásobí. Basová linka nyní opakuje dvoutaktovou figuru rozkladů akordů Em a Am/E v osminách. Velký prostor je dán bubeníkovi (Joey Baron), který často používá přechody a otáčí údery velkého a malého bubnu, což připomíná Reichův princip fázování. Celá část „c“ pulsuje velkou energií díky bohatému bubenickému doprovodu, který zní jako sólo na osmitaktový vamp. Melodické nástroje a někdy i basa, nechávají na některých místech hrát pouze bicí. Skladba se oproti přechozímu příkladu *Rob Roy* nevrací zpět do úvodní nálady, ale v „c“ a náhle ustane. Skladba má tedy proměnlivý vývoj, který není klenutý, nýbrž lineárně graduje do svého vrcholu.

6.4 *Strange Meeting:*

Zde vidíme společné znaky se skladbami *Throughout* a *Child At Heart*. Jedná se o dlouho znějící tóny tématu a ostinátní princip jak v base, tak v prostředním hlase, hrající harmonii se sekundovými intervaly. Navíc jsou jedním či více nástroji hrány harmonické příznávky na každou druhou a třetí dobu. Forma je tentokrát vydělena rovnoměrně na a-a-b-c po osmi taktech, přičemž „c“ se odlišuje od „a“ pouze jedním taktem. Melodicko-rytmický model je v celé písni jednolitý, v každém taktu má každý hlas (potažmo muzikant)

své stejné místo.¹⁹ Mění se jen melodie a harmonie, tím pádem je charakter skladby takřka neměnný. Melodie opisuje stejný pohyb vždy po čtyřech taktech (s výjimkou 1. čtyřtaktí čtyřtaktí, nebo začíná na stejném tónu a klesá. Délkám not odpovídají harmonické změny v ostinatu. "Největší" pohyb melodie vidíme v části "b", kde se dvě celé noty vážou pouze jednou. Zároveň zde zase uvádá harmonická pestrost. Opak čili zajímavější harmonii, rozpoznáme v „a“ a „c“ částech, kde se melodie hýbe pomaleji. Vytváří to jistý kontrast v rámci celé skladby. Tónikou zde bude jednoznačně C moll, odkud směřuje harmonický vývoj a opět se k němu vrací. „A“ a „c“, kromě mimotonální dominanty do pátého stupně (D/F#) a paralelní substituce subdominanty (Abmaj7), zahrnují i akord Ab moll, jehož modus moll-melodické stupnice můžeme definovat jako G alterovanou, která záhy skutečně směřuje do C moll. Každopádně není vůbec snadné postavit zajímavou skladbu na stále se opakujícím rytmickém vzoru, kde dynamiku a kontrasty (pokud možno) zajišťuje harmonicko-melodický prvek. Ale název *Podivné setkání* skladbě rozhodně sedí.

6.5 *Unsung Heroes:*

Píseň provází podobné rysy přítomné v předchozích analýzách. Jde hlavně o dlouhé tóny v pomalém tempu a stabilně tikající ostinato v celé ploše skladby. Melodie ve vztahu k ostinatu jeví znaky bitonality a na některých místech přechází do funkční harmonie. Osmínové ostinato se střídá jen ve dvou typech, a to jako D/A a G/B. Formu určíme podle jeho změn na a(9)-b(10)-c(8 taktů). V tomto případě nelze skladbu přesně harmonicky definovat z důvodu výše zmíněné bitonality, čili jedním způsobem určuje harmonii ostinato v doprovodu, ale téměř vlastním životem si žije melodie, ve které jsou vidět fragmenty určitých módů. Ale myslím, že to není tak důležité jako nosnost a nezávislost melodie na doprovodu v kontrapunktickém kontextu. Melodie také osciluje v dur-mollovém prostředí

¹⁹ citace z videa „The Guitar Artistry of Bill Frisell“: „...The way we distribute the parts with Joey [Baron] and Kermit [Driscoll] and myself. It's a very simple idea. It's where each person has their own rhythmic space. The melody is happening very slow and it's always right on the one of each measure [hraje melodii]. So it's, you know, it couldn't be simpler than that. And there's that three elements: the bass line is on the off beats [hraje basovou linku], so the combination of the melody [hraje melodii s basovou linkou]. And it's also like sort of right on beats two and three it's like just chord, so [hraje akordz na druhou a třetí dobu]. So when you put it altogether; there's three players and then we sort of each have our own little area of space. It's all very tight but we have our own little area that worry at so it gets kind of back and forth stuff going on.“

anebo chromatickým pohybem klesá, tudíž by bylo obzvlášť náročné až nemožné definovat skladbu funkčně. Pouze někde bychom mohli určit jasnou konsonanci našich dvou složek harmonie. V posledních dvou taktech části „a“ melodie sklouzne do tónu „d“, čímž doplní ostinato D/F# o základní tón, a tedy zkompletuje akord. Dále máme krátké úseky určitelných funkcí (Gmaj7 v druhém taktu „b“; v sedmém až osmém taktu téže části akord G; a v pátém taktu „c“ díky tónu „cis“ určíme Dmaj7 bez základního tónu). V průběhu můžeme rozpoznat vývoj rytmické složky melodie, jenž začíná pomalými úseky s delšími pauzami a graduje k závěru díky kratším notovým hodnotám (první čtyři takty „c“). Rovněž ze střídání disonance a konsonance rozpoznáváme i práci s napětím a uvolněním, nezávisle na formě. Pokud bychom se přece jenom snažili dát skladbě formální definici, máme dvě funkce, tóniku a subdominantu. A kdyby autor v posledním osmitaktí nějakým způsobem použil i dominantu (A7), mohli bychom se právem domnívat, že jde opět o bluesové myšlení. Jistou paralelu absence dominanty spatřujeme tedy i v nekompletních akordech.

Závěr

Myslím, že je důležité podotknout, že materiál, který jsem zde probíral a analyzoval, je pouze zlomkem Frisellovy celoživotní tvorby a spolupráce s jinými hudebníky. Na jeho diskografickém kontě spočívá 42 alb pod vlastním jménem buď se stálými kapelami, nebo s přispěním nespočtu přizvaných hudebníků. Co se společné spolupráce týče, dopočítali bychom se jistě sta, možná dvou set studiových titulů nebo živých nahrávek, kde kytarista figuruje. Třicet let tvorby společně s Paulem Motianem, počínaje první deskou *Psalm* (ECM, 1982) a konče albem *The Windmills Of Your Mind* (Winter & Winter, 2011), mluví za vše. Na poslední zmiňované nahrávce se kromě saxofonisty Joea Lovana podíleli i zpěvačka a houslistka Petra Haden a kontrabasista Thomas Morgan, se kterými Frisell natočil filmové písně pod názvem *When You Wish Upon A Star* (Okeh, 2016). Ve spolupráci s Petrou Haden, cellistou Hankem Robertsem a baskytaristou Lukem Bergmanem v roce 2019 vznikla deska věnovaná country hudbě se silnou vokální složkou (tři zmínění hudebníci na ní zpívají) *Harmony* (Blue Note). Aktuálně se prohlubuje spolupráce se zmíněným Thomasem Morganem, v němž našel Bill Frisell o jednu až dvě generace mladší spřízněnou muzikantskou duši – desky *Small Town* (ECM, 2016), *Epistrophy* (ECM, 2019) a konečně *Valentine* (Blue Note, 2020).

Frisellova hudební aktivita už jen z poslední dekády dokládá obrovský rozsah autorské tvorby, ale i práce sidemana. Na těchto stránkách jsem se tedy omezil na několik příkladů improvizace v jazzových standardech na čtyřech deskách, a co se vlastních kompozic týče, šlo o pět skladeb ze tří desek natočených v časovém rozmezí osmi let. Omezil jsem se též na nejčastější a nejdůležitější kytaristovy výrazové prostředky, dalo by se jich zanalyzovat jistě více. Výběr jeho skladeb jsem záměrně podřídil vlastnostem společných znaků. Neděje se tak náhodou, že tři z nich se vyskytují na jednom albu.

Cílem práce byla analýza a částečné rozklíčování hudebních a kytarových schopností Billa Frisella. Sám jsem díky analýzám a studiu nabyl nebo prohloubil vědomosti nejen v těchto technických aspektech, seznámil jsem se ale i s řadou názorů, úvah z textů a rozhovorů o jeho životě a hudbě. Doufám, že případným čtenářům tyto informace přijdou vhod.

Použité prameny:

Arcana: Musicians on Music: 1; Zorn, John;

ISBN 10: 188712327X / ISBN 13: 9781887123273

Travis Lewis: A Study Of Bill Frisell Through Paul Motian's *On Broadway* Recordings
disertační práce; Urbana, Illinois; 2016

Bill Frisell: An Anthology; Hal Leonard; ISBN: 9781575604121

The Guitar Artistry of Bill Frisell; Rittor Music – HL00320598;

https://www.youtube.com/watch?v=tKn5VeLAz4Y&list=PLBDloHjQ9kiwM5a4V_2ybCMtZNXBPFmq&index=3

<https://www.fretboardjournal.com/features/extended-lesson-bill-frisell-interviews-jim-hall/>

<https://ethaniverson.com/interview-with-bill-frisell/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Frisell_discography

https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2009/07/is_bill_frisell_a_postamerican_1.htm

!

<https://www.billfrisell.com/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_picking

Seznam příloh

Transkripce sóla a doprovodů

1. Nicolette - sólo
2. Nicolette - doprovod
3. Someone To Watch Over Me - sólo
4. You And The Night And The Music - doprovod
5. I Remember You - sólo

Notový zápis těchto skladeb

6. Kenny Wheeler - Nicolette
7. George Gershwin - Someone To Watch Over Me
8. Arthur Schwartz - You And The Night And The Music
9. Johnny Mercer - I Remember You

Notový zápis Frisellových skladeb (převzato z *Bill Frisell Anthology*)

10. Throughout
11. Rob Roy
12. Child At Heart
13. Strange Meeting
14. Unsung Heroes

Přílohy

Příloha č. 1

Nicolette Solo Bill Frisell

Em¹³ B^b7^{alt.} E^bm¹³ B^bmaj7(#11)/A

5 Gmaj7/F# G^{o7} B^bo7 Bm¹¹ E¹³(#11)₉

9 Em¹³ B^b7^{alt.} E^bm¹³ B^bmaj7(#11)/A

13 Gmaj7/F# G^{o7} B^bo7 Bm¹¹ E¹³(#11)₉

17 Em¹¹ /D C#m7(b5) F#7 G#m7(b5) C#7^{alt.}

21 F#m7 A maj7(#11)/G# D^bmaj7 G^bmaj7 Bmaj7 E7(sus4)

25 Em¹³ B^b7^{alt.} E^bm¹³ B^bmaj7(#11)/A

29 Gmaj7/F# G^{o7} B^bo7 Bm¹¹ E¹³(#11)₉

33 Em¹¹ B^bmaj7(#11)/A B^bmaj7 E^bmaj7 D(sus4) Bm¹¹

37 B^bmaj7 E^bmaj7 D(sus4) Bm¹¹ B^bmaj7 E^bmaj7 D(sus4) Bm¹¹

Nicolette

Bill Frisell comping

The musical score for "Nicolette" is written in 3/4 time and consists of nine staves of music. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Em¹³, B^b7^{alt.}, E^bm¹³, B^bmaj7(#11)/A
- Staff 2:** Gmaj7/F[#], G^{o7}, Bm¹¹, E¹³(#11)
- Staff 3:** Em¹³, B^b7^{alt.}, E^bm¹³, B^bmaj7(#11)/A
- Staff 4:** Gmaj7/F[#], G^{o7}, Bm¹¹, E¹³(#11)
- Staff 5:** Em¹¹, C[#]m7(b5), F[#]7, G[#]m7(b5), C[#]7^{alt.}
- Staff 6:** F[#]m7, A maj7(#11)/G[#], D^bmaj7, G^bmaj7, Bmaj7, E7(sus4)
- Staff 7:** Em¹³, B^b7^{alt.}, E^bm¹³, B^bmaj7(#11)/A
- Staff 8:** Gmaj7/F[#], G^{o7}, Bm¹¹, E¹³(#11)
- Staff 9:** Em¹¹, B^bmaj7(#11)/A, B^bmaj7, E^bmaj7, D(sus4), Bm¹¹

Someone To Watch Over Me

Solo Bill Frisell

Eb Fm7 Bb7
 1 Eb6 /D /C /Bb Am7(b5) Ab07 Eb6%/G F#07 Fm13 E07
 5 Fm7 F7/A Bb7 Db7 C7 B7 Bb7
 9 Eb6 /D /C /Bb Am7(b5) Ab07 Eb6%/G F#07 Fm13 E07
 13 Fm7 F7/A Bb7 Eb AbΔ Eb
 17 AbΔ F7/A Eb6%
 21 Am7(b5) D7 G7 C7 F7 Bb7
 25 Eb6 /D /C /Bb Am7(b5) Ab07 Eb6%/G F#07 Fm13 E07
 29 Fm7 F7/A Bb7 Eb6% Bb7(sus4) Bb7
 33 Eb6%

You And The Night And The Music

Bill Frisell comping

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, Fm⁶. Melody: A whole note chord Cm⁶, followed by a half note chord Dø⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note G⁷, and a quarter note C⁷ (with a triplet of eighth notes).
- Staff 2:** Chords: Dø⁷, G⁷, C⁶, Dø⁷, G⁷. Melody: A quarter note Dø⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note G⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note C⁶, a quarter note Dø⁷, and a quarter note G⁷.
- Staff 3:** Chords: Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, Fm⁶. Melody: A whole note chord Cm⁶, followed by a half note chord Dø⁷, a quarter note G⁷, a quarter note C⁷, and a quarter note Fm⁶.
- Staff 4:** Chords: Dø⁷, G⁷, C⁶. Melody: A quarter note Dø⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note G⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note C⁶, and a quarter rest.
- Staff 5:** Chords: Ab⁷, G⁷. Melody: A whole note chord Ab⁷, followed by a half note chord G⁷ (with a triplet of eighth notes).
- Staff 6:** Chords: Fm⁶, Aø⁷, D⁷, G⁷. Melody: A quarter note Fm⁶ (with a triplet of eighth notes), a quarter note Aø⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note D⁷, and a quarter note G⁷.
- Staff 7:** Chords: Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, Fm⁶. Melody: A quarter note Cm⁶, a quarter note Dø⁷, a quarter note G⁷, a quarter note C⁷, and a quarter note Fm⁶.
- Staff 8:** Chords: Dø⁷, G⁷, Cm⁶, Aø⁷, Ab⁷, G⁷, Cm⁶. Melody: A quarter note Dø⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note G⁷ (with a triplet of eighth notes), a quarter note Cm⁶, a quarter note Aø⁷, a quarter note Ab⁷, a quarter note G⁷, and a quarter note Cm⁶.
- Staff 9:** Chords: Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, Fm⁶. Melody: A quarter note Cm⁶, a quarter note Dø⁷, a quarter note G⁷, a quarter note C⁷, and a quarter note Fm⁶.
- Staff 10:** Chords: Dø⁷, G⁷, C⁶, Dø⁷, G⁷. Melody: A quarter note Dø⁷, a quarter note G⁷, a quarter note C⁶, a quarter note Dø⁷, and a quarter note G⁷.

2

41 Cm⁶ Dø⁷ G⁷ C⁷ Fm⁹

45 Dø⁷ G⁷ C⁹

49 Ab⁷ G⁷

53 Fm⁹ Aø⁷ D⁷ G⁷

57 Cm⁶ Dø⁷ G⁷ C⁷ Fm⁹

61 Dø⁷ G⁷ Cm⁶ Aø⁷ Ab⁷ G⁷ Cm⁹

65 Cm⁶ Dø⁷ G⁷ C⁷ Fm⁹

The musical score consists of seven staves of music in the key of C minor. The first staff (measures 41-44) features a sequence of chords: Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, and Fm⁹. The second staff (measures 45-48) continues with Dø⁷, G⁷, and C⁹. The third staff (measures 49-52) includes Ab⁷ and G⁷, with triplets of eighth notes in the first two measures. The fourth staff (measures 53-56) shows Fm⁹, Aø⁷, D⁷, and G⁷. The fifth staff (measures 57-60) returns to Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, and Fm⁹. The sixth staff (measures 61-64) contains Dø⁷, G⁷, Cm⁶, Aø⁷, Ab⁷, G⁷, and Cm⁹. The seventh staff (measures 65-68) concludes with Cm⁶, Dø⁷, G⁷, C⁷, and Fm⁹. Chord diagrams are provided for each measure, and fret numbers are indicated for specific notes.

I Remember You

Solo Bill Frisell

1 *Fmaj7* *Bm7* *E7* *Fmaj7* *Cm7* *F7*
 5 *Bbmaj7* *Bbm7* *Eb7* *Am7* *D7* *Gm7* *C7* *Fmaj7*
 10 *Bm7* *E7* *Fmaj7* *Cm7* *F7* *Bbmaj7* *Bbm7* *Eb7*
 15 *Fmaj7* *Cm7* *F7* *Bbmaj7* *Em7* *A7* *Dmaj7*
 20 *Em7* *A7* *Dmaj7* *Dm7* *G7* *Cmaj7* *Gm7* *C7* *Fmaj7*
 26 *Bm7* *E7* *Fmaj7* *Cm7* *F7* *Bbmaj7* *Bbm7* *Eb7* *Am7* *D7*
 32 *Bm7* *E7* *Am7* *D7* *Gm7* *C7* *Fmaj7* *Gm7* *C7*
 37 *Fmaj7* *Bm7* *E7* *Fmaj7* *Cm7* *F7* *Bbmaj7*
 42 *Bbm7* *Eb7* *Am7* *D7* *Gm7* *C7* *Fmaj7* *Bm7* *E7*

2

47 Fmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Fmaj7

52 Cm7 F7 Bbmaj7 Em7 A7 Dmaj7 Em7 A7

57 Dmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Bm7 E7

63 Fmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Am7 D7 Bm7 E7 Am7 D7

70 Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7

Detailed description: This is a guitar chord chart for a piece of music. It consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 47-51) features a melodic line with chords: Fmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Bbm7, Eb7, and Fmaj7. The second staff (measures 52-56) continues the melody with chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Em7, A7, Dmaj7, Em7, and A7. The third staff (measures 57-62) shows a melodic line with chords: Dmaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Bm7, and E7. The fourth staff (measures 63-69) is primarily chordal, with chords: Fmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Bm7, E7, Am7, and D7. The fifth staff (measures 70-74) features a melodic line with chords: Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7, and Fmaj7. Chord diagrams are provided for each chord, showing fingerings on the strings.

Nicolette

The musical score for "Nicolette" consists of seven staves of music in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score includes various chords and triplets:

- Staff 1:** Em¹³, B^{b7}alt., E^bm¹³, B^bmaj7(#11)/A
- Staff 2:** 5 Gmaj7/F#, G^{o7}, B^bo7, Bm¹¹, 1. E¹³(#11) / 2. E¹³(#11)
- Staff 3:** Em¹¹, /D, C#m^{7(b5)}, F#7, G#m^{7(b5)}, C#7alt.
- Staff 4:** F#m⁷, Amaj7(#11)/G#, D^bmaj7, G^bmaj7, Bmaj7, E7(sus4)
- Staff 5:** Em¹³, B^{b7}alt., E^bm¹³, B^bmaj7(#11)/A
- Staff 6:** Gmaj7/F#, G^{o7}, B^bo7, Bm¹¹, E¹³(#11)
- Staff 7:** Em¹¹, B^bmaj7(#11)/A, B^bmaj7 (3x), E^bmaj7, D(sus4) Bm¹¹

(BALLAD) **SOMEONE TO WATCH OVER ME** ^{331.} GEORGE GERSHWIN

AbMaj7 (Ab7) Dø7 Dø Cmi7 Bø Bbmi6 Cmi7 F7
Bbmi7 (Cmi7 Db6) Dø Eb7sus 1. Cmi7 F7 Bbmi7 Eb7
2. AbMaj7 Ebmi7 Ab7 DbMaj7
DbMaj7 Dø AMaj7/Eb Dø7 G7
Cmi7 F7(b9) Bbmi7 Eb7(b9) AbMaj7 (Ab7) Dø7 Dø
Cmi7 Bø Bbmi6 Cmi7 F7 Bbmi7 (Cmi7 Db6) Dø Eb7sus
AbMaj7 (F7 Bbmi7 Eb7)

YOU AND THE NIGHT AND THE MUSIC

HOWARD DIETZ
ARTHUR SCHWARTZ

Medium Swing

Chord progression for the first staff: Cm⁶, Dm^{7b5}, G⁷, Gm^{7b5}, C^{7b9}

Chord progression for the second staff: Fm⁶, Dm^{7b5}, G^{7b9}

Chord progression for the third staff: C^{Δ7}, 1. Dm^{7b5} G⁷, 2. C⁷

Chord progression for the fourth staff: A^{b7}, Am^{7b5}, D^{7b9}, G⁷

Chord progression for the fifth staff: A^{b7}, Am^{7b5}, D^{7b9}

Chord progression for the sixth staff: G⁷, A^{b7}, G⁷, D^{b7#11}, Cm⁶

Chord progression for the seventh staff: Dm^{7b5}, G⁷, Gm^{7b5}, C^{7b9}, Fm⁶

Chord progression for the eighth staff: Dm^{7b5}, G^{7b9}, Cm⁷, Am^{7b5}, A^{b7}, G⁷, Cm⁶

I REMEMBER YOU SCHERTZINGER-MERLER

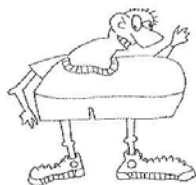
Handwritten musical score for "I Remember You" by Schertzinger-Merler. The score is written on ten staves in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It includes various chords such as Fmaj7, Bmi7, E7, Cmi7, F7, Bbmaj7, Bbmi7, Eb7, (Ami7 D7) Fmaj7, Gmi7 C7, Cmi7 F7, Bbmaj7, Emi7 A7, DMaj7, Emi7 A7, DMaj7, Dmi7 G7, CMaj7, Gmi7 C7, Fmaj7, Bmi7 E7, Fmaj7, (Cmi7 F7) Aphi7 D7, (Bbmaj7) Gmi7, Bbmi7 Eb7, Ami7 D7, Gmi7 C7, F (D7 Gmi7 C7).



Throughout (Version 1)

Music by Bill Frisell

Moderately



Rob Roy

Music by Bill Frisell

Medium tempo

The musical score for "Rob Roy" is presented in three systems. Each system consists of three staves: a top Treble staff, a middle Treble staff, and a bottom Bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Medium tempo".

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of three flats. The top staff has a melodic line with eighth notes. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a bass line with eighth notes. Dynamic markings include *mf* in all three staves. There are repeat signs and first/second endings indicated by dashed lines.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines. The top staff has a long note with a fermata. The middle and bottom staves continue with eighth-note patterns.
- System 3:** Further development of the melodic and bass lines. The top staff has a long note with a fermata. The middle and bottom staves continue with eighth-note patterns. Performance instructions "Play 2nd time only" and "Play 1st time only" are present.
- System 4:** The final system, starting with a first ending bracket labeled "1.". It continues the melodic and bass lines.

2.

First system of a musical score. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line starting with a quarter note and a dotted quarter note, a middle treble staff with a harmonic accompaniment of quarter notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has three flats.

Second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement from the first system. The melodic line in the treble staff continues with quarter notes and rests.

Third system of the musical score. The word "Fine" is written above the treble staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps.

1. 2.

Fourth system of the musical score, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

3. D.C. al Fine

Fifth system of the musical score, starting with a third ending (3.) and the instruction "D.C. al Fine". The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with quarter notes.



Child at Heart

Music by Bill Frisell

Medium tempo

Am Emaj7

Am Emaj7 F#m7

Db/F

To Coda
E° Emaj7 Am

Emaj7 Am

Emaj7 F#m7 Db/F

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and B4. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Chord changes are indicated above the staff: Emaj7, F#m7, and Db/F.

(♩ = ♩) E° Emaj7

The second system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and B4. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Chord changes are indicated above the staff: E° and Emaj7. A tempo marking '(♩ = ♩)' is present above the staff.

Dm Am D.C. al Coda

The third system of music consists of a single staff with a slash and a repeat sign, indicating a double bar line. Chord changes are indicated above the staff: Dm, Am, and D.C. al Coda.

Coda N.C.

The Coda section consists of two staves. The treble staff contains a Coda symbol and the marking 'N.C.'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff contains a Coda symbol and the marking 'N.C.'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Repeat and fade

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff contains a Coda symbol and the marking 'N.C.'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The instruction 'Repeat and fade' is written above the staff.



Strange Meeting (Version 1)

Music by Bill Frisell

Medium tempo

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes the chord symbols Cm, D/F#, and Abmaj7. The second system includes the chord symbol Abm7. The third system features a first ending and a second ending. The fourth system includes the chord symbols Fm, G7, and Cm. The score is presented in a standard piano format with treble and bass staves.

First system of musical notation. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second measure has a chord label 'Fm' above the treble clef. The third measure has a chord label 'G7' above the treble clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Second system of musical notation. The first measure has a chord label 'Cm' above the treble clef. The second measure has a chord label 'G7' above the treble clef. The third measure has a chord label 'Fm' above the treble clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Third system of musical notation. The first measure has a chord label 'D/F#' above the treble clef. The second measure has a chord label 'Abmaj7' above the treble clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Fourth system of musical notation. The first measure has a chord label 'Abm7' above the treble clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Fifth system of musical notation. The first measure has a chord label 'Cm' above the treble clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Unsung Heroes

Music by Bill Frisell

Moderately (♩ = ♩³)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a dynamic marking 'mp' and a tempo instruction 'Moderately (♩ = ♩³)'. The music features a steady bass line and a melodic line in the treble clef with various articulations and dynamics.

