

**Akademie múzických umění v Praze
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění
Jazzová Hudba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

LIČÉ RYTMY V JAZZU

HISTORICKÝ PŘEHLED

Milan Kárník Jakeš

Vedoucí práce: David Dorůžka
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music
Jazz Studies

BACHELOR'S THESIS

ODD RHYTHMS IN JAZZ

HISTORICAL OVERVIEW

Milan Kárník Jakeš

Thesis: David Dorůžka

Awarded academic title: Bachelor of Arts

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

LICHÉ RYTMY V JAZZU – HISTORICKÝ PŘEHLED

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Milan Kárník Jakeš

Poděkování

Děkuji svým mentorům – Štěpánce Balcarové, Jaromíru Honzákovi, Davidu Dorůžkovi, Vojtěchu Procházkovi, Jiřímu Slavíkovi, Tomáši Sýkorovi a Danielu Šoltisovi, za skvělé podněty a konzultace při zkoumání této oblasti.

Děkuji svým kamarádům a spoluhráčům za značnou inspiraci a děkuji své rodině za trpělivost, shovívavost a laskavost.

Nejvíce děkuji Lýdii za vše.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá historií využívání lichých meter v jazzu. V teoretické části představuje hlavní hudební tradice, kterými se jazzoví tvůrci inspirovali, a rozebírá problematiku dělení dob a jejich subdivizí pro demonstraci odlišností mezi izochronními a neizochronními metry. Na tomto podkladě vysvětluje, že právě prostřednictvím subdivizí, se kterými jazzoví tvůrci pracovali již dříve, bylo možné přenést liché rytmy do jazzového jazyka a přimět je swingovat. V části praktické dokumentuje posun v rytmice na konkrétních chronologicky uspořádaných ukázkách s důrazem na historický milník roku 1959, kdy vyšlo první masově úspěšné jazzové album *Time Out!* Davea Brubecka postavené zcela na lichých metrech. V závěru práce zasazuje využívání lichých meter do dějin posouvání hranic žánru a vysvětluje tento fenomén jako jev pro jazz přirozený. Poskytuje zároveň krátký vhled do současnosti a poukazuje na fakt, že proces integrace lichých meter do jazzového idiomu je v dnešním globalizovaném světě dokončen.

Abstract

The bachelor thesis deals with the history of the use of odd meters in jazz. In the theoretical part, it introduces the main musical traditions that inspired jazz composers and discusses the issue of time divisions and their subdivisions to demonstrate the differences between isochronic and non-isochronic meters. On this basis, it explains that it was through the subdivisions that jazz creators had worked with earlier that it was possible to bring odd rhythms into the jazz language and make them swing. In the analytical section, the thesis documents the shift in rhythmic style through specific chronologically arranged examples, emphasizing the historical milestone of 1959, the year of the launch of the first massively successful jazz album, *Time Out!* by Dave Brubeck, built entirely on odd meters. The thesis concludes by situating the use of odd meters within the history of the genre's pushing of boundaries and explains the phenomenon as natural to jazz. It also provides a brief insight into the present day, pointing out that in today's globalized world, the process of integrating odd meters into the jazz idiom is complete.

Obsah

Úvod	2
1. Teoretický úvod do problematiky lichých rytmů	3
1.1. Hudební metrum.....	3
1.2. Dva typy hudebního metra.....	4
1.3. Jazzový rytmus.....	5
1.4. Vliv cizích kulturních vlivů na jazz.....	6
1.5. Hudební tradice využívající liché rytmy.....	7
1.5.1 Indická hudba	7
1.5.2. Arabská hudba.....	8
1.5.3. Hudba jihovýchodní Evropy	10
1.5.4. Artificiální hudba	11
2. Historický přehled lichých meter v jazzu.....	13
2.1. Liché rytmy v jazzu do roku 1959	13
2.1.1. Tanec Half and Half	13
2.1.2. Turkish Mambo	15
2.1.3. Jamila	17
2.2. Rok 1959 jako historický milník	19
2.2.1. Revoluční album <i>Time Out!</i> Dave Brubecka.....	19
2.3. Příklady lichých meter v jazzu po roce 1959.....	24
2.3.1. Max Roach.....	25
2.3.2. Eric Dolphy: Hat and Beard.....	26
2.3.3. Elvin Jones: That Five-Four Bag	27
2.3.4. Wayne Shorter: Indian Song	27
2.3.5. Joe Zawinul: 74 Miles Away.....	28
2.3.6. Herbie Hancock: Ostinato (Suite for Angela).....	29
2.3.7. Stan Kenton: Adventures in Time.....	30
2.4. Don Ellis	30
2.5. John McLaughlin	33
2.6. Dave Holland.....	36
2.7. Lichá metra a současný jazz	37
2.7.1. Jazzové standardy v lichých metrech.....	37
2.7.2. Současný jazz a lichá metra	39
Závěr	39

Seznam Příloh

Příloha 1 – transkripce Eric Dolphy: Hat and Bear

Příloha 2 – transkripce Dave Holland: A Seeking Spirit

Úvod

Poslech a interpretace hudby s jiným než izochronním metrem¹ stále představuje problém pro rytmické návyky a očekávání mnoha západních posluchačů i hudebníků. Jedním z mála hudebních stylů, který lichá metra přijal a včlenil do svého vlastního světa a pracuje s nimi velmi kreativním a rozmanitým způsobem, je jazz. Z hlediska dnešního pojetí jazzové hudby můžeme jistě prohlásit, že hra a komponování v lichých metrech je již naprostou normou a jazzoví hudebníci tyto rytmy implementovali do svého běžného hudebního jazyka. Nebylo tomu tak ale od počátků vývoje jazzu. V této práci se snažím předložit historický přehled použití lichého metra v jazzové hudbě a zmapovat nejvýznamnější hudební vlivy, kterými se jazzoví tvůrci k použití neizochronních meter pro svou originální a autentickou hudbu inspirovali. Práce je rozdělena do dvou částí. V teoretické části je popsána problematika lichých meter z hlediska hudební definice, charakteristika jazzového rytmu a frázování a teoretický přehled hudebních tradic, která lichá metra běžně využívají a ve kterých hudebníci nacházeli inspiraci pro využití lichých meter ve vlastním jazzovém idiomu. V analytické části se práce zabývá historickým přehledem použití neizochronních meter v jazzové hudbě vzhledem k samotnému vývoji tohoto hudebního žánru. V závěru práce nastiňuje stav používání lichých metrů v současnosti a ukazuje tento fenomén jako plně integrovanou svébytnou disciplínu, která by ideálně měla být součástí hudebního jazyka dobrého jazzového hudebníka.

¹ Pojem izochronní pochází z řečtiny (iso = stejný, chronos = čas) a znamená rozdělený na rovnoměrné časové jednotky.

1. Teoretický úvod do problematiky lichých rytmů

1.1. Hudební metrum

Ať již definujeme hudbu z jakéhokoliv úhlu pohledu, v základu její definice nelze pominout tvrzení, že hudba se musí pohybovat v čase. Hudba je tedy zvuk uspořádaný v čase. Většina hudby² proto vytváří a udržuje základní *metrickou linii*, tedy základní časovou jednotku, která může být slyšitelná, ale také pouze implicitní. Tato se skládá z opakující se řady stejných, ale přesto odlišných periodických podnětů s krátkou dobou trvání, které jsou vnímány jako časové body.³

Existuje mnoho způsobů, jak utvářet a vnímat zvukové sekvence jako rytmy. Jedním z nejsložitějších a nejpracovnějších přístupů k hudebnímu metru v poslední době je např. studie Justina Londona *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*. London tvrdí, že metrické soustavy časových cyklů jsou základem nejen stylistických zvyklostí, ale také určitých percepčních a logických omezení: takzvaných „dobře zformovaných vazeb“ (orig. Well Formedness Constraints, též WFC).

Pro zachování přehlednosti a systematickosti se v analytické části této práce budu řídit definicemi jednotlivých složek rytmu dle práce Howarda E. Smithera *Theories of Rhythm in the 19th and 20th-Centuries*. Smither ve svém pojednání identifikuje tři základní architektonické úrovně rytmu: metrum, dobu a její subdivize⁴.

Metrum lze definovat jako pravidelný, opakující se cyklus (vzorec) silných a slabých úderů⁵. Podle slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* je metrum organizovaný rytmus, tedy nezbytný organizační princip, jehož prostřednictvím se rytmus může vyjadřovat a nabývat formy⁶. Metrum v hudbě tak vytváří pro většinu hudby jakousi páteř, či jinak řečeno zcela konkrétní základnu pro celkový poslech hudby. V mnoha hudebních žánrech (a v jazzu především) je to navíc právě rovnováha mezi metrickou přehledností a určitým konfliktem - rytmickou rozmanitostí, hravostí, překvapením, která udržuje pozornost posluchačů a přináší estetický (a snad dokonce i tělesný) požitek. Pokud se ustálí pravidelná metrická linie (puls), máme tendenci naslouchat a uvažovat v jejím rámci a to přesto, když s ní budou následné hudební události v konfliktu. Když jsme na hudbu naladěni, dokonce doplňujeme chybějící prvky, abychom si mentálně uchovali pocit pravidelnosti, který na lidské vnímání působí uspokojujícím dojmem⁷. Lidskému vnímání se zdá být tento jev naprosto přirozený a to zdaleka nejen proto, že nabýváme zkušenosti poslechem hudby (a tudíž známe a následně rozpoznáváme různá metrická schémata), ale také proto, že pravidelná rytmizace je v lidském chování a ve světě, který nás obklopuje, všudypřítomná a obecně rozšířená. Z toho vyplývá, že časová struktura toho, co posloucháme, aktivně utváří naše očekávání toho, co uslyšíme vzápětí: „*Jakmile se jednou vytvoří hierarchie metrik, budeme jako posluchači tuto organizaci udržovat tak dlouho, dokud pro ni bude existovat minimum důkazů.*“⁸

² Existují zde samozřejmě výjimky, jako je například některá ambientní hudba nebo redukcionistické hudební směry jako třeba Wandelweiser, které rytmickou složku záměrně vypouštějí.

³ LERDAHL, Fred, a Roy JACKENDORFF. *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press Series on Cognitive Theory and Mental Representation. Cambridge: MIT Press, 1983. ISBN 978-0-262-12094-4, 978-0-262-62107-6, 978-0-262-62049-9.

⁴ SMITHER, Howard E., *Theories of Rhythm in the 19th and 20th-Centuries With a Contribution to the Theory of Rhythm for the Study of 20th-Century Music*, publikovaná dizertační práce, Cornell University, 1960.

⁵ Další možná česká synonyma jsou: těžká vs. lehká, přízvučná vs. nepřízvučná doba.

⁶ „Rhythm and tempo.“ In: SADIE, Stanley a John TYRRELL, John (eds.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London: MacMillan Publishers, 2001.

⁷ Jako příklad zde poslouží nevědomé podupávání, či rytmizované pohyby posluchače v rytmu slyšené hudby.

⁸ LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 1986. ISBN 978-0-8093-1282-5.

Opakující se vzorec trvání hudebního metra v čase bývá na začátku skladby v notaci označen předznamenáním, metrickou (časovou) signaturou – ta určuje, kolik úderů se nachází v jednom taktu a jaké hodnoty mají tyto úderky. Typicky se zapisuje v notové osnově pomocí dvou čísel umístěných nad sebou. Horní číslo udává počet dob v jednom taktu, zatímco spodní číslo udává hodnotu noty, která představuje jednu dobu. Z toho plyne, že každý takt určuje počet not, které do něj mohou být umístěny, a tento počet závisí na časové signatuře; počet not povolených v každém taktu je tedy určen časovou signaturou.

1.2. Dva typy hudebního metra

V základu dělíme hudební metra na izochronní⁹, rozdělená na rovnoměrné časové jednotky, a neizochronní, dělená na časové jednotky nerovnoměrné. Izochronní metra se dále dělí na jednoduchá, kde se základní dělení jednotlivých dob odehrává ve skupinách po dvou (takt 4/4, 3/4, 2/4 atd.), a složená, kde základní dělení not probíhá ve skupinách po třech. Sem patří např. 6/8 takt (dvě skupiny po třech osminových notách), 9/8 (tři skupiny po třech osminových notách)¹⁰ atd. Izochronní metra se tedy skládají výhradně buď ze skupin subdivizí po dvou, nebo ze skupin subdivizí po třech.

Liché metrum pak označuje rytmický cyklus, který je rozdělen nerovnoměrně (nepravidelně) a jednotlivé subdivize po dvou a třech se zde kombinují. Liché rytmické cykly jsou tedy založené na prvočíslech větších než tři (např. 5, 7, 11, 13 ...) a jsou z definice nerovnoměrně rozdělené v konkrétním metru¹¹.

Na tomto místě je důležité poznamenat, že jak izochronní, tak neizochronní metra se dělí do jednotlivých skupin po dvou nebo třech. Toto základní dělení se jeví jako klíčový prvek v adaptaci lichých rytmů jazzovými hudebníky.

Následující příklad ukazuje rozdělení architektonických vrstev dle Howard E. Smithera na příkladu 9/8 metra v dělení 3+3+3 a 2+2+2+3:

The image shows three staves of musical notation in 9/8 time, illustrating different ways to divide the meter. The first staff, labeled '→METRUM', shows a whole note followed by a bar line and another whole note. The second staff, labeled '→DOBY (BEAT)', shows three dotted quarter notes followed by a bar line and four dotted quarter notes. The third staff, labeled '→SUBDIVIZE', shows three groups of three eighth notes followed by a bar line and three groups of two eighth notes followed by a group of three eighth notes. The numbers 3, 3, 3, 2, 2, 2, 3 are written below the eighth notes in the third staff to indicate the grouping.

⁹ Pojem pochází z řečtiny (iso = stejný, chronos = čas).

¹⁰ 9/8 metrum může také náležet do kategorie nerovnoměrných meter, jak je poukázáno dále.

¹¹ Nemohou totiž být násobkem dvou nebo tří.

1.3. Jazzový rytmus

V úvodní kapitole knihy Gunthera Schullera *Early Jazz*¹² autor popisuje, jak se vyvíjely jednotlivé charakteristické prvky tohoto stylu. Zejména pak sleduje vývoj ústředního rytmického prvku jazzu, tedy swingu. Tím samozřejmě nemá na mysli nejpůvodnější jazzový styl, který vévodil tanečním parketům ve 30. letech 20. století, ale způsob charakteristického „timingů“ – rytmického cítění vycházejícího primárně z polymetrických a polyrytmických struktur afrického dědictví. Důležitými body, které Schuller uvádí, jsou jeho poznatky o tom, že v jazzu dosahuje lehká druhá a čtvrtá doba 4/4 metra rovnosti¹³ s první a třetí dobou těžkou. To je ve výrazném kontrastu s velkou většinou známých hudebních tradic, zejména v západních kulturách, kde je hudba ve 4/4 taktu standardem, a v nichž má první doba přednost před ostatními. Celkově tedy Schuller zdůrazňuje význam vyzdvihnutí druhé a čtvrté doby v jazzu jako klíčového prvku, který definuje rytmus a „groove“ tohoto hudebního stylu. Zároveň upozorňuje, že jazzové frásování často tíhne k opačnému extrému, kdy jsou lehké doby záměrně akcentovány. Zmiňuji to zde proto, abych ukázal, jak zásadní nositel informace je rytmický prvek pro jazzovou hudbu, což ostatně dokládá i Dizzy Gillespie, když na otázku, jak moc dominantní roli hraje v jeho improvizacím myšlení rytmus, odpověděl: „Většinou slyším rytmy a pak k nim přidám noty.“¹⁴

Příklad afrického polyrytmického odkazu v jazzu: intro bebopové skladby *Dewey Square* od Charlieho Parkera.

The musical score is for the introduction of the bebop tune "Dewey Square" by Charlie Parker. It is written in 4/4 time with a tempo of 180. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of triplets and a drum set playing a polyrhythmic pattern. The piano part starts with a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The drum set plays a pattern of eighth notes and quarter notes. The second system starts at measure 5 and continues for four measures. The piano part continues with the same rhythmic pattern, and the drum set plays a similar pattern. The score is in the key of B-flat major (two flats). The tempo is marked as quarter note = 180.

¹² SCHULLER, Gunther. *Early jazz: Its roots and musical development*. New York OXFORD UNIVERSITY PRESS 1968. ISBN 0-19-500097-8

¹³ Tento jev nazývá příhodně „democratization“.

¹⁴ BERLINER, Paul, *Thinking In Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 158.

1.4. Vliv cizích kulturních vlivů na jazz

Jedním z klíčových prvků vývoje a inovace v jazzu bylo již od jeho prvopočátků přejímání cizích hudebních vlivů z různých kultur a včleňování těchto poznatků do vlastního kreativního hudebního uvažování, což platí i pro vývoj jazzového rytmu. Jazzoví hudebníci se vždy otevírali novým zvukům a rytmům, a to i těm přicházejícím z jiných hudebních tradic, což přispělo k neustálému rozšiřování hranic tohoto hudebního stylu. Při raném formování jazzu sehrály zásadní roli afroamerická hudba a africké hudební tradice. Rytmická složitost, polyrytmy a techniky improvizace typické pro africkou hudbu se staly nedílnou součástí rytmického světa jazzu a afroamerická komunita v USA přinesla do jazzu bluesové prvky, gospelové vokály a způsob výrazu, které ovlivnily jeho emocionální hloubku.

Vnitřní potenciál skrytý v novém přístupu ke vzdáleným kulturním zdrojům ukázala v počátcích éry bebopu především skladba *A Night in Tunisia* od Dizzy Gillespieho z roku 1942 (spoluautor Frank Paparelli), do které integroval afro-kubánské rytmy¹⁵. Toto spojení „nových“ rytmů world music a jazzu, částečně usnadněné Gillespieho úspěšným včleněním těchto rytmů do jeho už tehdy velmi populární hudby, vytvořilo nové inkluzivní klima, které výrazně usnadnilo a podpořilo další objevitelskou práci ostatních jazzmanů. Jednalo se o proces unikátního propojení rytmických poznatků pocházejících z rozličných světových hudebních tradic s jejich vlastní kreativitou v rámci jazzového idiomu. Hudebníci se inspirovali také exotickými mody a začali je využívat v melodice. Jako dobrý příklad slouží známá skladba Duke Ellingtona a Juana Tizola *Caravan*: v její formální sekci A funguje velmi dobře použití dominantní stupnice, která vychází z pátého modu f-moll harmonické stupnice, akordickou značkou označované C7(b9,b13), která má shodné tóny jako arabská stupnice *Hijaz maqam*¹⁶.

Inspirace lichými rytmy následně přišla do jazzu zejména ze tří oblastí – Indie, Blízkého Východu (tedy z arabských hudebních tradic, zejména z dnešního Turecka) a z jihovýchodní Evropy. Zásadní dopad na následující vývoj jazzu, a tedy vznik kontinuity v používání lichých meter, měl ovšem jistě zásadní úspěch Brubeckova alba *Time Out!*, po jehož vydání se jazzoví hudebníci o tuto sféru rytmů začali výrazněji zajímat. Zpočátku byla neizochronní metra často vyjadřována ostinátními vzory zdůrazňujícími konkrétní rytmický cyklus nebo jeho subcykly. Od 70. let 20. století se pak stávala více komplexnějšími a stále složitějšími, kdy se hudebníci jako John McLaughlin nebo Don Ellis naplno ponořili do tálů indické hudby. Jak bylo naznačeno v této části, inspirace rozmanitými exotickými vlivy patří neodmyslitelně k vývoji jazzového idiomu už od jeho prvopočátků. V části následující se budu zabývat jednotlivými výše jmenovanými inspiračními zdroji, které ve své tradici využívají lichých rytmů.

¹⁵ Afrokubánská hudba vznikla na Kubě ze západoafrického původu a je charakteristická používáním kubánských *claves* - základní rytmický stavební kámen této hudby, který určuje konkrétní pattern a puls každé skladby.

¹⁶ Více o arabských *maqam* v kapitole Arabská hudba.

1.5. Hudební tradice využívající liché rytmy

1.5.1 Indická hudba

Klasická hudba Indie se dělí geograficky na severoindickou a jihoindickou větev. Obě vycházejí ze společného kořenu prastaré védské kultury, ale v 16. století se začaly vyvíjet dva odlišné styly, severoindický hindustánský a jihoindický karnatický¹⁷. Toto rozlišení souvisí s rozdělením subkontinentu na oblast muslimskou a hinduistickou. Obě tradice se propsaly do jazzového rytmu a jak dále uvidíme, ovlivnily jednotlivé hudebníky, kteří je implementovali do svých tvůrčích systémů. Za první masovější zprostředkování indické tradice západním posluchačům vděčíme zejména legendárnímu hráči na sitár Ravi Shankarovi, který společně se sarodistou Ali Akbar Khanem importoval na konci 50. let 20. století tradiční hindustánský styl na západ a ovlivnil tím široké hudební spektrum té doby, od artificiální až po populární mainstreamovou hudbu, jazz nevyjímaje¹⁸.

Nejdůležitějším pojmem indické klasické hudby je bezpochyby *rága*, která je odrazem védského a tantrického duchovního učení ve světě zvuků a hudby. Stejným pojmem je pak označována i melodická složka této hudby, nejedná se však pouze o konkrétní mód (stupnici, ve které je hudba realizována), ale o celý soubor principů pro prezentaci konkrétní rágy, který zahrnuje pravidla pro práci s melodickou linkou, způsoby frázování a ornamentace, a zahrnuje také svérázný koncept systému ladění ve smyslu přirozených intervalů; ten vychází z duchovních konceptů starodávné védské kultury a má interpretovi i posluchači navozovat určitý stav mysli.

Základním pojmem indického rytmu je *tála*, která představuje rytmický cyklus o určitém počtu dob, podobně, jako takt v evropské hudbě. Tradičně se počet dob pohybuje od čtyř až po sto osm¹⁹.

Nejvýznamnější tály odehrávající se v lichých metrických liniích v severoindické klasické hudbě jsou *Rupak* (7 dob v dělení 3+2+2), *Jhaptal* (10 dob v dělení 2+3+2+3) a *Dipchandi* (14 dob v dělení 3+4+3+4). Nejtradičnější tálou je bezesporu *tintál*, a i když se jedná o rytmický cyklus o 16 dobách, Ravi Shankar ve své knize *My Music, My Life* uvádí v praktické části knihy věnované rytmům, také permutace tintálu v dělení 2+3+2+3+3+3 a 3+3+2+2+3+3²⁰. Mimo to indický rytmický systém také často pracuje z tzv. kadenční formou, kde dochází k výrazným fázovým posunům frází oproti základnímu cyklu (tzv. off-beatové techniky). Tyto našly své výrazné místo i v rytmickém uspořádání v rámci jazzového idiomu. Nejznámějším reprezentantem kadenční formy v systému tál je tzv. *Tihaj*, který vznikne trojnásobným opakováním stejné fráze takovým způsobem, že její poslední úder vychází na první dobu cyklu tály²¹.

V jihoindickém karnatickém systému nacházíme další výrazný inspirační zdroj, kterým je tzv. *konakkol*, systém, ve kterém jsou vyslovovány rytmické slabiky, tzv. *solkattu*. Tento systém slouží spíše jako návod pro frázování, protože nejsou tolik vázány na zvuky bicích nástrojů, jako je tomu v severoindické hudbě, kde je tato vazba vyjadřována pojmem *bol*, kde jsou jednotlivé slabiky onomatopoickým vyjádřením jednotlivých typů úderů na tabla²².

¹⁷ WADE, Bonnie. Some Principles of Indian Classical Music. In: MAY, Elizabeth, *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1980. Str. 83.

¹⁸ Za všechny uveďme příklad George Harrisona z legendárních Beatles, který v 60. letech studoval tradiční hru na sitár.

¹⁹ 108 je v indické duchovní tradici posvátné číslo.

²⁰ Shankar, Ravi. *My music, my life*. San Rafael: Mandala Publishing Group, 2007. ISBN 978-1-60-109005-8

²¹ REINDL, Tomáš. *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby. s. 23.

²² MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Vyd.1. Praha: TOGGA, 2003, ISBN 80-902-9122-8. s. 74

Nejzásadnějším principem tvorby rytmických frází konnakolu je různé kombinování základních charakterických slabik do složitějších útvarů, a to často velice rozmanitými způsoby, při nichž dochází k různým posunům jednotlivých pulsů, polyrytmům, či vrstveným off-beatovým strukturám²³.

Přehled základních rytmických frází *solkattu*:

Fráze o dvou úderech: **Ta - ka**

Tři údery: **Ta - ki - ta**

Čtyři údery: **Ta - ka - di - mi**

Pět úderů: **Ta - ka - ta - ki - ta**, často též **Ta - di - gi - na - tom**

Sedm úderů: **Ta - ka - di - mi - ta - ki - ta**

Devět úderů: **Ta - ka - di - mi - ta - ka - ta - ki - ta**

Samozřejmostí je velká variabilita těchto frází díky užití technik augmentace, diminuce, rytmických modulací²⁴. Indický rytmický svět je komplexním systémem velmi racionálních kompozičních postupů a není divu, že jazzoví hudebníci jako John McLaughlin nebo Dave Holland z jeho pokladnice čerpali mnoho pro své vlastní kompoziční a improvizaci záměry.

1.5.2. Arabská hudba

Arabská hudba pochází z široké geografické oblasti a představuje bohatou kulturně-historickou tradici. Podobně jako tradice indická (nebo perská) se v hudbě vyznačuje primárně improvizací. Tato improvizace souvisí s modálním systémem, jehož zvukový rámec obsahuje mikrotonalitu a označuje se souhrnně jako *maqām*, který dělí hudební strukturu na dva základní faktory: čas (rytmický faktor) a prostor (tonální faktor). Podobně jako v indické tradici je každý jednotlivý *maqām* nejen hudební stupnicí, ale obsahuje také pravidla určující způsob, jakým má být hudební materiál vyjádřen. Specifické pro hudbu arabského okruhu je, že nikdy nebyla graficky zaznamenávána; šířila se a zachovávala pouze díky orální tradici. Metrum v arabské hudbě vychází z konceptu arabské prozodie, ve které jsou básnické verše založené na střídání dlouhých a krátkých slabik podle určitého schématu. Základní skupina arabských cyklických módů a rytmů se pak nazývá *īqā*. Arabské odborné knihy zahrnují desítky *īqā'āt*, kdy jejich délka je v rozsahu od 2 až po více než 40 dob²⁵. V základu arabské rytmiky existují tři „sonority“: *Dum* (tmavá), *Tak* (světlá) a *ticho*, z čehož můžeme vysledovat, že pro arabskou hudbu je charakteristické vázat rytmus na tón²⁶. Postupem času byl termín *īqā* nahrazen termínem *wazn*, který označuje rytmický motiv (v českém překladu slovo

²³ Pro důkladnější porozumění základům indické rytmické soustavy odkazují zájemce na práci Tomáše Reindla: REINDL, Tomáš. *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby

²⁴ Zde se rozumí přechod do jiných tempových úrovní vzhledem k základnímu pulsu, při zachování původní rytmické fráze.

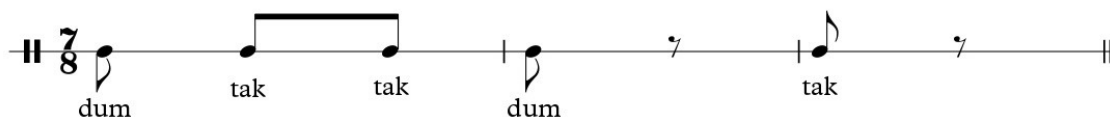
²⁵ BAR-YOSEF, Amatzia. Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy. *Ethnomusicology*. 2001, 45 (3), s. 423–442.

²⁶ MATOUŠEK, V. *Rytmus a čas v etnické hudbě*, 2003.

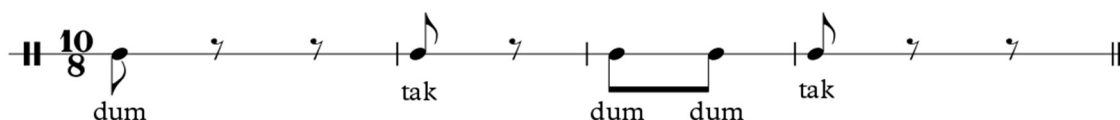
označuje míru). Ten tvoří pravidelně se opakující sekvenci vždy s minimálně dvěma a více časovými segmenty, které mohou být stejně, ale i různé dlouhé²⁷.

Příklady lichých *wazn*:

7/8 *Dawr Hindi*



10/8 *Samai Thaqil*



Ukázka více komplexního *wazn* s názvem *murassa' shāmī* v 19/8 taktu s divizemi 4 + 5 + 4 + 6:



Ačkoliv arabskou hudbu nelze plně ztotožňovat s islámem, v jazzu k této konflaci částečně došlo. Na zavedení arabských tradic do jazzového jazyka se totiž nejvýrazněji podílelo hnutí *Black Islam*, které vzniklo ve 40. letech 20. století a sdružovalo mnoho černošských jazzových muzikantů, kteří konvertovali k Islámu. O tomto fenoménu svědčí například hudebníci Sahib Shihab nebo Ahmed Abdul-Malik, kteří se etablovali a tvořili pod svými muslimskými jmény. Jiní protagonisté tohoto hnutí, jako např. Art Blakey, nadále používali svá občanská jména²⁸. Důvod náboženské konverze byl ryze pragmatický a podmíněný politicko-společenskou situací v USA raných 50. let 20. století: profesní život afroamerických umělců stále tragicky určovala rasová segregace v USA a znemožňovala jim získat povolení k provozování hudby v hudebních klubech. Jako Muslimové ovšem bebopoví muzikanti získali vyšší společenský status, než jaký určovala jejich barva kůže, a povolení jim bylo

²⁷ TOUMA, Habib. *The music of the Arabs. New expanded edition*. Portland: Amadeus Press, 1996. ISBN 0-931340-88-8

²⁸ Art Blakey byl jedním z prvních konvertujících a praktikujících jazzových hudebníků. Jeho arabské jméno bylo Abdallah ibn Buhaina.

vydáno. Později na duchovní odkaz islámu poukazuje i jedna z nejzásadnějších desek jazzové historie, album Johna Coltranea *A Love Supreme*: v úvodním textu, který Coltrane na svou desku napsal, zaznívají fráze přejaté z koránu²⁹. Přestože Coltrane nebyl praktikujícím muslimem, zajímal se od konce 50. let o nejrozmanitější duchovních tradice včetně té arabské, což se významně projevilo v jeho pozdější hudební tvorbě. Jeden z členů Coltranea progresivního quartetu, McCoy Tyner, se praktikujícím muslimem stal a přijal jméno Suleiman Saud.

1.5.3. Hudba jihovýchodní Evropy

Oblast jihovýchodní Evropy, souhrnně označovaná jako Balkán, je proslulá svou kulturní rozmanitostí. Tvoří pomyslné spojení mezi východem a západem a byla historicky ovlivňována ze všech stran – nacházíme zde vlivy orientální, arabské, slovanské, židovské, byzantské i středomořské. Oblast zahrnuje množství národů a tradic, což se projevuje na rozmanitosti (nejen) hudebních stylů.

Hudební tradice balkánského regionu využívá lichých meter v tradiční hudbě zcela běžně. Velké množství bulharské lidové hudby se odehrává v lichém metru – obvykle 5, 7, 9, 11 atd. Významným činitelem je zde i fakt, že každý rytmický cyklus je nazýván podle konkrétního typu tance. Například tanec *kopanitsa* vždy znamená 11/8 metrum. Některé rytmy se shodují ve svém členění napříč jednotlivými regiony, ale označují se jinými jmény; jedná se například o bulharský tanec *račenica*, který je shodný s rumunským tancem *geamparale*. V obou případech jde o tanec v 7/8 metru v dělení 2+2+3.

Balkánskou metrickou linii lze dobře chápat v dělení jednotlivých subdivizí po dvou a třech. Rodilí bulharští hudebníci v těchto termínech sice nepřemýšlejí³⁰, ale první balkánští muzikologové zjistili, že je to účinná metoda, jak převést neizochronní metrickou povahu bulharské lidové hudby do západní notace. Když počátkem dvacátého století navštívil tento region Béla Bartók, stal se tento způsob zápisu hudby standardem³¹.

Řada badatelů a západních muzikologů pro označení tohoto dělení v tradičních lichých rytmech přijala termín z osmanské hudební teorie – *aksak*³², který výstižně naznačuje tureckou stopu v linii rytmů a meter na Balkánském poloostrově. *Aksak* je definován jako rytmický systém, v němž jsou skladby nebo sekvence (prováděné v rychlém tempu) založeny na nepřerušovaném opakování matrice, která vzniká seskládáním rytmických buněk na principu střídání binárních a ternárních veličin, jako je 2+3, 2+2+3, 2+3+3, atd.³³

Zajímavým faktem také je, že dva základní způsoby dělení metrických cyklů do subdivizí po dvou a třech odpovídá daktylskému a anapestickému metru využívaného v poezii. Daktylské metrum je styl básnického verše, který odpovídá rozdělení 3+2+2 a je přesným opakem anapestického metra, odpovídajícímu dělení 2+2+3. Tyto způsoby rozdělení 7/8 metra v bulharské hudbě jsou hojně zastoupeny, zatímco dělení v cyklu na 2+3+2 se zde nevyskytuje vůbec.

²⁹ MCQUEENEY, Parker. *Sultans of Swing: Prophecies and Aesthetics of Muslim Jazz Musicians in 20th Century America*. Disertační práce. Hampshire College, 2016.

³⁰ Lidoví hudebníci o nich spíše uvažují z hlediska krátkých a dlouhých dob. Takovéto rozdělení se ale často liší od vesnice k vesnici v jemných nuancích, takže dělení na dvě a tři divize se jeví jako dostatečně uspokojivé.

³¹ STOYANOVA, Vessela. *Against The Odds: an Exploration of Bulgarian Rhythms*. Dostupné z: <https://www.fusionmagazine.org/against-the-odds-an-exploration-of-bulgarian-rhythms/>

³² Turecké slovo, doslova „kulhavý“.

³³ REINHARD, Kurt, STOKES, Martin, a Ursula REINHARD. „Turkey“. In: SADIE, Stanley a John TYRRELL (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001.

1.5.4. Artificiální hudba

V západní klasické hudbě najdeme rané příklady užití neizochronních meter na počátku 19. století. Příkladem je Fuga č. 20, Allegretto, op. 36 Antonína Reichy, napsaná v 5/8 a poprvé vydaná v Reichově sbírce *Douze fugues pour le piano* v roce 1800, nebo Larghetto z Chopinovy Klavírní sonáty č. 1 v 5/4 vydané v roce 1828. Také druhá věta ze slavné Symfonie č.6 h moll, op. 74 Petra Iljiče Čajkovského, známá jako *Patetická*, je celá zkomponovaná v 5/4 metru.

Tchaikovsky's Symphony No. 6, mvmt. II, opening theme
Allegro con grazia

mf 3 mf gliss. f

5 3 3 < ff mf

„Klasická hudba“, která jako první zahrnovala liché rytmy, byla z většiny dílem nezápadních skladatelů jako byl Bartók nebo Stravinskij. Přesněji je říci, že tito skladatelé do své vlastní hudby začlenili myšlenky jak „západní hudby“, tak regionálních lidových stylů, které lichá metra ve své hudbě hojně využívaly. Jazzoví hudebníci se pak inspirovali především moderními skladateli jako byli právě Stravinskij, Bartók nebo Ravel, a nacházeli v jejich hudbě nové inspirační impulzy. Zkoumali moderní klasické skladby a jejich elementy přizpůsobovali jazzovému stylu ve vlastních kompozicích nebo je využívali jako zdroj motivů pro své improvizace.

Miles Davis ve své slavné autobiografii *Miles* uvádí, že se při jednom jamu u Mintona³⁴ naučil víc, než by se naučil za dva roky na Juilliardu. O pár odstavců dále pak dodává, že během svých studií často navštěvoval knihovnu, půjčoval si partitury a studoval skladby Stravinského, Berga, Prokofjeva a dalších: „... *chtěl jsem vědět, co se odehrává v celé oblasti hudby*“³⁵. Dave Brubeck se díky svému studiu kompozice u Daria Milhauda začal výrazně zajímat o polytonalitu a polymetricku, což výrazně ovlivnilo styl jeho tvorby a po vydání přelomového alba *Time Out!* vyvolalo revoluci v používání lichých meter v jazzové hudbě. Podobnou inspiraci přiznává i Dave Holland, když tvrdí, že Stravinského „rytmické buňky“ používané jako motivické prvky zásadně ovlivnily způsob, jakým komponuje³⁶.

V závěru teoretického úvodu této práce je potřeba dodat, že jednotlivé výše popsané kulturně-hudební vlivy sloužily jako inspirační zdroje a zároveň se v hlavách jazzových hudebníků často vzájemně mísily. Utvořily tak jakousi inspirační mozaiku pro jejich jednotlivou tvůrčí činnost. Tato otevřenost cizím vlivům a jejich přijetí do vlastního hudebního světa nebyla jazzu nijak cizí a zůstává její důležitou a charakteristickou součástí i dnes. Jazzová hudba se vždy vyznačovala neomezenou silou integrace, kterou jazz a jazzoví

³⁴ Minton's Playhouse je jazzový klub, který sehrál důležitou roli pro vznik bebopu.

³⁵ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincey. *Miles - autobiografie*. Praha: Silbermann, 1999. S. 53, ISBN 80-967766-1-4

³⁶ OH, Linda M. *New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: An interdisciplinary study of Dave Holland's rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns*. Dizertační práce, Western Australian Academy of Performing Arts, 2005. s.10

hudebníci mají. To ovšem bylo předznamenáno už vznikem tohoto žánru, který byl poznamenán prolnutím dvou naprosto odlišných kultur - africké a evropské. Jakýkoli nový prvek, který se v ní může objevit, je přirozenou součástí tohoto stále probíhajícího procesu. Rozvoj lichých metrů v jazzu byl tedy také spíše postupným procesem a výsledkem práce mnoha hudebníků, kteří do hry přinášeli své vlastní přístupy a experimentovali s těmito rytmy ve svých skladbách.

2. Historický přehled lichých meter v jazzu

2.1. Liché rytmy v jazzu do roku 1959

2.1.1. Tanec Half and Half

Následující analytická část se zabývá konkrétními skladbami a zkoumá, jakými způsoby bylo liché metrum používáno. První, vysoce kuriozní příklad pochází z raně jazzového období roku 1914, kdy začal James Reese Europe³⁷ spolupracovat s Vernonem a Irene Castleovými, slavnou taneční dvojicí, která mu měla pomoci zpropagovat jeho nový druh hudby. Skladba *Castles' Half And Half*, kterou složil spolu s Fordem Dabneym³⁸, byla napsána v 5/4 metru a měla sloužit k tanci. V knize F. Leslieho Clendenena *Dance Mad: or, The Dances of the Day* z roku 1914 je *Half and Half*³⁹ popsán jako váhavý valčík, který se tančí v 5/4 metru se třemi kroky na pěti dobách v taktu, přičemž se tanečníci pohybují na první, čtvrté a páté době. Existuje více příkladů hudby k tomuto tanci, všechny byly napsané v 5/4 metru a všechny pochází z roku 1914. Patří mezi ně *Francine Half-And-Half* od Normana Leigha, *The Celebrated Half And Half* od F. Henriho Klickmanna a *Half & Half: A 'Castle' Creation* od Arthura N. Greena. Žádná z nich však neobsahuje jedinou synkopu a můžeme je popsat jako vícedílné instrumentální skladby bez textu s tempovým označením Moderato nebo Andante Moderato. Kuriozní tanec *Half and Half* se masově neprosadil a zůstává nám tak pouze obraz vážených amerických párů střední třídy, oděných do nejlepších společenských šatů té doby, kteří v předvečer první světové války tančí na amerických parketech kulhající waltz v 5/4 taktu.

³⁷ James Reese Europe (22. února 1881 – 9. května 1919) byl americký ragtimový a jazzový kapelník, aranžér a skladatel. Byl vůdčí osobností hudební scény Afroameričanů v New Yorku v 10. letech 20. století.

³⁸ Ford Thompson Dabney (15. března 1883 – 6. června 1958) byl americký ragtimový pianista, skladatel, textař a uznávaný ředitel kapel a orchestrů.

³⁹ F. Leslie Clendenen byl prezident Asociace tanečních mistrů v St. Louis a tato kniha byla jakousi kolekcí tanečních trendů své doby.

Castles' Half and Half

(1914)

James Reese Europe (1881–1919)
& Ford T. Dabney (1883–1958)

Moderato.

The musical score is written for piano in 5/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The second system starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *R. H.* (Right Hand) above the final measure. The score features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

2.1.2. Turkish Mambo

Ačkoli je většinou uznáváno, že prvním hudebníkem, který použil liché metrum v jazzu, byl Dave Brubeck, existují dvě dochované jazzové nahrávky, které využívají neizochronních meter ještě před vydáním přelomového Burbeckova alba *Time Out!* v roce 1959. První nahrávkou obsahující liché metrum je skladba *Turkish Mambo* od pianisty Lennieho Tristana (19. března 1919 – 18. listopadu 1978). Skladba byla vydána v roce 1956 vydavatelstvím Atlantic na albu *Lennie Tristano* a veřejnost ji přijala s jistou kontroverzí, především pro (v tehdejší době) nezvyklé využití technologie overdubbingu, kdy Tristano použil vrstvení více stop klavíru přes sebe a také manipuloval s rychlostí pásky. Skladba *Turkish Mambo* je tak pravděpodobně prvním dokumentovaným příkladem polymetrického jazzu, nejedná se však o mambo a rozhodně svým vyzněním nenaznačuje ani špetku blízkovýchodního vlivu; svůj název získala podle bratrů Ertegunových, Ametovi a Nesuhiovi, kterým tímto způsobem Tristano vzdal svůj hold⁴¹. *Turkish Mambo* byla natočena v Tristanově domácím studiu v New Yorku v roce 1954 nebo 1955⁴² a jak bylo zmíněno, využil k její realizaci techniku overdubu, tedy jednotlivě nahraných stop klavíru následně vrstvených na sebe. Kritika, která se na něj snesla, souvisela s tehdejšími striktními požadavky na autenticitu jazzu, který by měl vznikat jedině naživo. V rozhovoru s Natem Hentoffem pro časopis *Downbeat* v roce 1956 se Tristano k této otázce vyjádřil takto: „Když nahrávám na více pásků, nemám pocit, že bych kvůli tomu byl falešný. Vezměte si třeba *Turkish Mambo*. Neexistuje způsob, jak bych to mohl udělat tak, aby rytmy šly dohromady tak, jak je cítím... Záleží mi na tom, aby výsledek zněl dobře pro mě... jde mi o to, že důležitá je hudba.“⁴³

Prostřednictvím páskového multi-trackingu tedy slepý klavírista překryl pět vrstev strukturovaného času a v jednotlivých vrstvách se objevují melodické fráze, které jsou vůči sobě ve vzájemné rytmické superimpozici, tvořené 4/4, 7/8, 6/8 a 5/8 metrem. Hned v začátku skladby se objevuje 4/4 takt reprezentovaný stálým pulsem uzavřené hi-hatky na každou dobu, v kombinaci s 7/8 melodickým motivem s dělením jednotlivých subdivizí na 2+2+3 hraným ve spodním rejstříku klavíru a reprezentující základní nosný groove. Postupně se přidává další vrstva v 6/8 taktu (v dělení 3+3) a ještě jeden melodický motiv, tentokrát v 5/8 metru v dělení 3+2. Všechny jednotlivé motivy jsou pak opakovány po celou dobu trvání skladby a koexistují spolu v rytmických superimpozicích. Termín *rhythmic superimposition* úzce souvisí s termínem *cross-rhythm* a někdy se používá jako synonymum, ačkoli druhý termín je správně omezen pouze na rytmus, který je v rozporu s daným metrickým pulsem nebo taktem⁴⁴. Tristano nakonec použil tuto mnohvrstevnatou, neustále se měnící texturu jako pozadí pro improvizovanou sólovou klavírní linku ve 4/4 taktu.

⁴¹ Bratři Nesuhi a Ahmet Ertegunovi byli synové prvního tureckého velvyslance v USA a ve 30. a 40. letech 20. století bojovali proti rasismu v USA. V době, kdy černoši nesměli na různých místech sedět vedle bělochů, otevřelo na jejich popud turecké velvyslanectví své dveře černošským hudebníkům dokořán a umožnilo jim zde vystupovat. Někteří američtí politici turecké velvyslanectví varovali, aby nepovolovalo Afroameričanům účast na společenských akcích na ambasádě, Ertegunovi však tato varování ignorovali. Později založili významnou nahrávací společnost Atlantic Records a zasloužili se o růst slavných zpěváků a kapel, včetně Raye Charlese, Arethy Franklinové, Milese Davise, Rolling Stones a Led Zeppelin.

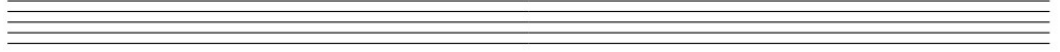
⁴² Přesné datum pořízení nahrávky není známo.

⁴³ HENTOFF, Nat. *Multitaping isn't phony: Tristano*. *Down Beat*, 6. května 1956, 11-12. Dostupné z: <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/DownBeat/50s/56/Down-Beat-1956-05-16-23-10.pdf>

⁴⁴ „Polyrhythm,“ In: SADIE, Stanley, a John TYRRELL (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001.

Turkish Mambo

Lennie Tristano



3 1

Musical staff with a bass clef and 4/4 time signature. It contains two measures of music, each with four eighth notes. A box containing the number '1' is positioned above the first measure. The first measure starts with a '3' above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

5

Musical staff with a bass clef and 7/8 time signature. It contains two measures of music. Each measure has a dotted quarter note followed by six eighth notes. The notes are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1. The first measure starts with a '5' above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

7

Musical staff with a bass clef and 6/8 time signature. It contains two measures of music, each with two dotted quarter notes. The notes are: G2, F2, E2, D2. The first measure starts with a '7' above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

9

Musical staff with a bass clef and 5/8 time signature. It contains two measures of music. Each measure has a dotted quarter note followed by four eighth notes. The notes are: G2, F2, E2, D2. The first measure starts with a '9' above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

11 solo in 4/4

Musical staff with a bass clef and 4/4 time signature. It contains two empty measures. The first measure starts with a '11' above it. The staff ends with a double bar line.

2.1.3. Jamila

Druhou jazzovou nahrávkou, která využívá liché metrum a objevila se ještě před vydáním revolučního Brubeckova alba, je skladba hardbopového saxofonisty Sahiba Shibaba (23. června 1925 – 24. října 1989). Skladba s názvem *Jamila* vyšla na jeho desce *Jazz Sahib* a nahrál ji ve Van Gelder Studio v Hackensacku 9. Července 1957 společně se saxofonisty Philem Woodsem (alt saxofon) a Benny Golsonem (tenor saxofon), a dále s Hankem Jonesem na klavír, Paulem Chambersem na kontrabas a Artem Taylorem na bicí. Shihab zde hraje na baryton saxofon a společně s klavírem a kontrabasem zní hned v úvodu skladby základní melodický groove v 7/4 metru (čtvrťka = 150bpm), jehož jednotlivé subdivize se v rámci 7/8 metra dají vnímat v dělení 3+2+2.

Lichého 7/8 metra je zde ovšem využito pouze v tématu, protože jednotlivé improvizální chorusy, které následují po tématu, jsou již v tradičním 4/4 taktu v postbopově rychlém tempu (čtvrťka = 320bpm). Po závěrečném sóle bicích se ozve melodie z formální části B hlavního tématu, provedená stále ještě v rychlém tempu v poměru dva 4/4 takty na jeden 7/8 a do původního tempa se téma dostane přes závěrečný takt této části, zahráný v halftime v 6/8 taktu. Jak již bylo zmíněno v kapitole o arabské hudbě, Shihab byl jedním z prvních jazzových hudebníků, který konvertoval k islámu (konkrétně v roce 1947), byl skutečně praktikujícím muslimem, a proto se domnívám, že nejvíce pravděpodobnou inspirací pro použití 7/4 metra ve skladbě *Jamila* má arabská hudební tradice, se kterou se při studiu islámského náboženství setkal⁴⁵.

⁴⁵ Shibab patřil k islámské sektě ahmadíja.

Jamila

A

First system of musical notation for section A. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/4. The right hand starts with a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, with eighth rests between them.

Second system of musical notation for section A. The right hand has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand continues the rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, with eighth rests between them.

Third system of musical notation for section A. The right hand has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand continues the rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, with eighth rests between them.

Fourth system of musical notation for section A. The right hand has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand continues the rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, with eighth rests between them.

B

First system of musical notation for section B. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a whole rest followed by a quarter note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

Second system of musical notation for section B. The right hand has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a whole rest followed by a quarter note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

2.2. Rok 1959 jako historický milník

2.2.1. Revoluční album *Time Out!* Dave Brubecka

Skutečným průlomovým momentem v popularizaci a začátku hojného využívání lichých meter v jazzové hudbě byl rok 1959⁴⁶, a to díky vydání přelomového a komerčně velmi úspěšného alba Dave Brubeck Quartetu *Time Out!* (Columbia CS-8192, 1959). Právě kritický úspěch této nahrávky podnítil vznik kontinuity ve využívání lichých meter v jazzovém idiomu.

Dave Brubeck (6. prosince 1920 – 5. prosince 2012) vyrůstal v hudební rodině, jeho matka byla klasicky vystudovaná klavíristka a jeho dva starší bratři byli oba hudebníci; nejstarší Henry byl bubeník a prostřední Howard byl varhaníkem a skladatelem, který nejmladšího bratra Davea přivedl k Dariovi Milhaudovi⁴⁷, u kterého sám studoval. Byl to právě tento vliv, který mladého Brubecka přivedl k prvnímu kontaktu s polyrytmy a polytonalitou, jak to Brubeck sám naznačuje v jednom z rozhovorů: „*Můj bratr (Howard), který byl Milhaudovým studentem, mi musel říct o polyrytmech a polytonalitě.*“⁴⁸ Hudebně to Davea od mala táhlo k jazzu a v jeho rané tvorbě jsou rozpoznatelné vlivy jazzových velikánů Basieho a Ellingtona. Když se vrátil z vojny a v roce 1946 začal oficiálně studovat kompozici u Milhauda, bylo jeho záměrem opustit jazz a stát se místo toho klasickým skladatelem. Milhaud, mezi jehož oblíbence patřili Ellington a Gershwin, ho však povzbuzoval, aby následoval své jazzové instinkty a byl inkluzivní. Milhaudova obliba jazzu se také projevila i v jeho přístupu k výuce. Na úvodních hodinách se ptal studentů, kolik je mezi nimi jazzových hudebníků. Poté, co se Brubeck spolu s dalšími přihlásili, odpověděl: „*Od nynějška by všechny vaše skladby měly být psány pro toto nástrojové obsazení [jazzový ansámbl].*“ Tato strategie učinila studium kompoziční techniky mnohem příjemnějším, cílevědomějším a reálnějším a do značné míry byla zodpovědná za zvuk Dave Brubeck Quartet⁴⁹. Jak upřesnil sám Brubeck: „*Jako hudebník se cítím být svobodný a mohu prozkoumat celou oblast svého hudebního dědictví – od afrických bubnových baterií až po Couperina, Bacha, Jellyho Rolla, Stravinského nebo Charlieho Parkera.*“⁵⁰

Album *Time Out!* bylo nahráno 25. června, 1. července a 18. srpna 1959 a navzdory komerčnímu úspěchu – jednalo se o první jazzové album, kterého se prodalo milion kusů – vyvolalo značné množství kontroverzí. Marketingoví manažeři společnosti Columbia se nejprve postavili proti projektu a předpovídali mu komerční neúspěch, protože Brubeckova hudba byla považována za nevhodnou k tanci. Kromě toho se na obalu alba *Time Out!* místo obvyklého vyobrazení kvarteta nebo jeho členů objevilo abstraktní umění⁵¹. Album také zahrnovalo pouze původní skladby, nikoli osvědčené standardy. Podle Brubecka: „*Goddard Lieberson, prezident Columbia Records, vybral Blue Rondo [a la Turk] a Take Five jako singl z našeho alba Time Out!, a musel bojovat s firemní politikou i s vlastním obchodním oddělením, aby je vydal. Bylo nám řečeno, že to nikdy nebude fungovat, protože ty skladby nejsou ve čtyřčtvrťovém taktu a nikdo na ně nemůže tančit [. . .] Od prvního vydání jsem*

⁴⁶ Rok 1959 byl významným rokem pro jazz ve více ohledech - toho roku vyšly čtyři zásadní a přelomové nahrávky: *Time Out!* Dave Brubecka, *Kind of Blue* Milese Davise zahajující éru modálního jazzu, debutové album Ornetta Colemana *The Shape of Jazz to Come* a vynikající deska Charlese Minguse *Ah Um*.

⁴⁷ Darius Milhaud (4. září 1892 – 22. června 1974), francouzský hudební skladatel a pedagog, byl významnou postavou v oblasti hudby 20. století a byl známý pro své experimentování s různými hudebními formami a žánry. Byl jedním z představitelů hnutí Les Six, skupiny mladých francouzských skladatelů, kteří se vymezovali proti tradičním hudebním konvencím.

⁴⁸ MAWER, Deborah, *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-1-107-03753-3, s. 247

⁴⁹ Ibid., 251

⁵⁰ BRUBECK, Dave. Jazz perspective. *Perspectives U.S.A.*, 15, jaro 1956. s. 22–28.

⁵¹ Jednalo se o malbu od autora Neila Fujity.

nemohl odehrát koncert, ať už jsem byl kdekoliv po světě, aniž by někdo nevolal po Take five
...⁵²

Album *Time Out!* otevírá skladba *Blue Rondo à la Turk* a v mnoha ohledech se jedná o klíčovou kompozici, která přináší do jazzu jedinečnou kombinaci prvků ze tří různých hudebních kultur. Zaprvé, v prostřední improvizacionální části se skladba pomocí rytmické modulace transformuje do blues, tedy typicky americké umělecké formy vycházející z afrických kořenů a představující významnou odnož jazzu, a zároveň Brubeckův „mateřský“ hudební jazyk. Zadruhé, formální struktura rondo představuje odkaz na kompoziční postupy evropské klasické hudby; zatřetí, pro zaměření této práce nejdůležitější, „exotická“ rytmická složka asymetrického 9/8 metra vychází z tureckého *aksaku*.

Úplná rytmická struktura výchozího hudebního motivu se skládá ze tří taktů v dělení subdivizí osmin na 2+2+2+3 a jednoho taktu v dělení 3+3+3. Úvodní komponovaný úsek se skládá z čtýř opakování tohoto čtyřtaktového vzoru.

♩ = 126
Fmaj7 F7 F6 F+ F F+ F6 F7

3 Fmaj7 F7 F6 F+ F F+ F6

Zde je na místě uvést zajímavou skutečnost, že tento rytmický vzorec se stejným dělením 2+2+2+3 najdeme i v Bartókově *Mikrokosmu*, v části V., č. 152 s názvem *6 tanců v Bulharském rytmu* z roku 1940.

⁵² ANTHONISSEN, Juul, RAMSEY, Doug a Dave BRUBECK, *Time Signatures: A Career Retrospective*, liner notes, reissued/remastered 4-CD box, Columbia 52945, 1992

152.

5 Allegro molto (♩ = 40)

Těžko říci, zda byl Brubeck ovlivněn Bartókem nebo se jednalo o inspiraci ze stejného zdroje; informační prameny v tomto nejsou zajedno. Během dlouhé kariéry poskytl Brubeck na toto téma tisíce rozhovorů a nejpravděpodobnější verzi pak poskytl v rozhovoru pro Columbia Records ve svém domě ve Wiltonu 12. září 2003. Tento rozhovor byl následně zařazen do edice Columbia Legacy 50th Anniversary Edition alba *Time out!* vydané v roce 2009⁵³. Na dotaz ohledně inspiračního zdroje pro vznik skladby *Blue Rondo à la Turk* tvrdí, že inspirací pro užití 9/8 *aksaku* bylo čtyřměsíční turné quartetu po Evropě a Blízkém východě v roce 1958, kde Brubeck slyšel tento neobvyklý rytmus v podání tureckých pouličních hudebníků, okamžitě si ho zamiloval a když se jednoho zeptal, kde k tomuto 1-2-1-2-1-2-1-2-3 rytmu přišli, jeden z nich odpověděl: „*To je pro nás něco, jako pro vás blues. Všichni jsme vyrostli na improvizaci v tomhle rytmu.* [...] *Tak jsem si řekl, že tenhle rytmus použiju v melodii a nazvu ji Blue Rondo à la Turk. Měl jsem to nazvat prostě Blue Rondo, protože ten název lidi mátl.*”⁵⁴

Take Five je nejznámější skladbou na albu, stala se nejprodávanějším jazzovým singlem všech dob a obecně nejznámější skladbou spojenou s Dave Brubeckem, a to i navzdory faktu, že její autorství je připisováno Paulu Desmondovi. K tomuto momentu došlo, když Brubeck požádal Desmonda, aby na zkoušku kapely přinesl vlastní skladbu v 5/4 metru; slyšel ho totiž při rozehrávání před koncertem improvizovat do 5/4 rytmu, kterým se rozcvičoval bubeník Joe Morello, a velmi ho to oslovilo. Když se na příští zkoušce sešli, stěžoval si Desmond, že v 5/4 nic napsat neumí a přinesl pouze dva melodické motivy. Brubecka napadlo poskládat je za sebe a tím vytvořit dvě kontrastní části A a B formální struktury skladby, které tím naprosto vyhovovaly formálním potřebám jazzového standardu. Brubeckovým záměrem bylo vytvořit melodický rámec pro bubenické sólo Joa Morella, které tvoří většinu skladby. *Take Five* má tempo 170 bmp a je v tónině es moll. Hlavním nosičem je lichý groove v 5/4 metru. Tato píseň víceméně zpopularizovala 5/4 signaturu a ovlivnila groove mainstreamové hudby, které následovaly.

⁵³ Dostupné z: <http://www.davebrubeckjazz.com/Take-Five-&-Time-Out>

⁵⁴ Zde má Brubeck na mysli velkou podobnost názvu se slavnou skladbou od W.A.Mozarta.

swing ♩ = 170

Brubeck pokračoval v objevování nových jazzových rytmů a meter i na následujících nahrávkách, jako jsou *Time Further Out* (Columbia CS-8940, 1961) a *Countdown - Time in Outer Space* (Columbia CS-8575, 1962), *Time Changes* (Columbia CS-2127, 1963) a další.

Původně singlová kompozice *Unsquare Dance* byla zařazena na album *Time Further Out* a stala se dalším hitem, který zabodoval v hudebních hitparádách na americkém a anglickém hudebním trhu. Je napsána v 7/4 metru, harmonicky vychází z tradiční bluesové struktury a rytmicky je poháněna jednoduchou kontrabasovou figurou⁵⁵, kterou po celou dobu doplňuje off-beatové tleskání rukou.

Klavír

Hand clapping clapping continues throughtout..

⁵⁵ V dělení osminových subdivizí 2+2+3.

nastupuje s klesajícími frázemi křížícími 7/4 rytmus a poté cituje známou americkou lidovou píseň *Turkey in the straw* zasazenou do 7/4 groovu. Rychlost skladby se od začátku do konce pozvolna zvyšuje. Stejně jako v předchozí hitovce *Take Five* následuje po výchozím motivu soustavný vamp, zatímco Morello zkoumá 7/4 prostor mezi údery, většinou na ráfcích svého virblu.

Hand clapping

drum sticks

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for 'Hand clapping' and a single staff with a double bar line for 'drum sticks'. The time signature is 7/4. The 'Hand clapping' part features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with 'x' marks above some notes. The 'drum sticks' part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the pattern.

Skladba *Eleven Four* Paula Desmonda, která vyšla na albu *The Dave Brubeck Quartet: Countdown - Time in Outer Space* (Columbia, CS 8575) v roce 1962, představuje vzletnou swingující melodii. Desmond ji složil, jak název napovídá, v 11/4 metru, a po celou dobu respektuje dělení jednotlivých subdivizí na 3+2+3+3.

$\text{♩} = 206$

A

F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7} F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7}

3 Am^(b5) Ab^{m7} G^{m7} F^{#m7} F^{m7} B^{b7} E^bma⁷ C^{m7}

A'

5 F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7} F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7}

7 Am^(b5) Ab^{m7} G^{m7} F^{#m7} F^{m7} B^{b7} E^bma⁷ C^{m7}

B

9 D^{m7} G⁷ E^{m7} A^{m7} F^{#m7} B⁷ E^mma⁷

11 A^{m7} D⁷ B^{m7} E^{m7} A^{m7} D⁷ G^{m7} C⁷

A

13 F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7} F⁷ B^{b7} G^{m7} C^{m7}

15 Am^(b5) Ab^{m7} G^{m7} F^{#m7} F^{m7} B^{b7} E^bma⁷

2.3. Příklady lichých meter v jazzu po roce 1959

V návaznosti na komerční úspěch a pozitivní ohlasy Brubeckova alba *Time Out!* se stále více hudebníků začalo zajímat o nové rytmické koncepty vybočující ze standardního 4/4 metra a používat je jako rytmická vehikula pro svou tvorbu a improvizaci. V následující části chci předložit několik reprezentativních vzorků takového počínání od dalších vrcholných představitelů jazzové tradice 60. let 20. století.

2.3.1. Max Roach

2.3.1.1. Long As You're Living

Ve stejnou dobu jako Brubeck experimentoval s lichými rytmy i velikán a inovátor jazzového bubnování Max Roach (9. ledna 1924 – 16. srpna 2007), který již v roce 1956 na desce *Jazz in 3/4 Time* (EmArcy MG 36108) demonstroval, že jazz nemusí být vždy ve 4/4 taktu, aby swingoval. V roce 1959 se pak na čtvrtém řadovém albu *Abbey Is Blue* (Riverside RLP 12-308) zpěvačky Abbey Lincoln, pozdější manželky Maxe Roache, objevuje skladba⁵⁶ *Long As You're Living*, která je formální strukturou bluesem v 5/4 metru. Tuto skladbu poté hrál Roach i se svým kvintetem a její záznam z živého vystoupení v západním Německu z roku 1960 vydalo vydavatelství Enja až v roce 1984. Následující transkripce hlavního tématu pochází právě z této nahrávky.

The image displays a musical score for the piece "Long As You're Living" in 5/4 time. The score is written for piano and is divided into three systems, each containing four measures. The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) shows a steady bass line in the left hand and a melody in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line, with measure 8 featuring a more complex chordal structure. The third system (measures 9-12) concludes the main theme with a final chord in measure 12.

⁵⁶ Napsal ji Oscar Brown Jr., Julian Priestler a Tommy Turrentine

2.3.1.2. Driva Man

V prosinci roku 1960 vyšla slavná Roachova deska *We Insist! - Max Roach's Freedom Now Suite* (Candid Records), pětídílná jazzová suite zpracovávající téma o boji Afroameričanů za dosažení rovnoprávnosti v USA a obsahující aspekty avantgardních trendů šedesátých let, včetně použití ansámblu bez klavíru, vrřskavých vokálů Abbey Lincoln v písni *Protest* nebo momentů kolektivní improvizace. Úvodní skladba *Driva Man* vypráví prostřednictvím textů a hudební složky explicitní příběh otroctví⁵⁷. Po celou dobu udržuje 5/4 metrum, vždy s úderem na první dobu každého taktu, buď jako rimshot na ráfek malého bubnu, nebo úderem na tamburínu zpěvačkou Abbey Lincoln ve vokálních částech skladby, které kompozici otevírají i zakončují. Skladba nevybočuje z 5/4 schématu a vyvolává představy nucených prací, konkrétně praskání bičem reprezentované zmíněným úderem na první dobu z taktu. Skladba má bluesovou formu, která má pouze šest taktů, ale harmonický progres je seskupen po dvou akordech na jeden takt, v dělení 3+2, takže každý chorus odpovídá klasické formální struktuře dvanáctitaktového blues.

2.3.1.3. Nommo

V roce 1965 natočil Roach desku *Drums Unlimited* (Atlantic LP 1467), na kterém můžeme slyšet skladbu *Nommo* v 7/4 metru. Skladba je poháněna basovým groovem v dělení 2+2+3, v němž je první doba ze třetí divize o osminu předražena, což názorně ukazuje, jakým způsobem jazzoví hudebníci přiměli lichá metra swingovat. Skladbu složil kontrabasista Jymie Merritt (3. května 1926 – 10. dubna 2020), který v Roachově tehdejší sestavě působil.

A ♩ = 150

B

⁵⁷ Autorem textu byl Roachův spoluhráč Oscar Brown Jr.

2.3.2. Eric Dolphy: Hat and Beard

Album *Out to Lunch!* multiinstrumentalisty Erica Dolphyho je považováno za jeden z vrcholů jazzové avantgardy 60. let. a za jedno z nejlepších jazzových alb v historii. Titulní skladbu *Hat And Beard* složil Dolphy jako poctu Theloniu Monkovi. Sám Dolphy tragicky zemřel téměř čtyři měsíce před vydáním alba *Out To Lunch*⁵⁸, takže se mu osobně nikdy nedostalo plného uznání za genialitu jeho posledního díla. Společně s ním desku nahráli jazzové legendy Freddie Hubbard (trumpeta), Bobby Hutcherson (vibrafon), Richard Davis (kontrabas) a Tony Williams (bicí). Skladba *Hat And Beard* je složená v 9/4 metru a využívá disonantní harmonie, roztěkané rytmy a vratkou, pružnou melodii ve službách starého dobrého swingu. Pro znázornění příkládám transkripci prvních dvaceti tří taktů, ve které je nosný ostinátní 9/4 groove představený kontrabasem, k němuž se v šestém taktu přidá Dolphy s basklarinetem a motiv melodicky obměňuje a ve čtrnáctém taktu jej přebírá vibrafon. V šestnáctém taktu zazní hlavní téma kompozice. (viz Příloha 1)

2.3.3. Elvin Jones: That Five-Four Bag

V roce 1965 vydal legendární bubeník Elvin Jones své druhé autorské album *Dear John C.* (Impulse! A-88). Společně s ním na albu hrají Charlie Mariano (alt saxofon), Hank Jones a Roland Hanna (klavír) a Richard Davis (kontrabas). Na reedici CD najdeme i bonusovou skladbu⁵⁹ *That Five-Four Bag*, která je v 5/4 metru a takřka identicky kopíruje nosný groove z *Take five*.

The image shows three staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled 'Drum Set' and has a 5/4 time signature. It shows a series of notes with 'x' marks above them, indicating accents. The middle and bottom staves are labeled 'Dr.' and show various drum patterns, including triplets and accents.

⁵⁸ Dolphy zemřel v Berlíně 29. července 1965 poté, co upadl do diabetického kómatu. Ačkoli se o některých detailech jeho smrti stále vedou spory, většinou se uznává, že upadl do kómatu způsobeného nedagnostikovanou cukrovkou.

⁵⁹ Na původním vydání nahrávky v roce 1965 se skladba neobjevila.

2.3.4. Wayne Shorter: Indian Song

Další ukázka, skladba *Indian Song* postavená na 5/4 basovém groove, pochází z osmého řadového alba saxofonisty Waynea Shortera *Ecetera* nahraného 14. června 1965, ale vydaného u Blue Note až v roce 1980⁶⁰. Pro nahrávání Shorter angažoval kolegu z kapely Milese Davise, pianistu Herbieho Hancocka, a dále basistu Cecila McBeeho a bubeníka Joes Chamberse, kteří se Shorterem spolupracovali i na jeho dalších třech albech, *The All Seeing Eye*, *Adam's Apple* a *Schizophrenia*. Ostinátní dvoutaktový basový motiv přetrvávající téměř celou skladbu⁶¹, s dělením osminových subdivizí na 3+2+3+2 v prvním taktu a 3+3+2+2 v taktu druhém, nastoluje náladu a tempo, ke kterému se od třetího opakování přidávají bicí a klavír. Shorter pronese modální, východně laděnou melodii zasazenou do módu C dórská a s průchozím tónem fis v rozvinutém třetím opakování výchozího melodického motivu, což vnáší do melodie jemný bluesový charakter.

The musical score is presented in four systems. The first system is the bass groove, written in bass clef with a 5/4 time signature and a tempo marking of 192. It features a repeating eighth-note pattern with glissando markings. The second system is the theme, written in treble clef with a key signature of one flat (C minor) and a common time signature. The third system continues the theme with a 'lay back' section and a trill. The fourth system shows piano accompaniment with triplet markings.

V následném rozvolněném sóle se chvílemi vrací k citacím hlavního tématu. Stejně jako stoupá a klesá intenzita Shorterovy hry, mění se i rytmické experimentování ostatních hráčů nad ostinátním basovým groove. Hancockova i Chambersova hra je plná polyrytmických struktur, například v čase 2:51 doprovází Hancock Shortera melodickým osminovým motivem trvajícím čtyři doby, který se tím pádem po čtyřech taktech a po svém pátém zopakování ocitne opět na první době v taktu, což nápadně připomíná principy indické kadenční formy *tihaj*.

The piano accompaniment is shown in two systems, both in treble clef with a key signature of one flat. The first system is labeled 'Piano motiv 2'51' and consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. The second system continues this melodic line.

⁶⁰ Podobně tomu bylo s albem *The Soothsayer*, které natočil také v roce 1965, ale Blue Note jej vydalo až v roce 1979.

⁶¹ Výjimku tvoří pouze vlastní sólová část Cecila McBeeho.

McBee až zhruba v devíti minutách ostinátní groove opouští a sólově volněji bloudí, než se k němu vzápětí opět vrátí a vybízí k repríze hlavního tématu. Po jeho zaznění kapela dál pokračuje v jakémsi improvizálním vampu a nahrávka končí fadeoutem.

2.3.5. Joe Zawinul: 74 Miles Away

V roce 1967 natočil saxofonista Cannonball Adderley se svým kvintetem album *74 Miles Away*. Nahrávka byla pořízena živě před pozvaným publikem v Capitol Studios v Hollywoodu v a spolu s Adderleym na ní hrají Nate Adderley (kornet), Joe Zawinul (klavír), Victor Gaskin (kontrabas) a Roy McCurdy (bicí). Stejnomená kompozice *74 Miles Away*, jejímž autorem je Joe Zawinul, je v 7/4 metru v dělení 2+2+3 s předraženou osminou z poslední sudivize, což opět vytváří potřebný swingující charakter tohoto 7/4 groove.

♩ = 160

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 7/4, with a tempo marking of ♩ = 160. The score is divided into several systems. The first system shows the initial rhythmic pattern with a 2+2+3 subdivision. The second system continues this pattern. The third system shows a change in the bass line. The final system consists of sustained chords in both staves, with a fermata over the final chord.

2.3.6. Herbie Hancock: Ostinato (Suite for Angela)

V roce 1971 vydal klavírista Herbie Hancock album *Mwandishi*⁶² (Warner Bros. Records WS 1898), které bylo Hancockovým pokusem navázat na hudební principy a styly, které zkoumal při svých předchozích zkušenostech s Milesem Davisem v jeho elektrickém fusion období, jako např. na albu *In A Silent Way*. Nahrávka obsahuje progresivní pojetí funku, jazzu a rocku a je jedním z prvních Hancockových odklonů od tradičních jazzových idiomů a zároveň počátkem originálního a kreativního stylu, kterým se mu nakonec podařilo oslovit širší publikum⁶³. Na albu *Mwandishi* se Hancock zabýval především volnými formami a kolektivní improvizací, kapela byla vlastně orchestrem uvnitř jazzového septetu. Každý hudebník hrál na řadu nástrojů, všichni zúčastnění se zapojovali i hrou na exotické bicí nástroje a při živých vystoupeních býval celý set hudby jednou souvislou suitou. Album otevírá třináctiminutová skladba *Ostinato (Suite for Angela)*⁶⁴ postavená na ostinátním synkopovaném 15/8 groovu, což je vlastně jeden 4/4 takt následovaný jedním 7/8 taktem.



2.3.7. Stan Kenton: Adventures in Time

Experimentům s lichými metry se v 60. letech nevyhnula ani větší bigbandová obsazení. Za přelomové album v tomto směru můžeme považovat desku Stana Kentona z roku 1962 *Adventures in Time - A Concerto for Orchestra arranged by Johnny Richards* (Capitol ST 1844), které do bigbandového prostředí zavedlo netradiční časové signatury. Obsahuje kompozice jako $3 \times 3 \times 2 \times 2 \times 2 = 72$ v 9/8 metru nebo skladbu *Quintile* v 5/4 metru, jejíž výchozí rytmus je ve svých osminových subdivizích dělen na 3+3+2+2. Johnny Richards, skladatel a aranžér, který materiál pro celou desku kompletně připravil, přidal do základního groovu ještě jeden přízvuk uprostřed první rytmické skupiny pocházející ze skladby *Take Five*, a tím vytvořil nový feeling pro 5/4 metrum. Jedná se o příklad kreativního přístupu k novým metrum, které byly přejaty z předchozích skladeb se zachováním tzv. konstantních přízvukových vzorců.

♩ = 110



⁶² Mwandishi je Hancockovo svahilské jméno, které přijal na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Význam slova je "skladatel".

⁶³ Jednalo se o album *Head Hunters* z roku 1973.

⁶⁴ Skladba je dedikována Angele Yvonne Davisové (nar. 26. ledna 1944), afroamerické marxistické a feministické politické aktivistce, filozofce, akademice a spisovatelce. V roce 1970 byly zbraně patřící Davisové použity při ozbrojeném přepadení soudní síně v Marin County v Kalifornii, při němž byli zabiti čtyři lidé a Davisová byla následně stíhána za tři hrdelní zločin, včetně spiknutí za účelem vražd. Strávila více než rok ve vězení, v roce 1972 byla zproštěna všech obvinění.

2.4. Don Ellis

V historickém kontinuu inkorporace lichých rytmů do jazzového světa je zásadní hudební osobností trumpetista, skladatel a kapelník Donald Johnson Ellis (25.července 1934 – 17. prosince 1978), který dokázal nashromáždit ohromující množství znalostí a zkušeností z různých oblastí, včetně jazzu, klasické hudby a hudby nezápadních kultur. V roce 1956 vystudoval kompozici na Bostonské univerzitě a po příchodu do New Yorku v roce 1959 se jeho kariéra trumpetisty rozjela naplno. Brzy se zapojil do dění newyorské avantgardy a toto období bylo pro Dona velmi plodné, nahrával alba pod svým jménem, vystupoval na jazzově-klasických koncertech s Guntherem Schullerem a nahrával také s Maynardem Fergusonem, Charliem Mingusem a Georgem Russellem. V roce 1962 získal Don Ellis cenu *New Star Trumpet Award* v soutěži *International Jazz Critics Poll*.

Ellisovo rané zkoumání časových signatur přímo navazovalo na jeho postgraduální akademická studia v letech 1963-1965), která absolvoval na katedře etnomuzikologie na University of Southern California v Los Angeles (UCLA). Jeho rytmické inovace byly přímým výsledkem studia nezápadních hudebních kultur, se kterými se zde setkal. Za nejdůležitější vliv při zkoumání rytmických možností považuje indickou hudbu, kterou na UCLA studoval u Hariho Har Raa, žáka legendárního Raviho Shankara. Ve své knize *Rhythm*⁶⁵ uvádí toto prohlášení: „*Loni jsem zažil největší šok svého života. Začal jsem studovat indickou hudbu...*”

V roce 1965 založil Hindustani Jazz Sextet, ve kterém hrál na sitár také jeho učitel Hari Har Rao. Soubor kombinoval prvky jazzu s prvky klasické indické hudby a jedná se o první kapelu tohoto typu, která představila nepokrytou fúzi západní a východní hudby. V roce 1965 také Ellis a Rao společně napsali esej s názvem *An Introduction to Indian Music for the Jazz Musician*, který začíná odvážným prohlášením: „*Indická klasická hudba disponuje do nejvyššího stupně rozvinutým, jemným a složitým systémem organizovaného rytmu na světě. Nejlepší a technicky nejvyspělejší jazzový bubeník, který kdy žil, je ve srovnání s dobrým indickým bubeníkem, pokud jde o ovládnutí rytmů, řadovým nováčkem.*”⁶⁶

Esej zároveň představoval základní prvky indických rytmů tak, aby mohly být snadno aplikovány v jazzovém kontextu. „*Dobrý jazzový bubeník dělá například při udržování struktury dvanáctitaktového blues v hlavě při hraní různých křížených rytmů v podstatě totéž, co indický bubeník. Rozdíl spočívá především v daleko větší rozmanitosti a jemnosti (nemluvě o obtížnosti) indických rytmických vzorců.*”⁶⁷ Ovlivněn komplexním indickým rytmickým systémem, Ellis zasvětil svou další hudební kariéru dvěma rovinám: Zaprvé, rozvinout svou hru a psaní na nejvyšší možnou rytmickou úroveň, a zadruhé, uvést do pohybu kola, která pošlou tyto nové rytmy proniknout do celé naší hudební kultury.⁶⁸

Pro tento svůj cíl založil Ellis vlastní Don Ellis Orchestra, který se zpočátku proměňoval do mnoha různých tvarů, velikostí a konfigurací, ale nikdy nepřestal přinášet nové, často radikální inovace. Po vydání prvních dvou bigbandových alb⁶⁹ začal Ellis experimentovat s elektronickými nástroji, hojně využíval clavinet, piano Fender-Rhodes a další syntezátory. Mezi elektronické nástroje měnící zvuk patřily i pedály wah-wah, ring modulátory, phasery, pitch děliče a páskové smyčky echoplex. Tyto nástroje se později staly základním vybavením

⁶⁵ *Rhythm: A New System of Rhythm Based on the Ancient Hindu Techniques*. [unpublished] (Objective Music Company, Inc., 1977)

⁶⁶ ELLIS, Don, HAR RAO, Hari, *An Introduction to Indian Music for the Jazz Musician*, *Jazz Magazine*, duben 1965, cit. v FENLON, Sean P. *The Exotic Rhythms of Don Ellis*, 28.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ ELLIS, Don, *The New Rhythm Book*. Ellis Music Enterprises, 1972.

⁶⁹ Don Ellis Orchestra: *'Live' at Monterey!* (Pacific Jazz, PJ 10112) a *Live in 3¾/4 Time* (Pacific Jazz, PJ 10112)

Don Ellis Orchestra. Nástrojové obsazení orchestru, stejně jako způsob, jakým Ellis začlenil indické hudební vlivy do soudobé bigbandové tvorby, jej v mnoha ohledech odlišuje od většiny ostatních bigbandů. Ellis začal skládat hudbu založenou na jazzu s využitím lichých meter, které se naučil od Raa, a čerpal přitom z jeho skladatelských a aranžérských zkušeností i ze studia indické hudby. Kromě 5/4, 7/8 a 9/4 meter se jednalo o složitější rytmické cykly, jako jsou 19/8 a 27/16. V budoucnu kromě složitých členění konvenčnějších meter používal i mnohem složitější metra. Inspirací pro mnohé z těchto stále složitějších cyklů byl Ellisův pozdější zájem o východoevropskou lidovou hudbu, například řeckou a bulharskou. Nutno podotknout, že stoupající popularita Don Ellis Orchestra se časově shodovala s rostoucí oblibou rockové hudby a také s rozmachem takzvaného „sanfranciského zvuku“, který obsahoval psychedelické prvky⁷⁰ a hudební vlivy nezápadních kultur.

Ellis také cítil potřebu zachovat a rozšířit svůj hudební slovník i pro posluchače mimo bezprostřední okruh svého vlivu. V 70. letech proto napsal tři knihy, ve kterých vysvětluje svůj hudební přístup prostřednictvím textu, hudebních příkladů a drobných etud: *The New Rhythm Book* z roku 1972, *Quarter Tones* z roku 1975 a *Rhythm: A New System of Rhythm Based on the Ancient Hindu Techniques* z roku 1977⁷¹.

The New Rhythm Book, první ze tří Ellisových svazků pojednávajících o prvcích jeho hudebního jazyka, vyšla v roce 1972. Čtenář v knize dostává návod, jak cvičit a provádět neobvyklé rytmy a metra, od jednoduchých seskupení 5 a 7 až po mnohem složitější vzory jako 11, 19, 25, atd. V knize je rovněž popsána koncepce rytmických superimpozic v rámci pevného metrického schématu. V souvislosti s knihou *The New Rhythm Book* byla vydána i play-along nahrávka s rytmickou sekcí Ellisova orchestru v různých metrech a stylech, aby si na nich student jazzu mohl procvičit improvizace, podobně jako na pozdějších a známějších play-along nahrávkách Jameyho Aebersolda.

Reakce na Ellisovu snahu o začlenění netradičních meter a rytmu do jazzového idiomu byly různorodé. Navzdory podpoře velké části posluchačů a jazzových akademiků, jakými byli například Gunther Schuller a Leonard Feather, Ellisův přístup vyvolal mocnou vlnu kritiky ze strany jazzových puristů. Naopak mladší jazzová komunita se k němu stavěla smířlivěji a přistoupila na uvědomění, že fenomén swingu existuje i nad základním matematickým rámcem 4/4 metra. Mladší hráči tak začali „nová metra“ postupně začleňovat do vlastního hudebního jazyka.⁷²

V souvislosti s významem Dona Ellise pro uvedení lichých meter do jazzu je potřeba zmínit i jméno skladatele Henryho Jacoba „Hanka“ Levyho (27. září 1927 – 18. září 2001). Levy byl velmi plodným skladatelem jazzových skladeb v lichých metrech a dokázal s nadhledem reflektovat postoje a problémy spojené s přijetím nového rytmického jazyka. Byl zakladatelem a dlouholetým ředitelem jazzového programu Towsonské univerzity v Marylandu. Stejně jako Ellis věřil, že západní jazzový svět potřebuje probudit a „nakopnout do zadku“, pokud jde o zkoumání rytmu. Své inovátorské kusy psal pro bigbandy Stana Kentona a Don Ellis Orchestra. Studoval skladbu u George Thaddeuse Jonese na Katolické univerzitě ve Washingtonu a o lichá metra se začal zajímat ještě před Brubeckovým vydáním *Time Out!*. Inspiraci nacházel především u skladatelů moderní klasické hudby jako byli Paul Hindemith, Maurice Ravel a Igor Stravinskij. Jeho nejslavnější kompozicí je bezesporu

⁷⁰ S psychedelickými prvky už v té době v jazzu experimentoval i Miles Davis.

⁷¹ Kniha *Rhythm: A New System of Rhythm Based on the Ancient Hindu Techniques* ale byla s velkou pravděpodobností napsána již roku 1964.

⁷² Zájemcům o hlubší analýzu rytmického světa Dona Ellise doporučuji disertační práci Seana P. Fenlona *The Exotic Rhythms of Don Ellis*#.

úderná bigbandová skladba *Whiplash* v 7/4 metru, která prvně vyšla na albu Dona Ellise *Soaring* v roce 1973 a v roce 2014 se stala ústředním hudebním motivem stejnojmenného filmu Damiena Chazella.

2.5. John McLaughlin

Další významnou jazzovou osobností, která našla svůj inspirační zdroj v indické hudbě, je britský kytarista, kapelník a skladatel John McLaughlin (narozen 4. ledna 1942). Považuje se za klíčového průkopníka jazzové fúze, ve které kombinuje prvky jazzu s rockem, world music, indickou klasickou hudbou, západní klasickou hudbou, flamencem a blues.

Po vydání velmi ceněného debutového alba *Extrapolation* (Marmalade Records, 1969) pozval bubeník Tony Williams McLaughlina k návštěvě New Yorku, aby se připojil k jeho kapele *Lifetime*. Po roce hraní s Williamsem a Milesem Davisem⁷³ byl připraven věnovat se vlastním autorským projektům. McLaughlina fascinovala východní náboženství a stal se proto žákem Sri Chinmoye, indického gurua nového „New Age“ náboženství⁷⁴. Jeho prostřednictvím se ponořil do prozkoumávání indické klasické hudby, která nabízela ohromující množství neobvyklých rytmických vzorců, neboli *tál*, pro improvizaci. Prodle Chinmoyova návrhu pojmenoval McLaughlin své vznikající uskupení Mahavishnu Orchestra⁷⁵. V roce 1970 byl fusion v módě; Mahavishnu Orchestra okamžitě podepsali smlouvu s vydavatelstvím Columbia Records a v podstatě záhy se dočkali komerčního úspěchu. Prvních dvou alb, *The Inner Mounting Flame* (1971) a *Birds of Fire* (1973), se prodalo 700 000 kusů, tedy dost na to, aby takzvaná jazzová kapela mohla konkurovat populárnějším rockovým skupinám. Mahavishnu Orchestra hrál rychlou, hlasitou a intenzivně zkreslenou hudbu, která se spíše než do uzavřených prostředí jazzových klubů hodila na koncerty s rockovými kapelami. Ve svých kompozicích McLaughlin hojně využíval lichá metra čerpající z pokladnice indických tál, jak můžeme vidět z následujících transkripcí.

První je skladba *Follow Your Heart*, kterou poprvé nahrál pro desku Joe Farrell Quartet⁷⁶ a poté vyšla v jiné verzi také na McLaughlinově třetí sólové desce *My Goal's Beyond* vydané v roce 1971. Je napsána v 11/8 metru v dělení jednotlivých subdivizí na 2+2+2+2+3.

The image shows a musical score for a piece in 11/8 time. The key signature has one sharp (F#). The notation is in treble clef with a piano (p) dynamic marking. The piece is in 11/8 time, with a 2+2+2+2+3 subdivision. The notation shows a series of chords and melodic lines, including a chord labeled E9(sus4).

Druhým příkladem je píseň *The Dance of Maya*, boogie-woogie napsané v 10/8 metru a je z alba *The Inner Mounting Flame*, které rok po průlomovém albu Milese Davise *Bitches Brew* definovalo fúzi jazzu a rocku a stalo se na hudební scéně naprostým zjevením.

⁷³ McLaughlin hrál na Davisových albech *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *Jack Johnson*, *Live-Evil* a *On the Corner*, která se zabývala elektrickou jazzovou fúzí.

⁷⁴ Mezi Chinmoyovy žáky patřil i Carlos Santana.

⁷⁵ Mahavishnu bylo jméno, kterým guru Chinmoy pojmenoval McLaughlina jako svého žáka. Jednalo se o obvyklou tradici, kdy při vykročení na duchovní cestu dostal žák nové jméno, reprezentující cíle jeho duchovního snažení.

⁷⁶ Deska vyšla v roce 1970 a McLaughlin na ní hostuje ve dvou písních.

Violin

Electric Guitar

Electric Piano

Electric Bass

The first system of the musical score is for the instruments Violin, Electric Guitar, Electric Piano, and Electric Bass. The time signature is 10/8, and the tempo is marked as 120. The Violin part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Electric Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Electric Piano part has a similar rhythmic pattern in the bass clef. The Electric Bass part provides a steady bass line with quarter notes.

Vln.

E. Gtr.

E. Piano

E. Bass

The second system of the musical score continues the parts for Violin (Vln.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Piano (E. Piano), and Electric Bass (E. Bass). The Violin part continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The other instruments continue with their respective rhythmic patterns from the first system.

Třetí ukázkou McLaughlinova kompozičního stylu z období Mahavishnu Orchestra je titulní píseň *Birds of fire* zkomponovaná v 18/8 metru z druhého stejnojmenného alba.

♩ = 384

Violin

Electric Guitar

Electric Piano

Electric Bass

THEME

Vln.

E. Gtr.

Skupina v původní sestavě⁷⁷ fungovala do roku 1974, kdy se po osobních neshodách členů kapely s kapelníkem McLaughlinem rozpadla. V následujících letech prošla několika proměnami a pokračovala v natáčení desek a koncertování po celém světě. Po rozpadu první inkarnace Mahavishnu Orchestra založil McLaughlin společně s indickými hudebníky, houslistou L. Shankarem, tablistou Zakirem Hussainem a hráčem na ghatam T. H. „Vikku“ Vinayakramem, skupinu Shakti, která byla jednou z prvních skutečně úspěšných hudebních fúzí mezi Východem a Západem. Společně vytvořili plynulý a organický zvuk, který dokázal propojit zdánlivě neslučitelné tradice – hindustánské, karnatické a jazzové. „*Když jsem Shakti zakládal, bylo to, řekl bych, matně vyhlížející!*“ řekl McLaughlin, *‘Poté, co jsem vyšel z Mahavishnu – velmi silné, elektrické kapely – jsem seděl na koberci s indickými hudebníky. Všichni si mysleli, že jsem se zbláznil. Nahrávací společnost ani můj agent a manažer to nepřijali vůbec dobře. Z uměleckého hlediska jsem to považoval za úžasné, ale všichni si mysleli, že jsem se trochu zbláznil.*”⁷⁸

Kromě spojení americké jazzové a indické tradiční hudby představovala Shakti také fúzi hindustánské a karnatické hudební tradice, protože Hussain pocházel ze severní oblasti Indie, zatímco ostatní indiští členové z jihu. V době vzniku kapely existovalo jen velmi málo spolupráce mezi severní a jižní indickou hudbou; v uměleckém smyslu tak dle McLaughlina Shakti sehrála roli ve sjednocení severu a jihu Indie.

McLaughlin investoval mnoho času a úsilí do vlastního učení a používání strategií z indické klasické hudby, jako je solkattu a konakkol: Jak solkattu, tak konakkol mají gesta rukou, která znázorňují tálu, jež označuje metrický tok slabik⁷⁹. O těchto technikách McLaughlin v jednom rozhovoru říká: „*Používáte hlas a ruce, takže se nemusíte učit hrát na žádný bicí nástroj, abyste plně pochopili jednoduchost a propracovanost indických rytmických tradic. Je to*

⁷⁷ Do původní sestavy patřil český hudebník Jan Hammer.

⁷⁸ <https://web.archive.org/web/20110928044436/http://www.chembur.com/anecdotes/carnatic/lshankar/>

⁷⁹ Více viz. teoretickou část této práce - indická hudba.

system, který vřele doporučuji všem svým studentům, ačkoli si v žádném případě nečiním nárok na to, že bych byl mistrem konnakolu. Ale jak už jsem řekl, rytmus je skutečně univerzální, a pokud dokážete porozumět konnakolu – nejdokonalejšímu systému výuky rytmu na světě – dokážete porozumět jakémukoli rytmu z kterékoliv země na světě. Když například potřebuji něco sdělit některému z hráčů na bicí nástroje ve skupině Remember Shakti, mohu mu to rytmicky zazpívat a naopak. A pokud dokážete rytmus zazpívat, znamená to, že rozumíte, o co jde, a pak už je jen otázkou, jak ho aplikovat na svůj nástroj.”⁸⁰

Skupina v původním složení natočila tři alba: *Shakti with John McLaughlin*, *A Handful of Beauty* a *Natural Elements*. V obnovené verzi koncertuje pod názvem Remember Shakti v proměnlivém složení pod vedením McLaughlina dodnes a její koncerty připomínají svým konceptem tradiční formu uplatňovanou u indických rág.

2.6. Dave Holland

Pomyslnou spojnicí mezi historickým a současným světem jazzu, který významně využívá lichá metra, můžeme najít v osobnosti kontrabasisty, skladatele a kapelníka Davea Hollanda (narozen 1. října 1946). Holland koncertuje a nahrává jazz již pět dekad, stále je hudebně aktivní a patří k předním postavám jazzové hudby současnosti. Od září 1968 do léta 1970 byl členem rytmické sekce Milese Davise a objevuje se na zásadních deskách *In a Silent Way* a *Bitches Brew*.

Od počátku sedmdesátých let pak Holland spolupracoval jako leader a sideman s mnoha dalšími jazzovými umělci, a to jak se svými vrstevníky, tak s významnými osobnostmi předchozí generace; 15. června 1972 například hrál na jednom z posledních koncertů Thelonious Monka ve Village Vanguard⁸¹. Jeho současná primární kapela Dave Holland Quintet vznikla v roce 1995 ve složení Chris Potter (saxofon), Robin Eubanks (trombón), Steve Nelson (vibrafon) a Billy Kilson (bicí)⁸² a dvě z alb tohoto kvintetu – *Points of View* a *Prime Directive* – byla nominována na cenu Grammy. Kapela má osobitý zvuk založený na epizodických tématech, zapamatovatelných melodiích, elegantních harmonických postupech, spoustě polyfonie, call-and-response technikách, nápaditých doprovodných riffech a celkové škále vzájemně propojených rytmických cyklů v jiných než standardních 4/4 metrech. Jako ukázkou tvorby tohoto kvintetu přikládám v příloze č.2 transkripci skladby Robina Eubankse *A Seeking Spirit* z alba *Prime Directive* z roku 1999 komponované v 5/4 metru.

Za nejdůležitější inspiraci pro hru v lichých metrech považuje Holland kromě postupů z moderní klasické hudby především indickou hudební tradici. Holland žil od roku 1964 v Londýně mezi početnou indickou komunitou a poslouchal koncerty severoindických klasických hudebníků. Zmiňuje se o tom, že na jeho přístup k hudbě měl zásadní vliv „*neuvěřitelný rozvoj rytmu v indické hudbě, disciplína, jak se naučit tyto velmi složité cykly a jak je rozdělit*“⁸³. Pro rozvoj svých dovedností pro hru v lichých rytmech říká: „*Klíčem nakonec není to, jak rozdělíte linku nebo kde jsou přízvuky – jde o to, abyste se dostali do bodu, kdy se cyklus jedenácti natolik usadí do vašeho hudebního povědomí, že se stane vaší druhou přirozeností, stejně jako když hrajete na čtyři. Všechny prostředky, které tak*

⁸⁰ <https://web.archive.org/web/20110928044436/http://www.chembur.com/anecdotes/carnatic/lshankar/>

⁸¹ <https://www.jazzdisco.org/thelonious-monk/catalog/#rare-live-recordings-rlr-88643-2>

⁸² V současnosti v této kapele hraje na bicí Nate Smith a na saxofon Chris Potter.

⁸³ PANKEN, Ted. The Holland Express. *Jazziz*. 34 (2). Duben 2003.

běžně a plynule používáme ve 4/4 taktu – jako je křížení taktových linií, hra tří proti čtyřem, překrývání frází, hra ve dvojitěm čase nebo implikace rovných a swingových feelingů – lze aplikovat i na lichá metra. Není to nic, co bych plně ovládal; stále na tom pracuji.⁸⁴

Ve vynikající práci *New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: An interdisciplinary study of Dave Holland's rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns*⁸⁵ kontrabasistky Lindy May-Han Oh, kterou všem zájemcům o hlubší ponor do hudebního uvažování Davea Hollanda doporučuji ke studiu, autorka zkoumá Hollandův unikátní improvizáční styl s důrazem na jeho zásadní inspirační zdroj v podobě indické klasické hudby. V analytické části práce se seznamujeme s hlavními prostředky, které Holland využívá pro své improvizované basové linky: Jsou to zejména techniky anticipace, synkopace, naznačení tečkovaného pulsu a různé polyrytmické struktury, kterých dosahuje zdůrazňováním slabých dob v taktu a využíváním odlišných meter nebo pulzů vůči výchozímu metrickému rámci. Holland používá výše uvedené rytmické prostředky chytře a taktně. Aby udržel organickou jednotu, vyvažuje napětí způsobené rytmickou disonancí odkazy na známé basové linky a význam hudebnosti a kolektivní improvizace staví nad použití složitých rytmických prostředků.

2.7. Lichá metra a současný jazz

2.7.1. Jazzové standardy v lichých metrech

V devadesátých letech nastartoval americký klavírista Brad Mehldau (narozen 23. srpna 1970) nový významný trend v použití lichých meter v jazzu. Začal upravovat známé jazzové standardy tak, že jejich melodie zasazoval do lichých metrických rámců. Tuto v té době novou ideu začal využívat se svým tehdejšími triem, které vzniklo v roce 1994 a ve kterém působili kromě Mehldaua ještě basista Larry Grenadier a bubeník Jorge Rossy⁸⁶. V letech 1997–2001 vydal Mehldau se svým triem pět velmi ceněných alb s názvem *Art of the Trio*⁸⁷. Na *The Art of the Trio Volume One* najdeme skladbu Richarda Rodgerse z roku 1939 *I Didn't Know What Time It Was*, kterou Mehldau hraje v 5/4 metru a na albu *Art of the Trio 4: Back at the Vanguard* (Warner Bros. 9362 47463-2), živém koncertu ze známého jazzového klubu Village Vanguard, zase téměř čtrnácti minutovou verzi slavného standardu Oscar Hammersteina, Jerome Kerna *All the Things You Are* hraného v 7/4 metru.

Na všech hudebnících Mehldauova tria je znát vysoká míra ovládnutí těchto neizochronních rytmických modelů a to až do bodu, kdy se posluchačům jeví jejich hra naprosto přirozeně, stejně jako by vnímali hudbu standardního 4/4 času. To velmi odpovídá myšlenkám Davea Hollanda zmiňovaným výše, že pro úplnou integraci těchto meter do vlastního hudebního systému je potřeba dostat se do bodu naprosté svobody a přirozenosti rytmického cítění v lichých metrech, stejně jako je tomu u již nabytých dovedností a možností ve hře v metrech izochronních. Zajímavým faktem je skutečnost, že Mehldau sám uvádí jako výchozí inspiraci pro hru v lichých metrech kanadskou prog-rockovou kapelu Rush, konkrétně píseň *Subdivisions* z roku 1982, která kombinuje 7/8 a 4/4 metrum. Na svých webových stránkách Mehldau uvádí, že *Subdivisions* byla první skladba, kterou hrál, která používala lichou

⁸⁴ JOHNSTON, Richard, Music Lesson: Mr Holland's Odd Time Opus, *Bass Player Magazine*, 48. Prosinec 2001.

⁸⁵ OH, Linda M. *New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: An interdisciplinary study of Dave Holland's rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns*. Dizertační práce, Western Australian Academy of Performing Arts, 2005.

⁸⁶ V roce 2005 nahradil Rossyho na postu bubeníka Jeff Ballard.

⁸⁷ Alba vyšla pod označením Vol. 1 - Vol. 5.

časovou signaturu: „[Skladba] zasadila v mém mozku semínko ‘všeho na sedm’ a já jsem na ni navázal mnohem později, když jsem se svým triem zkoumal toto rytmické metrum v jazzovém formátu.”⁸⁸

Transkripce tématu *All the Things You Are* z alba *Art of the Trio 4: Back at the Vanguard*

♩ = 280

Chord symbols: F#m7, Bm7, E7, Amaj7, Dmaj7, A♭7, D♭maj7, C#m7, F#m7, B7, Emaj7, Amaj7, E♭7, A♭maj7, B♭m7, E♭7, A♭maj7, Gm7, C7, Fmaj7, C#7, F#m7, Bm7, E7, Amaj7, Dmaj7, Dm7, Amaj7, F7, B♭maj7, E7, Amaj7, G#7.

⁸⁸ Dostupné z: <https://www.bradmehldaumusic.com/rock-hemiolas>

Na Mehldauovo počínání navázala řada dalších jazzových hudebníků a kromě svých originálních kompozic v lichých metrech se pouštěla i do aranží jazzových standardů s pozmeněnými metry. Kytarista Ben Monder upravil *All the Things You Are* do 11/8 metra, Esperanza Spalding hraje *Body and Soul* v 5/4, saxofonista John Ellis má na svém debutovém albu *Roots, Branches & Leaves* post-bopovou 7/8 verzi Parkerovi skladby *Confirmation*, Christian McBride zasadil slavný standard *My Favorite Things* do 5/4 metra.

2.7.2. Současný jazz a lichá metra

Integrace lichých metrů do podoby, ve které je přítomna v jazzové hudbě současnosti, je výsledkem vývoje a evoluce tohoto žánru a zahrnuje experimentování jazzových hudebníků během několika dekád. Dalším významným činitelem pro dnešní samozřejmě využívaní lichých meter v jazzu je dle mého názoru i fakt, že jazz se stal globálním fenoménem a svůj život mu zasvěcují muzikanti z celého světa, a to často i z kulturních oblastí, ve kterých se liché rytmy tradičně vyskytují. Jejich použití pro vlastní jazzovou tvorbu je tak pro tyto hráče přirozené. Za všechny uvádím muzikanty Avishaie Cohena a Shaie Maestra (Izrael), Vijaye Iyera a Rudreshe Mahanthappu (Indie) nebo Tigrana Hamasyana (Arménie). Tigran Hamasyan je zároveň názorným příkladem propojení a vzájemného vlivu různých hudebních stylů v dnešním globalizovaném světě: I když je původem z Arménie, kde je tradice používání lichých rytmů poměrně živá, jako svůj hlavní inspirační zdroj pro jejich využívání uvádí švédskou extrémní metalovou skupinu Meshuggah, která se proslavila složitými, polymetrickými písňovými strukturami a polyrytmy. Dnešní hudebníci a posluchači žijí a tvoří ve světě, kdy jsou globální vlivy a vzájemné ovlivňování se nedílnou součástí tvůrčího procesu moderní hudby, nejen jazzové, a to více než kdy dříve. Hudebníci jako je Pat Metheny, Bill Bruford, Lionel Loueke, Joshua Redman, Maria Schneider, John Zorn, Hiromi Uehara, Chris Potter, Steve Coleman, Nik Bärtsch a kapely jako The Bad Plus, Jaga Jazzist, Farmers Market, Kneebody nebo Snarky Puppy hojně a originálně využívají lichých rytmických struktur pro vlastní kreativní účely, neshlíží dogmaty hudebních tradic. Dokazují tak, že jakýkoliv hudební prostředek⁸⁹ může být přeskupen do nové formy a kontextu.

Závěr

Jakákoli sonorita, která se řídí normativními postupy stylového zakotvení, je považována za kulturní konsonanci; jakýkoli výskyt výrazné kulturní odlišnosti vůči konkrétnímu stylu, je naopak kulturní disonancí. Postupem času se však určité prostředky, které byly původně kulturně disonantní, mohou stát kulturně konsonantními, a to zejména četností jejich užívání. Následně je pak díky tomuto opakovanému užívání může přijmout i mainstream, který jimi dříve opovrhoval. Skvělým a názorným příkladem tohoto principu je používání lichých meter v jazzové hudbě. Z prvotních individuálních experimentů s lichými metry, často nelibě přijímaných či dokonce zavrhaných, se hra v lichých metrech postupem času stala běžnou součástí jazzového hudebního jazyka s takřka univerzální platností.

⁸⁹ z hlediska této práce mám na mysli samozřejmě použití neizochronních meter v jejich hudbě.

Dnešní generace jazzových hráčů tyto prostředky využívá běžně a s naprostým nadhledem. Cestu k tomu jim vyšlapaly generace hudebníků před nimi. Generace jazzových hudebníků v šedesátých a sedmdesátých letech začala spolupracovat s hudebníky z jiných kultur a jiných částí světa, až se používání lichých rytmů v jazzu stalo téměř běžným jevem; orientální vlivy můžeme slyšet na mnoha nahrávkách z tohoto období. Někteří umělci tyto rytmy používali jako rozšíření svých improvizačních možností, někteří je zapojovali do své kompoziční tvorby. I dnes můžeme zaznamenat, že jazz nadále přijímá a integruje prvky z různých hudebních tradic. Hudebníci experimentují s žánry jako world music, hip-hop, elektronická hudba, metal a další, a kombinují je se swingem, bebopem nebo modálním jazzem. Tím vytvářejí nové a inovativní zvuky, které odrážejí bohatství a rozmanitost světové hudby. Přijímání cizích hudebních vlivů je klíčovým prvkem pro rozvoj jazzu. Tato otevřenost a schopnost integrovat nové prvky umožňuje jazzové hudbě neustále se rozvíjet a obohacovat a udržuje ji jako živý a dynamický hudební žánr. V době, kdy v jiných oblastech života společností vzrůstá lákavost vytváření hranic a izolace v souvislosti s novými globálními a politickými výzvami, nám tito umělci připomínají, že hudba byla vždy tavicím kotlem, uměleckou formou, která dává okusit idealizované budoucnosti, v níž definice a hranice, které nás rozdělují, postupně přestávají existovat.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

ANTHONISSEN, Juul, RAMSEY, Doug a Dave BRUBECK, *Time Signatures: A Career Retrospective*, liner notes, reissued/remastered 4-CD box, Columbia 52945, 1992.

BAR-YOSEF, Amatzia. Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy. *Ethnomusicology*. 2001, 45 (3),

BERLINER, Paul, *Thinking In Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994,

BRUBECK, Dave. Jazz perspective. *Perspectives U.S.A.*, 15, jaro 1956.

DAVIS, Miles, TROUPE, Quincey. *Miles - autobiografie*. Praha: Silberman, 1999. S. 53, ISBN 80-967766-1-4.

ELLIS, Don, HAR RAO, Hari, An Introduction to Indian Music for the Jazz Musician, *Jazz Magazine*, duben 1965, cit. v FENLON, Sean P. *The Exotic Rhythms of Don Ellis*.

ELLIS, Don *Rhythm: A New System of Rhythm Based on the Ancient Hindu Techniques*. [unpublished], Objective Music Company, Inc., 1977.

HENTOF, Natt. *Multitaping isn't phony: Tristano*. Down Beat, 6. května 1956.

JOHNSTON, Richard, Music Lesson: Mr Holland's Odd Time Opus, *Bass Player Magazine*, 48. Prosinec 2001.

LERDAHL, Fred, a Roy JACKENDORFF. *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press Series on Cognitive Theory and Mental Representation. Cambridge: MIT Press, 1983. ISBN 978-0-262-12094-4, 978-0-262-62107-6, 978-0-262-62049-9.

LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 1986. ISBN 978-0-8093-1282-5.

MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Vyd.1. Praha: TOGGA, 2003, ISBN 80-902-9122-8.

MAWER, Deborah, *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-1-107-03753-3.

MCQUEENEY, Parker. *Sultans of Swing: Prophetics and Aesthetics of Muslim Jazz Musicians in 20th Century America*. Disertační práce. Hampshire College, 2016.

OH, Linda M. *New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: An interdisciplinary study of Dave Holland's rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns*. Dizertační práce, Western Australian Academy of Performing Arts, 2005.

REINDL, Tomáš. *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby.

SADIE, Stanley a John TYRRELL, John (eds.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London: MacMillan Publishers, 2001.

SHANKAR, Ravi. *My music, my life*. San Rafael: Mandala Publishing Group, 2007. ISBN 978-1-60-109005-8

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: Its roots and musical development*. New York OXFORD UNIVERSITY PRESS 1968. ISBN 0-19-500097-8

SMITHER, Howard E., *Theories of Rhythm in the 19th and 20th-Centuries With a Contribution to the Theory of Rhythm for the Study of 20th-Century Music*, publikovaná dizertační práce, Cornell University, 1960.

TOUMA, Habib. *The music of the Arabs. New expanded edition*. Portland: Amadeus Press, 1996. ISBN 0-931340-88-8

WADE, Bonnie. Some Principles of Indian Classical Music. In: MAY, Elizabeth, *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Berkley: University of California Press, 1980.

Prameny

EUROPE, James Reese. *Castles Half and Half*. Jos. W. Stern & Co., 1914. Plate 7754-3. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Castles%27_Half_and_Half_\(Europe%2C_James_Reese\)](https://imslp.org/wiki/Castles%27_Half_and_Half_(Europe%2C_James_Reese))

MABLEY, Jack. *DOWNBEAT Magazine*, 16 květen, 1956 Dostupné z: <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/DownBeat/50s/56/Down-Beat-1956-05-16-23-10.pdf>

MEHLDAU, Brad. *Rock Hemiolas*. Dostupné z: <https://www.bradmehldaumusic.com/rock-hemiolas>

PRASAD, Anil. *Remember Shakti: Four people as one*. 1999. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20110928044436/http://www.chembur.com/anecdotes/carnatic/Is_hankar/

STOYANOVA, Vessela. *Against The Odds: an Exploration of Bulgarian Rhythms*. Dostupné z: <https://www.fusionmagazine.org/against-the-odds-an-exploration-of-bulgarian-rhythms/>

Jazz Discography Project, *Thelonious Monk Catalog*. Dostupné z: <https://www.jazzdisco.org/thelonious-monk/catalog/#rare-live-recordings-rlr-88643-2>

Přílohy

Příloha 1: Eric Dolphy – Hat ad Beard

Hat And Beard

Eric Dolphy

$\text{♩} = 140$

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are Trumpet, Bass Clarinet, Vibraphone, Acoustic Bass, and Drumset. The score is in 9/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial measures, with the Trumpet and Bass Clarinet playing a melodic line, the Vibraphone playing a sustained chord, the Acoustic Bass providing a walking bass line, and the Drumset playing a complex rhythmic pattern. The second system continues the piece, with the Trumpet and Bass Clarinet playing a similar melodic line, the Vibraphone playing a sustained chord, the Acoustic Bass providing a walking bass line, and the Drumset playing a complex rhythmic pattern. The third system shows the Trumpet and Bass Clarinet playing a similar melodic line, the Vibraphone playing a sustained chord, the Acoustic Bass providing a walking bass line, and the Drumset playing a complex rhythmic pattern. The fourth system shows the Trumpet and Bass Clarinet playing a similar melodic line, the Vibraphone playing a sustained chord, the Acoustic Bass providing a walking bass line, and the Drumset playing a complex rhythmic pattern. The fifth system shows the Trumpet and Bass Clarinet playing a similar melodic line, the Vibraphone playing a sustained chord, the Acoustic Bass providing a walking bass line, and the Drumset playing a complex rhythmic pattern.

8

Musical score for measures 8-9. The score is for five instruments: Tpt., B. Cl., Vib., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major. The Tpt. part has rests. The B. Cl. part has a melodic line with notes: G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Vib. part has rests. The Bass part has a bass line with notes: G3, A3, Bb3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The Drs. part has a drum line with eighth notes and rests.

10

Musical score for measures 10-11. The score is for five instruments: Tpt., B. Cl., Vib., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major. The Tpt. part has rests. The B. Cl. part has a melodic line with notes: G#4, A#4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Vib. part has rests. The Bass part has a bass line with notes: G3, A3, Bb3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The Drs. part has a drum line with eighth notes and rests.

12

Musical score for measures 12-13. The score is for five instruments: Tpt., B. Cl., Vib., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major. The Tpt. part has rests. The B. Cl. part has a melodic line with notes: G#4, A#4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Vib. part has rests. The Bass part has a bass line with notes: G3, A3, Bb3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The Drs. part has a drum line with eighth notes and rests.

14

Tpt.

B. Cl.

Vib.

Bass

Drs.

16

Tpt.

B. Cl.

Vib.

Bass

Drs.

18

Tpt.

B. Cl.

Vib.

Bass

Drs.

20

Musical score for measures 20-21. The score is for five instruments: Tpt., B. Cl., Vib., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Tpt. part has a melodic line with accents (^) on the 7th and 11th measures. The B. Cl. part has a similar melodic line with accents (^) on the 7th and 11th measures. The Vib. part has a harmonic accompaniment. The Bass part has a bass line with a 's' marking under the first measure. The Drs. part has a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes.

22

Musical score for measures 22-23. The score is for five instruments: Tpt., B. Cl., Vib., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Tpt. and B. Cl. parts are silent in these measures. The Vib. part has a harmonic accompaniment. The Bass part has a bass line with a 's' marking under the first measure. The Drs. part has a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes and a slur over the last two measures.

Příloha 2: Dave Holland – A Seeking Spirit

A Seeking Spirit

Robin Eubanks

A $\text{♩} = 180$

Alto Saxophone

Trombone

Vibraphone

Acoustic Bass

Claves

Drumset

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

17 **B**

A. Sax. 

Tbn. 

Vib. 

Bass *as written.* 

Clv. 

D. Set 

23

A. Sax. 

Tbn. 

Vib. 

Bass 

Clv. 

D. Set 

28

A. Sax. 

Tbn. 

Vib. 

Bass 

Clv. 

D. Set 

32

A. Sax. 

Tbn. 

Vib. 

Bass 

Clv. 

D. Set 

37

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

42

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

46 C

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set

52

A. Sax.

Tbn.

Vib.

Bass

Clv.

D. Set