

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ FAKULTA

studijní program: bakalářský
studijní obor: Bicí - jazz

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**PROMĚNY HUDBY PAULA MOTIANA BĚHEM JEHO
KARIÉRY**

Jakub Tengler

Vedoucí práce: BMus Jiří Slavík

Oponent práce: MgA. Daniel Šoltis

Datum obhajoby: 2.6.2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

MUSIC FACULTY

study programme: bachelor's

study subject: Drums - jazz

BACHELORS THESIS

**METAMORPHOSIS OF PAUL MOTIAN'S MUSIC DURING
HIS CAREER**

Jakub Tengler

Supervisor: BMus Jiří Slavík

Opponent: MgA. Daniel Šoltis

Date of graduation: 2.6.2016

Given academic degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

PROMĚNY HUDBY PAULA MOTIANA BĚHEM JEHO KARIÉRY
--

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu mé práce BMus Jiřímu Slavíkovi za odborné vedení a cenné rady, které mi poskytl v průběhu psaní bakalářské práce.

Abstrakt:

Tato práce je zaměřena na osobnost bubeníka, perkusionisty a skladatele Paula Motiana. Paul Motian je kritikou stále častěji označován za jednoho z nejlepších jazzových bubeníků v celé historii jazzu. Cílem práce je zmapovat Motianův umělecký život, schopnost charakterizovat několik rozdílných etap jeho hudební kariéry a pochopení jeho hudebního myšlení. Práce je doplněna o transkripce z různých období a analýzy jeho vybraných nahrávek.

Annotation in English:

This thesis focuses on the personality of drummer, percussionist and composer Paul Motian. Paul Motian is increasingly called as one of the best drummers in all jazz history. The goal of the thesis is to depict his artistic life, ability for characterisation of some different periods of his music career and understanding his musical thinking. The thesis also contains a transcriptions from several periods and an analysis and comparison of selected recordings.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Biografie:.....	2
3. Bubeníci, kteří ovlivnili Paula Motiana.....	6
4. Zvuk a herní koncepce umělce.....	10
5. Analýza Motianovy hry pomocí nahrávek z různých období	12
5.1. Paul Motian jako sideman	12
5.1.1. Bill Evans Trio	13
5.1.2. Keith Jarrett Trio a American Quartet.....	15
5.2. Paul Motian jako bandleader	17
Závěr	23
Použité informační zdroje:.....	24
Vybraná diskografie:.....	26
Seznam notových příkladů:	27
Seznam příloh:.....	29
Přílohy:.....	30

1. Úvod

Když jsem se ve svých asi 20 letech rozhodl, že se začnu více zajímat o jazz, jedno z prvních CD, které jsem si koupil na doporučení svého profesora bylo Waltz For Debby Billa Evanse. Hodně jsem jej poslouchal, ale způsob hry bubeníka mě nezaujal. Během pozdějších studií jsem se však se jménem Paul Motian setkával čím dál častěji a to mě vedlo k dalšímu poslechu a bádání. Postupně jsem začal přicházet na to, že Paul Motian hraje jaksi odlišně a to mě začalo více a více lákat. Cílem práce je pro mě pochopení stylu hry tohoto umělce, který je označován jako jeden z nejlepších bubeníků v celé jazzové historii, podobně jako jeho oblíbení hráči na bicí – Baby Dodds, Sid Catlett, Philly Joe Jones a Max Roach. Ovlivnil mnoho hudebníků. Z bubeníků můžeme zmínit např. Jima Blacka, Joeyho Barona, Sunnyho Murraye či Gerryho Hemingwaye.

V českém jazyce je bohužel nedostatek literatury o velkých jazzových bubenících. Částečně i tento fakt mě přiměl tomu, abych napsal tuto práci.

Alba zmíněná v biografii budou blíže popsána v kapitole Analýza Motianovy hry pomocí nahrávek z různých období. V analýze nejsou zařazeny všechny desky, které souvisí s tématem. Uvádím pouze ty, které jsou obecně považovány za jedny z nejdůležitějších nebo ty, které mě osobně nejvíce zaujaly. V textu u názvu uvádím v závorce vydavatele a rok vydání alba.

2. Biografie:

Stephen Paul Motian se narodil 25. března 1931 v Philadelphii rodičům arménského původu, kteří emigrovali z Turecka. Vyrůstal ve městě Providence na Rhode Islandu. Nejprve začal hrát na kytaru, která jej už v dětství velmi zaujala. Kytary prvně viděl u kovbojů v jeho oblíbených westernových filmech. Brzy ale objevil bicí soupravu, která se mu stala celoživotním závazkem.

Během mládí na něj působila a ovlivňovala jej jednak hudba kapel ve stylu *New Orleans* či ranných swingových kapel, které slyšel v rádiu, ale i arabská a turecká hudba, která se hrávala u nich doma. Také navštěvoval vystoupení big bandů v Metropolitním divadle a v kulturním centru s názvem Rhodes on the Pawtuxet nedaleko od města. Ve dvanácti letech začal hrát na bicí a koncem 40. let už hrál v místním big bandu.

V 50. letech, během Korejské války, se přidal k námořnictvu, aby nemusel vstoupit do klasické armády. Toto rozhodnutí mu umožnilo studovat na škole Navy School of Music in Washington, kde však nestrávil mnoho času. Záhy na to hrál na lodi v kapele Sedmé flotily, s níž se plavil po vodách Středozeřího moře po dobu dvou a půl let. Na podzim roku 1953 byl převelen do Brooklynu a rok poté byl propuštěn. Přestěhoval se do East Village, kde bral podporu v nezaměstnanosti, živil se slanými koblihami¹ a hrával na jam sessionech.²

V té době New Yorská jazzová scéna vzkvétala, což mělo na Motiana nesporný vliv. I přes své hmotné strádání chodil na koncerty nejlepších bubeníků, které se snažil analyzovat a studovat. Mohl vidět například Artu Blakeyho s jeho Jazz Messengers, Philly Joe Jonese s kvintetem Milese Davise či kvintet Maxe Roache a Clifforda Browna.

¹ „Potato Knishes“ - pečivo plněné masem či bramborami

² RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 172. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

Během poválečného období vznikla spousta nových příležitostí pro uplatnění v praxi, i pro vzdělání. Motian navštěvoval *Manhattan School of Music G.I.Bill*, kde studoval hru na tympány, xylofon a klavír.

Od roku 1954 Paul Motian koncertoval s kapelami klarinetisty Jerryho Walda nebo Tonyho Scotta, ve kterých působil jako *sideman*³ také Bill Evans. Když poté Evans dával dohromady své nové trio, oslovil Motiana a mladého talentovaného basistu Scotta LaFara. Jejich debutovou nahrávku s názvem *Portrait in Jazz* vydali v roce 1960. Bill Evans Trio se Scottem La Farem a Paulam Motianem se stalo jedním z nejvlivnějších trií v historii jazzu. Kontrabas a bicí souprava zde opustily svou tradiční roli jakéhosi pozadí, čili úlohu, kterou zastávaly v rámci rytmické sekce dříve. Její členové hráli s volným smyslem pro rytmus a s důrazem na skupinovou improvizaci. Basa i bicí měly v kapele stejně důležitou roli jako klavír. LaFaro vytvářel protimelodie k Evansovu vedoucímu hlasu a Motian, místo aby udával rytmus pomocí „pevného“ *beatu*⁴, doplňoval svou hru improvizovanými rytmickými frázemi a nezvyklými zvukovými barvami.

Stěžejními alby této sestavy jsou *Sunday at the Village Vanguard* a *Waltz for Debby*. Bohužel, deset dní po nahrávání utrpěla kapela obrovskou ztrátu. Scott LaFaro zemřel při autonehodě v pouhých 25 letech. Tato událost Motiana a Evanse velmi zasáhla. Po nějakém čase zkusili pokračovat v triu s Chuckem Israelem, ale v polovině 60. let Motian trio opustil.

Tato část života (od konce 50. let do doby, než se stal *bandleaderem*⁵) byla pracovně nejnáročnější v jeho životě. Je to zřejmé z jeho diáře z roku 1958. Stránky jsou plné kontaktů a všech možných informací o jeho vystoupeních, včetně výše jeho honorářů.

V diáři mimo jiné stálo: „Dva týdny s Lee Konitzem – výdělek 125 dolarů za první, 135 dolarů za druhý týden.“ Týdenní plat býval obvykle 90 nebo 100 dolarů.⁶

³ Člen kapely (kterou sám nevede)

⁴ Rytmický pattern (využívaný zejména pro doprovod hudby)

⁵ Kapelník

⁶ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 174. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

V tomto období hrál Paul Motian také se spoustou dalších bandleaderů - Stanem Getzem, Lenniem Tristanem, Georgem Russellem, Mirtialem Solalem, Zootem Simsem, Eddiem Costou, Johnym Griffinem a také Tony Martinem, hercem a zpěvákem. Koncem 50. let Motian vystoupil několikrát s Theloniem Monkem – poprvé na jednom koncertě zastoupil Arthura Tylora a podruhé hrál v Bostonu místo Elvina Jonese po dobu jednoho týdne.

Koncem 60. let se stal Motian členem kapely pianisty Keitha Jarretta, původně tria a později kvartetu mezi kritiky nazývaného „American Quartet“. Zde se setkal s basistou Charliem Hadenem a tenorsaxofonistou Deweyem Redmanem. Skupina v tvorbě míchala mnoho rozdílných vlivů, od *free jazzu*⁷ přes *straight ahead*⁸ až k *R&B*⁹ nebo *gospelu*¹⁰. Za zmínku stojí desky *Life Between the Exit Signs* (1967), *The Mourning Of A Star* (1971), *Expectations* (1972) či *The Survivor's Suite* (1977).

Jako leader vydal Motian první desku s názvem *Conception Vessel* v roce 1972. Jeho band v 70. letech by se dal charakterizovat jako *free jazzový*. Projevoval však také určitou politickou angažovanost. Úroveň nahrávek z tohoto období je z hudebního hlediska srovnatelná s nahrávkami z dřívějšího období Motiana a není tak přínosná, jako práce s jeho pozdějšími kapelami.

Motian v 80. letech zformoval trio s tenorsaxofonistou Joe Lovanem a kytaristou Billem Frisellem. Stali se jednou z nejzajímavějších skupin na jazzové scéně v 80. letech. Hráli převážně Motianovu vlastní tvorbu – jakoby se mu konečně podařilo najít ten správný ansámbl pro to, co chtěl jako skladatel dělat. Příležitostně se vraceli k standardům z Amerického *songbooku* a kompozicím jiných jazzových velikánů, přičemž svoboda improvizace, kterou už předtím Motian rozvíjel s Evansem, byla zachována.

⁷ Podžánr jazzové hudby založený na volné improvizaci (v rámci určitých pravidel)

⁸ Styl jazzové hudby 50. a 60. let, z rytmického hlediska charakterizovaný pravidelným 4/4 swingovým doprovodem bicích a kontrbasu. Při užití ve spojení s bicí soupravou se jedná o nepřerušovaný swingový doprovod.

⁹ Rhythm and blues - populární hudba vytvořená Afroameričany

¹⁰ Hudební žánr postavený na vokálech, který se vyvinul při bohoslužbách v černošských kostelích ve Spojených státech začátkem 20. stol.

Od konce 90. let začal Motian natáčet sérii desek s názvem *On Broadway*, na kterých kombinoval tradici s novátorstvím. Poslední album vyšlo v roce 2009. Sérií těchto alb přispěla kapela k oživení starších kompozic Georga Gershwina, Jeroma Kerna, Colea Portera a dalších klasiků jazzové scény.

V 90. letech Motian založil Electric Bebop Band v následujícím složení: saxofon (později dva), dvě elektrické kytary, baskytara a bicí. V této sestavě rozšířili svůj repertoár o díla Dizzyho Gillespieho, Charlieho Parkera, Tadda Damerona a dalších bebopových skladatelů. Dále se věnoval už v podstatě jen vlastním projektům. V posledních dvou desetiletích jeho kariéry hrával většinou v legendárním klubu Village Vanguard. I když zrovna neměl koncert, bylo možné jej tam potkat téměř každý večer. Přes den často chodíval běhat do Central Parku, který sousedil s jeho bytem.

Paul Motian neměl rád cesty letadlem. V 90. letech absolvoval třítýdenní turné, které zahrnovalo 35 přeletů. V roce 2003 si naplánoval koncerty s různými kapelami skrz celou Evropu i Japonsko. Brzy nato si řekl, že už má cestování dost. Nevadily mu jen dlouhé vzdálenosti. V roce 2005, v 74 letech, se rozhodl, že už nechce jezdit ani do New Jersey či Brooklynu. Ve svém bytě na Manhattanu strávil téměř 40 let.¹¹

Paul Motian byl jednou ženatý, ale jeho vztah skončil rozvodem.

Motian vystupoval a nahrával až téměř do své smrti v roce 2011. Z jeho pozdějších alb stojí za zmínku především *Garden of Eden* (2005) a *Lost in Dream* (2010). V roce 2011 ještě vyšlo několik desek, např. *Live at Birdland* se saxofonistou Lee Konitzem, klavíristou Bradem Mehldauem a Charliem Hadenem nebo live album *Further Explorations*.

Americký jazzový bubeník Paul Motian zemřel 22. listopadu ve věku 80 let na mnohočetný myelom.

¹¹ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 169, 175. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

3. Bubeníci, kteří ovlivnili Paula Motiana

Kromě vlivů z mládí (již uvedených v biografii) zmiňoval Motian několik příkladů hráčů či nahrávek, které jej ovlivnily. První z desek, které měly pro Motiana velký význam, je spojena s jeho pobytem a hraním pochodové hudby u námořnictva. Má název *Talking and Drum Solos*, kde hraje a zároveň svou hru komentuje Baby Dodds.¹² Nejznámější New Orleanský bubeník 20. a 30. let Warren "Baby" Dodds spolupracoval například s Louistem Armstrongem, Jellym Rollem Mortonem, či se svým bratrem Johnym Doddsem. Motiana ovlivnil jeho přístup k bicím a hudbě. Dodds pohlížel na bicí soupravu jako na rovnoprávný nástroj s ostatními nástroji v kapele. Snažil se nehrát jen pro sebe, ale podporovat kapelu a předjímat, co má přijít. Chtěl být bubeníkem, který je spíše „cítěn“ než „slyšen“.¹³

Ve 40. letech působil v New Yorských dixielandech. Výše zmíněné album Baby Doddse, kde popisuje i své techniky či různé rytmy, bylo zároveň jakousi audioškolou hry na bicí nástroje. Ve skladbě *Maryland* Motiana zaujalo, že v části B přidává Dodds na těžké doby velký buben, zatímco sloku (část A) hraje bez něj. Na otázku kritika Bena Ratliffa, proč si Motian myslí, že hrál Dodds tak jemně na činely – jestli z důvodu respektování citlivosti mikrofonů – Motian odpověděl: „*Ne, nemyslím si. Víš, co se týče bubeníků té doby, nemyslím si, že by mlátili do činelů tak, jako to dělají dnes. Činel je citlivým nástrojem. Je to činel, chlape. Není to zbjíječka.*“ A pokračoval: „*První bicí souprava, kterou jsem měl, byla vyrobena během druhé světové války. Nebylo na ní nic z kovu. I ráfky byly dřevěné. Můj zvuk byl mé představě blíže, než teď. V té době jsem zvuk tak nevnímal. Ne tak jako teď.*“¹⁴

¹² RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 172-173. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

¹³ MIKEŠ, Petr. *Úloha bicích nástrojů v hudbě New Orleans [Role of the drums in New Orleans music]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, 2013. s. 22

¹⁴ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 172-173. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1. Volně přeloženo autorem práce. Originální znění: „No, I don't think so,” Motian replied. „You know, the

Dalším bubeníkem, který ovlivnil Paula Motiana po Babymu Doddsovi byl swingový bubeník Big Sid Catlett. Spolupracoval například s Benny Goodmanem nebo Louistem Armstrongem. Přestože měl brilantní techniku, jeho hra působila jednoduše. Jako jeden z prvních bubeníků imitoval na bicí soupravu témata skladeb. Jedna z dochovaných nahrávek jeho tria je z roku 1944 a nese název *I Found a New Baby*. Zajímavostí je, že v tématu i sóle používá pouze malý buben a velmi málo činely. Pracoval také s gradací a výstavbou linky bicí soupravy v rámci formy skladeb. V *I Found a New Baby* začíná s metličkami, poté je při začátku nové formy vymění za paličky. V posledních sólových vstupech už používá technicky složitější, rytmicky zhuštěnější prvky, zejména *dvojkový vír*.¹⁵

Motian svůj zvuk tlumeného *tom tom*¹⁶ i velkého bubnu přirovnával ke zvuku Maxe Roache. Sám však měl o zvuku jinou představu. Naopak velmi obdivoval Roachovu jednoduchost hry. Přirovnával ji k řeči – jako když člověk vypráví. Ben Ratliff Motiana ve své knize cituje: „*Bubeníci dnešní doby – neslyšel jsem jich tolik, ale zdá se, že snad chtějí ty bicí rozmlátit. Moc řeší techniku. Kdo to byl – Lester Young?, který řekl: 'Jo, chlape, skvělý. Ale kde je tvůj příběh? Co tím chceš říct?'*“¹⁷ Šlo o to, že Motian sám tolik na techniku nemyslel a veškerý čas trávil přímo hraním hudby s kapelou.

Max Roach byl jen o sedm let starší. Bydlel hned u Central parku, pár bloků od Motianova bytu. Když se Motian v roce 1955 zapojil do New Yorkské scény, byl Roach jednou z jejích nejvýraznějších osobností. S Cliffordem Brownem vedli kvintet, který Motian vídal často vystupovat. Na Roachovi obdivoval také jeho pohyby. Při hře hýbal celým tělem, ne jen rukama. Motian se právě v 50. letech

drummers in those days – I don't think they bashed the cymbals like they do now. It's delicate. It's a cymbal, man. It's not a jackhammer.”

„The first drumset I had was made during World War II. It didn't even have metal. It had wooden rims. My drum sound was closer to that than it is to my sound now. I wasn't that aware of sound. Not like I am now.”

¹⁵ druh víření, kdy se namísto základního rukokladu pomocí střídavých jednoduchých úderů (PLPLPLPL...) využívá opakovaných úderů v každé ruce (PPLLPLL...)

¹⁶ Součást bicí soupravy – buben (bez strun), zavěšený na stojanu nebo velkém bubnu

¹⁷ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 175-176. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1. Volně přeloženo autorem práce. Originální znění: „Drummer's that play now – I haven't heard that many, but it seems like they want to beat the shit out of the drum. Full of technique. Who was it – Lester Young? – who said, 'Yeah, man, that's great. But what's your story? What are you saying?' “

zaměřoval na to, aby bicí a jeho tělo bylo jako jedna věc. Oblíbil si nahrávku *Dellilah* z prvního alba kapely Maxe Roache a Clifforda Browna z roku 1954. Obdivoval její přehlednost, aranžmá a jednoduchost. Díky jasné organizaci formy skladbu přirovnával k popovému hitu. Líbil se mu i zvuk a ladění velkého bubnu, i když sám nebyl zastáncem tlumení bubnů.¹⁸ Nahrávka *Delilah* také obsahuje sólo bicí soupravy na celou formu. Stejně jako Baby Dodds a Sid Catlett i Roach v sóle naznačuje strukturu melodie skladby. To je zásadní věc, která je pro Motiana charakteristická. S Maxem Roachem se poznali, když měl Paul Motian koncert v klubu Half Note s Tonym Scottem. Motian se opozdil a Roach byl zrovna v klubu, takže za něj zaskočil na jeden set. Hrál na Motianovu bicí soupravu značky Leedy, která už byla postavená na pódiu. V té době Motian ladil bubny hodně vysoko. Když přišel do klubu, Roach mu řekl, že hrát na jeho bicí soupravu je opravdu těžké. „*Jednodušší je, když jsou blány méně utažené. Můžeš víc podvádět.*“ Je pravda, že na svých prvních nahrávkách neladil Max Roach bubny příliš vysoko, ale obecně je pro něj extrémně vysoké ladění typické a charakteristické.¹⁹

Max Roach spolu s Kennym Clarkem byli prvními velkými bebopovými bubeníky. K držení pulsu začali používat hlavně činel *ride*²⁰ a ne už basový buben. Tím se najednou hra stala mnohem flexibilnější. Dalšího ze svých vzorů, Kennyho Clarka, vídal Motian hrát v Café Bohemia ještě předtím, než se v roce 1956 Clark přestěhoval do Francie. Nejvíce obdivoval nahrávku s Milesem Davisem ze soundtracku k filmu *Ascenseur pour l'échafaud*.²¹ Ve skladbě *Dîner au Motel*, rychlé improvizaci tria s trumpetou, basou a bicími, založené na akordech skladby *Sweet Georgia Brown*, hraje Clark pouze metličkami na malý buben. Žádný činel, žádný velký buben. Paulu Motianovi připadalo neuvěřitelné, jak dokázal Clark z tak malého množství bicích nástrojů dostat tolik hudebních prvků, swingu a *groovu*.^{22 23}

¹⁸ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 177. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

¹⁹ Viz. například skladba *For Big Sid* na albu *Drums Unlimited* (Atlantic, 1966)

²⁰ Činel, který se používá zejména k doprovázení. Hraje se na něj většinou pravidelná rytmická linka.

²¹ Výtah na popraviště

²² Hudební základ, který v kapele vytváří rytmická sekce. Označení groove se používá také ve smyslu popisu hudební složky, která nutí posluchače tančit nebo si podupávat do rytmu.

Bubeníky, kteří ovlivnili základní charakteristiky Paula Motiana, zejména v jeho ranném období, jsme již zmínili. Otázkou však zůstává, z jakých zdrojů čerpal v obdobích pozdějších, která jsou brána jako zásadní. Je známo, že Paul Motian natočil několik alb s klavíristou Paulem Bleyem. První z nich vyšlo v roce 1970. Nás by však mohla zajímat alba, která Bley natočil ještě předtím. Na album *Footloose!* (Savoy, 1963) nahrál bicí soupravu newyorský bubeník Pete La Roca. Například hned v první skladbě *Floater* můžeme slyšet pro danou dobu nadčasový způsob doprovázení způsobený zejména nepravidelnou, místy i přerušovanou hrou na činel, která však velmi koresponduje s hudebními nápady kontrabasisty Steva Swallowa. Je pravděpodobné, že La Rocův styl hry na této desce, ovlivněný post bopem a vznikajícím free jazzem, mohl na Motiana zapůsobit.

Pete La Roca, vlastním jménem Peter Sims, začal kariéru jako hráč na *timbales* v latinsko-amerických kapelách. Potom, co jej slyšel na jam sessionu v Birdlandu hrát Max Roach, doporučil jej Sonny Rollinsovi. S ním natočil La Roca několik skladeb na desku *Night at the Village Vanguard* (Blue Note, 1958). Jako sideman se podílel na deskách Jackieho McLeana, Tonyho Scotta, George Russela, Paula Bleye, Charlese Loyda či Arta Farmera. Často také hrával s basisty Jimmym Garrisonem, Scottem LaFarem nebo Stevem Swallowem. Jako kapelník vydal tři sólová alba, z nichž druhé s názvem *Turkish Woman at the Bath* (Douglas, 1967) vydal později Chick Corea pod svým jménem (*Bliss!*). Zajímavostí je, že Pete La Roca v roce 1968 na nějaký čas opustil hudební scénu a stal se advokátem. Zpět se vrátil v roce 1979.

²³ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 178-179. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

4. Zvuk a herní koncepce umělce

V životě, zasvěceném hudbě, šlo Paulu Motianovi především o to, aby jeho bicí souprava zněla tak, jak si přál. Matná a specifická akustika klubu Village Vanguard jeho zvukovou představu splňovala nejlépe ze všech.

Co se nástrojů týče, používal spíše „tvrdší“ činely s temnějším zvukem. Vlastnil například 22" činel značky Paiste – Sound Creation Dark Ride nebo činely Paiste řady 602. Pro svůj 20 palcový velký buben nepoužíval žádné vycpávky ani tlumítka. Z bubnu uměl dostat hluboký, silný, téměř až pleskavý zvuk, který používal nejen pro udržení metra, ale také jako prostředek vytvářející v hudebních plochách důrazy. Používal nylonové metličky, které jsou tišší než ty s kovovými štetinami.²⁴ Na otázku týkající se jeho zvuku a bicích, které používá, odpověděl takto: „Zvuk, který mám, jsem já sám, to je můj zvuk. Z devadesáti procent jej můžu dostat z jakékoliv bicí soupravy. Je to o ladění, ale nemám na něj žádný univerzální návod, pouze používám vlastní sluch. Každý buben má odlišné ladění a já používám své uši, abych jej naladil tak, aby mi jeho zvuk byl příjemný. Tohle, plus můj činel, který používám asi 30 let, je můj zvuk.“

²⁵ V debatě o bicích sólech pro server NPR se vyjádřil, že není typem bubeníka-exhibicionisty. Snaží se hlavně doprovázet a svou hrou co nejlépe podpořit zvuk svých spoluhráčů.²⁶ Při interpretaci záměrně „vypínal“ některé části bicích jako efekt pro změnu barvy. Hrál například formu skladby bez použití hi-hat²⁷ nebo i

²⁴ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York: Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 169-170. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

²⁵ Z internetového zdroje <http://www.artsjournal.com/jazzbeyondjazz/2011/11/drummer-paul-motian-rip-talks-and-why-he-matters.html> volně přeloženo autorem práce. Originální znění: „I do have sound that’s me, that’s my sound, and 90 percent of the time I can get that sound on any drum set. It’s the tuning, and I don’t have any preset about it, I’m just using my ears. Each drum has a different tonality, and I use my ears to get that which is pleasing to me and my ears. That’s my sound – plus the cymbal I’ve been playing on for 30 years or so.“

²⁶ <http://www.npr.org/2011/12/02/143002755/fresh-air-remembers-jazz-drummer-paul-motian>

²⁷ Část bicí soupravy sestavená z dvou činelů zavěšených proti sobě ve vodorovné poloze na stojanu s pedálem. Na hi-hat se hraje paličkami, nebo nohou pomocí pedálu (sešlápnutím se ovládá vrchní činel, který úderem do spodního činelu vytváří zvuk).

celé skladby bez velkého bubnu. Jednou z hlavních odlišností v jeho přístupu bylo narušení způsobu hry jazzového doprovodu. Tradičně se užívalo jazzového patternu ("ding-dinga ding" či pouze čtvrtových not) na činel se šlapanou hi-hat na 2. a 4. dobu. Motian však klidně místo dvou čtvrtových not činelu zahrál dvě noty na malý buben a na třetí dobu pouze šlapanou hi-hat. Využíval také efektu ticha tak, že na několik dob přestal úplně hrát. Jeho neobvyklý způsob hry neomezoval žádnou část bicí soupravy konkrétní úlohou. Všechny své hudební prvky vkládal tak, aby byly adekvátní dané situaci a pomohly celkově vyniknout hudební myšlence. Motianova interpretace i jeho improvizace působí volně, vždy však s náznakem rytmického pulsu.

5. Analýza Motianovy hry pomocí nahrávek z různých období

5.1. Paul Motian jako sideman

V roce 1955 se Motian potkal s klavíristou Billem Evansem. Ještě než společně vydali debut s triem Evanse, podíleli se na projektu George Russella *The Jazz Workshop* (George Russell and his Smalltet, RCA Victor, 1957). V tomto mírně zvětšeném obsazení (s kytarou, trumpetou i saxofonem) rytmika nedostala tolik prostoru pro improvizaci. George Russel oslovil Motiana díky *latin groove*, který ho zaslechl cvičit někde na zkušebně. Zmíněný rytmus byl uplatněn ve skladbě *Concerto For Billy the Kid*. Motian uměl pouze z malého bubnu, hi-hatky a činelu dostat spoustu zvukově odlišných kombinací pro doprovod. Ve skladbě *Night Sound* vytváří téměř pro každou část rozdílný pattern. V úvodu začíná pouze na činel, poté přibližně na další osmitaktí přidává šlapanou hi-hat. V následujících částech se objevují další zvukové plochy - „míchání“ metličkami na malý buben v kombinaci se šlapanou hi-hat, jazzový pattern na činel v kombinaci s „mícháním“ na bubínek či rytmus z osminových triol hraný pouze na malý buben. Projekt byl jednou z prvních zkušeností Motiana při nahrávání. Ve studiu byl tehdy teprve asi po páté v životě.²⁸ Je obdivuhodné, že i když Motian ještě neměl tolik zkušeností, hodně rychle se dokázal zorientovat v pro tu dobu tak neobvykle složitých formách kompozic. I když většina hudby byla vypsána, bicí part nejspíš ani neexistoval. George Russel však byl také bubeník, takže popis představy bicího partu mohl být pro Motiana srozumitelný.

²⁸ KENAGY, Peter Ellis: GEORGE RUSSELL'S JAZZ WORKSHOP: THE COMPOSER'S STYLE AND ORIGINAL METHODS OF 1956, Disertační práce, 2009

5.1.1. Bill Evans Trio

První deska Billa Evanse jako leadera, kterou nastartoval svou kariéru, nese název *New Jazz Conceptions* (Riverside, 1957). I když neměla velký výtěžek z prodeje, byly na ni napsány kladné recenze. Kritika ji pozitivně hodnotila hlavně díky harmonickému využití lydicko chromatického konceptu (který si Evans osvojil při spolupráci s Georgem Russelem) a novému zvuku, který byl odlišný od bebopových pianistů. Rytmická sekce (na kontrabas Teddy Kotick) zde hraje hodně tradičně. V triu se tehdy ještě hrálo v podstatě stejně jako ve větších kapelách: rytmika zkrátka plnila spíše funkci doprovodu sólistů.

Prvním hudebním počinem, na kterém spolupracovali všichni členové pozdějšího legendárního tria Billa Evanse, ještě pod vedením klarinetisty a skladatele Tonyho Scotta, bylo album *Sung Heroes* (1959, Sunnyside). Bicí jsou ve skladbách slyšet jen zřídka. Motian doprovází kapelu převážně s použitím metliček a jednoduchých patternů.

Portrait In Jazz (Riverside, 1960), debut legendárního tria Billa Evanse se stal jedním z nejzásadnějších alb v historii jazzu vůbec. Toto hudební seskupení, proslulé Evansovou harmonickou vynalézavostí, bylo zajímavé i způsobem práce s rytmem. Motian zde hraje zatím poměrně střídmě, ale začíná se zde projevovat jeho osobitý styl. Například ve skladbě *What Is This Thing Called Love* využívá efektu ticha, v sóle na chvíli úplně přestane hrát. Pro *comping*²⁹ nevyužívá pouze malý a velký buben, ale i šlapanou *hi-hat*. Nehraje stále *straight ahead* – pravidelnost příležitostně narušuje. V baladě *When I Fall In Love* nechává spoustu volného prostoru. Používá metličky, ale místo „míchání“ ve většině skladby pouze šlape *hi-hat* a občas udeří nebo rozvíří některý z činelů. Oproti střídmosti bicích, Scott LaFaro zde hraje velmi nadčasově. Kontrabas má v tomto triu mnohem významnější úlohu, než bylo tehdy běžné. Nehraje pouze basové tóny, ale obsah skladeb doplňuje melodickými motivy ve vyšších polohách. Je využíván více jako melodický nástroj. Tento jev je poměrně logický, protože v triu – menším obsazení, kde není žádný sólový nástroj navíc, je ve zvuku

²⁹ Ve spojení s bicí soupravou je *comping* v základním významu doplňování pravidelného jazzového patternu hraného na činel a *hi-hat* pomocí improvizovaných úderů (*fills*) na malý, velký buben či tomy reagující na melodii doprovázeného či levou ruku klavíristy (který uplatňuje *comping* v levé ruce)

mnohem více „prostoru“, který umožňuje hudebníkům větší svobodu. Každopádně největší vliv na hru LaFara měl fakt, že byl původně klarinetistou. Na kontrabas začal hrát až ve svých 18 letech. Scott LaFaro pravděpodobně také ovlivnil pozdější způsob hry Paula Motiana i obecně podobu moderního jazzového tria. Dalo by se říci, že se jedná o takzvanou kolektivní improvizaci. Bill Evans natáčel materiály pro *Portrait in jazz* jen asi osm měsíců po úspěšné práci na *Kind of Blue* Milese Davise.

Na desce *Explorations* (Riverside, 1961) již Motian témata interpretuje více nepravidelně a ve větší míře „komunikuje“ s ostatními hudebníky. Bicí part se zde stává jakoby dalším melodickým hlasem. Obsazení na desce *Explorations* působí velmi kompaktně a úlohy nástrojů jsou téměř vyrovnané. Trio zde bylo inovativní i po rytmické stránce. Hned v první skladbě *Israel* v začátku klavírního sóla můžeme slyšet v rytmice využití polyrytmů. Rytmika staví doprovod na třídobých motivech vložených do 4/4 metra.

Mezníkem jazzové hudby 20. století se stala nahrávka koncertu *Sunday at the Village Vanguard* (1961, Riverside). Svým způsobem interpretace zde rytmika narušila tradiční rozložení rolí tria. Změnilo se postavení basisty a bubeníka vůči *leaderovi*. Jejich možnosti a volnost projevu se rozšířily.

Vezměme si například skladbu *All Of You*, ve které Paul Motian předvádí pozoruhodnou hru metličkami. Příklady můžeme vidět v transkripci - příloze č. 1. Doprovázení tématu začíná taktem č. 129. Zde se rýsuje Motianův typický styl. Nedodržuje zažitě dobové konvence v bubnování. Čtyři základní nástroje jazzové bicí soupravy - činel, hi-hat, malý a velký buben kombinuje tak, aby co co nejvíce zapadly do hudebního kontextu a zároveň, aby ozdobily aranžmá. O Motianovi bylo známé, že nerad exhiboval. V této verzi *All Of You* zahrál bicí sólo (v příloze od taktu č. 65 resp. 73), kde sice nepředvádí brilantní techniku hry, ale prezentuje spoustu hudebních nápadů a myšlenek.

Čtvrtou a bohužel poslední spoluprací legendární sestavy byla *Waltz For Debby* (Riverside, 1962). Materiály pro tuto i předchozí desku³⁰ pochází z téhož koncertu, takže výše zmíněné charakteristiky interpretace platí i zde. Dalo by se říci, že tato deska obsahuje skladby spíše v pomalých tempech. Objevuje se na

³⁰ Obě bývají označovány jako jedny z nejlepších jazzových živých desek všech dob

ní několik balad, které hrával Paul Motian obzvláště citlivě (*My Foolish Heart, Detour Ahead, Some Other Time, I Loves You, Porgy*).

Koncert v klubu Village Vanguard, kde byly pořízeny nahrávky, se konal 25. června 1961, jen několik dní před tragickou smrtí Scotta LaFara.

Trio ještě natočilo několik alb s kontrabasistou Chuckem Israelem nebo Garym Peacockem, Motian však zanedlouho spolupráci ukončil. Bylo po něm požadováno, aby hrál stále slaběji, až mu připadalo, že nehraje vůbec.³¹ V té době byl v kontaktu s klavíristou Paulem Bleyem či Keithem Jarrettem, ale po odchodu z tria prožíval těžké období. Co se týče výdělků, musel začít takřka úplně odznova. Avantgardní hudba nastupující generace jazzových hudebníků, která v těch dobách vznikala, nebyla příliš přístupná širšímu publiku.

5.1.2. Keith Jarrett Trio a American Quartet

I když Motianovo působení v triu Billa Evanse má obrovský význam, z obecného pohledu na jeho kariéru a vývoj se jednalo o rané období, ve kterém se vyznačoval zejména jemným hraním s použitím metliček. To, co ale přišlo v dalším období, bylo velkým zvratem. Jistě, hudba zůstala různorodá a zvukově barevná, ale Motian se začal prezentovat i agresivní hrou. Od roku 1964 spolupracoval s více kapelníky. Natočil bicí soupravu na desky klavíristy a zpěváka Mosea Allisona či Paula Bleye. Nejrozsáhlejší sérii desek – jakožto sideman – však zanechal po boku legendárního klavíristy Keitha Jarretta. Jak je patrné z diskografie, hudební období Motiana po skončení spolupráce s Billem Evansem zásadně ovlivnila etnická hudba a free jazz.

Multiinstrumentalista a skladatel Keith Jarrett se vedle jazzu zabývá i vážnou hudbou. Na klasický klavír natočil nemálo desek sólově, v duu nebo s orchestrem. Co se jazzu týče, už v mládí kolegové jeho styl hry na klavír přirovnávali ke stylu Billa Evanse, kterého Keith sám obdivoval. První větší zkušenosti s profesionálním nahráváním získal v kapele Arta Blakeyho – s jeho New Jazz Messengers. O rok později ale vydal už jako kapelník svou desku *Life*

³¹ <https://tedpanken.wordpress.com/2011/11/23/r-i-p-paul-motian-1931-2011/>

Between the Exit Signs (1967). Ke spolupráci přizval Paula Motiana a basistu Charlieho Hadena. Charlie Haden hrál předtím hlavně s Ornettem Colemanem, jedním z nejvýznamnějších představitelů free jazzu, který Jarretta vedle Billa Evanse velmi ovlivnil. A právě vlivy osobností Billa Evanse a Ornetta Colemana se mísí na zmíněné desce. Skladby *Margot* a *Love No.1* zní jako pocta Billu Evansovi.³² Způsobem improvizace a doprovázení (zejména na bicí soupravu) má album spjitost s pozdějším Motianovým triem. Jak můžeme vidět v příloze č.2, transkripci tématu skladby *Everything I Love* Colea Portera, Motian porušuje tradiční způsob hry jazzového doprovodu. Jazzový pattern činelu často přerušuje, někdy i na dobu delší, než celý takt. 4/4 tep občas místo činelu naznačuje na šlapané hi-hatce nebo malém bubnu. Jednotlivé bicí zajímavě instrumentuje - nechává zaznít samostatně či společně unisono v různých kombinacích. Výsledkem je rozmanitý, pestrý, ale i proporčně vyvážený zvuk a melodická hra naznačující téma skladby. V tématu i v klavírním sóle je znatelné silné „propojení“ bicí soupravy s klavírem. Motian jakoby četl Jarretovu hru a nápady.

Když pracoval Paul Motian s Billem Evansom, Evans si příliš nepřál, aby využíval paličky. Musel používat metličky a hrát velmi slabě. Když ale přišel ke Keithu Jarrettovi, takové omezení neměl. Tato volnost (i po dynamické stránce) se v jeho hře velmi projevila.³³

Nutno podotknout, že i Keith Jarrett je bubeník. S Motianem se hodně zajímali o rytmy jiných kultur (zejména africké). Jarrett si prostudoval i hudbu arménskou a tureckou, kterou byl Motian ovlivněn. Sám měl na pódiu u klavíru často tamburinu či jiné perkuse. Výsledek míšení zmíněných inspirací nalezneme na záznamu vystoupení v Hamburku (NDR Studio 10, Hamburg, West Germany, 14. června 1972)³⁴ Zvuková stopa byla vydána mnohem později na CD pod názvem *Hamburg '72* (ECM, 2014). Koncert proběhl v obsazení tria – Keith Jarrett na klavír, soprán saxofon, flétnu a perkuse, Charlie Haden na kontrabas a Paul Motian na bicí a perkuse.

³² CARR, Ian. *Keith Jarrett: The Man and His Music*. New York: Da Capo Press, 1991. s. 41-42 ISBN 0306804786

³³ <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-keith-jarrett.html>

³⁴ Dostupný na Youtube

Od začátku 70. let Jarrett přidal do svého tria dalšího člena – saxofonistu Deweyho Redmana. Sestava nazvaná American Quartet zvala ke spolupráci i další hosty, jako byli kytarista Sam Brown či perkusisti Airto Moreira, Danny Johnson nebo Guilherme Franco.

Africké vlivy jsou patrné ve skladbě *Common Mamma* z alba *Expectations* (Columbia Records, 1972), kde bicí soupravu nahradily různé perkusivní nástroje, které kromě Motiana a Jarretta obsluhuje i Airto Moreira. Do skladeb *The Circullar Letter* a *Sundance* nahráli Moreira a Motian dvě bicí soupravy. Na tvorbu kapely měla dopad v neposlední řadě také rocková hudba (na *Expectations* – stopa 6: *Take Me Back*).

Motianova „trhaná“ hra připomíná způsob, kterým se hraje na klavír ve free jazzu. Inspirace zde pochází od jednoho ze zakladatelů free jazzu, saxofonisty Ornetta Colemana. Dopad v tomto směru měla na Motiana i spolupráce s pianistou Paulem Bleyem. Působil nejčastěji v jeho triu s basistou Garym Peacockem. Na albu Paula Bleye *Turning Point* (Improvising Artists, 1975) pracovali mezi lety 1964 - 1968. Motian hraje ve skladbách č. 1, 2, 3, 4 a 7. I když free jazz ve své hudbě mísil a proslavil se jím Keith Jarrett, je nutné podotknout, že Paul Bley hrál v tomto stylu už o několik let dříve.

5.2. Paul Motian jako bandleader

Po nějakých 25 letech působení jakožto *sideman* se Paul Motian rozhodl, že se stane *bandleaderem*. Producent z ECM Manfred Eicher mu nabídl natočení a vydání vlastní desky. Motian neváhal a rychle začal brát lekce klavíru, hudební teorie a začal také komponovat. Koupil od Keitha Jarretta jeho první piano (které měl Jarrett už od dětství) a začal na něj hrát jednoduché melodie. Od konce 60. a během 70. let napsal spoustu zajímavých, tematicky silných melodií. Na jeho vlastních skladbách byla postavena asi polovina jeho koncertního repertoáru. Druhá polovina byla tvořena známými standardy a hlavně kompozicemi skladatelů, které Motian obdivoval - Thelonia Monka, Buda Powella či Charlese Minguse. Právě Thelonious Monk pro něj byl pravděpodobně největší inspirací k tvorbě „silných“ melodií. Členům své kapely nechával velký prostor pro jejich

nápady, i co se harmonické stránky týče. Základem k improvizaci však byla detailní znalost původního tématu.

Výsledkem spolupráce s Manfredem Eicherem byla deska *Conception Vessel* (ECM, 1973), která započala třetí zásadní etapu Motianova hudebního vývoje. Natočil ji s Keithem Jarrettem a Charliem Hadenem, houslistou Leroyem Jenkinsem, Becky Friend na flétnu a Samem Brownem na kytaru. Motian sám hraje kromě bubnů a činelů také na různé perkuse – zvonky, rolničky, tam-tam, shakery apod. Zvuk desky je ovlivněn etnickou hudbou. Kapela nejčastěji zahraje téma a pokračování skladby je volnou improvizací na toto téma, často i bez rytmického tepu. Následující alba už nebyla realizována v této sestavě. Během desetiletí Motian vystřídal několik různých sestav muzikantů. Až v roce 1982 se na albu *Psalm* (ECM, 1982) sešli členové pozdějšího Motianova tria s Joe Lovanem a Billem Frisellem. V sestavě ale měli dalšího saxofonistu Billyho Drewese a Eda Schullera na basu. Zajímavostí je, že Lovano i Frissel byli o generaci mladší než Motian.³⁵

První nahrávka samostatného Motianova tria s Billem Frisselem na kytaru a Joem Lovanem na tenorsaxofon byla pojmenována *It Should've Happened a Long Time Ago* (ECM, 1985). Tato práce je z Motianova období jako kapelníka nejpřínosnější. Cílem tria bylo co nejvíce improvizovat, proto Motian vytvářel jednoduchá témata, se kterými bylo možné dále pracovat. Téma stejnojmenné skladby *It Should've Happen A Long Time Ago* je zapsáno transkripcí v příloze č.3.

Bill Frissel je jedním z prvních velmi moderních kytaristů dnešní doby, kteří vzešli z New Yorkské avantgardy konce 70. a začátku 80.let. Na albu *It Should've Happened a Long Time Ago* většinou interpretuje melodii a k ní improvizovanou protilinku. Jeho hra byla v té době inovativní, například díky velkému využití různých kytarových efektů, které nebyly v té době na jazzovém poli používány. Sóla ale nebyla zcela volná, pořád se nějak vztahovala k tématům skladeb. Trio rozvíjelo krátké úryvky a vytvářelo z nich mlhavou zvukovou atmosféru, avšak s jasnou definicí. Mezi spoustou nahrávek, které toto dokumentují, nalezneme

³⁵ Bill Frisell se narodil 18. března 1951, Joe Lovano 29. prosince 1952

příklad ve skladbě *India* - Frisell zde hraje mlhavě, Motian konkrétně a Lovano tvoří pomyslný most mezi těmito rozdílnými elementy.

Výsledkem toho, že neměli basu, byla právě větší volnost a možnost práce se zvukem a melodiemi. Motian často v triu střídal "time" s *rubato* hraním. Vystupovat bez basy pouze v tomto složení Motiana napadlo na turné s jeho kvintetem, kdy v jedné kompozici bylo přímo předepsáno, aby kontrabas nehrál. Tato neobvyklá kombinace jej zaujala. Sám popsal, že hraní v kapele bez basy mu otevřelo nové možnosti, například mohl volně měnit tempo v průběhu skladby. Obecně všichni členové utvářeli harmonickou strukturu a hráli melodii i rytmus. Výsledkem byl nepřetržitý plynoucí tok hudby.³⁶ V repertoáru tria se objevovaly také skladby, které původně představili s kvintetem.

Paul Motian v rozhovoru pro *Jazz Times* se sám ke svým kompozicím vyjádřil takto: „Některé písně jsou jen stručnými melodiemi... motiv nebo momentální hudební myšlenka se kterou se dá dále pracovat. Když píšu tu velkou spoustu skladeb, ani nepřemýšlím nad tím pro koho. Sedím u klavíru – a to ve skutečnosti nejsem klavírista, neumím hrát, ale tak nějak si pohrávám na klavír a hledám různé možnosti.“³⁷

V 90. letech, po ukončení spolupráce s Keithem Jarrettem, se Motian nejvíce zabýval třemi vlastními projekty – triem s kytaristou Billem Frisellem a saxofonistou Joem Lovanem, kapelou *Trio 2000 + One* s basistou Larrym Grenadierem, saxofonistou Chrisem Potterem nebo Billem McHenryem, pianistou Masabumim Kikuchim, zpěvačkou Rebeccou Martin a dalšími členy, kteří se střídali, a kapelou *Electric Bebop Band*.³⁸

³⁶ <http://jazztimes.com/articles/18885-paul-motian-bill-frisell-and-joe-lovano-trio-in-motian/>

³⁷ Z <http://jazztimes.com/articles/18885-paul-motian-bill-frisell-and-joe-lovano-trio-in-motian/> volně přeloženo autorem práce. Originální znění: "Some of the songs are brief melodies ... a motif or just taking things from the air and going with them. When I'm writing a lot of this stuff, I'm not even thinking about who it's for. I'm sitting at the piano—and I'm not really a piano player; I can't play—but I learn a lot by fooling around at the piano, finding different things."

³⁸ RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York : Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. s. 170. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

Electric Bebop Band zformoval Motian kvůli své touze hrát *bebop*, ale nehodlal jej hrát tradičně - akusticky. Chtěl jej prezentovat s využitím elektrických nástrojů. V kapele Paul Motian And The Electric Bebop Band dal šanci mladým hudebníkům. Kapelu obsadil tenorsaxofonem, dvěma elektrickými kytarami a basou. Na první desce tohoto projektu s názvem *Paul Motian And The Electric Bebop Band* (JMT, 1992) si například zahrál tehdy pouze dvaadvacetiletý Kurt Rosenwinkel. Z Electric Bebop Bandu se v roce 2006 stal Paul Motian Band, který působil ve složení tři kytary, dva tenor saxofony, basa a bicí.

Na desce *At the Village Vanguard* (1995, JMT), s podtitulem *You Took the Words Right Out of My Heart* najdeme záznam živého vystoupení tria Paula Motiana s Billem Frisellem a Joem Lovanem. Skladbě *Circle Dance*³⁹ je věnována příloha č. 4. Oproti předchozím transkripcím, tím, že na nahrávce není baskytara, kytara i bicí více vyplňují prostor. Hlavní motiv *Circle Dance* je melodický, ale také výrazně rytmický. Nástroje mezi sebou funkce melodiky či rytmiky střídají. Part bicí soupravy místy připomíná rytmus hudby New Orleans. Ostinátní motiv obsahuje jakýsi klíč - dvoutaktové clave - pattern tvořící hlavní důrazy, na kterých je postavený obsah. Paul Motian naznačuje toto clave (tím pádem i téma) v průběhu celé skladby. Kdybychom si představili, že takt začíná na třetí době, pattern, který vznikne, je shodný s afrokubánským clave pojmenovaným Rumba clave. Rumba clave se v odlišných modifikacích vyskytuje v hudbách různých kultur, např. africké či arabské. Clave v hudbě vytváří rytmické zakotvení i tenzi díky vyváženosti těžkých a lehkých dob.



Příklad č. 1: clave uplatněné v *Circle Dance*



Příklad č. 2: Rumba clave

³⁹ kruhový tanec – typická forma pro lidovou hudbu z Arménie a Turecka

Pod označením *On Broadway* natočil Motian sérii alb věnovaných klasickým standardům. Jazzové tradice hrál Motian během celé své kariéry, teď je však interpretoval podle vlastního aranžérského rukopisu. Témata jsou mnohdy interpretována volně, chvílemi i bez metra. Sóla vycházejí z těchto témat. Tím, že Motian znal repertoár za ta desetiletí skutečně výborně, bylo mu umožněno hrát volně, ale cokoliv vymyslel, úzce souviselo s původní myšlenkou standardu. Ke svému triu přizval na kontrabas Charlieho Hadena. Hned na začátku *On Broadway Volume 2* v druhé polovině skladby *Good Morning Heartache* v kytarovém sóle využívá originální technický prvek při hře metličkami připomínající *scratching*⁴⁰ na gramofonovou desku. V *On Broadway Vol. 3* využil navíc Leehe Konitze na altsaxofon. Dalším pokračování série provedl se svými projekty *Trio 2000 + One* a *Trio 2000 + Two*.

Live at Birdland (2011, ECM) je živý záznam vystoupení Leehe Konitze (alt saxofon), Brada Mehldaua (piano), Charlieho Hadena (kontrabas) a Paula Motiana, u kterého se zde projevuje vliv Thelonia Monka. Motianova hra působí těžkopádně, až neelegantně, např. ve skladbě *I Fall In Love Too Easily*. Motianova obliba Monka se projevila v hojném provádění jeho skladeb. Z alb, kde jsou natočeny Monkovy skladby můžeme zmínit *Misterioso* (Soul Note, 1987), *Monk in Motian* (JMT, 1989), *Play Monk And Powell* (1999, Winter & Winter) či živou nahrávku z klubu Village Vanguard *Sound of Love* (1997, Winter & Winter).

Trio s Joem Lovanem a Billem Frisellem vydalo následující desku *I Have the Room Above Her* (ECM, 2005) až po desetileté odmlce. Například ve skladbě *Osmosis III* vytváří Motian na svých bicích smyčku, která vyvolává pocit „timu“. Lovano si hraje s motivem písně a Frisell vyplňuje prostor vydrnkávanými vynořujícími se notami, éterickou náladou a svým typickým teplým zvukem kytary s využitím *reverbu*. *Time and Time Again* (ECM, 2007) je posledním počinem slavné sestavy s Joe Lovanem a Billem Frisellem. Deska je příjemně zvukově barevná a vyvážená. V první skladbě *Cambodia* vkusně užití kytarové efekty Billa Frisella ve spojení s jemným ostinátním zdánlivě nezávisle si „plujícím“ patternem Paula Motiana hudba vyvolává pocit, jako by umělci promlouvali odněkud ze vzdáleného světa.

⁴⁰ Technika používaná DJ's vytvářená rychlými pohyby dopředu a dozadu gramofonové desky v gramofonu s charakteristickým perkusivním zvukem

Často vystupovali, někdy i denně po dobu dvou týdnů ve Village Vanguard. Vzhledem k tomu, že kolem roku 2004 Motian odmítal cestovat, byla to jediná možnost, kde jej publikum mohlo vidět hrát živě. Od roku 2010 ještě vydal dvě desky jako kapelník a několik jako sideman. První z těchto dvou byla *Lost in Dream* (ECM, 2010), kterou natočil v triu se saxfonistou Chrisem Potterem a klavíristou Jasonem Moranem. Deska obsahuje tradičně jednoduché Motianovy skladby rozvíjené volnou a umírněnou kolektivní improvizací. Paul Motian natočil ještě v roce 2010 živé album *Further Explorations* (Concord Jazz, 2011) s pianistou Chickem Coreou a kontrabasistou Eddiem Gomezem věnované tvorbě Billa Evanse. Záznam koncertu z klubu Blue Note v New Yorku představuje syntézu herního stylu ranného a vrcholného období Motiana. Aranžmá skladeb vychází z původních provedení Evanse, avšak jsou ukázkou moderního hraní jazzového tria.

Závěr

V závěru bych si dovolil citovat článek z rozhovoru o Paulu Motianovi s jeho dlouholetým spoluhráčem Billem Frisellem: „Někteří lidé říkají, že neumí hrát v timu, nebo co. To je absurdní. On má ten nejsilnější beat ze všech, s kterými jsem kdy hrál. V některých článcích, které jsem o něm četl, píší, že je „abstraktní“ a podobně. Jim ale uniklo, že hrál s Oskarem Pettifordem a Colemanem Hawkinsem. Tohle všechno tam je. Myslím, že by měli poslouchat trochu pozorněji.“⁴¹

Pochopení herního konceptu Paula Motiana není úplně jednoduché. Zároveň je nelehkým úkolem jej konkrétně popisovat. Motianův styl je neotřelý, liší se od stylů ostatních bubeníků. Jak dokazují úryvky rozhovorů zmíněné v této práci, stejně tak byl svébytný Motianův přístup k hudbě. Motianovi byl nadhled a vnímání interpretované hudby jako celku zcela vlastní. Naopak potřeba prezentovat sebe sama jako jednotlivce mu byla naprosto cizí.

Při prvním setkání s nahrávkami jsem Motianův styl nechápal. Nyní po poslechu vybrané diskografie a hledání vlivů a souvislostí je pro mě mnohem srozumitelnější. Práci pro sebe hodnotím jako přínosnou. Vytvořené transkripce, které jsou její součástí by mohly pochopení Motianovy herní koncepte čtenáři usnadnit. Avšak pro osvojení si jakéhokoliv hudebního jazyka je bezpochyby nejefektivnějším způsobem vlastní proces transkribování a soustředěný poslech.

⁴¹ Z <http://www.moderndrummer.com/site/2012/05/paul-motian-1931-2011/> volně přeloženo autorem práce. Originální znění: „Some people say he didn't play time, or something," Frisell says. „That's absurd. He had the deepest beat of anyone I ever played with. Some of the stuff I read about him, they talk about how he's 'abstract,' or this or that, but they miss that he did play with Oscar Pettiford and Coleman Hawkins. That's all in there. I think they have to listen a little harder.“

Použité informační zdroje:

CARR, Ian. *Keith Jarrett: The Man and His Music*. New York : Da Capo Press, 1991. 272 s. ISBN 0306804786

RATLIFF, Ben: *The Jazz Ear: Conversations over Music*. New York : Times Book, Henry Holt and Company, LLC, 2008. 235s. ISBN-13: 978-0-8050-8146-6, ISBN-10: 0-8050-8146-1

<https://tedpanken.wordpress.com/2011/11/23/r-i-p-paul-motian-1931-2011/>

<http://dothemath.typepad.com/dtm/2014/11/drum-music-or-leave-a-comment-about-paul-motian.html>

<http://www.artsjournal.com/jazzbeyondjazz/2011/11/drummer-paul-motian-rip-talks-and-why-he-matters.html>

<http://jazztimes.com/sections/news/articles/28981-paul-motian-dies-at-80>

<http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-keith-jarrett.html>

<http://jazztimes.com/articles/18885-paul-motian-bill-frisell-and-joe-lovano-trio-in-motian>

<http://www.moderndrummer.com/site/2012/05/paul-motian-1931-2011/>

<https://www.youtube.com/watch?v=p4i3jhyIbho>

KENAGY, Peter Ellis: *GEORGE RUSSELL'S JAZZ WORKSHOP: THE COMPOSER'S STYLE AND ORIGINAL METHODS OF 1956*, Disertační práce, 2009

MIKEŠ, Petr. *Úloha bicích nástrojů v hudbě New Orleans [Role of the drums in New Orleans music]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, 2013.

PETTINGER, Peter: *Bill Evans: How my Heart Sings* (New Haven, CT, and London, 1998)

Vybraná diskografie:

Diskografie Paula Motiana jako bandleadera:

1. *Conception Vessel* (ECM, 1973)
2. *Psalm* (ECM, 1982)
3. *It Should've Happened a Long Time Ago* (ECM, 1985)
4. *Misterioso* (Soul Note, 1986)
5. *One Time Out* (Soul Note, 1987)
6. *Monk in Motian* (JMT, 1988)
7. *On Broadway Volume 1* (JMT, 1989)
8. *On Broadway Volume 2* (JMT, 1989)
9. *On Broadway Volume 3* (JMT, 1991)
10. *Paul Motian and the Electric Bebop Band* (JMT, 1992)
11. *Trioism* (JMT, 1993)
12. *At the Village Vanguard* (JMT, 1995)
13. *Sound of Love* (Winter & Winter, 1997)
14. *Trio 2000 + One* (Winter & Winter, 1999)
15. *Play Monk and Powell* (Winter & Winter, 1999)
16. *I Have the Room Above Her* (ECM, 2005)
17. *Garden of Eden* (ECM, 2007)
18. *On Broadway Vol. 4 or The Paradox of Continuity* (Winter & Winter, 2005)
19. *Time and Time Again* (ECM, 2006)
20. *Live at the Village Vanguard* (Winter & Winter, 2007)
21. *Live at the Village Vanguard Vol. II* (Winter & Winter, 2008)
22. *Live at the Village Vanguard Vol. III* (Winter & Winter, 2010)
23. *On Broadway Volume 5* (Winter & Winter, 2009)
24. *Lost in a Dream* (ECM, 2010)
25. *The Windmills of Your Mind* (Winter & Winter, 2011)

Diskografie Paula Motiana jako sidemana:

1. Bill Evans - *New Jazz Conceptions* (Riverside, 1957)
2. Bill Evans - *Portrait in Jazz* (Riverside, 1959)
3. Bill Evans - *Explorations* (Riverside, 1961)
4. Bill Evans - *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961)
5. Bill Evans - *Waltz for Debby* (Riverside, 1962)
6. Bill Evans - *How My Heart Sings!* (Riverside, 1962)
7. Bill Evans - *Moon Beams* (Riverside, 1962)
8. Keith Jarrett - *Life Between the Exit Signs* (Vortex, 1967)
9. Keith Jarrett - *Somewhere Before* (Atlantic, 1968)
10. Keith Jarrett - *The Mourning of a Star* (Atlantic, 1971)
11. Keith Jarrett - *El Juicio (The Judgement)* (Atlantic, 1971)
12. Keith Jarrett - *Birth* (Atlantic, 1971)
13. Keith Jarrett - *Expectations* (Columbia, 1972)
14. Keith Jarrett - *Fort Yawuh* (Impulse!, 1973)
15. Keith Jarrett - *Treasure Island* (Impulse!, 1974)
16. Keith Jarrett - *Backhand* (Impulse!, 1974)
17. Keith Jarrett - *Death and the Flower* (Impulse!, 1974)
18. Paul Bley - *Turning Point* (Improvising Artists, 1975)
19. Keith Jarrett - *Mysteries* (Impulse!, 1975)
20. Keith Jarrett - *Shades* (Impulse!, 1975)
21. Keith Jarrett - *Bop-Be* (Impulse!, 1976)
22. Keith Jarrett - *The Survivors' Suite* (ECM, 1976)
23. Bill Frisell - *Rambler* (ECM, 1985)
24. Charlie Haden - *The Private Collection* (Naim, 2000)
25. Lee Konitz, Brad Mehldau, Charlie Haden - *Live at Birdland* (ECM, 2011)
26. Chick Corea and Eddie Gomez - *Further Explorations* (Concord Jazz, 2012)
27. Keith Jarrett - *Hamburg '72* (ECM, 2014)

Seznam notových příkladů:

Příklad č. 1: clave uplatněné v *Circle Dance*.....21

Příklad č. 2: Rumba clave.....21

Seznam příloh:

Příloha č. 1: Transkripce části partu kontrabasu a bicí soupravy ze skladby *All Of You* Colea Portera interpretovaná triem Billa Evanse

Příloha č. 2: Transkripce tématu skladby *Everything I Love* z desky Keitha Jarretta *Life Between the Exit Signs*

Příloha č. 3: Téma skladby *It Should've Happen A Long Time Ago* Paula Motiana

Příloha č. 4: Transkripce tématu skladby *Circle Dance* Paula Motiana

Přílohy:

Příloha č. 1: Transkripce části partu kontrabasů a bicí soupravy ze skladby All Of You Colea Portera interpretovaná triem Billa Evanse

ALL OF YOU

COLE PORTER / ARR. BILL EVANS

BILL EVANS ALL OF YOU (TAKE 2, SUNDAY AT THE VILLAGE VANGUARD) STARTS AT 4:44. DOUBLE BASS SOLO

UPRIGHT BASS

DRUM SET

DRUMS AND CYMBALS PLAYED WITH BRUSHES. BASS DRUM 1ST AND 3RD BEAT VERY SOFTLY

Detailed description: This block shows the first three measures of the double bass solo. The Upright Bass part is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. The Drum Set part is written in bass clef, 4/4 time, using 'x' marks to indicate brush strokes on the snare and cymbals. A triplet of eighth notes is marked on the second measure. The instruction specifies that the bass drum is played very softly on the first and third beats.

4

U. BASS

DR.

RIDE CYMBAL, BASS DRUM AND FOOT HI-HAT SIM. ...
* TWO END AND FOUR END 'S NOT PLAYED EVERYTIME ON CYMBAL

Detailed description: This block covers measures 4 to 6. The Upright Bass continues its melodic line. The Drum Set part shows a change in texture, with notes on the snare and cymbals. A note on the cymbal staff indicates the use of a ride cymbal, bass drum, and foot hi-hat simultaneously. A note explains that the two and four ends of the cymbal are not always played.

8

U. BASS

DR.

Detailed description: This block covers measures 7 to 9. The Upright Bass part features a more complex melodic line with many beamed eighth notes. The Drum Set part continues with a steady pattern of brush strokes on the snare and cymbals.

12

U. BASS

DR.

Detailed description: This block covers measures 10 to 12. The Upright Bass part continues with a melodic line that includes some chromatic movement. The Drum Set part shows a continuation of the brushwork pattern.

2

15

U. BASS

DR.

19

U. BASS

DR.

23

U. BASS

DR.

26

U. BASS

DR.

30

U. BASS

DR.

33

U. BASS

DR.

36

U. BASS

DR.

39

U. BASS

DR.

42

U. BASS

DR.

45

U. BASS

DR.

4

49

U. BASS

DR.

53

U. BASS

DR.

57

U. BASS

DR.

60

U. BASS

DR.

64

DRUM SOLO FORM

U. BASS

DR.

OSTINATO RIDE PATTERN STOPS HERE
 FOOT HI-HAT PLAYS STILL 2ND AND 4TH BEAT.
 IF'S NOTHING DIFFERENT WRITTEN

68

U. BASS

DR.

73

U. BASS

DR.

DRUM SOLO - FOOT HI-HAT IS PLAYED AS WRITTEN.
SIZZLED RIDE CYMBAL IS WRITTEN APPROXIMATELY

77

U. BASS

DR.

81

U. BASS

DR.

85

U. BASS

DR.

89

U. BASS

DR.

93

U. BASS

DR.

97

U. BASS

DR.

100

U. BASS

DR.

103

U. BASS

DR.

106 

109 

113 

117 

121 

125

U. BASS

Dr.

129

U. BASS

Dr.

ALMOST STILL MIXING WITH BRUSHES

133

U. BASS

Dr.

138

U. BASS

Dr.

142

U. BASS

Dr.

146

U. BASS

DR.

150

U. BASS

DR.

154

U. BASS

DR.

159

U. BASS

DR.

163

U. BASS

DR.

10

167

U. BASS

DR.

171

U. BASS

DR.

Příloha č. 2: Transkripce tématu skladby **Everything I Love** z desky
Keitha Jarretta **Life Between the Exit Signs**

EVERYTHING I LOVE

KEITH JARRET

PIANO

UPRIGHT BASS

DRUM SET

The first system of the musical score is in 4/4 time and B-flat major. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The upright bass part provides a simple harmonic accompaniment. The drum set part shows a steady groove with a mix of eighth and sixteenth notes.

PNO.

U. BASS

DR.

The second system continues the piece. The piano part includes a melodic phrase starting with a measure marked '4' and containing a sixteenth-note triplet, followed by another measure marked '6' with a sixteenth-note triplet. The upright bass part features a triplet of eighth notes. The drum set part continues with a consistent rhythmic pattern.

2

7

PNO.

U. BASS

DR.

Musical score for measures 7-9. The piano part (PNO.) features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left. The upright bass (U. BASS) plays a steady eighth-note pattern. The drums (DR.) provide a consistent rhythmic accompaniment with snare and bass drum patterns.

10

PNO.

U. BASS

DR.

Musical score for measures 10-13. The piano part (PNO.) continues with intricate sixteenth-note passages. The upright bass (U. BASS) maintains its eighth-note groove. The drums (DR.) feature a more active snare pattern.

14

PNO.

U. BASS

DR.

Musical score for measures 14-16. The piano part (PNO.) shows a shift in texture with more sustained chords and eighth-note patterns. The upright bass (U. BASS) continues with eighth notes. The drums (DR.) have a more varied snare pattern.

17

PNO.

U. BASS

DR.

20

PNO.

U. BASS

DR.

23

PNO.

U. BASS

DR.

4

26

PN0.

U. BASS

DR.

Detailed description: This system covers measures 26, 27, and 28. The piano part (PN0.) features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a steady eighth-note bass line in the left hand. The upright bass (U. BASS) plays a simple eighth-note line. The drums (DR.) play a consistent eighth-note pattern with 'x' marks indicating cymbal hits.

29

PN0.

U. BASS

DR.

Detailed description: This system covers measures 29 and 30. The piano part (PN0.) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The upright bass (U. BASS) plays a line with some chords. The drums (DR.) play a pattern with 'x' marks for cymbals.

31

PN0.

U. BASS

DR.

OPEN HI-HAT

Detailed description: This system covers measures 31 and 32. The piano part (PN0.) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The upright bass (U. BASS) plays a line with some chords. The drums (DR.) play a pattern with 'x' marks for cymbals, and a specific note is labeled 'OPEN HI-HAT'.

Příloha č. 3: Téma skladby *It Should've Happen A Long Time Ago* Paula Motiana

A
Rubato



9



17



B



25



33



C



41

Detailed description: The image shows a musical score for the theme of the song 'It Should've Happen A Long Time Ago' by Paula Motiana. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three sections: Section A (measures 1-16), Section B (measures 25-40), and Section C (measures 41-48). Section A is marked 'Rubato' and contains melodic lines with various note values and phrasing. Section B consists of sustained notes, some with ties. Section C is a melodic line ending with a double bar line. Measure numbers 9, 17, 25, 33, and 41 are indicated at the start of their respective lines.

Příloha č. 4: Transkripce tématu skladby Circle Dance Paula Motiana

Circle Dance

Paul Motian

Foot hi-hat played on 2nd or 3rd beat with snare; cymbal played on bell

INTRO, OUTRO

Tenor Saxophone

Jazz Guitar

Drum Set

first repetition

4

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

8

A

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

A

2

11

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

Musical notation for measures 11-13. Tenor Saxophone (T.Sax.) plays a melodic line with quarter and eighth notes. Jazz Guitar (J. Gtr.) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Drums (Dr.) play a steady pattern of eighth notes with accents.

14

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

Musical notation for measures 14-16. Tenor Saxophone (T.Sax.) continues the melodic line. Jazz Guitar (J. Gtr.) maintains the eighth-note accompaniment. Drums (Dr.) continue the eighth-note pattern.

17

B

Ten. Sax.

J. Gtr.

B

Dr.

Musical notation for measures 17-20. Tenor Saxophone (T.Sax.) plays a melodic line. Jazz Guitar (J. Gtr.) provides accompaniment. Drums (Dr.) play a pattern with accents. A box labeled 'B' is placed above the Tenor Saxophone staff and below the Drums staff.

21


Ten. Sax.


J. Gtr.


Dr.

Musical notation for measures 21-23. Tenor Saxophone (T.Sax.) plays a melodic line. Jazz Guitar (J. Gtr.) provides accompaniment. Drums (Dr.) play a pattern with accents.

24 **C**

Ten. Sax. 

J. Gtr. 

Dr. 

27

Ten. Sax. 

J. Gtr. 

Dr. 

30

Ten. Sax. 

J. Gtr. 

Dr. 

33 **D**

Ten. Sax. 

J. Gtr. 

Dr. 

37 **SOLOS AABA**

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

Measures 37-38. Tenor Saxophone: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Melody: quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4. Jazz Guitar: Treble clef, key signature of three flats. Rhythm: eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4. Drums: Bass clef, key signature of three flats. Rhythm: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter rest, eighth note G2, eighth note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.

39

Ten. Sax.

J. Gtr.

Dr.

Measures 39-40. Tenor Saxophone: Treble clef, key signature of three flats. Melody: quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4, eighth note G4-A4, quarter note G4. Jazz Guitar: Treble clef, key signature of three flats. Rhythm: eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4, eighth notes G4, A4, B4, C5, quarter note G4. Drums: Bass clef, key signature of three flats. Rhythm: quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2.