

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Jan Michálek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

JAZZOVÁ INTERPRETACE

SAXOFON - JAZZ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DESKA CHARLIE HADEN ´S LIBERATION MUSIC
ORCHESTRA TIME/LIFE**

ANALÝZA SAXOFONOVÝCH SÓL CHRISE CHEEKA A TONY MALABYHO

Jan Michálek

Vedoucí práce: Bc. Luboš Soukup

Oponent práce: doc. MgA. Jaromír Honzák

Datum obhajoby: 2.9.2022

Přidělovaný akademický titul: bakalářský

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

JAZZ DEPARTMENT
SAXOPHONE - JAZZ

BACHELOR´S THESIS

**ALBUM TIME/LIFE FROM CHARLIE HADEN´S
LIBERATION MUSIC ORCHESTRA**

ANALYSIS OF SAXOPHONE SOLO´S BY CHRIS CHEEK AND TONY MALABY

Jan Michálek

Thesis Supervisor: Bc. Luboš Soukup

Thesis Opponent: doc. MgA. Jaromír Honzák

Date of thesis defense: 2.9.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**DESKA CHARLIE HADEN'S LIBERATION MUSIC ORCHESTRA
TIME/LIFE**

**ANALÝZA SAXOFONOVÝCH SÓL CHRISÉ CHEEKA A TONY
MALABYHO**

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

Praha, dne 22.6.2022

Jan Michálek



Upozornění

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

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá podrobnou analýzou sól amerických saxofonistů Chrise Cheeka a Tony Malabyho. Rozbor se týká skladeb Blue in Green a Time/Life z posledního vydaného alba Time/Life uskupení Liberation Music Orchestra. V práci jsou za pomoci transkripcí autora analyzovány jednotlivé aspekty jejich hry. Důraz je kladen na harmonickou, melodickou a rytmickou složku, jakožto i na práci s formou a nástrojem jako takovým.

Abstract

The bachelor thesis deals with a detailed analysis of solos of american saxophone players Chris Cheek and Tony Malaby. The analysis is concerned with the songs Blue in Green and Time/Life, released on the last album by the ensemble Liberation Music Orchestra. The individual aspects of their approach are analysed through author's transcriptions. The emphasis is put on harmonic, melodic and rhythmic elements, as well as on the work with the form and the instrument itself.

Klíčová slova

Saxofonová sóla, analýza, Chris Cheek, Tony Malaby, Liberation Music Orchestra, Time/Life, Blue in Green, jazzová improvizace

Key words

Saxophone solos, analysis, Chris Cheek, Tony Malaby, Liberation Music Orchestra, Time/Life, Blue in Green, jazz improvisation

Obsah

| | |
|---|----|
| Seznam příloh..... | 8 |
| Úvod..... | 9 |
| Vznik alba Time/Life ansámblu Liberation Music Orchestra..... | 10 |
| Chris Cheek - biografie | 11 |
| Tony Malaby - biografie | 11 |
| Analýza sóla Chrise Cheeka ve skladbě Blue in Green | 12 |
| Analýza sóla Tony Malabyho ve skladbě Time/Life | 16 |
| Závěr..... | 28 |
| Zdroje | 30 |
| Přílohy | 31 |

Seznam příloh

Příloha č. 1 – transkripce sóla Chrise Cheeka ve skladbě Blue in Green

Příloha č. 2 – transkripce sóla Tony Malabyho ve skladbě Time/Life

Úvod

Předmětem této práce je podrobná analýza improvizací amerických saxofonistů Tony Malabyho a Chrise Cheeka. Cílem je pochopit jejich uvažování v improvizacích ve skladbách s danou formou a harmonií. Jak se vztahují k harmonii, jak uvažují nad akordickými progresemi. Odhalit rytmický jazyk, frázování a dynamický či tektonický způsob práce s formou.

Tato bakalářská práce může posloužit jako detailní vhled do světa improvizace velikánů současného jazzového saxofonu Chrise Cheeka a Tony Malabyho. Jejich způsob uměleckého vyjádření je velice odlišný. Improvizace Tony Malabyho jsou značně ovlivněny jeho celoživotním zájmem o volnou improvizaci a kreativní uchopení forem skladeb. V této práci se snažím osvětlit, jaké přístupy a koncepty v rámci sóla v dané formě používá. Zároveň jsem nikdy na žádnou podrobnou transkripci jeho improvizace nenarazil, což je pro mne dalším podnětem sdílet tuto svou práci s dalšími hudebníky. Považuji Malabyho hudební vyjádření za velmi originální a propracované.

Chris Cheek je naopak saxofonistou, s jehož transkripcemi sóla se můžeme často setkat. Jeho sólo ve skladbě Milese Davise/Billa Evanse Blue in Green však považuji za velmi podnětné a osobité a na jeho transkripci jsem nikdy nenarazil. Ze sóla je patrný Cheekův způsob hudebního myšlení, a proto jsem se rozhodl ho analyzovat a nabídnout tak své poznatky ostatním.

Téma analýzy saxofonových sóla jsem si vybral na základě mého dlouholetého zájmu o improvizací umění Chrise Cheeka a Tony Malabyho. V mé práci mi nejde o to improvizaci obou saxofonistů srovnat. Už jen proto, že nejde o sóla v totožné skladbě. Snažím se zde rozkrýt veškeré nuance charakterizující oba hráče a transkripce těchto sóla mi to umožňují, jelikož jsou velice kontrastní a bohaté v použitém materiálu.

Vznik alba Time/Life ansámblu Liberation Music Orchestra

V úvodním textu k albu Liberation Music Orchestra „Time/Life“ pianistka a aranžérka Carla Bley píše, že když byl Barack Obama zvolen v roce 2008 prezidentem Spojených států, členové Liberation Music Orchestra si mysleli, že budou v budoucnu bez práce. Charlie Haden se cítil pohnut k tomu, aby vytvářel alba s Liberation Music Orchestra, když byl pobouřen fungováním politického systému. I během úřadování Baracka Obamy ho však stále více zneklidňovaly pokračující zločiny proti životnímu prostředí. Zvolení Donalda Trumpa jako Obamovo nástupce dalo Liberation Music Orchestra nový důvod k fungování a aktivitě, přestože Charlie Haden, zakladatel a basista skupiny, zemřel v roce 2014. Donald Trump označil změnu klimatu za podvod a zavázal se zrušit všechny závazky USA přijaté během ekologické konference OSN. Dalšími kontroverzními tématy byly Trumpův postoj k imigraci, potratům a válce. Liberation Music Orchestra tak získalo mnoho podnětů k uměleckému a hudebnímu vyjádření nesouhlasu s těmito postoji a filozofií.

Deska Time/Life zachycuje Liberation Music Orchestra v přechodovém období. Dvě z pěti skladeb disku byly nahrány v roce 2011 na jazzovém festivalu v Antverpách a patří mezi Hadenovy poslední nahrávky (jeho zdravotní stav se v příštím roce výrazně zhoršil). Zbývající skladby jsou studiové nahrávky nahrané v New Yorku v lednu 2015, kde již na basu zní Steve Swallow (Swallow se stal náhradou dle Hadenovo přání). Deska je koncipována tak, že skladby s Charlie Hadenem na kontrabas jsou na začátku a na konci. Kompozice Milese Davise/Billa Evanse Blue in Green se vztahuje k tématu životního prostředí a klimatické změny sice velice minimalisticky. Aranž Carly Bley však ze skladby činí přehlídku barevných souzvuků, které tvoří podklad pro sóla Michaela Rodrigueze (trumpeta) Chrise Cheeka (tenor saxofon). Skladba Time/Life zkomponovaná Carlou Bley je poctou Hadenovi. Skladba Útviklingsang byla reakcí Carly Bley na norskou aféru ze sedmdesátých let, kdy zřízení soustavy přehrad, které měly dodat elektřinu velkým městům, mělo devastující dopad na venkovské životní prostředí. Song for Whales je pak Hadenovo apelem na lidskost, uvědomění si současné klimatické krize a také na záchranu velryb, které byly ve velkém loveny.¹

¹ JazzHistoryOnline.com

Chris Cheek- biografie

Cheek se narodil v St. Louis, Missouri 16. září 1968. Jeho otec byl ředitelem juniorské středoškolské kapely. Cheek se začal učit hrát na alt saxofon v jedenácti letech a po absolvování střední školy navštěvoval Webster University. Později studoval na Berklee College of Music pod vedením Joe Violy, Hala Crooka a Herba Pomeroye. V roce 1992 se přestěhoval do New Yorku, kde se stal členem kapely Electric Bebop Band bubeníka Paula Motiana a spolu se Seamusem Blakem založil kapelu Bloomdaddies. V této době hrál také s Guillermem Kleinem, Mikou Pohjolou, Lucianou Souza a Davidem Berkmanem. Cheekovo debutové album jako leadera I Wish I Knew vyšlo v roce 1997 hrál na něm spolu s kytaristou Kurtem Rosenwinkelem. Do roku 2010 stihl natočit další tři sólová alba jako kapelníkem na labelu Fresh Sound; A Girl Named Joe (1997), Vine (1999) a Blues Cruise, v roce 2005. Dvě alba jako co-leader – Lazy Afternoon a Guilty – vydala Blue Moon v roce 2002. V roce 2016 Cheekovi vyšlo další album Saturday Songs u Sunnyside Records. Criss Cross Jazz také vydali dvě alba Cheek s Seamusem Blakem. Cheek dále figuruje na více než stovce studiových nahrávek jako sideman.²

Tony Malaby – biografie

Tony Malaby je americký jazzový tenor saxofonista narozený 12. ledna 1964 v Tucsonu v Arizoně. V roce 1995 se přestěhoval do New Yorku, kde se stal součástí downtown scény jako sideman i jako kapelník. Později byl také členem několika významných jazzových skupin, včetně Charlie Haden's Liberation Music Orchestra, Paul Motian's Electric Bebop Band, Marka Heliase's Open Loose, Fred Hersch's Trio + 2 a Walt Whitman project. Svůj kapelnický debut zažil Malaby v roce 2000 s deskou Sabino. Deska Adobe z roku 2003 s Paulem Motianem a Drew Gressesem získala mezinárodní uznání. Spolupracoval s umělci jako Mario Pavone, Chris Lightcap, Bobby Previte, Tom Varner, Marty Ehrlich, Angelica Sanchez, Mark Dresser a Kenny Wheeler. Mezi další hudebníky, se kterými dlouhodobě spolupracuje, patří třeba Tom Rainey, Ben Monder, Marc Ducret, Nasheet Waits, Samo Salamon nebo Michael Formanek.³

² chrischeek.net

³ www.allmusic.com

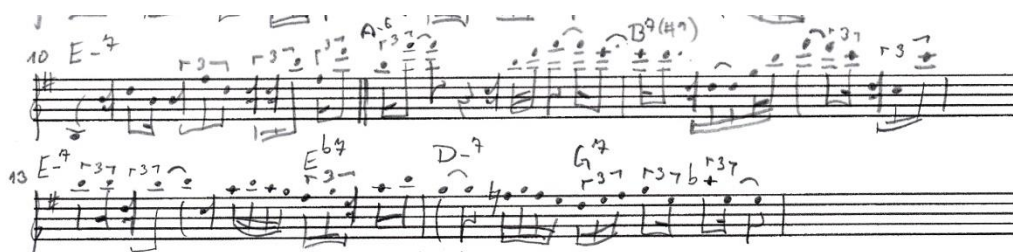
Analýza sóla Chrise Cheeka ve skladbě Blue in Green

Hned v prvních taktech Cheekovo sólo je patrné, že se pohybuje rytmicky v poměrně drobných divizích, přestože tempo skladby Blue in Green je okolo 50BMP. Sólo uvádí tóny H a D, které figurují taktéž v originálním tématu. D se z kvarty stává tenzí #9 v druhém taktu, která spolu s další tenzí b13 opisuje dominantní akord. Zajímavý je zejména Cheekův rytmický přístup k vedení melodií, motivů a frází. Používá zde hojně šestnáctinové trioly a ligaturované noty, z čehož vzniká velice zajímavý způsob pohybu kolem a mezi tradičními čtyřmi dobami. Ve třetím taktu opět vidíme, jak vždy poslední notu z šestnáctinové trioly přivazuje k nové době. Takovými drobnostmi Chris obohacuje celkové vyznění rytmické sekce a přináší do hudby napětí. Ve třetím taktu hraje tenzi b9 přes dominantní akord Eb7 a ponechává ji stát se tenzí 9 v akordu d moll.

Na konci čtvrtého taktu zní mixolydická #9 do akordu G7 a obal na notě D. V pátém až devátém taktu sólo rozehrává Cheek jakousi rozhoupanou rytmickou hru s šestnáctinovými triolami, šestnáctinami a ligaturami. Často svazuje poslední a první tón z trioly a zároveň volba ligaturovaných not je velice efektní, do akordu H7(#9) se dostává právě tenzí #9, vystřídanou akordickou durovou tercií. Dále se objeví tón F, tedy tenze b5. V sedmém taktu zazní do akordu e- moll 6 bebopová stupnice s průchodnou malou a velkou sextou, akord F#7b13 je rozdrolen triolami s tenzemi b9,#9 a b13. Celé toto čtyřtaktí vytváří v posluchači dojem, že se ocitl v Cheekovo osobitém rytmickém a melodickém světě.

V devátém taktu vychází až na průchodný tón F z dórské stupnice h – moll. Desátý i jedenáctý takt vyjadřují dórské stupnice, do dvanáctého taktu ústí ligaturovaná kvarta E.

Tento takt H7#9 by mohl být ukázkovým pro Chrisův střídavý pohyb v různých divizích v rámci jednoho taktu. Šestnáctinový puls je vystřídán dvaatřicetinovým, čtvrtová doba a na závěr šestnáctinové trioly. Do toho zazní tenze b9, #9 a b13. Typické je, že každá doba má svůj vlastní puls a dynamiku pohybu. Cheekův hudební jazyk vychází z osvojení si promyšleného systému vyjádření rytmu. Harmonický materiál je velice melodický a většinou doškálný, na dominantách si dovoluje použít tenze k umocnění napětí a následného rozvodu. Třináctý takt směřuje alterovanou dominantní stupnicí na akordu Eb7 do kvarty D-7, souzvuk G7 pak vyjádří mixolydická b9.

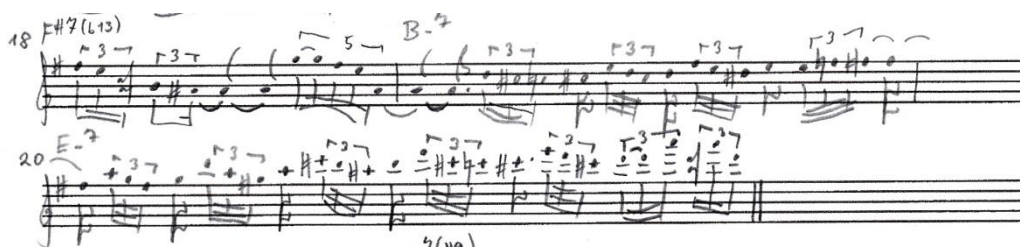


Akord Cmaj7#11, který je na první a druhé době vyjádřen velkou septimou a nonou, Chris Cheek okoření chromatickým postupem v druhé části taktu, který poslední notou – ligaturovaným tónem g – ústí do souzvuku H7#9, kde se stává alterací #11. První dvě doby dominantního akordu opět přináší chromatické linky, které sestávají jak z alterací, tak průchodných tónů. Třetí doba je jakýmsi ukotvením, když zazní dominantní malá septima a tenze b9 (tóny a, c). Čtvrtá doba obsahuje doškálné tóny až na průchod a# na lehké době. Nový takt 17 se otevírá ligaturovaným d#, které je velkou septimou akordu e-moll6. Perspektiva vnímání času se v tomto taktu opět příznačně hýbe, když ji Cheek urychlí dvaatřicetinovými triolami ve swingovém způsobu vnímání, které se v druhé půlce taktu vrací do šestnáctinových triol.

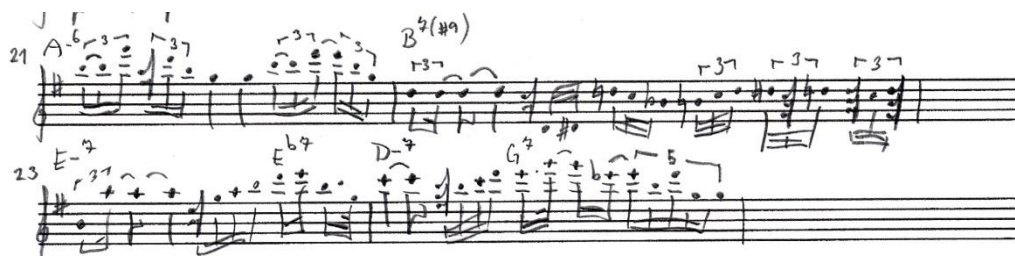


Osmnáctý takt přináší mixolydickou dominantní stupnicí s alterací b9, která se objeví v kvintole poslední doby taktu. V následujících dvou taktech zní vzestupný motiv, jehož strukturu tvoří hlavní melodické tóny cis, d, e, fis, g, a, h, cis, d. Výplň mezi nimi tvoří dvaatřicetinové skupinky triol, které začínají vždy o tercii výš a často obsahují průchodné

tóny, kterými se rozvádí do dalšího melodického tónu. Mimo tyto průchodné triolové tóny se pohybujeme ve stupnicích dórských.



V prvním taktu nové formy zní trioly dórským módem, dominanta B7# je obohacena alteracemi b9 a #9, objeví se i průchodná velká septima na lehké době. Dvacátý třetí takt přináší překvapivou velkou septimu na těžké poslední době, kde je dominantní souzvuk Eb7. Velká septima jde v protipohybu vůči basovému postupu, a to ji spolu s následujícími alteracemi b9 a b13 umocňuje a tvoří tímto vybočením krásnou klenbu přes dominantní akord, která je vzápětí rozvedena do malé septimy mollového akordu d-moll. 24. takt je zajímavý kvintolou na poslední době, do které se dostáváme tenzí b13 z dominantního souzvuku G7.



Ve dvacátém pátém taktu zní akord Cmaj7 jónskou stupnicí, v následujícím dominantním H7#9 zazní tenze b9 a #9, ve třetí a čtvrté době Chris rozvíjí motiv, pracující s výraznou a expresivně zahranou tenzí b5, kterou záhy v dalším taktu půltónově rozvede do tónu fis, který přináší rozvod a jakési uvolnění. Průchodný tón f je však stále přítomen i v tomto taktu, proto napětí roste. Třetí a čtvrtá doba obsahují dvě šestnáctinové a jednu osminovou triolu, jejichž některé tóny jsou spojeny chromatickou tónovou výplní. Dominantní akord F#b13 je uveden tenzí b13 na první době, druhá a třetí doba taktu jsou vyplněny virtuózním během, který pracuje s harmonickým materiálem alterovaného dominantního akordu. V nahrávce zní celý tento běh jako jednoditá fluidní hmota a lze pouze vysledovat, jak se tento materiál pohybuje mezi dvěma dobami. Ve druhé době jde o stupnicový běh v bebopovém stylu, který využívá průchodný tón f na lehké době. Dále pracuje s alteracemi b9, #9, b13 a b5, tedy tóny g, a, d a c. Ve třetí době je hustota not obdobná, krom všech již použitých alterací zazní i nealterovaná

kvarta a sexta. Celý tento úsek vyústí ve dvou šestnáctinových triolách, pokračujících také v dalším taktu číslo 29.

Akord H-7 vychází až na poslední tón trioly na poslední době, který je průchodný, z dórské stupnice. Předposlední takt pracuje též s dórským modem, do tenze 9 na první době se rozvede púltónově předchozí takt. Dvaatřicetinová skupinka s průchodným tónem Bb nás přivede k poslednímu sestupnému běhu, který využívá dvaatřicetinové trioly. Celé sólo Chris Cheek rozvádí do kvinty prvního taktu nové formy, kde si tok hudby přebírá dechová sekce.

Analýza sóla Tony Malabyho ve skladbě Time/Life

V prvních čtyřech taktech sóla slyšíme vždy chromatickou sestupnou linku, která je v následujícím taktu rozvedena. První chromatická linka začínající tenorovým d3 je rozvedena do tónu fis, který vytváří nad polyakordem Eb/A+ značné napětí. Od něho se melodie opět vzpíná vzhůru k tónu e3, tedy tenzi #11 akordu Bb/F. Objeví se také tenze #9, ovšem jen jako průchod v rámci chromatické linky. Tentokrát Malaby frázi rozvede do kvinty gis akordu C#/G+. V pátém taktu se stále nacházíme v chromatickém světě. Přes souzvuk C#/D# zazní tón d jako průchod do cis. Zmenšený akord G pak není vyjádřen zmenšenou stupnicí, ale dalším chromatickým motivem, v němž dokonce figuruje velká tercie, což je poměrně nezvyklé a pro naše ucho překvapivé. Identita přichází částečně v šestém taktu, kde je akord Eb-/F vyjádřen dórským módem, objeví se malá tercie i kvinta. Ve druhých dvou dobách taktu zazní zmenšená stupnice s tónem Bb, který už nás vede do charakteristické kvarty Gsus7. V sedmém taktu se kvintolou na poslední době s alteracemi b13 a #9 dostaneme půltónem na tón H, který je basovým tónem pod dominantním akordem Bb7, označovaným v jazzové terminologii jako backdoor progression.

Tony Malaby se velkou část své hudební kariéry věnuje volné improvizaci, ale také volné improvizaci v rámci dané formy. Je to skutečný mistr vedení melodií, které se volně klenou přes harmonii skladby. S formou však dokáže velice obratně pracovat, jelikož tyto svobodné melodie vždy zajímavě rozvede a po kontrastu tak přichází zklidňující identita. I v rámci skladby Time/Life se při podrobném pohledu na použitý hudební materiál zdá, že Malaby jde často proti harmonii či akordickým značkám. Děje se tak proto, že často nazírá na fráze a melodie z větší perspektivy a k harmonickému rozvedení v sóle tak dochází na nečekaných a zajímavých místech. Kombinace volných frází, expresivního, silného a plného zvuku a některých frází, které odkazují na dokonalou znalost jazzového hudebního jazyka, vytváří dohromady Malabyho osobitý přístup k improvizaci.

Začátek nové formy opakuje již použitý model prvního čtyřtaktí Tonyho sóla. Přes celý první takt se klene chromatická sestupná linka začínající na tónu d3, rozvedená v desátém taktu opět na disonantním fis, které se tudíž stává Malabyho specifickou tenzí nad souzvukem Eb/A+. I

motif na poslední době se opakuje a vysílá nás ke kvintě akordu Bb/F, od které chromaticky sestupuje až ke g na první době dvanáctého taktu. Na chvíli se g zdá být rozvodným tónem, ale následně se posouváme k tónu f, kde fráze končí a vydechne. V polyakordu C#/G+ můžeme tón f vnímat buď jako tercii anebo jako sedmý stupeň celotónové stupnice g, která figuruje v basové lince skladby. Toto dvojí vnímání polyakordů ve skladbě Time/Life dává Malabymu mnoho prostoru k experimentování a kombinování barev tónového materiálu stupnic. Do této chvíle se v improvizaci rytmicky objevují převážně šestnáctiny, šestnáctinové a osminové trioly či osminy. Ve třináctém taktu se pohyb v sóle zrychluje, zazní malá terciie e akordu C#/D#, následuje triola obsahující velkou i malou tercii a tenzi 9, odkazující nás na dění v basové lince. V druhé půlce taktu zní zmenšená stupnice g v septole přes dvě doby. V taktu čtrnáct sestávají první dvě kvintoly z materiálu stupnice Eb dórské, avšak s průchodem #11 (tón a) evokujícím bebopový způsob vyjadřování harmonie. Na třetí a čtvrté době je použita kvintola a septola a zmenšená stupnice je obohacena průchodnými tóny g a b. V patnáctém taktu se sólista přesouvá do altissima, zahraje kvartu dominantního akordu Gsus7 a z té se chromaticky přesune na ligaturovaný tón g, který se stává sextou akordu Bb7/B následujícího posledního taktu formy. V tom zazní také durová terciie a tenze b9, která je obsažena také v basu.

První takt nové formy nám opět ukazuje sestupnou chromatickou linku od tónu d3, která v následujícím osmnáctém taktu obsahuje velkou tercii akordu Eb/A+ a pak také charakteristickou disonanci fis, která se na poslední šestnáctině trioly změnila v ligaturovanou kvintu f dalšího taktu. Zde Malaby umně pracuje s šestnáctinovými triolami. Svazováním některých jejich tónů rozhoupává rytmickou složku sóla, tónově je doškálný ve vztahu k akordům. V dalším souzvuku, kterým je polyakord C#/G+, se nejprve vztahuje durovou tercii h k celotónové basové lince. Následuje však šestnáctinová triola a septola na poslední době, které se vztahují spíše k akordu C#, jehož akordické tóny krom průchodných tónů také obsahují. Ve dvacátém prvním taktu použije zmenšenou, čistou kvintu a velkou sextu do mollového akordu, do zmenšeného akordu G0 se nebojí použít i velkou tercii h. K improvizaci na následujícím akordu Eb/F si vybírá durovou i mollovou tercii, průchodnou tenzi #11 a přes zmenšený akord zní krom zmenšené stupnice také malá septima g.

Stoupajícími ligaturovanými šestnáctinovými triolami se dostaneme do tenze #9 (tón b) dominantního akordu Gsus7, hned poté zazní i tenze b9 do souzvuku G/G#. Poslední takt formy je vyjádřen mixolydickou stupnicí s přidanou tenzí b9, korespondující s děním v base.

Dvacátý pátý takt je uveden durovou tercií e a lydickou kvartou fis, přes mollový akord E- ní kromě doškálných tónů také průchodné – malá sexta a zmenšená kvinta. K polyakordu Eb/A+ přistupuje Malaby harmonicky jako k dominantnímu A7 s alterovanými nonami. Tento tónorod se však vzdaluje jak durovému akordu Eb, tak celotónové škále v basu. Vzniká barva, která nás jak ukotvuje ve zvuku polyakordu, tak jemu vzdaluje. Opět se zde objevuje již zmiňovaný tón fis. Bb/F zní jónským módem s přidanou lydickou kvartou e, souzvuk D- obsahuje na třetí době dvě skupinky dvaatřicetinových not a na čtvrté septolu. Dórská stupnice zde zahrnuje také průchodné tenze b5, b13 a velkou septimu. Dvacátý osmý takt je melodicky kombinací obou dvou akordů, jak celotónové stupnice, tak durového akordu C#. Přes lomený akord C#/D# zazní v šestnáctinové triole basový tón dis, kvarta a durová tercie mollového akordu, zmenšený akord obsahuje tóny zmenšené stupnice až na tón gis v septole na poslední době. Do souzvuku Eb-/F zahraje velkou tercií, což je kontrastní prvek, který se v tomto sóle objevuje poměrně často. Malaby se nedrží jen obecných pravidel voicingů a tenzí, ale do akordů si vybírá vlastní škálu a tu pak ještě obklopí průchodnými tóny a osobitým rytmickým provedením. Do zmenšené stupnice v akordu A0 přidává ještě b9 (tón b). Třicátý první takt a akord Gsus7 začíná na velké nóně a směřuje do altissimového rejstříku kvintolou s použitím čisté i zvětšené kvarty. Do G/G# použije obě alterované nony, což se pojí s postupem basové linky. Dominantní souzvuk Bb/B je v druhé půli rozhoupaný ligaturovanými šestnáctinovými triolami s použitím #11, #9 a 9.

Třicátý třetí takt se opět odkazuje ke všem předchozím taktům nové formy. Z tónu d3 se chromaticky dostáváme na tón fis a tedy do taktu Eb/A+, který ještě obsahuje obě alterované nóny. Akord Bb/F je melodicky vyjádřen motivem, který se následně přesouvá do dalšího taktu, kde pouze citlivě reflektuje změnu akordu na C#/G+. V obou dvou taktech tento motiv dokonale vystihuje barvu akordů. V třicátém sedmém taktu se objeví na první době kvinta gis, kvintolou s tóny dórské cis-moll se přesune do zmenšeného akordu G0, obohaceného kromě zmenšené stupnice také průchodnými tóny d a as (b9). Rytmicky zajímavé jsou v tomto taktu dvě skupinky dvaatřicetin s vynechanou hodnotou a poté septola. Hned další takt se uvede nonolou, znějící přes dvě doby a obsahující es dórskou s přidanou velkou septimou. Zmenšeným akordem s přidanou b9 se rozvede do dominantního Gsus7 a tónů g a f, které jako prvek imituje i přes akord G/G#a Bb/F, jen s drobnými rytmičnými obměnami. Souzvuk Bb/B je opět zesílen tenzemi b9, #9 a #11.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various chords and fingerings. The chords are: G7sus7, G7/G#, Bb7/B, C#7, E-, E-6, A+, Bb/F, D-, C#/G+, G0, E6/F, and A0. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Čtyřicátý první a druhý takt začíná Malaby v obou dvou případech intervalovým přístupem k melodii, nejprve je to velká septima g-fis(#11) a v druhém taktu formy pak velká sexta es-c, která už nás přivádí vysoko do altissima. Expresivně ohnutým tónem b na poslední době se sníží na tón a, tedy velkou septimu v akordu Bb/F. Stále se pohybuje ve vysokém rejstříku, přes akord d-moll střídá kvintu a zmenšenou sextu b. V taktu C#/G+ již sestupuje do standartního rejstříku a využívá materiál jak C# dur tak g celotónové. Čtyřicátý pátý takt získá nový druh pohybu šestnáctinovými triolami, které v první půlce taktu vyjadřují tónorod C#/D# a v druhé g zmenšenou stupnici. V dalším taktu Malaby předešlou motivickou práci s triolami rozvíjí a přimíchává mezi trioly také šestnáctiny, osminy či ligaturované trioly. Toto dvojtaktí vyústí v akordu Gsus7 na jeho základním tónu g, vystřídáném velkou septimou fis na lehké době. Malá septima se objeví hned v zápleť v rámci trioly s alterací b13 a přes souzvuk G/G# zazní i spodní tenorové b (#9). Celá tato jedna forma má tvar sestupné linie z altissima až ke spodnímu b, odkud se improvizací přes akord Bb7/B opět vzepne k začátku formy nové. V dominantním Bb7/B zní dominantní stupnice Bb s alteracemi b9, #9.

Čtyřicátý devátý takt a nová forma přináší rytmicky unikátní práci se dvěma malými terciemi e-g a fis-a. Malaby s nimi překrývá oba dva akordy C/E i E- a rozděluje čtyřdobý kráčející puls skladby Time/Life na drobné divize. Střídá šestnáctinové a osminové trioly, dvaatřicetiny a šestnáctiny. Někde je propojuje legatem, jinde nechá vyniknout přechod z jednoho pulsu do druhého. Padesátý takt rozvíjí ten předchozí, pouze používá tercie fis-a a es-g. Padesátý první takt stále využívá obdobný rytmický systém, ale sestupné tercie a kvarty v rámci stupnic Bb jónské a D dórské. Do polyakordu C#/G+ hraje sólista virtuózní běh, který se pohybuje kolem C# dur, je však bohatý na chromatismy a průchodné tóny. Je patrné, že Tony Malaby je velice zvěhlý v používání kvintol, septol a dalších lichých útvarů. V tomto taktu přechází z šestnáctinové trioly do dvaatřicetin, kvintol a na poslední době zní nonola. V padesátém třetím taktu se hustota not stále nemění, jen obaly a chromatické průchody teď obepisují mollovou škálu c# moll, přes zmenšený akord pak zní zmenšená stupnice s tenzí b9 v nonole na poslední době. Na znějícím akordu Eb-/F se z lichých rytmických útvarů stanou pro posluchače organizovanější dvaatřicetinové trioly, použitá stupnice je eb – moll s průchodnou velkou tercií a tenzí b9. Ve zmenšeném akordu je překvapivá pouze velká septima g v první dvaatřicetinové skupince. Pak už se sólista pohybuje ve zmenšené stupnici. Dominantní Gsus7 akord Malaby využije již jako dříve k přesunu do altissimového rejstříku. Kromě typické kvarty použije také tenzi #9. Do akordu G/G# pak také použije obě alterované nóny. Dominantní backdoor souzvuk Bb7/B je vyjádřen mixolydickou b9, #9 a #11. Rytmicky je tento takt velmi bohatý, šestnáctinová triola vystřídaná kvintolou, dvaatřicetinová triola vedle dvaatřicetin a šestnáctin v rámci jednoho jediného taktu.

Padesátý sedmý takt se otevírá vzestupnou kvintolou na první osmině s tenzemi #9 a b9, kterou se Tony dostává na d3, ze kterého jde sestupně chromaticky na tóny g a fis polyakordu Eb/A+, nad kterým opět uvažuje v rámci stupnice A mixolydické s tenzemi b9 a #9. Takt s akordem Bb/F je rozparcelován šestnáctinovými triolami, ve kterých Malaby používá prvního alikvotního tónu A nad tónem d1 jako přidané barvy. V septole na poslední době D-zazní jako průchod aiolská sexta. Noty a a d jsou zvukovým centrem tohoto taktu. Tón d je také prvním znějícím spolu s akordem C#/G+, kde se stane tenzí b9. Hned je však rozveden do kvinty gis a následná rytmicky bohatá vzestupná linka už se drží Cis jónské. V šedesátém prvním taktu se dvěma šestnáctinovými triolami s průchodnou velkou septimou ocitáme v altissimovém rejstříku na tónu gis3. Do zmenšeného akordu Go zazní expresivně hraná nóna a z malé tercie B se vzápětí stane kvinta mollového Eb-/F. Průchodnou zvětšenou kvartou A se dostane ke zmenšenému Ao, který zintenzivní ještě tenzí b9. V taktu číslo šedesát tři se v první půlce Malaby uchyluje k použití kvarty, jejíž již tak značnou intenzitu umocňuje ještě opakováním. Nota C4 v tomto taktu tvoří jeden z dílčích vrcholů sóla, ze kterého sestupuje akordem G/G# s alterovanými nóny b9, #9 a poslední nota G se promění ve velkou sextu v posledním akordu této formy Bb7/B. Na druhé a třetí době si ještě vybere alterovanou zvětšenou kvartu #11 a tónem D pod ligaturou otevírá novou formu.

V šedesátém pátém taktu, tedy prvním taktu nové formy, sice začíná Malaby tónem D3, tentokrát však nevyužívá chromatické škály. Motiv pracující s tóny D a H na prvních dvou dobách rozpracovává dále ve zbylé části taktu, kde motiv obalí sousedními notami a také průchodnou aiolskou sextou. Tón Cis pod ligaturou rozvedený do polyakordu Eb/A+ nás ukotvuje spíše ve vztahu ke spodnímu akordu A+. Malaby zde také použije obě alterované nóny. Melodická linka sestupuje k taktu Bb/F, ke kterému Malaby většinou v rámci sóla přistupuje jako k taktu, ve kterém vyjadřuje znející akordy Bb a D- a nemate posluchači hlavu žádnými promyšlenými odbočkami. V Tonyho hudebním projevu lze vysledovat určitý systém v přístupu k otevřeným akordům ve skladbě Time/Life. Je evidentní, že některé akordy jsou pro něho výzvou k otevření harmonie a melodie, některé používá jako návrat k harmonii a identitě, a další k pestrému rytmickému dění. V šedesátém osmém melodie stále sestupuje dolů a zdá se vztahovat spíše ke spodní části polyakordu G+. Zazní tenze b9, #11 a poutavý přechod čtvrtová nota – šestnáctinová triola – osmina – šestnáctinová kvintola – šestnáctina. Od dalšího taktu šedesát devět se opět melodie postupně zvedá. Prvním opakovaným tónem taktu je velká sexta A# ve vztahu k akordu C#-. Malaby jí interpretuje v ala swingovém ostře tečkovaném stylu. Sexta se stane malou tercií nad souzvukem G0, vedenou do velké tercie. Tímto protikladem vytvořenou tenzi drží i v následujícím taktu, kde se velká tercie z předchozího taktu stane tenzí b13. Hned vzápětí použije ostinatně opakovanou již rovněž neswingovaně hranou velkou sextu C, což nás motivicky vrací k akordu Gsus7 předchozí formy. Malaby těmito drobnými návraty a hudebními příznáními upevňuje koherenci svého sóla, které by se jinak mohlo zdát posluchači melodicky těžko uchopitelné. Nad akordem A0 se malá tercie opět změní ve velkou. V taktu sedmdesát jedna nalezneme první dílčí vrchol této formy. Do dominantního akordu Gsus7 hraje kromě základního tónu a kvinty také tenzi b13. Tou obohatí spolu s dalšími tenzemi #9 a b9 i akord G/G#. Tento dominantní takt i následující Bb7/B (#9, #9) znějí silně alterovaně a každý mají svůj vlastní vrchol uprostřed taktu v nejvyšším tónu (D v případě Gsus7 a Cis v akordu Bb7/B).

V prvním novém taktu formy zní stupnice lydická C, rozvedená konsonantně do tónu E nad akordem E-. V polyakordu lze zaznamenat použití stupnice A mixolydické s alterovanými tóny b9, #9 a b5. V tomto akordu většinou zůstává nealterovaná tenze 13, jejíž zvuk si v tomto momentě Malaby vždy ponechá. Díky tónu fis lze předpokládat, že se zde vztahuje spíše ke spodní basové lince či akordu A+, jelikož v akordu Eb je tón fis malou tercií a lze ho tedy vnímat pouze jako poměrně radikální tenzi, pokud zní na těžké době. V následujícím taktu Bb/F se v improvizaci vztahuje ke škále Bb jónské a tento takt je opět návratem do snadno uchopitelné harmonie. V sedmdesátém šestém taktu C#/G+ používá mixolidickou b9 a #9 v sestupné lince předtím, než otevře další virtuózní běh v taktu sedmdesát sedm. Na první době umístí kvintolu s průchodnou velkou septimou C, na druhé době je septola s průchodnými tenzemi b5 a b13 (G a A). Do zmenšeného akordu je použita zmenšená stupnice s tenzí b9, kterou do zmenšeného zvuku Malaby často přidává. Přes akord Eb-/F zní septola začínající na kvartě Ab v první době, ve druhé době šestnáctinová triola a čtveřice dvaatřicetin. Použit je tónový materiál Eb dórské. Do zmenšeného souzvuku A0 zahraje tenzi b9 a motiv nechá otevřený na tónu G, který spolu s posledními dvěma notami taktu F a C již pravděpodobně anticipuje následující dominantní akord Gsus7 a G/G#. Do této progresse Tony často vybírá zvuk tenzí b9 a #9. Někdy také b13, ne však v tomto případě. V posledním taktu této formy Bb7/B využívá také typických dominantních tenzí b9 a #9. Intenzita sóla se již nezvratně blíží k epickému závěru. Hustota pestrých rytmických skupinek a útvarů roste. Zvukový tok improvizace je téměř nepřetržitý. Nikde nejsme svědky například půlové pomlky. Malaby nás zahrnuje melodickými a rytmickými nápady.

Nová forma v taktu osmdesát jedna nás vrací motivicky k sestupné chromatické lince od tónu D3, objevující se na mnoha místech v průběhu sóla. Je rozvedena do tónu G v osmdesátém druhém taktu. Na první době zazní tenze b9 a dále v taktu pak i #9. Progrese akordů Bb/F a D- nyní zaujímá kontrastní charakter. V prvních dvou dobách taktu se sólo dostane do altissima a vrchol tvoří tón C4, ze kterého jde Malaby chromaticky sestupně přes tenze b9 v akordu Bb/F a tenze b13, b5 a durovou průchodnou tercií akordu D- v poslední dvaatřicetině taktu. V osmdesátém čtvrtém taktu používá zvuk stupnice G celotónové, která zní i v basové lince. Rytmické přechody jsou opět důkazem osobitého způsobu vyjádření kráčejících čtyř dob, které zní celou skladbou. Sólista tyto čtyři doby svým hraním téměř přemísťuje. V tomto taktu vystřídá osminovou triolu, šestnáctinovou kvintolu, šestnáctiny, dvaatřicetiny a dvaatřicetinovou triolu. V následujícím taktu obohacuje dórskou stupnici průchodnou velkou septimou C a poté zmenšený akord tenzí b9. V osmdesátém šestém taktu přidává do mollového zvuku akordu Eb-/F průchodný tón b13 (tón H), který se však pod ligaturou vzápětí stane 9 akordu Ao, ve kterém se objevují také průchodná velká tercié Cis, malá septima G a b9 (tón b). V akordu Gsus7 se Tony opět uchyluje k dominantnímu zvuku s alteracemi b9, #9 a b13, který je přítomný také v druhé půlce taktu a virtuózním běhu na poslední době. V dominantní backdoor progresi alteruje Bb mixolydickou alteracemi b13, b9, #9, přítomná je i velká nona. Ve vzestupném běhu na poslední době se objeví i alterace #11 a velká septima jako jeho poslední tón, rozvedená terciově do základního tónu první doby nové formy.

Poslední forma sóla začíná altissimovým tónem C4 a pokračuje do nejvyššího bodu sóla, tónu D4, ze kterého se Tony Malaby vydává na poslední již známý chromatický sestup do tónu Fis v polyakordu Eb/A+, ve kterém dále alteruje kvintu i sextu. V devadesátém prvním taktu se intenzita předchozích taktů již vytrácí a sólista se opět došklálně vztahuje ke znějícím akordům Bb/F a D-. Devadesátý druhý takt zní v tónině jónské Cis s průchodnými tóny malé septimy, zmenšené kvinty a malé nóny. Tony z tohoto materiálu postaví frázi evokující rytmicky bebop, avšak v kontextu této skladby nakládá s tóny více intervalově, než stupnicově. Staví tedy části akordů na různých stupních a tónorod pak zní invenčně a nově. Tečkovaně swingovaný je počáteční tón Fis v devadesátém třetím taktu, jdoucí pak na sextu. Ve zvuku zmenšeného akordu se vyskytne tenze b9 a tentokrát pouze jako průchod velká tercie. Souzvuk Eb-/F je rytmizován šestnáctinovými triolami v rámci Eb dórské stupnice. Ve zmenšeném akordu A0 tvoří první dobu kvintola s vynechanou první hodnotou, druhou hodnotou je průchozí durová tercie, která je však hned vystřídána tóny zmenšené stupnice.

Dominantním akordem Gsus7 s alterovanou nónou #9 a typickou kvartou sólista i kapela ponenáhlu opouštějí dané tempo a následuje závěrečná část sóla, ve které jsou střídavě pokládány akordy Gsus7 a G/G#. V devadesátém šestém taktu zahraje Malaby tenze #11 a #9, kterou rozvede do durové tercie. Další akord Gsus7 je obohacen kromě velké nóny i alterovanou b9. V devadesátém osmém taktu slyšíme také obě alterované nóny i #11. Předposlední takt je zahráný již velmi rubatově a zní v něm trioly sestávající z čisté kvarty, tenze #9 a malé septimy. Na konci taktu zazní dlouze pod korunou alterovaná malá nóna As. Poslední stý takt sóla zazní alterovanými nónami a je rozveden do akordické durové tercie. Následuje minimalistické motivické sólo na bicí Matta Wilsona.

Handwritten musical notation for guitar, showing three staves with chords and melodic lines. The notation includes chord symbols like Gsus7, G/G#, and Gsus7 with various alterations. It also includes performance instructions such as "RUBATO" and "Big Rubato". The third staff ends with a double bar line and the text "Follows drum solo".

4

Závěr

Analýzou těchto dvou výjimečných sól jsem se ponořil hluboko do systému hudebního uvažování obou saxofonistů. Sóla se zdají být velice rozdílná, což je však způsobeno do značné míry stylovou a harmonickou rozdílností skladeb Blue in Green a Time/Life.

Sólo Chrise Cheeka je výjimečné v melodickém vedení linky. Využívá harmonického materiálu, který vyjadřuje akordy ve všech jejich charakteristických zvucích. Pokud způsobuje tenzi a napětí, pak je to naprosto záměrně a nejčastěji na dominantních souzvucích. Cheek je v melodických motivech velice nápaditý a jeho využití akordických stupnic je nanejvýš invenční a kreativní. Jeho rytmický způsob uvažování je čitelný a propracovaný. Při podrobném rozboru si všimneme, že veškeré harmonické, melodické i rytmické dění v jeho sóle lze po pochopení konceptu jasně vysvětlit. Styl improvizace je zkrátka průzračný a silná melodie v sóle je na prvním místě. Chris Cheek je technicky velice vyspělým hráčem. Jeho technika je z mého pohledu nejsilnější v tom ohledu, že se svou improvizací vztahuje ke hrané skladbě a jejím charakteristickým vlastnostem. Tuto dovednost mnoho dnešních hráčů postrádá. Vyjádřit charakter, melodii a formu skladby je přitom mistrovství, které Chris Cheek předvádí v každé skladbě, kterou jsem od něho slyšel přednést.

Tony Malaby dostává ve skladbě Time/Life prostor uchopit své sólo velice otevřeně, a to jak stylově, tak harmonicky a rytmicky. Jelikož v harmonické progresi figurují krom častých lomených akordů také polyakordy, Malaby tohoto faktu často využívá k otevření zvuku a nejednoznačnosti tónorodu. Po detailní analýze mohu říci, že lze v této improvizaci vysledovat promyšlený systém přístupu k jednotlivým akordům. Na jednotlivých družích akordů, dominantních, durových, mollových či zmenšených se do určité míry opakuje způsob jeho uvažování o nich. Zároveň melodickou linku a harmonii často zaplňuje chromatismy či vypůjčenými tóny, což činí analýzu i pochopení jeho uvažování komplikovanější. V tom ale pro mne spočívá kouzlo jeho uměleckého sdělení. Na rozdíl od Chrise Cheeka nemůžeme vždy určit, proč se ta která fráze rozvádí tímto způsobem a ne jiným. Technickou virtuozitu Malaby odhaluje ve všech jejích formách. Komplexní rytmické útvary, často liché, se klenou přes doby. Kontrast, identitu, napětí a uvolnění nahlíží z větší perspektivy, než pouze v drobném světě rozvádění jednotlivých akordů a funkční harmonie. Dokonalá znalost jazzového jazyka mu však umožňuje si tato vybočení dovolit. Tony Malaby po třech taktech volné improvizace přesně rozvede další takt s ohledem na harmonické dění. To bych označil také za jeden z jeho osobitých rysů. V tomto obsáhlém sóle se také dozvídáme, jak vést netradičně dlouhé sólo po kompoziční stránce, po stránce vnitřní koherence nebo po stránce dynamické a expresivní.

Mně samotnému analýza obou sól otevřela nové hudební obzory. Začal jsem z nového úhlu uvažovat o svém vnímání rytmu. Uvědomil jsem si, že sólista má velký podíl na tom, jak je dané tempo skladby posluchačem vnímáno. Sólista může také nechat rytmickou složku hudby vyznít úplně novým způsobem, pokud si je vědom své práce s drobnými divizemi v jednotlivých dobách či taktech. Harmonicky a melodicky nabízejí transkripce nedozírné množství materiálu k uvažování nad vztahy akordů a vytvářením napětí a rozvodu. Volnější pohyb ve formě jazzových skladeb je také schopnost, kterou dnešní mladí improvizátoři mohou ocenit. Impulzů a podnětů nacházím v improvizaci těchto saxofonistů mnoho.

Zdroje:

Cunniffe, Thomas. Charlie Haden/Liberation Music Orchestra: „Time/Life“(Impulse 479 878). In: JazzHistoryOnline.com

chrischeek.net

Henderson, Alex. Tony Malaby Biography by Alex Henderson

In: www.allmusic.com

Přílohy

Příloha č. 1

Chris Check's solo Blue in Green

1 A-6 B⁷(#9) E-⁷ E^b7

4 D-⁷ G⁷ C⁷(#11)

6 B⁷(#9) E-6

8 F#⁷(b13) B-⁷

10 E-⁷ A-⁶ B⁷(#9)

13 E-⁷ E⁶7 D-⁷ G⁷

15 C⁷(#11) B⁷(#9)

17 E-⁶

18 F#⁷(b13) B-⁷

20 E-⁷

21 A-⁶ B⁷(#9)

23 E-⁷ E⁶7 D-⁷ G⁷ E^b7

Handwritten musical notation on a single staff, measures 25-31. The notation includes various chords and melodic lines with annotations.

25 $C^{\#11}$ $B^{\#9}$

27 $E-6$ *chromatický sestup*

28 $F^{\#(b13)}$

29 $B^{\#9}$ $E-7$

31 $A-6$

Seven sets of empty musical staves, each consisting of five lines.

Time/Life

Tony Malaby's solo

1 C/E E^- A^+ B^b/F D^- $C^\#$
5 $C^\#$ G_0 E^- A_0
9 G_{sus}^7 $G/G^\#$ B^b/B C/E E^-
13 E^- A^+ B^b/F D^- $C^\#$
15 $C^\#$ $D^\#$ G_0 E^- A_0
18 G_{sus}^7 $C/G^\#$ B^b/B C/E E^-
21 E^- A^+ B^b/F D^- $C^\#$
23 $C^\#$ $D^\#$ G_0 E^- A_0
26 G_{sus}^7 $G/G^\#$ B^b/B C/E E^-
28 E^- A^+ B^b/F D^-
30 $C^\#$ $D^\#$ G_0

Handwritten musical score for guitar, measures 31-53. The score is written on ten staves. Each staff begins with a measure number and a chord symbol. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, bends, and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The chords and techniques used include:

- Measures 31-33: $G^{\text{sus}}7$, $G^{\text{tr}}/G^{\#}$, $B^{\flat 9}/B$, C/E , E^-
- Measures 34-36: E^{\flat} , A^+ , B^{\flat}/F , D^- , $C^{\#}/G^{\text{tr}}$
- Measures 37-39: $C^{\#}/D^{\#}$, G^0 , E^{\flat}/F , A^0
- Measures 40-42: $G^{\text{sus}}7$, $G^{\text{tr}}/G^{\#}$, $B^{\flat 9}/B$, C/E , E^-
- Measures 43-45: E^{\flat} , A^+ , B^{\flat}/F , D^- , $C^{\#}/G^{\text{tr}}$
- Measures 46-48: $C^{\#}/D^{\#}$, G^0 , E^{\flat}/F , A^0
- Measures 49-51: $G^{\text{sus}}7$, $G^{\text{tr}}/G^{\#}$, $B^{\flat 9}/B$, C/E , E^- , A^+
- Measures 52-53: B^{\flat}/F , D^- , $C^{\#}/G^{\text{tr}}$, $C^{\#}/D^{\#}$, G^0

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score includes various chord voicings, fret numbers, and musical notations such as triplets and slurs. The staves are numbered 54, 55, 57, 59, 60, 62, 65, 68, 70, 72, 74, and 76.

Key features of the score include:

- Staff 54:** Chords E^b/F and A_0 .
- Staff 55:** Chords G_{sus}^2 , $C/G\#$, and B^b/B .
- Staff 57:** Chords C/E and E^b/A .
- Staff 59:** Chords B^b/F and D^- .
- Staff 60:** Chords $C\#$ and $C\#$.
- Staff 62:** Chords E^b/F , A_0 , G_{sus}^2 , $G_0/G\#$, and B^b/B .
- Staff 65:** Chords C/E , E^- , E^b/A , B^b/F , and D^- .
- Staff 68:** Chords $C\#$, G_0 , and $D\#$ (labeled "swing").
- Staff 70:** Chords E^b/F , A_0 , G_{sus}^2 , and $G_0/G\#$.
- Staff 72:** Chords B^b/B , C/E , and E^- (labeled "8va").
- Staff 74:** Chords E^b/A , B^b/F , and D^- .
- Staff 76:** Chords $C\#$, $C\#$, and G_0 .

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves (measures 78-100). The notation includes chords, fingerings, and articulation marks.

Staff 78: E^b/F , A^0 , G^{sus7} , $G/G\#$

Staff 80: B^b , C/E , E^-

Staff 82: A^+ , B^b , D^-

Staff 84: $C\#$, G^+ , $C\#$, $D\#$, G^0

Staff 86: E^b/F , A^0

Staff 87: G^{sus7} , $G/G\#$

Staff 88: B^b , C/E , E^-

Staff 89: C/E , A^+

Staff 91: B^b/F , D^- , $C\#$, G^+

Staff 93: $C\#$, $D\#$, *swingy*, G^0 , E^b/F , A^0

Staff 95: G^{sus7} , $G/G\#$, *RUBATO*, G^{sus7}

Staff 98: $G/G\#$, *Big Rubato*

Staff 100: $G/G\#$, *Follows drum solo*

4