AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Saxofon – jazz

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JAZZOVÁ KVARTETA BEZ HARMONICKÉHO NÁSTROJE
VÝVOJ A PROMĚNY OD POLOVINY 50. LET 20. STOLETÍ
AŽ DO SOUČASNOSTI

Petr Kalfus

Vedoucí práce: BMus Jiří Slavík

Oponent práce: MA Luboš Soukup

Datum obhajoby: 2.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

MUSIC STUDIES

Saxophone – jazz

MASTER'S THESIS

PETR KALFUS

JAZZ QUARTETS WITHOUT HARMONIC INSTRUMENT

DEVELOPMENT AND TRANSFORMATIONS FROM THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY TO THE PRESENT TIME

Thesis consultant: BMus Jiří Slavík

Thesis opponent: MA Luboš Soukup

Date of the thesis defence: 2.6.2016

Assigned academic degree: MgA

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

KVARTETA BEZ HARMONICKÉHO NÁSTROJE, VÝVOJ A PROMĚNY OD POLOVINY 50. LET 20. STOLETÍ AŽ DO SOUČASNOSTI

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

V Praze, 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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Cílem této magisterské práce je popsat a zmapovat vývoj fenoménu jazzového kvartetu bez harmonického nástroje ve složení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí od jejího vzniku (druhá polovina 20. století) až do současné podoby.

Dalším cílem je poukázat na historické proměny stylistiky hry a také na změny rolí jednotlivých nástrojů jak z hlediska kompozičního, tak z hlediska improvizace a interakce v kapele. V praktické části této práce budou tyto proměny demonstrovány na konkrétních příkladech transkripcí. V neposlední řadě je mým cílem popsat, jak se tento formát odráží v mém vlastním aktivním působení na jazzové scéně, a to ve vlastních technikách kompozice a interpretace.

Abstract

The aim of this diploma thesis is to describe and map the development of the phenomenon of a jazz quartet not containing a harmonic instrument and consisting of two wind instruments, a double bass, and drums from its beginnings in the second half of the 20th century to present day.

My second goal is to point out historic transformations of style and changes in the roles of individual instruments from the point of view of composition on the one hand and interpretation and interaction within the band on the other. The practical section of the thesis demonstrates these transformations by showing specific examples in transcriptions. The last but not least of my objectives is to describe how this format reflects in my own musical activities and my personal techniques of both composition and interpretation.

Klíčová slova: kvartet, jazz, improvizace, interpretace, saxofon

OBSAH

1.**Úvod**

1.1 Téma práce.....1

1.2 Cíl práce.....1

2. **Vznik kvartetu v obsazení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí a jeho předchůdci**.....2

2.1 Charlie Parker a Dizzy Gilespie.....2

3. **Gerry Mulligan Chet Baker**.....3

3.1 Gerry Mulligan Quartet, popis stylistyky, transkripce.....4

4. **Ornette Coleman**.....12

4.1 Ornette Coleman quartet, změna stylistiky, role v kapele, transkripce.....13

5. **John Zorn**.....30

5.1 Masada, transkripce, vlivy evropské hudby na stylistyku, výrazové prosředky.....31

6. **Výrazné quartety bez harmonického nástroje v současnosti**.....39

6.1 Současná scéna v New Yorku.....39

6.2 Současná scéna v Evropě.....41

6.3 MOPDK (Mostly Other People Do The Killing).....41

6.4 Endangered Blood.....42

7. **Analýzy transkripcí**.....43

8. **Vliv na vlastní tvorbu**.....47

9. **Závěr**.....48

10. **Použité zdroje**.....49

11. **Seznam vyobrazení**.....50

1. ÚVOD:

1.1 Téma práce:

V této magisterské práci bych se chtěl pokusit popsat historii a vývoj uskupení, které se v jazzu začalo objevovat již od padesátých let minulého století, tedy kvartetu ve složení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí. Jedná se jednoznačně o fenomén, který posunul způsob interpretace jazzu o veliký krok dopředu a obohatil jazz jako celek. Právě v průběhu druhé poloviny 20. století zaznamenal tento způsob interakce mezi hráči obrovské uvolnění a rozvoj improvizačních technik v daném idiomu. Toto téma jsem si zvolil hlavně z toho důvodu, že sám v takovém uskupení působím a jedním z výstupů mého magisterského studia bude právě absolventský koncert ve složení dva saxofony, kontrabas a bicí nástroje. Autorská tvorba níže popsaných osobností v mojí magisterské práci mě tedy velmi ovlivnila jak ve způsobu komponování tak, i ve způsobu interpretace.

1.2 Cíl Práce

Tato magisterská práce si klade za cíl poukázat na vývoj a proměny interpretačních, kompozičních a improvizačních technik v rámci kvartetu bez harmonického nástroje, a to pomocí konkrétních příkladů od, dle mého názoru přelomových umělců. V této práci budou proměny dokládány za pomocí mnou zapsaných transkripcí a jejich následné analýzy. Konkrétně proměny rolí v kapele: vytrácí se role kontrabasu pouze jako doprovodného nástroje, dochází k formálnímu a harmonickému uvolnění.
Metodou k dosažení těchto cílů je kromě analýz transkripcí také práce s literárními zdroji a nahrávkami.
Jelikož publikace o jazzové historii věnují tomuto konkrétnímu uskupení zpravidla pouze krátké odstavce (nejčastěji v rámci stručných bibliografických hesel jednotlivých interpretů), jako zdroj většího množství informací slouží pro můj účel hlavně biografie jednotlivých umělců, nebo jejich internetové stránky.

2. Vznik kvartetu v obsazení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí a jeho předchůdci

Vznik jazzových formací bez harmonického nástroje můžeme datovat již do doby dřívější než do 50. let dvacátého století. Lze sem zařadit například dechové kapely z New Orleans ve 20. letech, nebo duo Dona Byase a Slama Stewarta ve druhé polovině let čtyřicátých, nicméně tato uskupení nejsou podstatou mojí práce.
Na tomto místě je potřeba se zmínit o samotném fenoménu dvou dechových nástrojů v menších jazzových uskupeních.

2.1 Charlie Parker, Dizzy Gillespie

Charlie Parker a Dizzy Gillespie se na počátku 40. let poprvé setkali v Bigbandu Earla Hinese, kde měli společné angažmá. Dizzy Gillespie sem přešel po vzájemných neschodách od Caba Callowaye a Charlie Parker z Jay McShann teritory bandu. Po koncertech s Earlem Hinesem se vždy scházeli na nočních jam sessions v klubu Minton`s playhouse. Zatímco swing, kterým se do té doby Parker s Gillespiem živili právě s Earlem Hinsem nebo Cab Callowayem, kladl důraz hlavně na orchestrální party a společné hraní v sekci, bebop (styl, který vznikl právě na nočních jamsessionech v klubu Minton`s playhouse) kladl důraz na improvizaci, což bylo přesně to, po čem tito mladí muzikanti prahli. Spolu s Charlie Parkerem a Dizzy Gillespiem se v tomto klubu často objevoval např. pianista Thelonious Monk, bubeník Kenny Clarke, saxofonista Don Byas nebo kytarista Charlie Christian stejně jako legendy swingu saxofonisté Coleman Hawkins, Lester Young nebo Ben Webster.
Právě zde, na techto jamech po bigbandových vystoupeních, začala vznikat nová uskupení nejčastěji v kvintetovém složení - dva dechové nástroje, piano, kontrabas a bicí.
Jazzová kapela se dvěma dechovými nástroji se stala určitou značkou nového stylu, který znamenal pro muzikanty obrovské uvolnění a zároveň zhrubnutí projevu a příval energie ve způsobu hry. Hlavní slovo dostala energie, výbušnost a hlavně hudba, nikoli vzhled, muzikanti na podiu stáli sami za sebe, nebyli zaměstnaní a placení kapelníkem. Miles Davis o Parkerovi s Gillespie v autobiografii říká: *"When I heard Diz and Bird in B`s band, I said "What? What is this?" Man, that shit was so terrible, it was scary.(..)Man, that shit was all up in my body. Music all up in my body, and that is what I wanted to hear. The way that band was playing music-that was all I wanted*

to hear. It was something."[1]

Za vůbec první bebopovou nahrávku je považována deska Colemana Hawkinse právě s Dizzy Gillespiem, Oscarem Pettifordem a Maxem Roachem jako kompilace z několika nahrávacích frekvencí v roce 1944. Je uváděna v tomto obsazení bez harmonického nástroje. Bližší informace ani samotnou nahrávku se mi bohužel nepodařilo dohledat. Historické prameny se odlišují v anotacích této nahrávky. Jedny uvádějí, že Dizzy Gillespie v některých písních doprovází na piano, jiné říkají, že je pořízena právě v obsazení dva dechové nástroje, kontrabas a bicí. Protože ale muzikanti okolo jam sessionů v klubu Minton`s Playhouse nahrávali dále hlavně ve vícečlenných ansámblech s harmonickým nástrojem, nejčastěji s klavírem nebo kytarou, nebudu se jimi v této magisterské práci hlouběji zaobírat.

3. Gerry Mulligan Chet Baker Quartet

Prvním jazzovým uskupením, o kterém pojednává moje magisterská práce, je kvartet Gerryho Mulligana ve složení Gerry Mulligan na barytonsaxofon, Chet Baker na trumpetu, Red Mitchell na kontrabas a Chico Hamilton na bicí nástroje.

Gerry Mulligan měl v roce 1952 angažmá v klubu The Haig v Los Angeles, kde pravidelně koncertoval v triu. V tomto klubu se scházeli muzikanti tzv. West Coast jazzové scény. Seznam muzikantů, kteří se střídali na podiu, by se dal označit jako *„Who is who in West Coast jazz in the mid 1950`s*[2]*"*. V té době docházel do klubu i mladý trumpetista Chet Baker, který měl za sebou angažmá s altsaxofonistou Charlie Parkerem. Pravidelně začal hrát na nočních *jam sessions*[3] s Gerry Mulliganem. 10. června 1952 měl Mulligan se svým triem nahrávací frekvenci, na kterou byl přizván i pianista Jimmy Rowles, ale podle Mulligana se neukázal, a tak Mulligan, protože byl také dobrým pianistou, zahrál několik skladeb na piano sám. Nebyl však s touto nahrávkou spokojen a tak na další frekvenci přizval právě Cheta Bakera. S tímto nahráváním také ještě moc spokojený nebyl, ale na třetí frekvenci v srpnu roku 1952 již byla jejich interakce tak silná a přesvědčivá, že se tato nahrávka stala průlomovou pro další vývoj jazzové historie. Podle Teda Gioliho[4]: *„Mulliganova schopnost rozvinout*

---

[1] DAVIS, Miles a Quincy TROUPE. Miles: autobiography, Touchstone publishing, 1990

[2] Ted Giola,West Coast Jazz: Modern Jazz in California, 1945–1960. (New York: Oxford University Press, 1992. xii, 404 pp. ISBN 0-19-506310-4.)

[3] koncertní činnost, při které muzikanti hrají (tj. „jamují") pomocí improvizace, bez náležité přípravy nebo předem definované aranže.

[4] Ted Giola,West Coast Jazz: Modern Jazz in California, 1945–1960. (New York: Oxford University Press, 1992. xii, 404 pp. ISBN 0-19-506310-4.)

širokou paletu zvuků pouze za použití tří monofonních nástrojů je tak přesvědčivá, že nebylo třeba dalšího nástroje. Každá nuance, každý tón dokonale přispívá k výkonu tohoto kvarteta. Gerry Mulligan Quartet objevil svůj nezaměnitelný zvuk – takový, ve kterém kompozice a aranžmá je stejně důležitá jako improvizace. Pro kritiky, kteří toto uskupení hojně nazývali Pianoless Quartet, se tato kapela stala určitou značkou West Coast Jazzu padesátých let."

3.1 Gerry Mulligan Quartet (The original Quartet with Chet Baker) 2 CD Pacific Jazz Records[5]

Toto dvojalbum nahrané během let 1952 a 1953 právě po již zmiňovaném setkání Cheta Bakera a Gerryho Mulligana je pro další vývoj a směřování jazzové hudby obecně zcela zásadní. Gerry Mulligan během dvou let postupného natáčení vystřídal několik rytmických sekcí, ale to nejdůležitější, účinkování Cheta Bakera v každé skladbě, zůstalo neměnné. Jejich partnerská spolupráce se stala určitou značkou pro jeden z nejlepších tandemů moderního jazzu.[6] Neexistovala špatně vynaložená energie nebo prázdné emoce v jejich hudbě. Od dob Jerry Roll Mortona neměla jazzová kapela takové jiskření mezi každým členem navzájem. Právě ta nejjednodušší ingredience, kterou byl aktivní poslech, podtrhovala jejich úspěch.
Kromě toho se kapela zbavila tzv. největšího strachu jazzového muzikanta, a tím byl strach z ticha.
Těmto muzikantům se během té nejdivočejší bebopové éry podařilo nádherně vybalancovat zvuk a ticho pochopením poetiky nezahraných - nevyřčených melodií.[7]
Pokud bychom se měli hlouběji zaobírat nástroji, které Gerry Mulligan používá v tomto kvartetovém obsazení při instrumentaci, aranžmá nebo při různých doprovodech, je to vždy měnící se role dechových nástrojů. Jinými slovy kontrabas a bicí mají jasně danou úlohu, kterou je doprovodná linka. Dále je to držený, většinou ostinátní, swingový doprovod od bicích nástrojů a basová doprovodná linka v půlových a čtvrťových notách od kontrabasu. Tuto roli kontrabasu a bicích v kapele můžeme vidět již od éry swingových kapel a bigbandů.
Pro konkrétní případy různých přístupů interpretace skladeb na tomto albu jsem zde

---

[5] *CDP 7243 4 94407 2 2 Gerry Mulligan Quartet (The original Quartet with Chet Baker) 2 CD Pacific Jazz Records*

[6] *Ted Gioia CD Liner note*

[7] *Ted Gioia CD Liner note*

vybral několik ukázek, které zde stručně popíšu slovy. Přikládám i transkripci jedné ze skladeb. (Bernie`s Tune). Analýze této transkripce a všech dalších v mé magisterské práci se budu věnovat v kapitole analýzy.

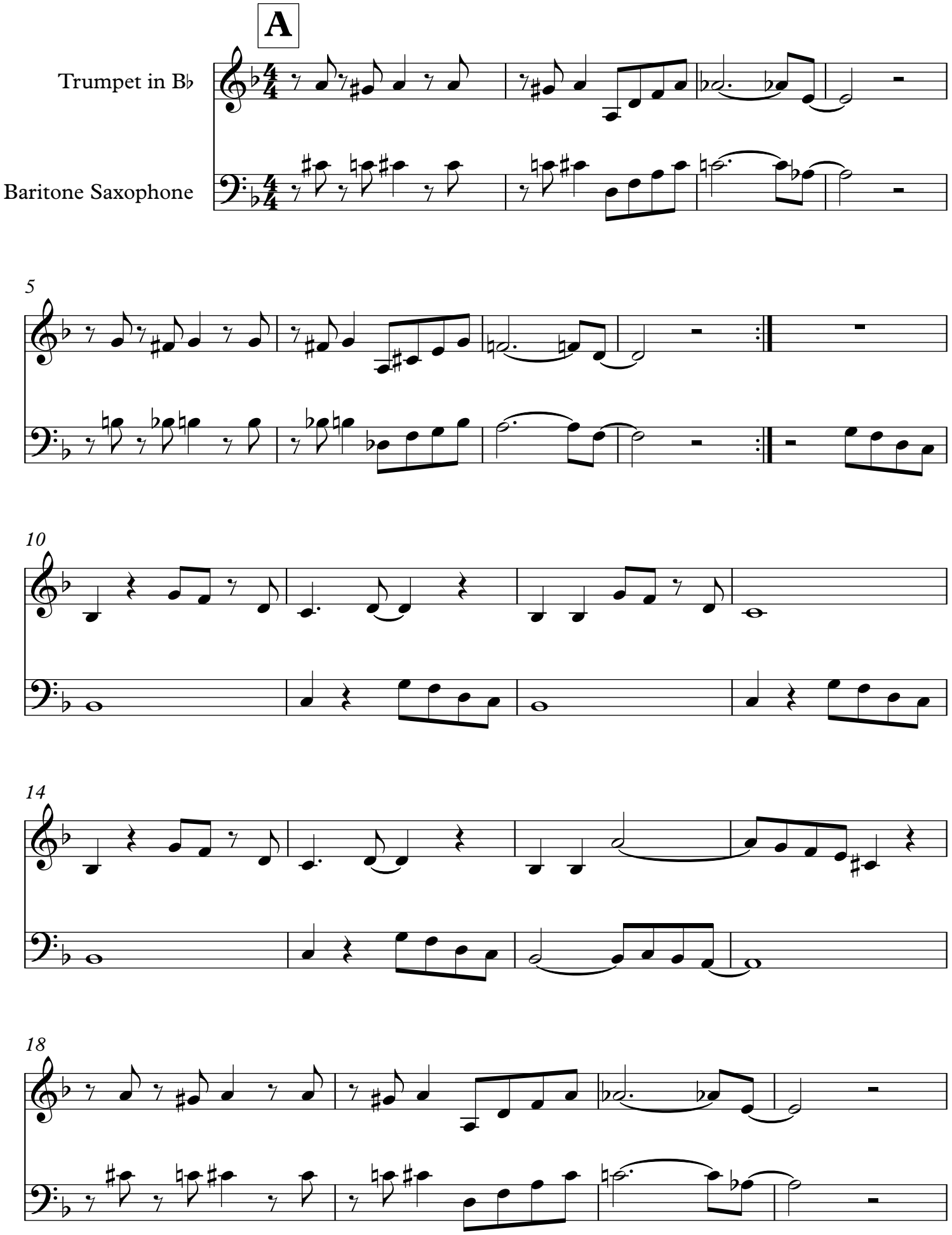
1.S'Wonderfull

Záznam z první nahrávací frekvence v roce 1952 ještě v triu s kontrabasem a bicími. Gerry Mulligan začíná osmitaktovou improvizací doprovázenou bubenickými údery, kterou uvede skladbu a poté odehraje téma. Část A je v rytmu latin s ostinátním doprovodem bicích, Mulligan hraje melodii, v části B se doprovod změní na swing a baryton začne melodii obohacovat a zdobit. Při návratu na poslední část A se doprovod rytmiky opět vrátí do rytmu latin a Mulligan dohraje poslední část tématu s lehkým zdobením melodie. Po klasickém stop timu začne improvizace saxofonu na formu písně. Po saxofonovém sóle následuje sólo kontrabasu. Mulligan si sedne za piano a doprovází kontrabasové sólo akordy. Poté znovu odehraje celé téma na saxofon. Je to poměrně klasické schéma známé již z dob swingu.

2. Lullaby of The Leaves

Záznam pochází z druhé nahrávací frekvence v roce 1952. Jedná se o kvartet s Chetem Bakerem, Mulligan hraje téma a Baker se vždy v části A po čtyřech taktech přidá s jemnou protimelodií, která kontruje pohybem na barytonových dlouhých notách a melodicko-harmonickou linkou doplňuje kontrabasový doprovod. V části B se role otočí.

Bernies tune transkripce



22

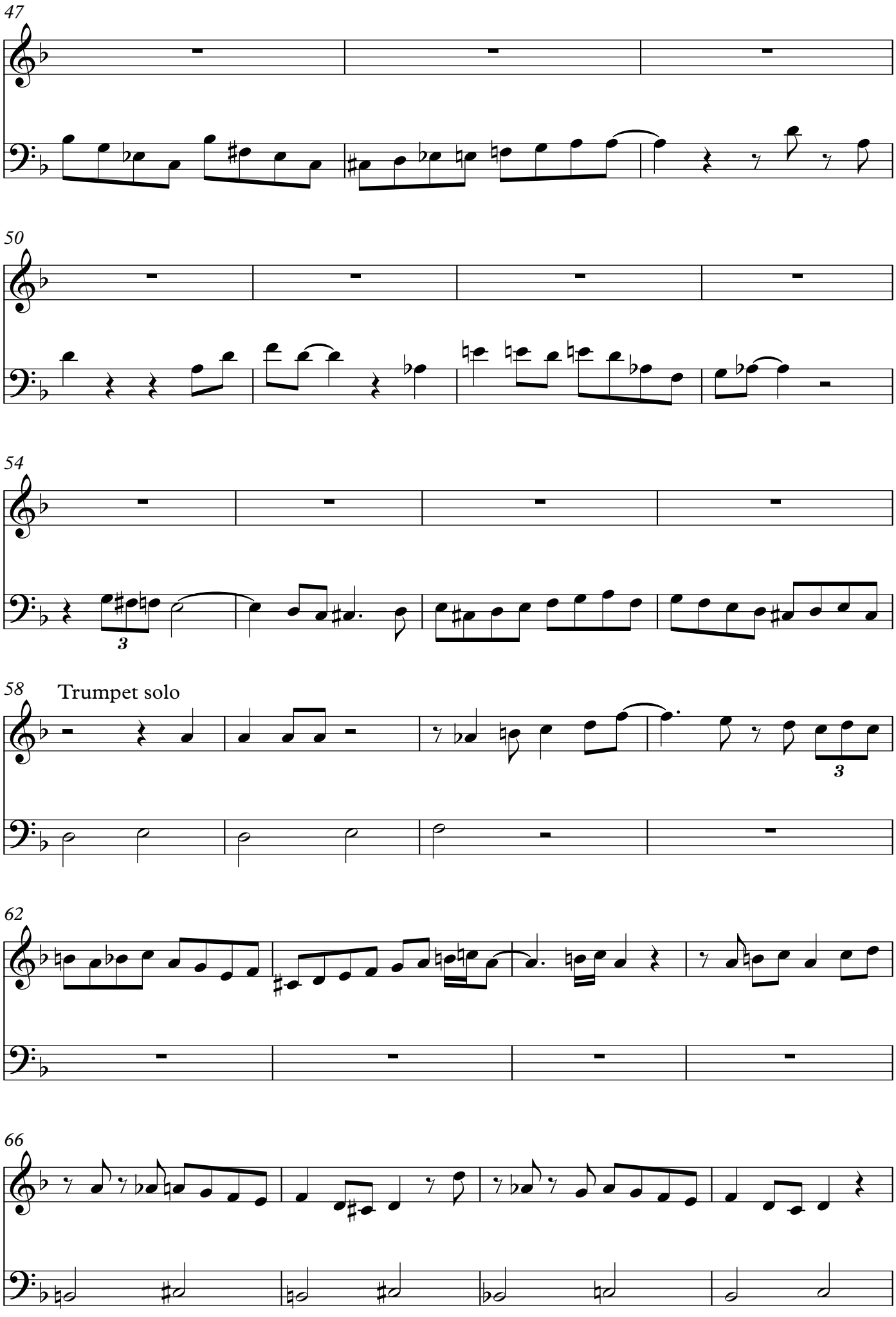
26 **B** Trumpet Tacet

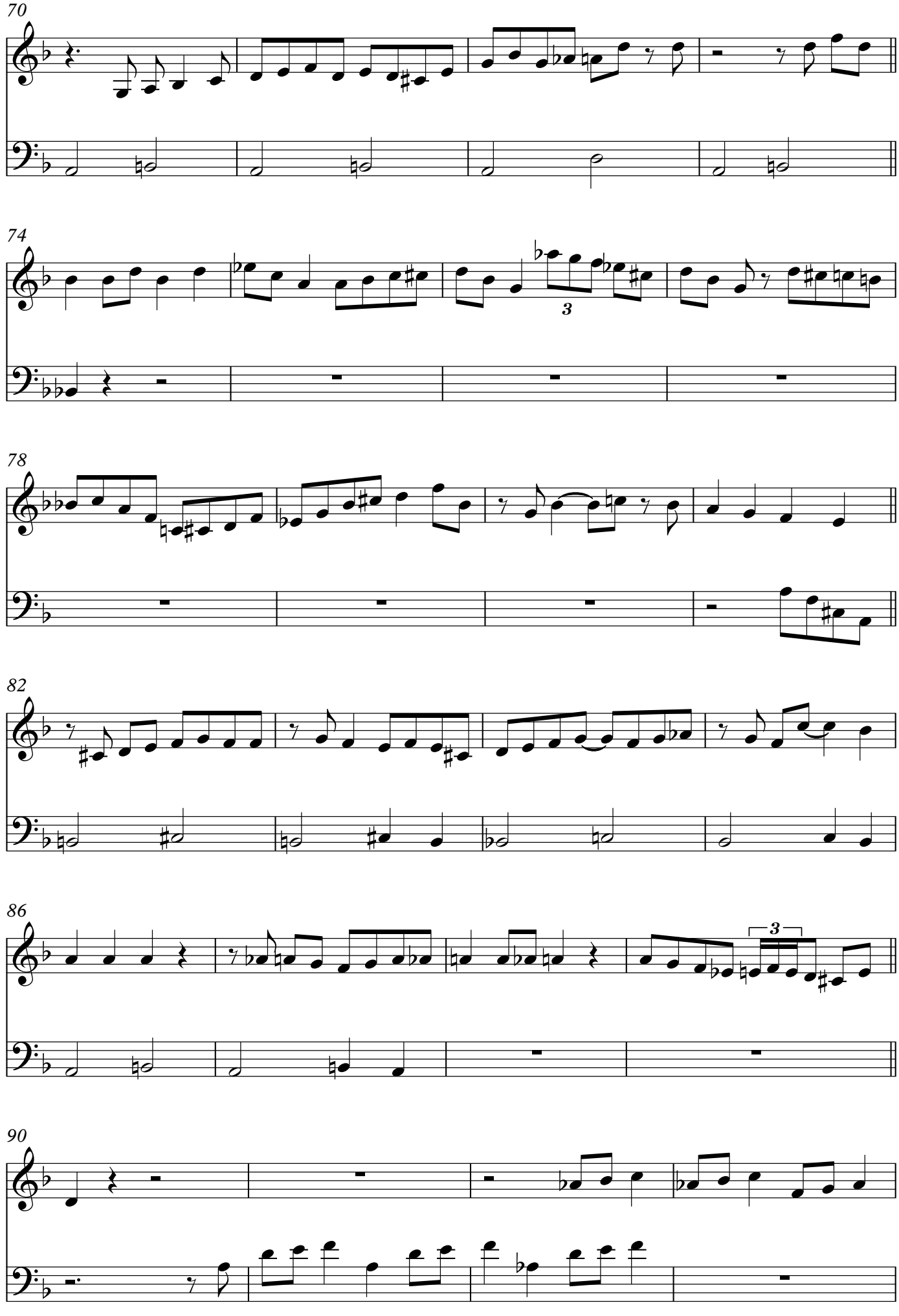
31

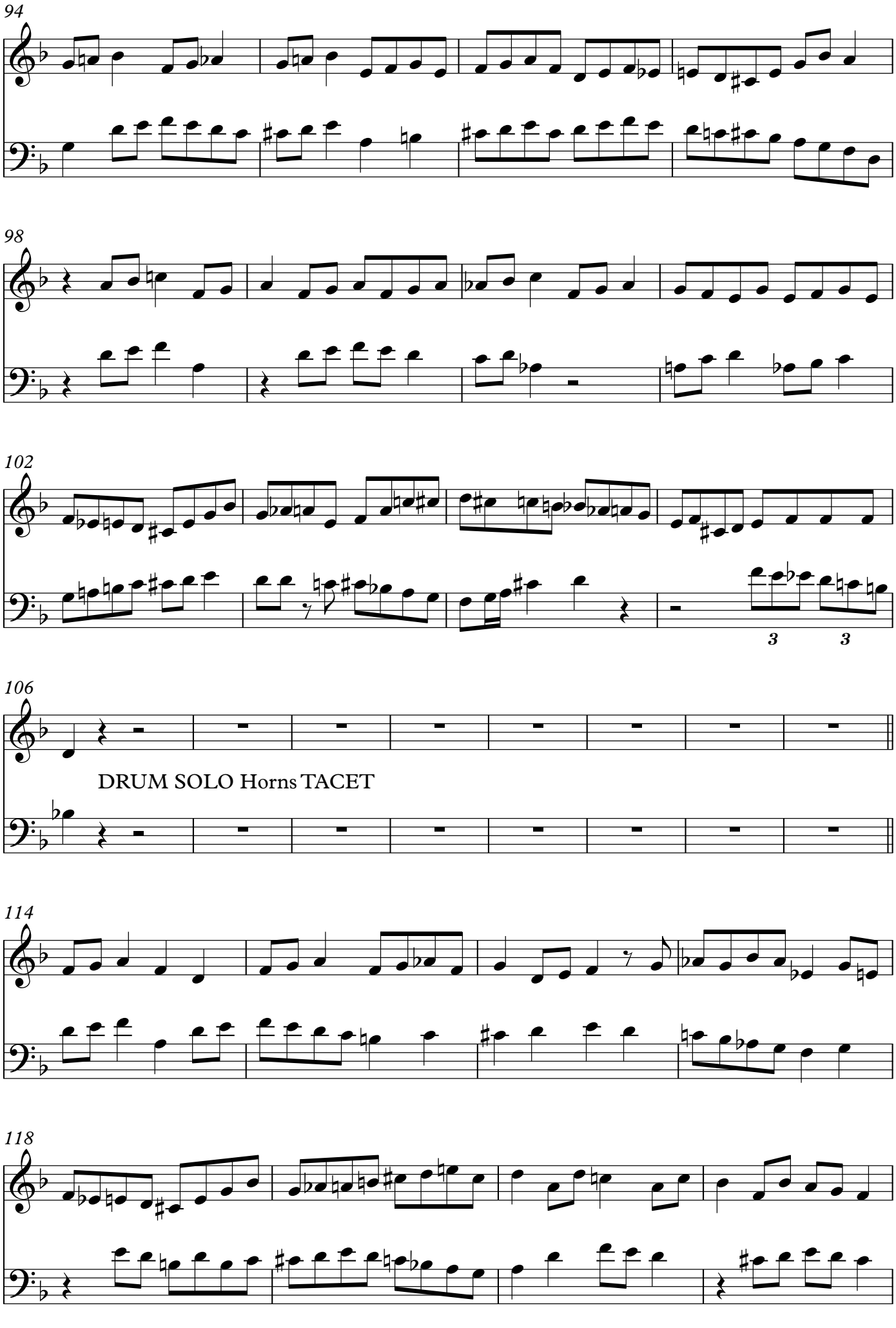
36

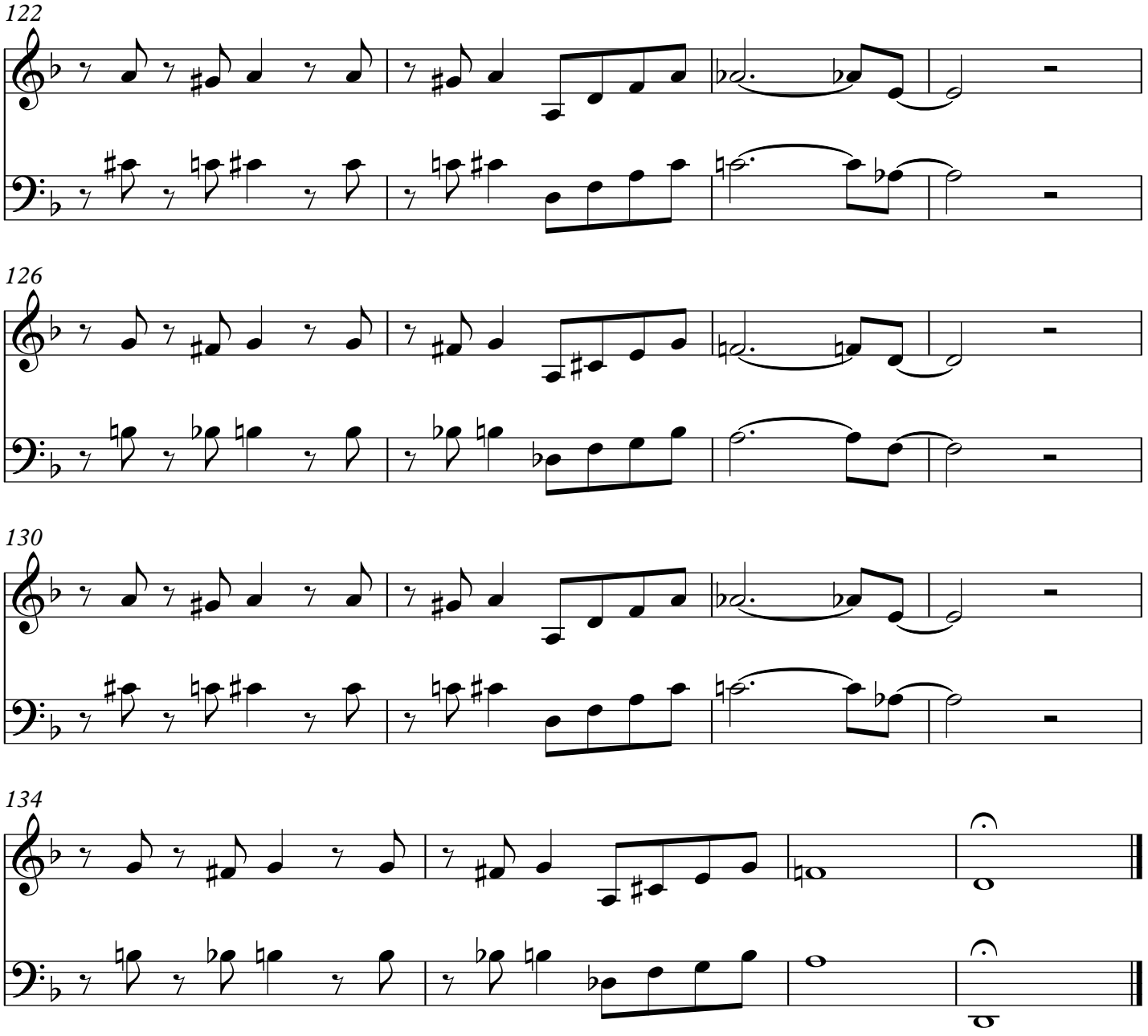
39

42


47
50
54
58
Trumpet solo
62
66


70
74
3
78
82
86
3
90


94
98
102
3
3
106
DRUM SOLO Horns TACET
114
118


122
126
130
134

4. Ornette Coleman

Ornette Coleman byl americký saxofonista, narozený v roce 1930 ve Fort Worth v Texasu. Zpočátku své hudební kariéry byl silně ovlivněn Charlie Parkerem. Jak Coleman uvádí v jednom rozhovoru do časopisu Down beat z roku 1960: *"I could play and sound like Charlie Parker note-for-note, but I was only playing it from method…, so I tried to figure out where to go from there."*[8]

Jeho první angažmá byly v rhythm and bluesových a estrádních kapelách. Byl tak odchován tradiční americkou folkovou hudou a k jazzu se dostal blíže až při přestěhování do Los Angeles v roce 1950, kdy byl pozván do angažmá v kapele Pee Wee Crayton RB band. Kdykoli se v té době snažil prosadit svůj osobitý přístup k improvizaci, nebo se snažil zasáhnout do aranžmá, se jeho snaha setkala s obrovským nepochopením jak jeho spoluhráčů, tak i publika. V tomto období se intenzivně věnuje samostudiu harmonie a hudební teorie stejně tak jako svému nástroji. Vytváří si svůj silně osobitý projev a nový styl hry, který je kombinací vlastní interpretace právě nastudované hudebně teoretické literatury a tradice vycházející z amerického folklóru (blues, folk, coutry western). Právě kolem roku 1950 se setkává při svých prvních angažmá v Los Angelských jazzových klubech se zásadními muzikanty, trumpetistou Donem Cherrym, kontrabasisty Redem Mitchellem a Donem Paynem a Charlie Hadenem, pianisty Waltrem Norrisem a Paulem Bleyem.

Kontrabasista Charlie Haden popisuje své první setkání s Ornettem Colemanem v dokumentu 1959 Year that changed jazz[9] jako moment, kdy se otevřela nebesa. Byl to právě Gerry Mulligan, který po koncertě se svým kvartetem s Chetem Bakerem v klubu The Haig otevíral jamsession, a Ornette Coleman přišel na pódium se svým plastovým altsaxofonem, zda by si nemohl zahrát pár skladeb. Poté co začal improvizovat, Gerry Mulligan zastavil kapelu a poslal Ornetta z pódia se slovy "to se nedá poslouchat". (Zde můžeme vidět analogii s příběhem Charlieho Parkera z jeho prvního jam session, kdy po něm bubeník Jo Jones hodil činel, aby zastavil jeho improvizaci. Charlie Parker sklidil za svou hru obrovský posměch).

Coleman si sbalil nástroj a zmizel zadními dveřmi ven. Charlie Haden se za ním vydal, ale než vyběhl z klubu, byl Ornette pryč. Za pár dnů poté Colemana našel a složil mu obrovský kompliment za to, jak hrál tehdy na jam session. Zeptal se Ornetta, zda by si nemohli někdy zahrát, a Coleman odpověděl: "Tak co třeba hned?" Charlie Haden v dokumentu vzpomíná, že u Colemana doma strávili hraním nepřetržitě několik dní. Právě tam začala jejich dlouholetá spolupráce.

---

[8] *Rozhovor s Robertem Tynanem, Downbeat 1960*

[9] *1959 Year that changed Jazz, rež. Paul Bernays, 2009*

V roce 1958 natáčí své debutové album Something Else u vydavatelství Contemporary[10] ještě v kvintetovém obsazení s Walterem Norrisem na klavír. V době vydání bylo album kritiky striktně odmítnuto, ale dnes se na album pohlíží jako na začátek úplně nové jazzové éry. V témže roce natáčí Coleman svůj první živý koncert spolu s pianistou Paulem Bleyem v klubu Hillcrest.[11]
Tato obě alba jsou v kvintetovém obsazení s klavírem, což ovšem není předmětem mé magisterské práce.

4.1 Kvartet Orneta Colemana, změna stylistiky, transkripce

Dalším jazzovým uskupením, o kterém pojednává moje práce, je quartet pod vedením saxofonisty Ornetta Colemana ve složení Ornette Coleman na altsaxofon, Don Cherry na trumpetu, Charlie Haden na kontrabas a Billy Higgins na bicí nástroje.
Ornettův kvartet přinesl do jazzových klubů revoluci v přístupu a v práci s tímto nástrojovým obsazením. Dokazují to konkrétně dvě první nahrávky: The Shape of Jazz To Come z roku 1959[12] a Change of the Century[13].
Oproti kvartetu Gerryho Mulligana, který byl ve stejném složení, Ornettův kvartet začal pracovat s volnou improvizací a uvolněním v rámci harmonické struktury a formy. Pro mnoho jazzových muzikantů se stal Ornette Coleman rázem hudebníkem, kterému nebyli schopni porozumět. Posluchači, ať už z řad muzikantů nebo běžného publika, se rozdělili na dvě skupiny. Jedni ho obdivovali a vyzdvihovali za jeho virtuozitu, druzí mu nerozumněli a proklamovali, že jeho způsob hry je nahodilý a amatérský. Tyto dvě nahrávky, které upozornily na postavu Ornetta Colemana a jeho kvartet, odhalily jeho styl oproštěný od konvencí tehdejšího "moderního jazzu."
Daly vzniknout novému směru v jazzové hudbě, kterou kritici označili jako Free Jazz.
Coleman o tomto období v interiview z roku 1986 s novinářkou Amy Duncan sám říká: *"I now call it free-phrasing, but when I used to try to improvise I thought it was just that - something you had never done before. I never thought about it as something you were trying to interpret, like if you have a hat on, and you put a feather in it and suddenly it looks different. You can improvise and make a person think you have a hat*

---

[10] *Something Else!!! Ornette Coleman Quintet, Contemporary 1958*

[11] *Paul Bley Faboulous Quintet, Live at the Hillcrest Club, Atlantic 1958, vydaný v roce 1976*

[12] *The Shape of jazz to come, 1959 Atlantic Records*

[13] *Change of the Century, 1960 Atlantic Records*

hat on."[14]

Hlavním elementem, který odlišoval Ornetta Colemana od muzikantů, kteří natáčeli desky a koncertovali po jazzových klubech ve stejné době, byl právě odklon od konvenčního moderního jazzu. Zmizely funkčně harmonické akordové postupy, které vyvedly Charlieho Parkera z éry swingu do jazzových klubů. Zmizel doprovod harmonického nástroje (klavíru nebo kytary), kontrabas přestal mít funkci čistě doprovodného nástroje, ale stal se rovnocenným partnerem při improvizaci. Hlavním se stalo téma jednotlivých skladeb, které bylo následnováno volnou improvizací všech členů kapely.
O těchto dvou albech v tomtéž rozhovoru Ornette říká: "*modern jazz, once so daring and revolutionary, has become, in many respects, a rather settled and conventional thing. The members of my group and I are now attempting a break-through to a new, freer conception of jazz, one that departs from all that is 'standard' and cliché in 'modern' jazz."*[15]

Vidíme zde uvolnění ve formální struktuře, harmonie ustupuje do pozadí a hlavním prvkem se stává melodie a její variace. Ve skladbách Ornetta Colemana se často stává, že každého sólistu doprovází kontrabas jinak, co se týče melodiky i harmonie. Zároveň se melodie tématu skladby i v sólových pasážích mění spolu se sólistou. Velice důležitým elementem je kolektivní improvizace.

V roce 1959, který byl v mnohém revoluční pro jazz jako žánr samotný, natáčel vedle Ornetta Colemana přelomové desky další z dnešního pohledu již legendární muzikanti. Miles Davis natočil desku *Kind Of Blue*, která je brána jako základní stavební kámen modální improvizace, Dave Brubeck natočill se svým kvartetem desku *Timeout*, na které začíná používat ve svých skladbách lichá metra a nechává se inspirovat jak evropskou klasickou hudební literaurou tak i hudbou jiných kultur. Charles Mingus natočil desku *Mingus Ah Um*, na které odkazuje na vlastní afroamerické kořeny. Zároveň se na desce objevila skladba Fables of Faubus, která byla napsána jako přímý protest proti jednání tehdejšího guvernéra Arkansasu, který odmítl přijmout ke studiu devět afro-amerických studentů, čili skladba silně politicky angažovaná. Všechny tyto desky jsou určitým výsledkem vnitřního napětí a velice silné snahy o nové vyjádření, jak názorové tak hudební, a jsou jasnou odpovědí na dlouho neměnnou situaci na

[14] http://www.jazzhistoryonline.com/Ornette_Coleman.html

[15] http://www.jazzhistoryonline.com/Ornette_Coleman.html

jazzové scéně. Nicméně všechny tyto desky jsou stále co se týče interpretace poplatné tradičnímu jazzovému formátu a role jednotlivých nástrojů se v kapele nemění.

Naproti tomu Ornette Coleman v tomtéž roce posunul tento formát o stupeň dále. Uvolnil role doprovodných nástrojů, kontrabas a bicí nástroje získali určitou svobodu projevu, se kterou jsme se do té doby na žádných jazzových nahrávkách v takové míře nesetkali. Amy Duncan v článku o Ornettovi říká: *"Coleman turned everything upside down. Bursting into the Five Spot that year[16], his performance with his quartet was nothing short of cataclysmic. Some loved it; others hated it. There was no middle ground."*[17]

"For the skeptics who think everything has already been said in jazz improvisation, Coleman provides the antidote: Music is the sound of your emotions. It's your heart, it's your feelings, it's your belief, it's your ability, and most of all, it's your love. And: In music, the only thing that matters is whether you feel it or not."[18]

Zde bych rád doložil daná tvrzení na příkladu konkrétní transkripce skladby Lonely Woman Ornetta Colemana z desky The Shape of jazz to come.[19] Její analýze se budu věnovat v kapitole analýzy. Další transkripcí je sólo Ornetta Colemana ve skladbě Ramblin' z desky Change of the century. Její analýze se také budu věnovat v kapitole analýzy.

---

[16] *1959*

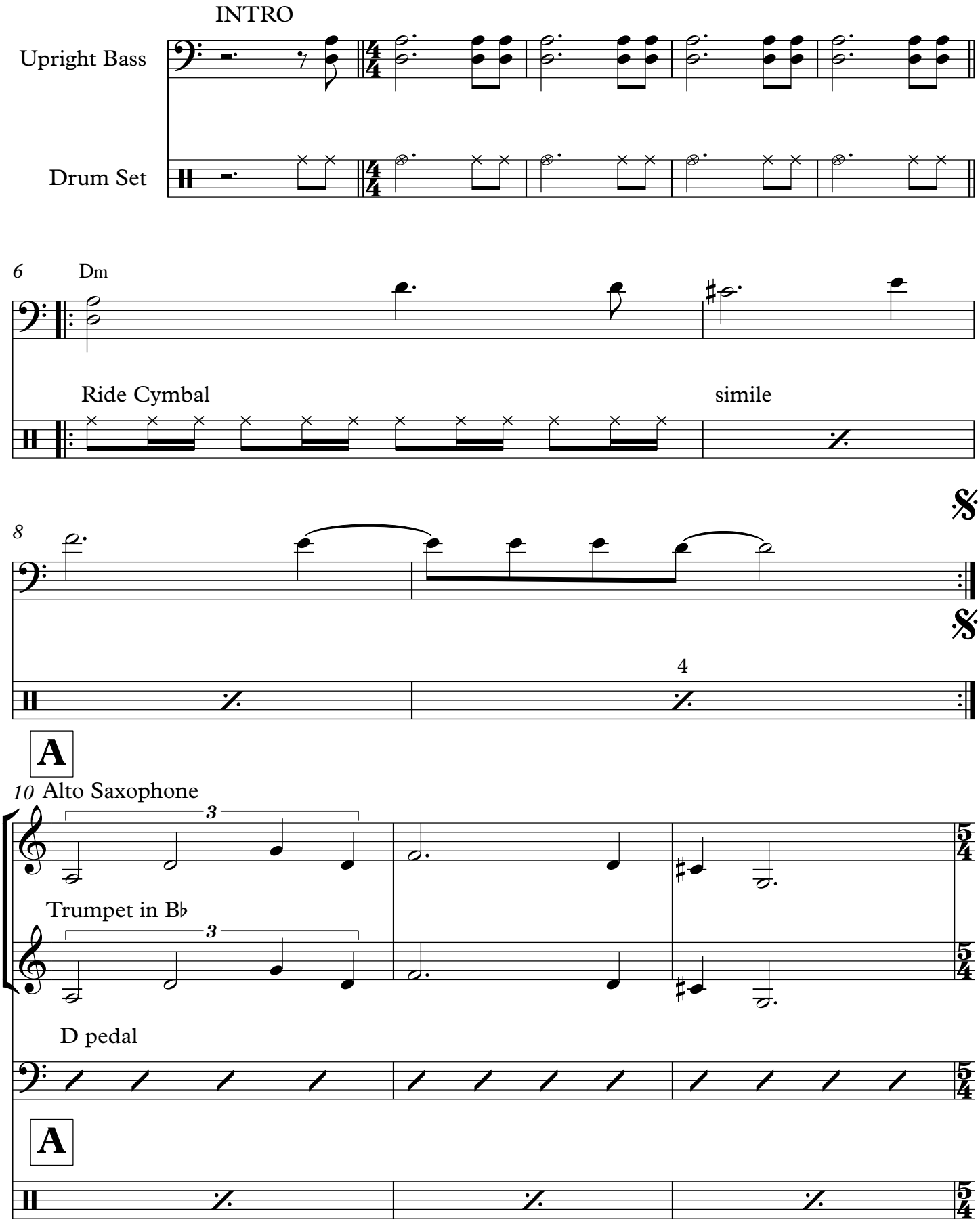
[17] *http://www.jazzhistoryonline.com/Ornette_Coleman.html*

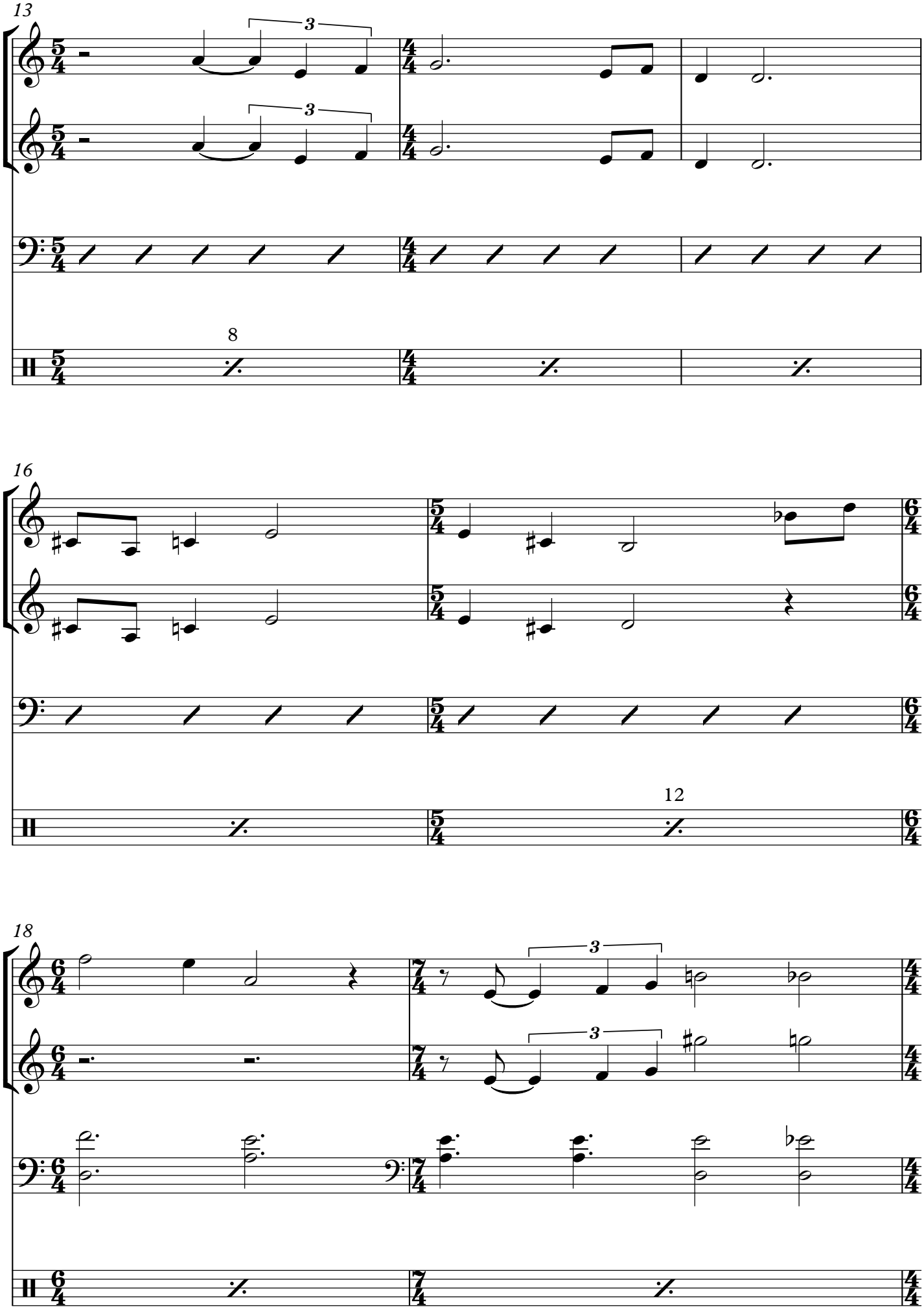
[18] *http://www.jazzhistoryonline.com/Ornette_Coleman.html*

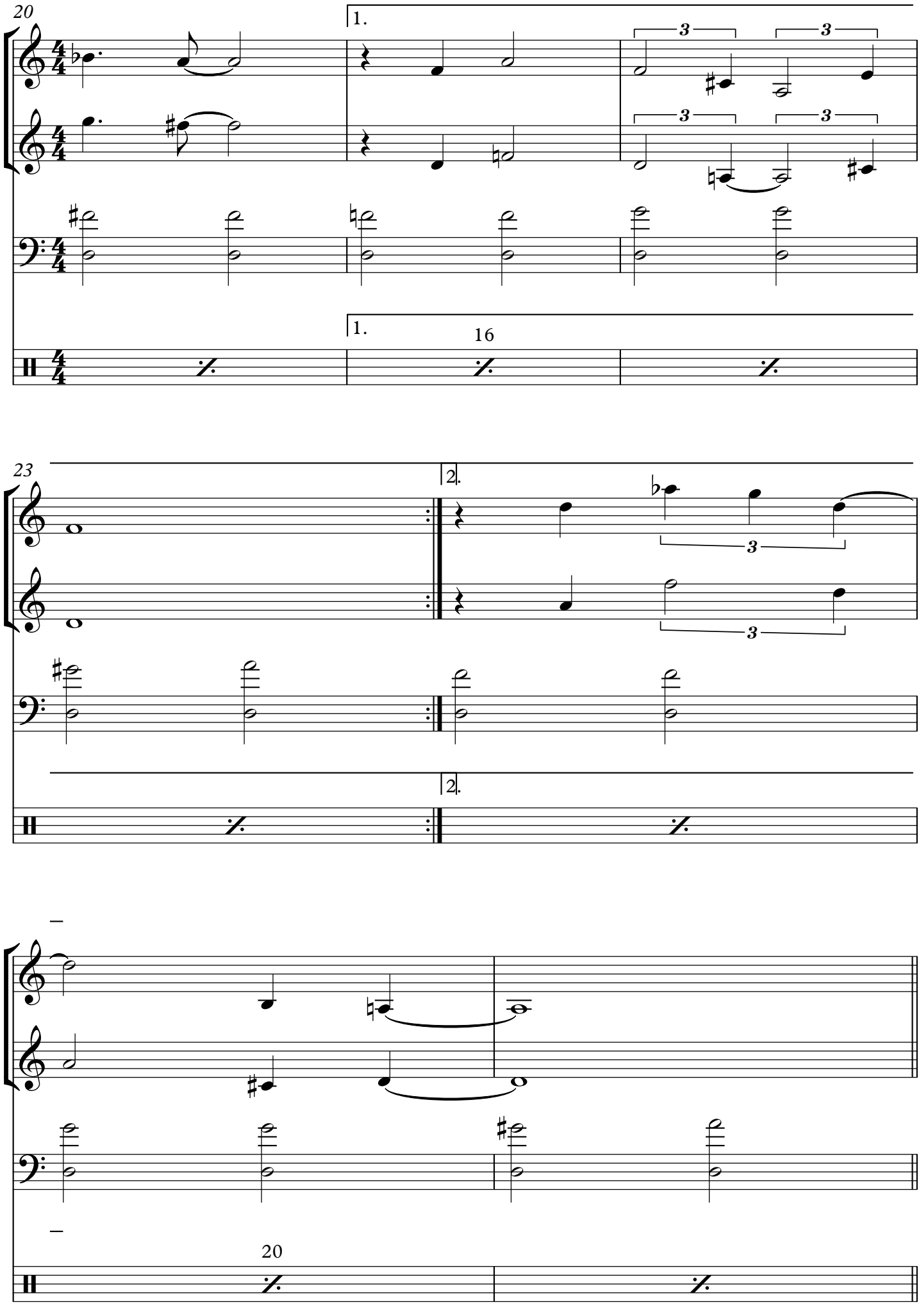
[19] *The Shape of Jazz to come, 1959, Atlantic records*

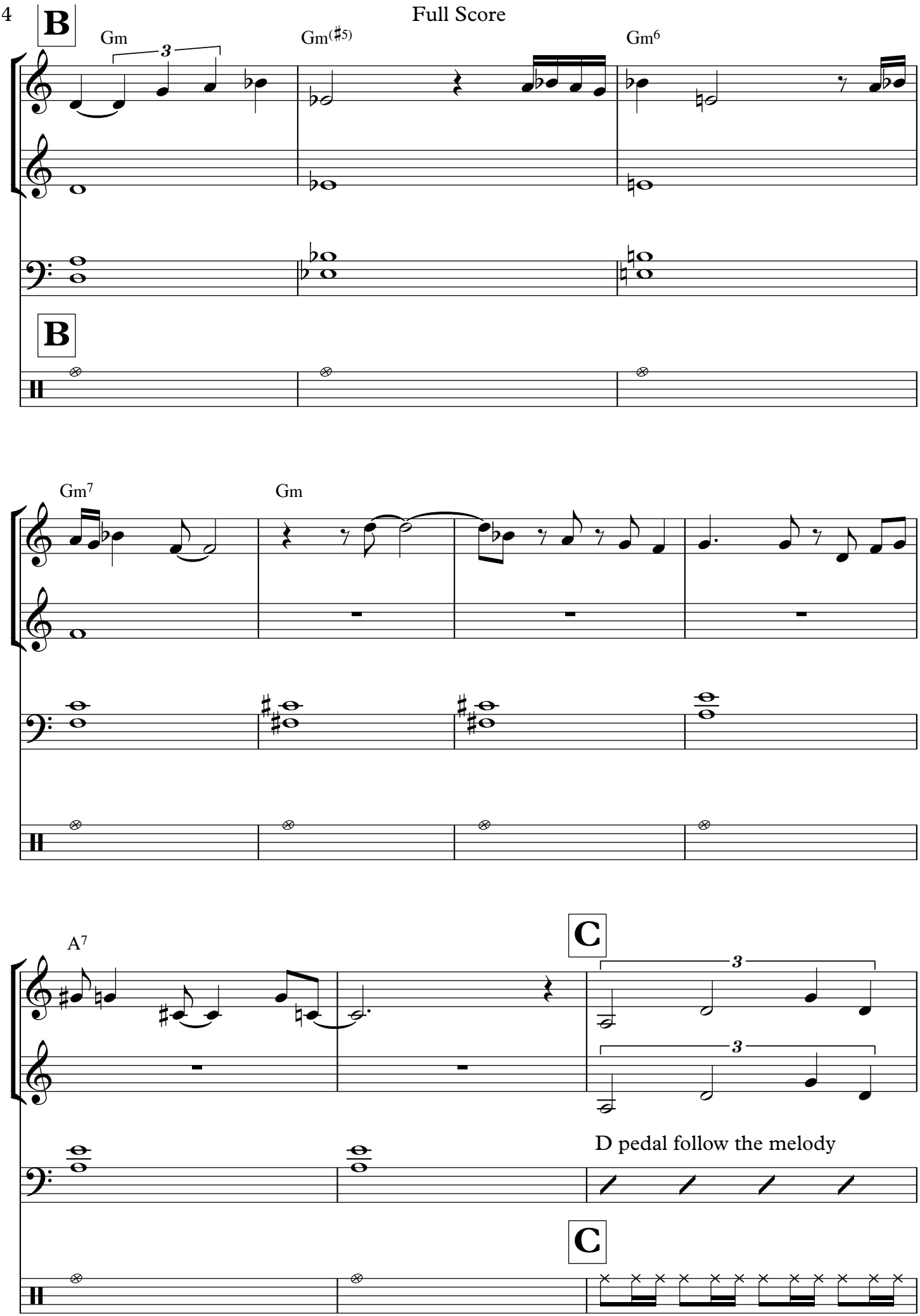
Lonely Woman

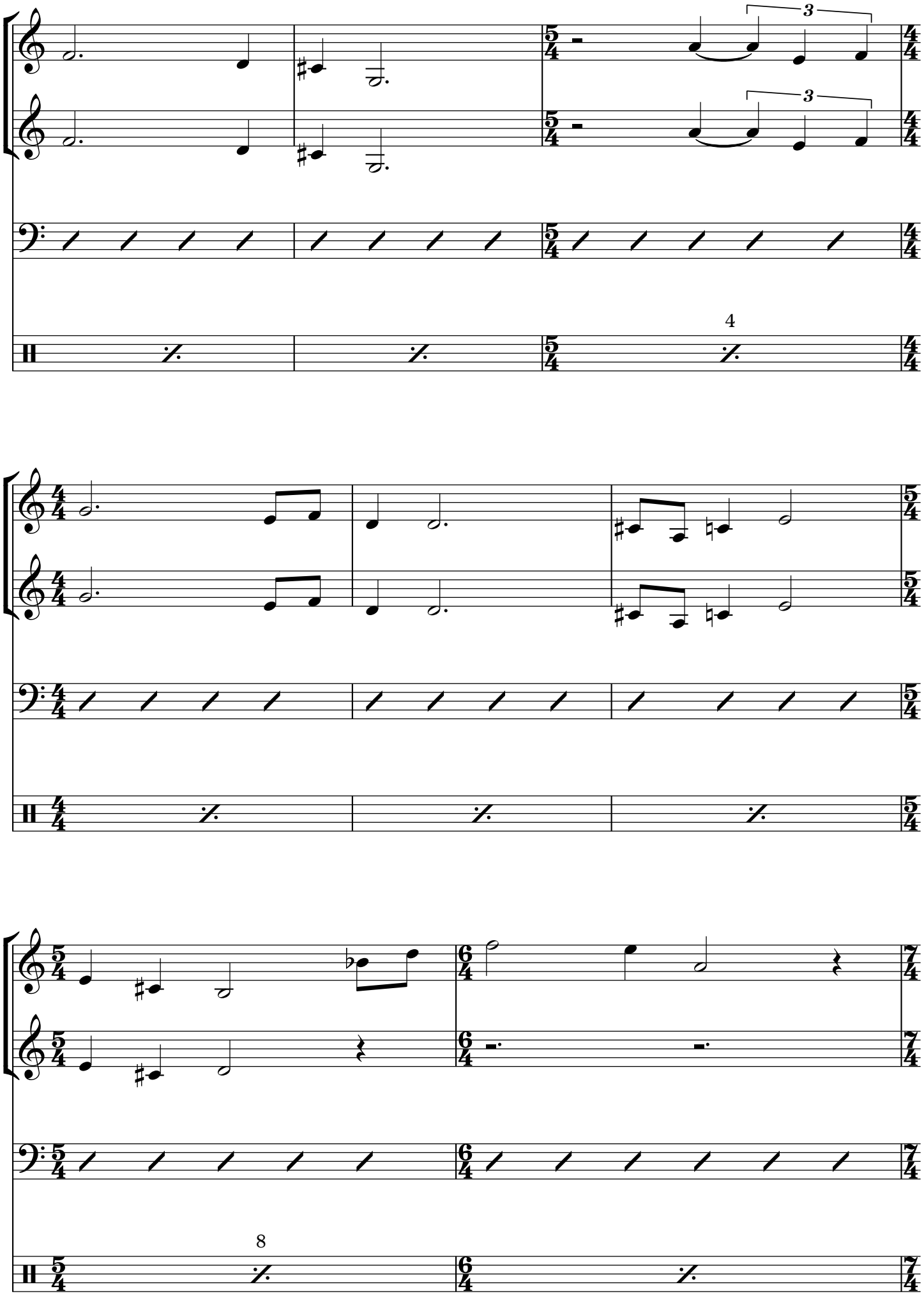
Ornette Coleman

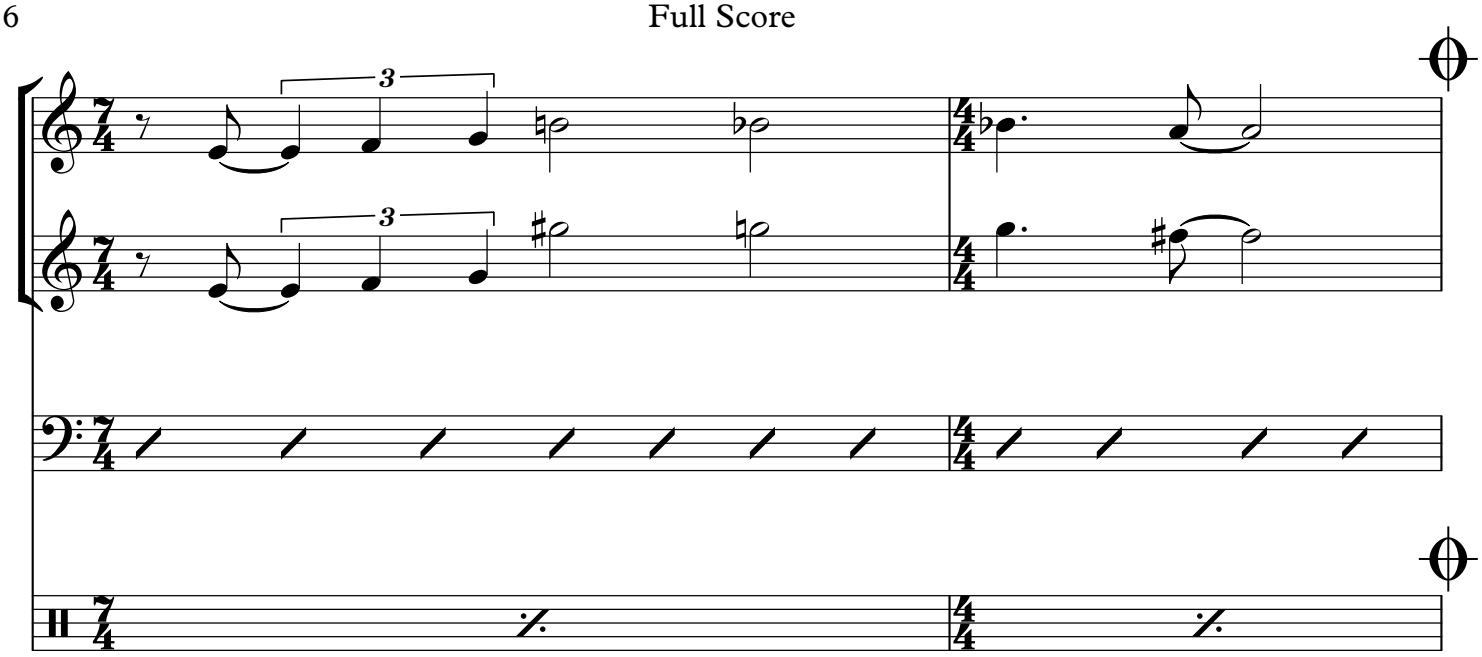


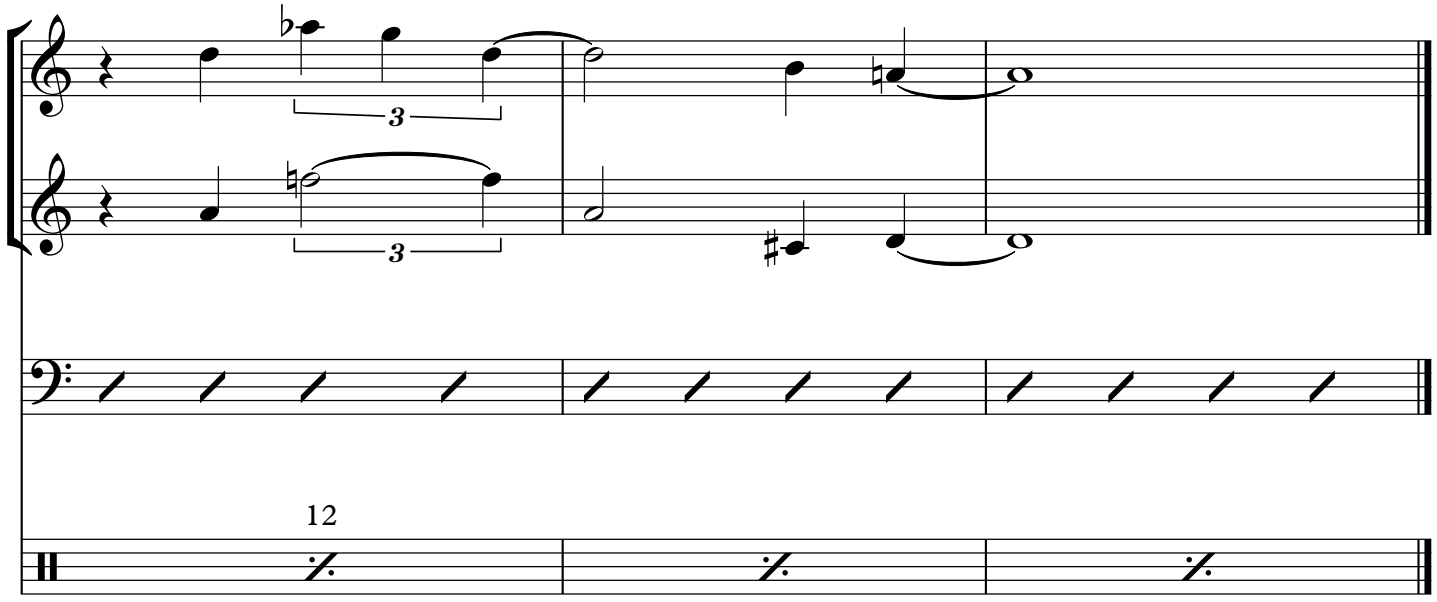

13
8
16
12
18

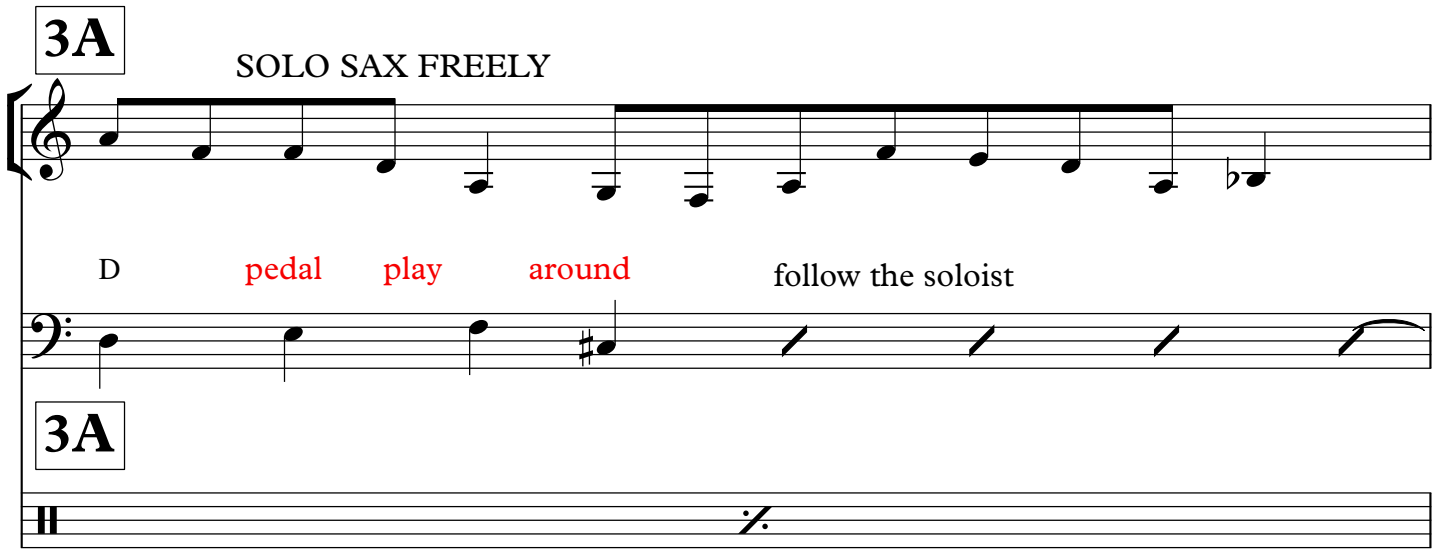

20
1.
3
3
3
3
1.
16
23
2.
3
3
2.
20

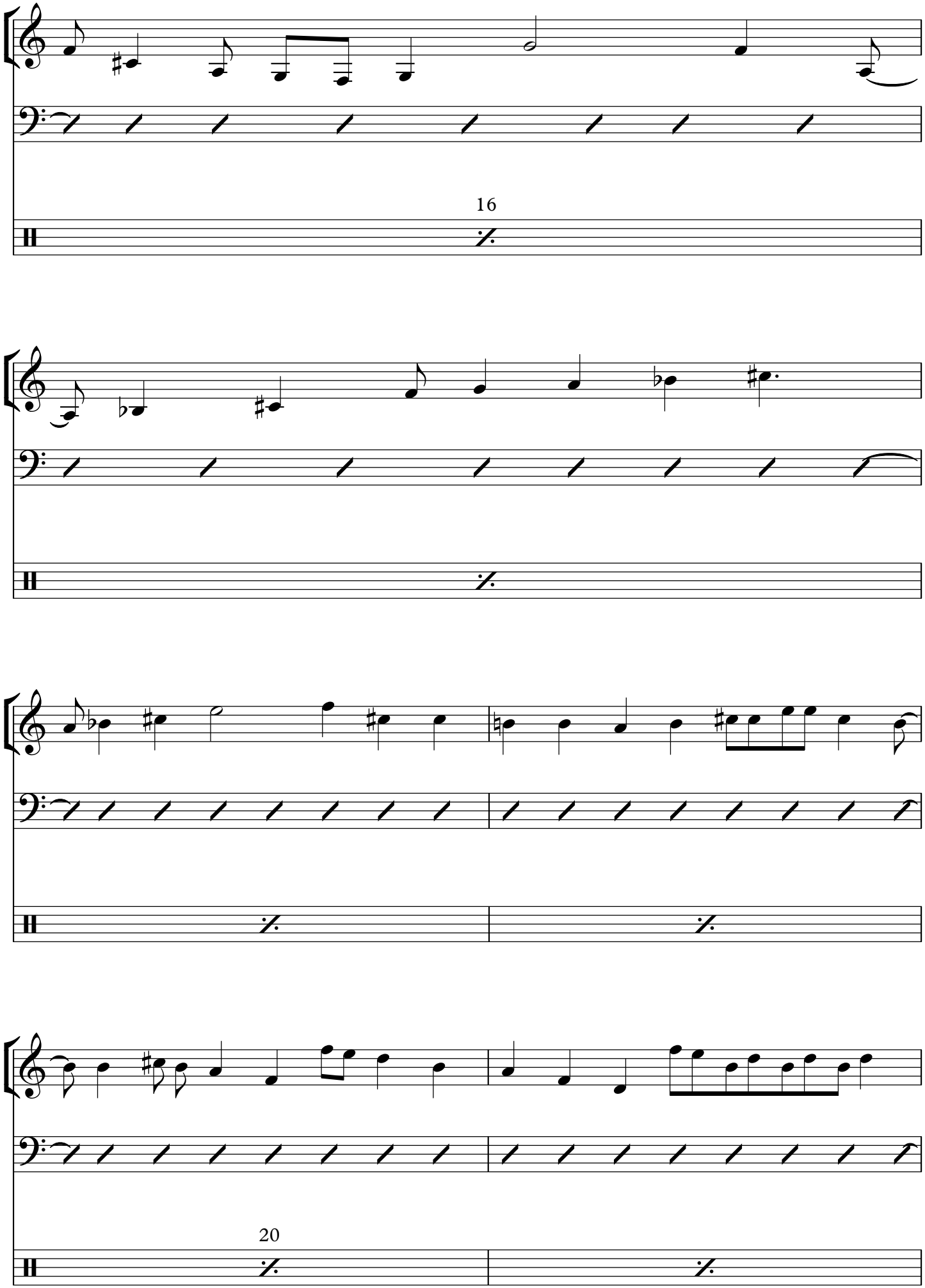

B
Gm
Gm(♯5)
Gm6
B
Gm7
Gm
A7
C
D pedal follow the melody
C

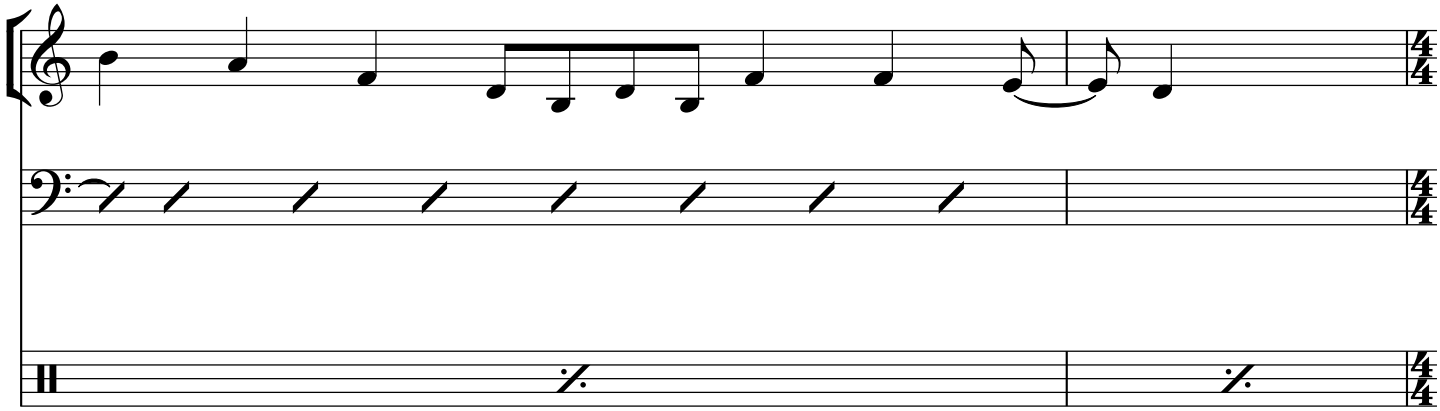

3
3
4
8



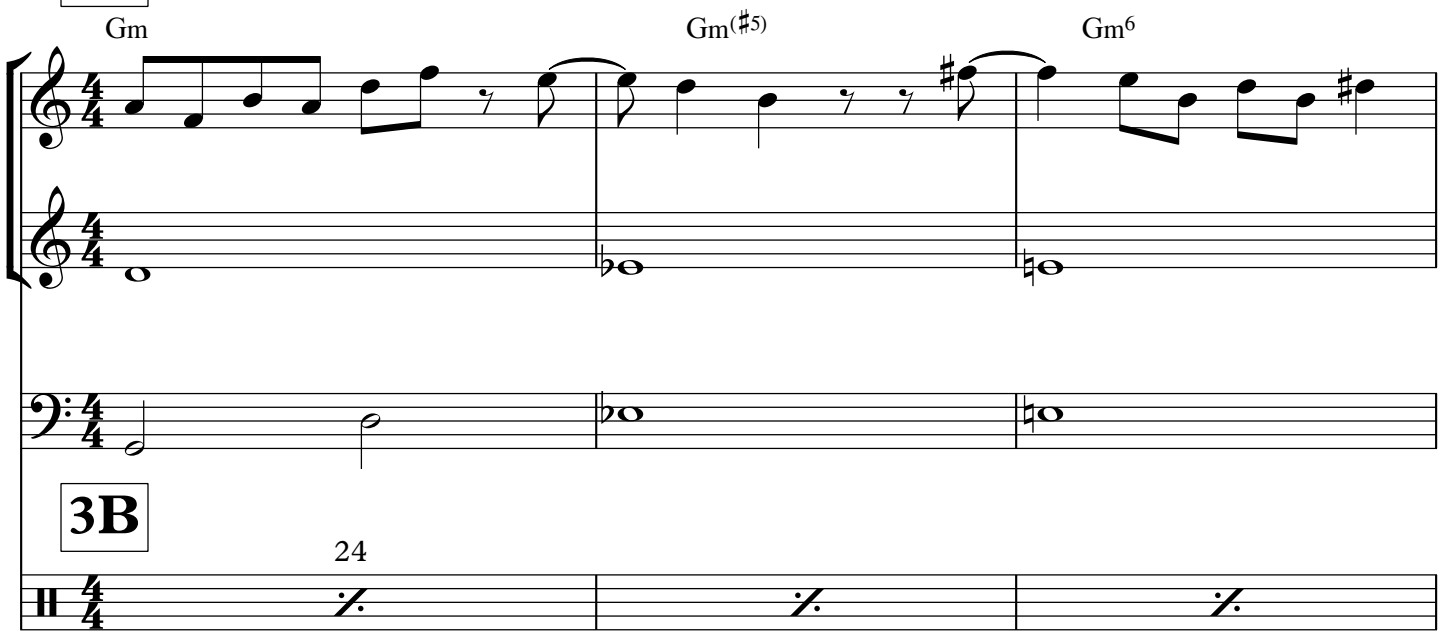

12


3A
SOLO SAX FREELY
D
pedal
play
around
follow the soloist
3A


16
20

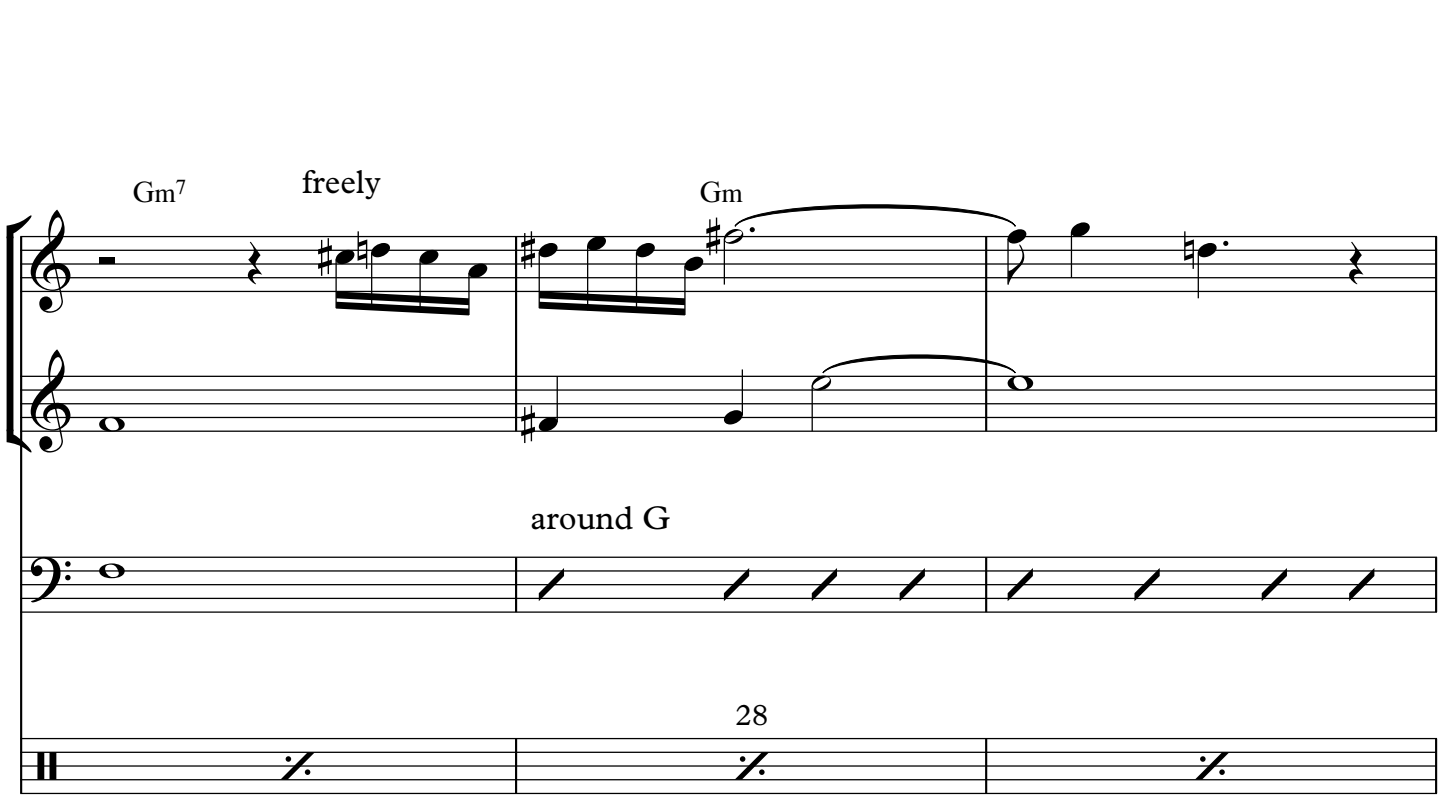


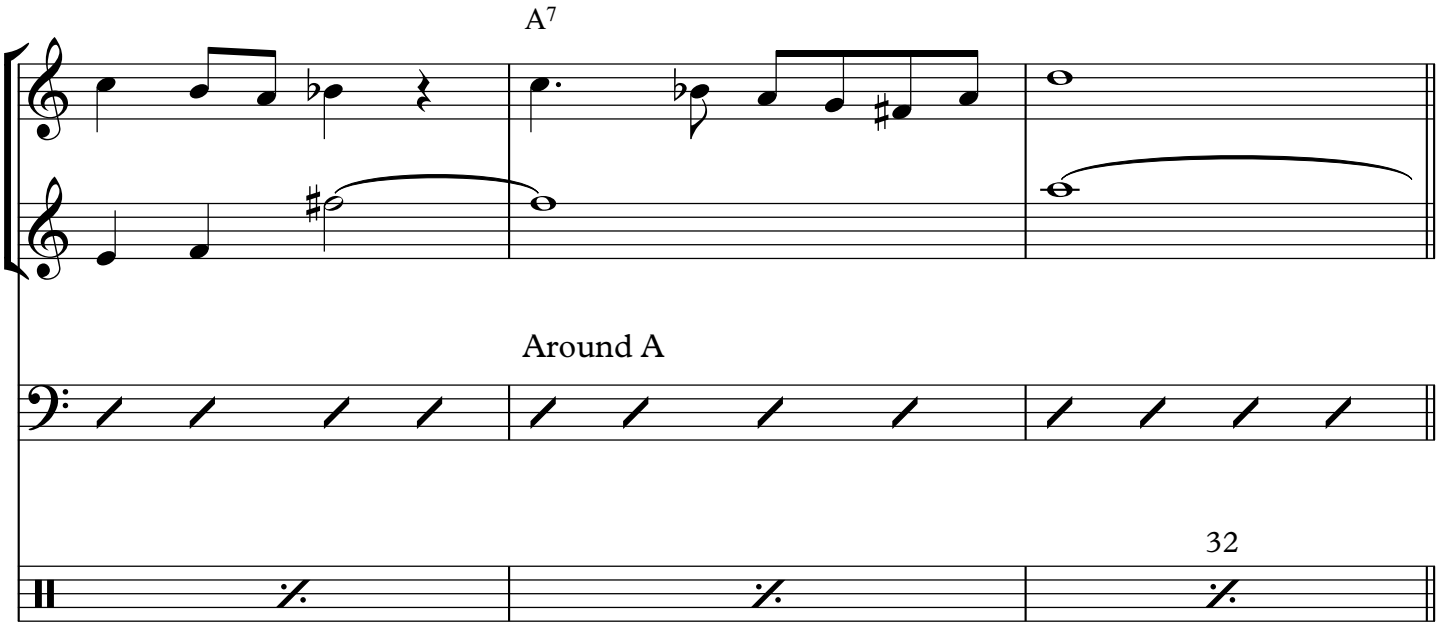
3B

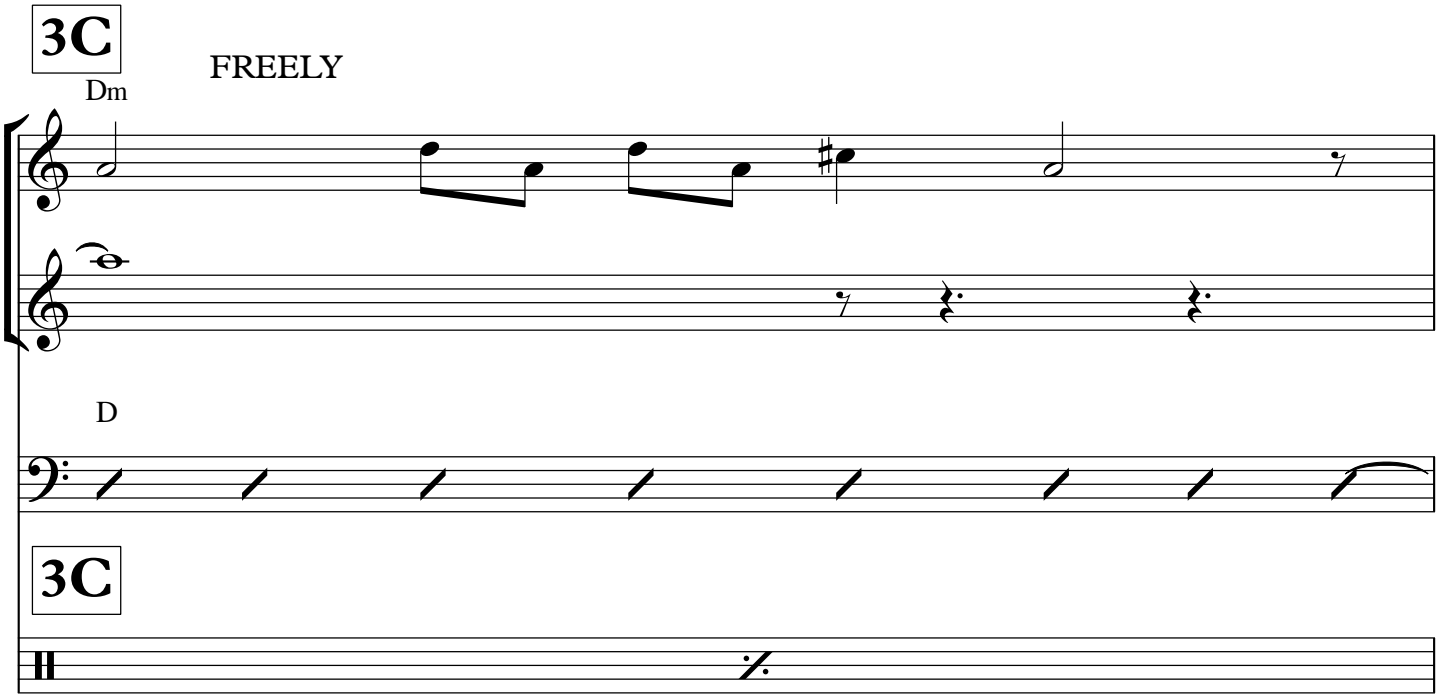


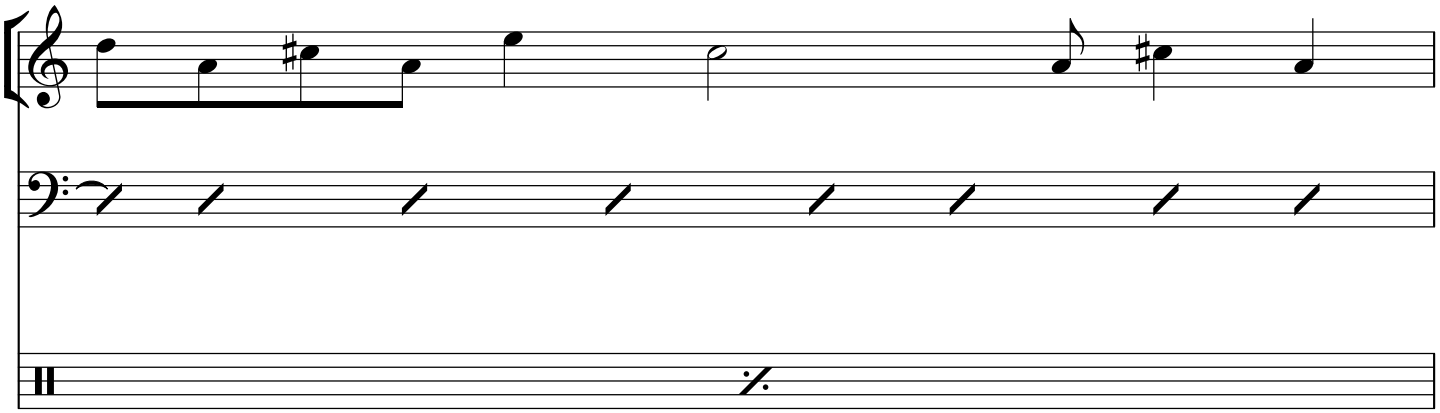
3B

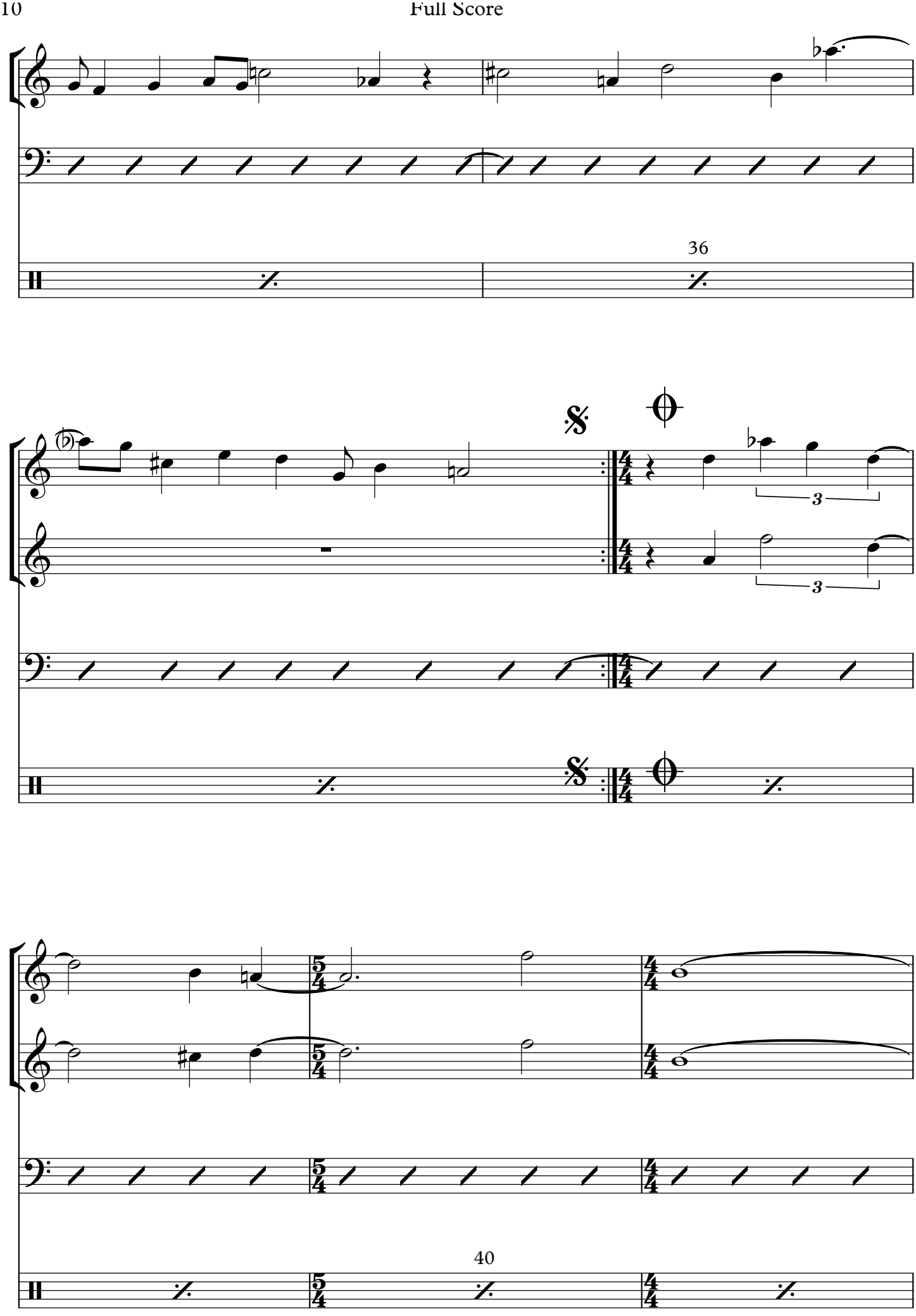
24

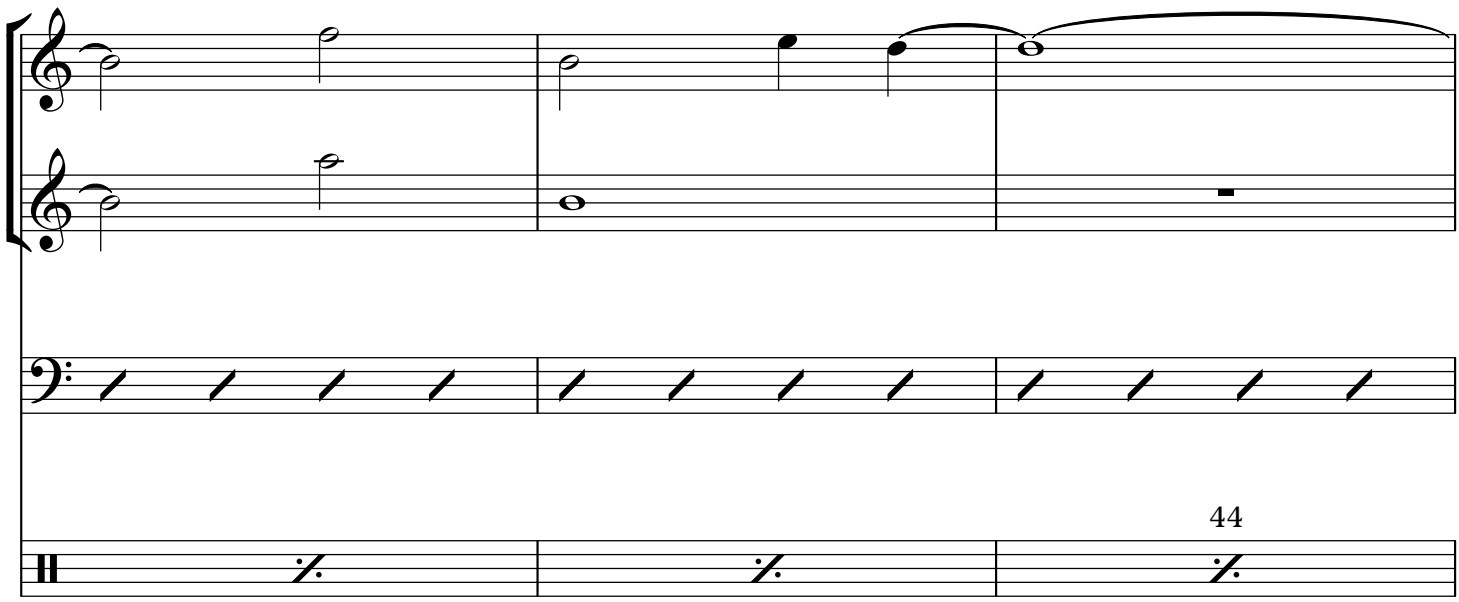


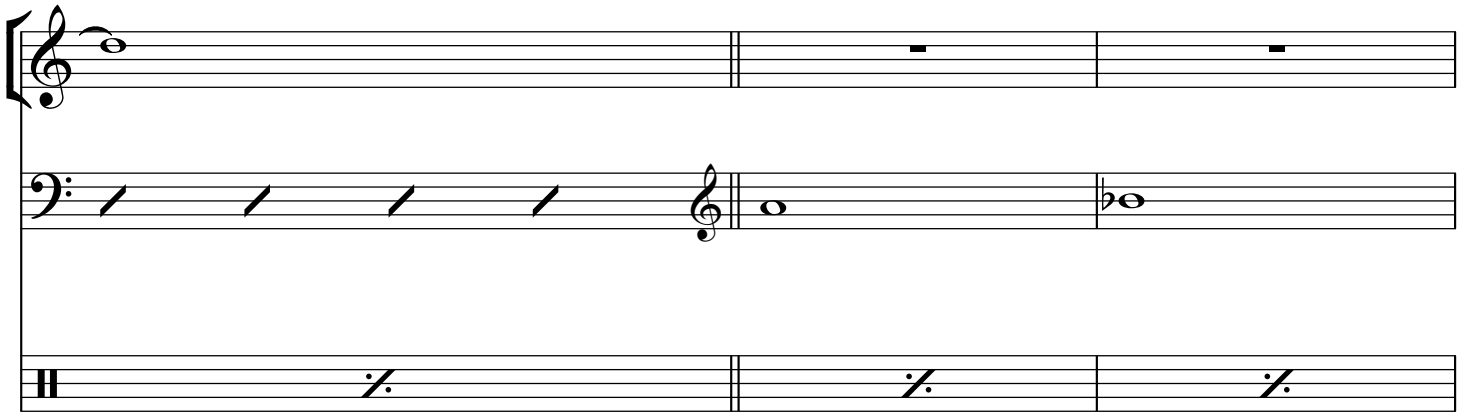

A7
Around A
32

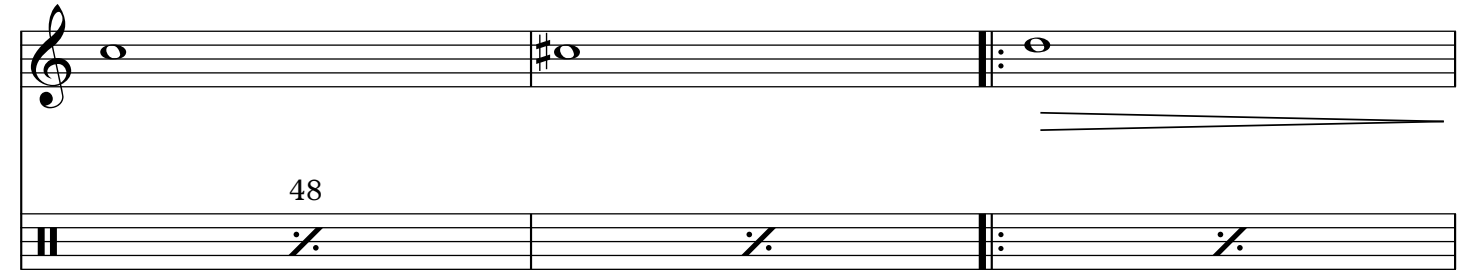

3C
FREELY
Dm
D
3C

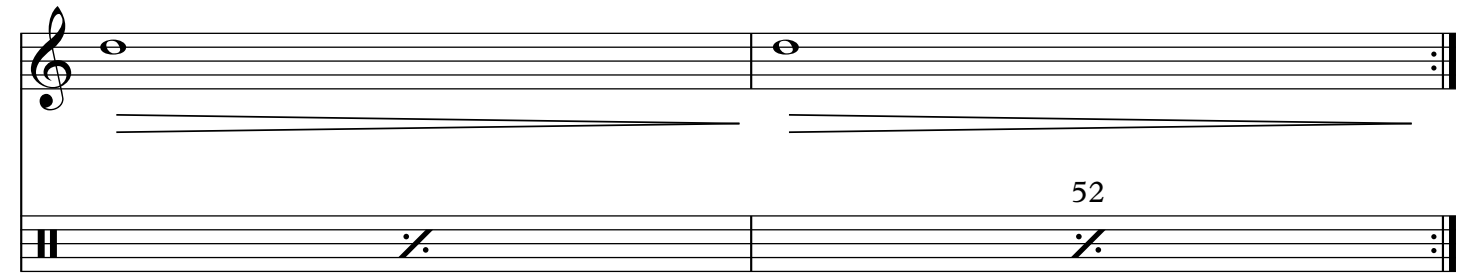



36
3
3
40

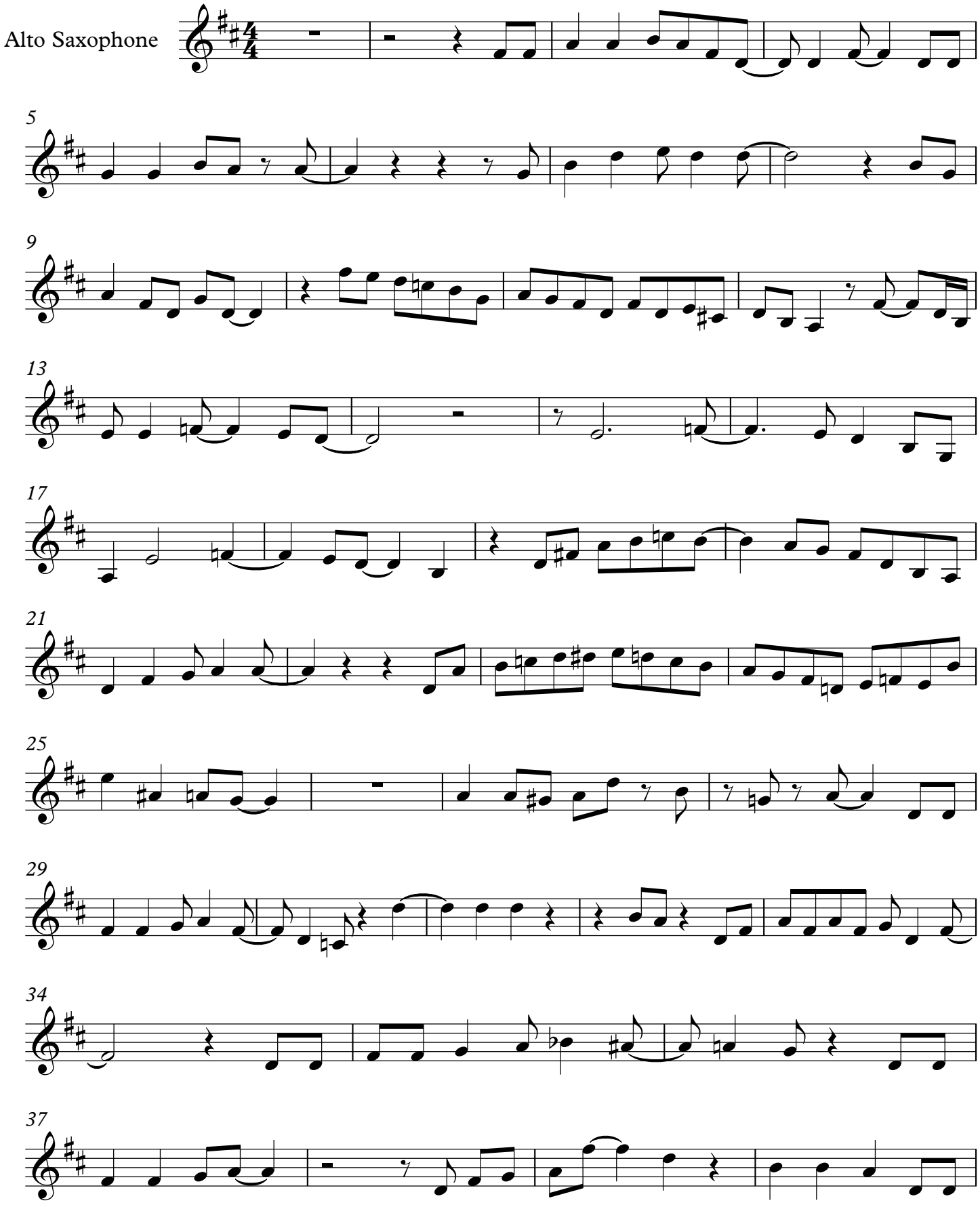

44



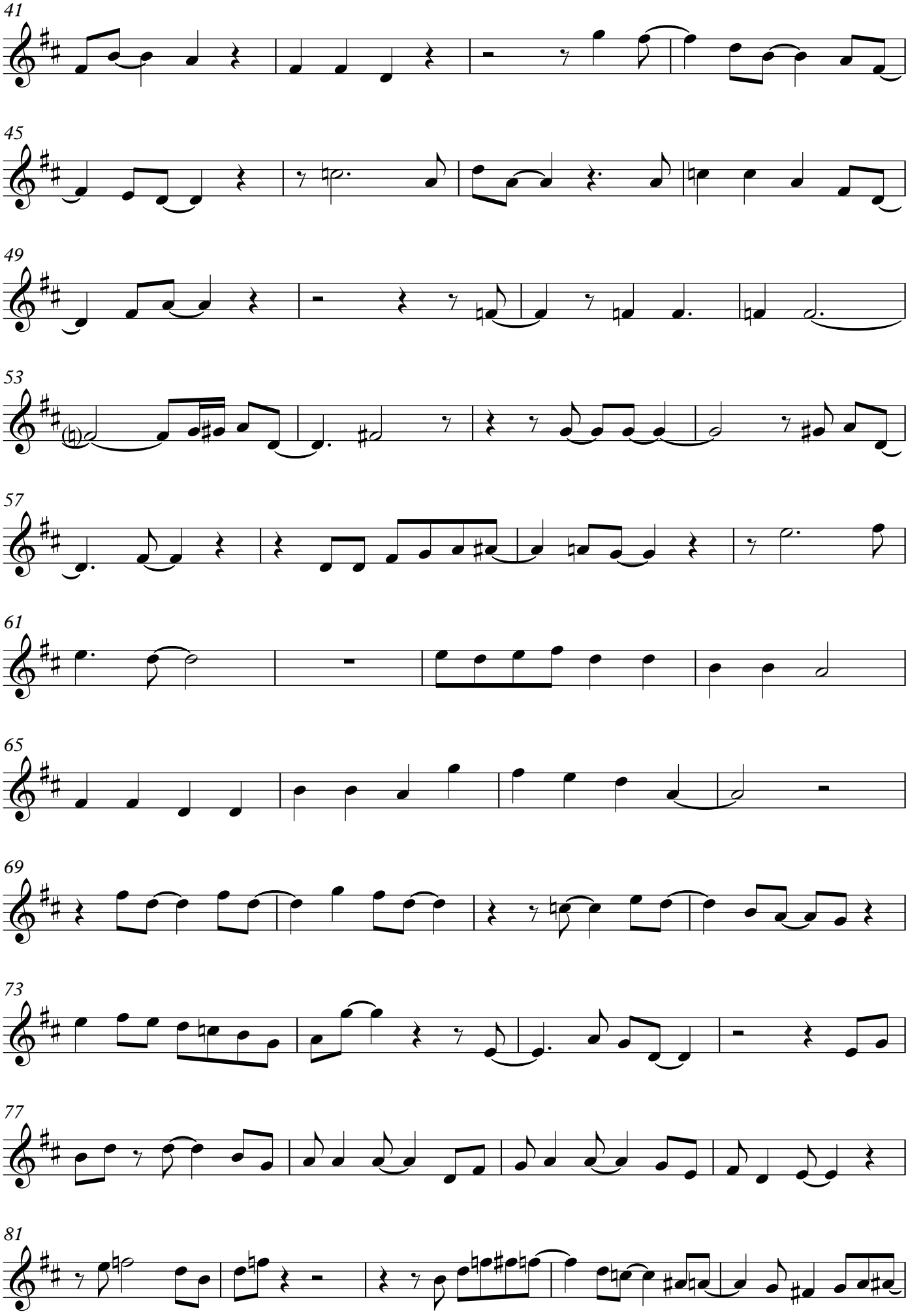

48

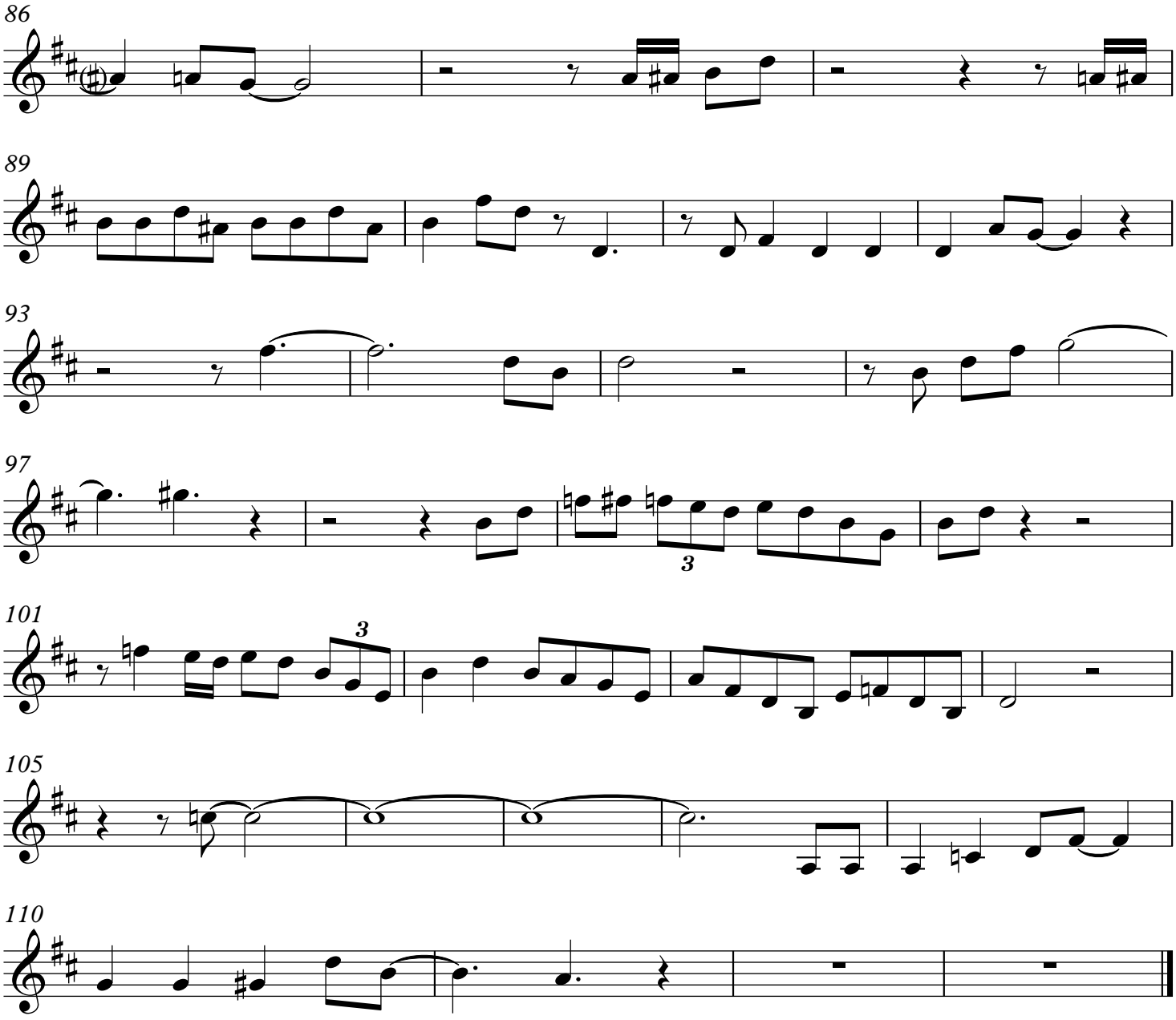

52

Ramblin' Solo Ornette Coleman



Copyright © PK


41
45
49
53
57
61
65
69
73
77
81


86
89
93
97
3
101
3
105
110

5. John Zorn

John Zorn, narozený v roce 1953, je americký skladatel a saxofonista, který žil hudbou již od raného dětství, neboť byl neustále ve styku s jazzovými, klasickými, coutry a rock and rollovými nahrávkami. Vyrůstal ve spojených státech v New Yorku v padesátých letech, kdy mimo jiné vznikal nový fenomén televize. Přímo v centru jazzového dění. Jak on sám uvádí v dokumentu *A bookshelf on top of the sky*[20], obzvláště ho fascinovaly kreslené seriály pro děti (tzv. Cartoons). Hudba v těchto seriálech ho zaujala nejen z důvodu dynamiky (hlasitosti i rychlosti), ale také z důvodu následování logiky rychlého sledu děje v souvistlosti s hudbou, a sám ji uvádí jako svůj první inspirační zdroj pro vlastní komponování.

Zorn začal na střední škole nejdříve studovat hru na kytaru a flétnu. V této době byl také silně ovlivněn evropskou klasickou hudbou. Díky tomu se rozhodl studovat kompozici na Webster College v St. Louis, kde se poprvé setkal s free jazzovou hudbou. Za přelom ve své kariéře označuje moment, kdy slyšel sólovou desku amerického saxofonisty Antonyho Braxtona For Alto[21] a na základě toho se rozhodl, že začne hrát na saxofon. První nahrávka z roku 1973 s názvem First Recordings[22] je celá ovlivněná těmito hudebními elementy. Vyšla u vydavatelství Tzadik[23] v roce 1995, které John Zorn sám založil.

Poté, co opustil vysokou školu v polovině 70. let, se Zorn přestěhoval na Manhattan, kde vyhledal podobně smýšlející muzikanty, kteří experimentovali s volnou improvizací a free jazzem na tamnější hudební scéně, a začal s nimi spolupracovat. V té samé době začal také natáčet své první desky, které pojmenovával po různých sportovních disciplínách (Lukostřelba, Lacross, Baseball nebo Golf). Vymyslel volně improvizační hru s názvem Cobra, kde uplatňuje systém mnoha různorodých signálů, na jejichž základě pracuje s kapelou v průběhu hraní jednotlivých kompozic, nebo v průběhu improvizací. Jedná se o pokyny ke změně dynamiky, tempa, metra, a způsobu procesu zapamatování si jednotlivých frází, které muzikanti hrají, a které se můžou na základě signálů vrátit o několik minut později úplně v jiném kontextu. Propracovaný je také způsob hraní sól, jejich předávání mezi jednotlivými hráči, hromadná či individuální improvizace, napodobování frází a zvuků různými nástroji atd. Díky těmto signálům a specifické spolupráci muzikantů se Cobra stává inspirativní hrou, a

---

[20] *A bookshelf on top of the sky: 12 stories about John Zorn, Claudia Heuermann, 2004*

[21] *Antony Braxton, For Alto, Delmark Records, 1970*

[22] *John Zorn, First Recordings 1973, Tzadik, 1995*

[23] *Vydavatelství Johna Zorna Tzadik. Tzadik je písmeno Hebrejské abecedy, další z významů je např. čestný muž.*

zejména ve větších ansámblech vznikají velmi zajímavé instantní kompozice. Cobra je podrobněji popsaná v dokumentu *A bookshelf on top of the sky.* Sám John Zorn o této volnoimprovizační hře pochopitelně mluví jako o samostatné kompozici.

Zorn se poprvé dostal do vetšího povědomí veřejnosti, když podepsal nahrávací smlouvu u společnosti Warner Bros. U této společnosti vydal desku *The Big Gundown*, *John Zorn is playing music of Ennio Morricone*.[24] Toto byla jedna z jeho desek z řady poct významným skladatelům.

Dalším ze Zornových velkých projektů byla kapela Naked City, která vznikla v New Yorku na konci 80. let jako projekt fůze hardcoru, punku, jazzu a vážné hudby. Mezi inspirační zdroje v komponování pro tuto kapelu Zorn řadí např. Scriabina, Debussyho, Cage, Messiaena, Ornetta Colemana a především Carla Stallinga, což byl americký skladatel hudby do kreslených seriálů. V této kapele účinkovali např. Bill Frissell, Fred Frith, Wayne Horwitz nebo Joey Baron.

Předmětem této diplomové práce je ale jeho kvartetový projekt Masada.

5.1 Masada

Masada je starověká pevnost, která byla postavena králem Herodem Velikým a rozkládá se na úpatí judské pouště v Izraeli.[25]

Masada je dalším velice důležitým projektem saxofonisty a skladatele Johna Zorna. Jedná se o kvartet bez harmonického nástroje ve složení John Zorn altsaxofon, Dave Douglas trumpeta, Greg Cohen kontrabas a Joey Baron bicí nátroje, který vznikl na počátku 90. let.

S touto kapelou vydal John Zorn celkem deset studiových alb u vydavatelství DIW a dalších devět live (živých) CD u vlastního vydavatelství Tzadik. Každé z těchto deseti studiových alb pojmenoval Zorn podle jednoho z písmen hebrejské abecedy. (*Alef, Beit, Gimel, Dalet, Hei, Vav, Zayin, Het, Tet a Yod)*[26]

První deska Alef z deseti alb Masady vznikla právě jako reakce na předchozí Zornovo album Spy vs. Spy s altsaxofonistou Timem Bernem.

Jak deska Alef, tak i celý Masada Quartet byl určitým pokračováním reminiscence na kvartet Ornetta Colemana. Při poslechu úvodní skladby Jair si posluchač okamžitě vybaví Ornettovu desku *Change of the Century.*

Ve druhé skladbě Bith Aleth jsou zase výrazové prostředky v improvizaci Dava

---

[24] *The Big Gundown, John Zorn playing music of Ennio Morricone, Nonesuch, 1984*

[25] http://izrael.svetadily.cz/clanky/Masada-pevnost-Heroda-Velikeho

[26] http://www.allmusic.com/artist/masada-mn0000383131/discography

Douglase určitou reminiscencí na kornetistu Dona Cherryho, zároveň je to průlomové album v Douglasově kariéře. Nicméně melodika Masada quartetu a skladeb Johna Zorna spíše odkazuje ke klezmerové[27] a sefardské hudbě.[28]

Materiál, který se často objevuje v Zornově hudbě pro Masadu, je frygická dominantní stupnice, jako pátý modus moll harmonické stupnice. (C,Db,E,F,G,Ab,Bb,C).

Sám John Zorn o této sémantické stupnici a Masada kvartetu v jednom rozhovoru[29] říká:

"*Když pracujete s těmito stupnicemi a zkoušíte je proměňovat specifickým způsobem, mohou vytvořit půdu pro novou hudbu. A pokud s nimi pracujete intenzivně několik let, začnou terpve získávat hloubku. Konkrétně v Masadě se snažíme znovu vytvořit povědomí o tom, co vlastně židovská hudba znamená, právě kombinací různých vlivů a nápadů dohromady v jedné kompozici.*

Prvními skladbami pro Masadu, které hrajeme dodnes (2007), byly jednoduché až primitivní fráze a útržky melodií v různých tóninách a tempech, se kterými jsme pracovali tak dlouho a stavěli jsme z nich stavebnici, až začaly tvořit organické struktury, ze kterých vznikaly skladby."

John Zorn vytvořil pro Masadu tzv. *Masada Songbook (*z dnešního pohledu zpěvník) napsaný čistě pro toto obsazení. Tento zpěvník čítal v roce 2005 asi 500 skladeb.

Zorn dále o kapele říká: "*Když jsem před dvěma lety napsal 300 skladeb pro Masadu, bylo to hotové téměř hned, protože jsem předtím již dvanáct let pracoval s tímto jazykem a stal se pro mě jazykem, kterým mluvím, byla to pro mě druhá mateřština a proto to šlo tak snadno. Stejné bylo pro kapelu hraní těchto skladeb na koncertech a improvizování do nich. Stalo se to pro nás jednodušše druhou přirozeností."*

Když si poslechneme hudbu Johna Zorna a jeho kvartetu Masada na deskách u vydavatelství DIW, je zde několik společných znaků s hudbou Ornetta Colemana, na které bych rád poukázal. Jednak v přístupu kompozice a jednak ve způsobu komunikace v kapele, což je dobře znát i na záznamech z živých koncertů. Témata jsou často hrána voně, po tématech následuje volná improvizace oproštěná o harmonii, kapela musí následovat vedení melodické linky sólisty.

Jedním z dalších znaků takřka na všech deskách kapely Masada je melodika v tématech, vycházející z klezmerové a sefardské hudby. Všechna témata na deskách Masady jsou poplatná této lidové hudbě, respektive z ní vycházejí.

---

[27] *Tradiční lidová hudba východoevropských židů (Rumunsko, Bulharsko, Ukrajina)*

[28] *Tradiční lidová hudba židovského obyvatelstva na pyrenejském poloostrově (Španělsko, Portugalsko)*

[29] *An Informance with John Zorn, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=Jj0M8HdGGgE*

Zorn v kvartetu píše témata buď v unisonu nebo většinou v sextách. Jsou dva způsoby, kterými pracuje s hlavními hlasy trumpety a saxofonu. Jde buď o isorytmické nebo polyfonické komponování. V takovém případě má altsaxofon první hlas a trumpeta je vedená protimelodií. Kontrabas a bicí mají doprovodnou funkci. Typickým znakem jsou lichá metra, nejčastěji kombinace 7/4 a 6/4 taktu.
Dalším ze způsobů psaní je komponování krátkých rytmizovaných melodií, které se vždy objeví v průběhu skladby jako tzv. cue, respektive přemostění jednotlivých částí písně. Nejčastěji se jedná o volné improvizované pasáže. Takové skladby jsou napsané ve velice rychlých tempech a vetšinou harmonicky na jednom nebo dvou akordech, které kontrabas doprovází buď ostinátní figurou, nebo walking bassem. Tyto rychlé kompozice jsou zpravidla ve 4/4 taktu.
Můžeme zde opět vypozorovat silný odkaz na hudbu Ornetta Colemana a jeho kvartetrtet v 60. letech. Pokud používá Zorn ve skladbách pasáže s volnou improvizací, většinou dává kapele jasné pokyny o tom, co bude následovat, nebo jakým způsobem má kontrabas s bicími doprovázet jak je dopbře patrné na záznamu koncertu z roku 2006 z festivalu ve Vídni.[30]

Když se zamyslíme nad paletou výrazových prostředků, které v Masadě používají dechové nástroje, jedná se skutečně o širokou škálu zvuků a efektů, které jak Zorn, tak Douglas zakomponovali přirozeně do svých improvizací. Náznaky takové práce se zvukem můžeme sledovat i u Ornetta Colemana s Donem Cherrym, ale John Zorn s Davem Douglasem tento jazyk rozšířili technicky ještě mnohem hlouběji. Obzvlášť u Zornova saxofonu je užívání zvukových efektů nad rámec běžného hraní dobře patrné. Zorn využívá např. hraní na alikvótní řadě v rozsahu nástroje i nad ním, multifonik, hraní na samotnou saxofonovou hubici, hubici s esem, ale i další nepříliš obvyklé techniky za účelem vytvoření emočního napětí a momentu překvapení.
Zde bych opět rád doložil tvrzení o kompozičních přístupech Johna Zorna na dvou transkripcích.
Tou první je skladba Ravayah z desky Beit[31] a druhá skladba nese název Ner Tamid a pochází z desky TeT[32].

Analýzám těchto skladeb se budu opět věnovat v kapitole analýzy.

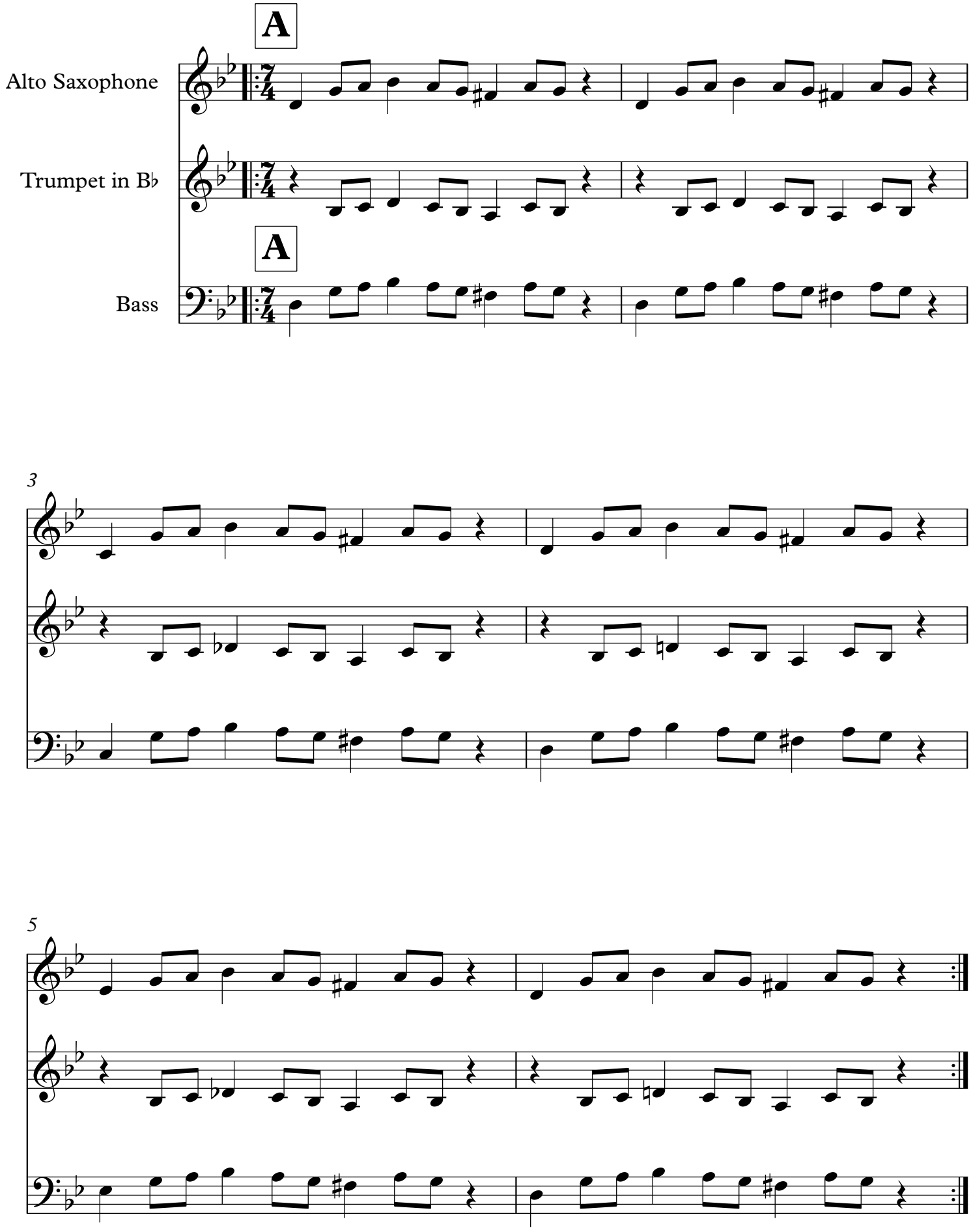
---

[30] https://www.youtube.com/watch?v=MGbUxtdLpFY

[31] *John Zorn, Masada, Masada Vol. 2, Beit, DIW, 1995*

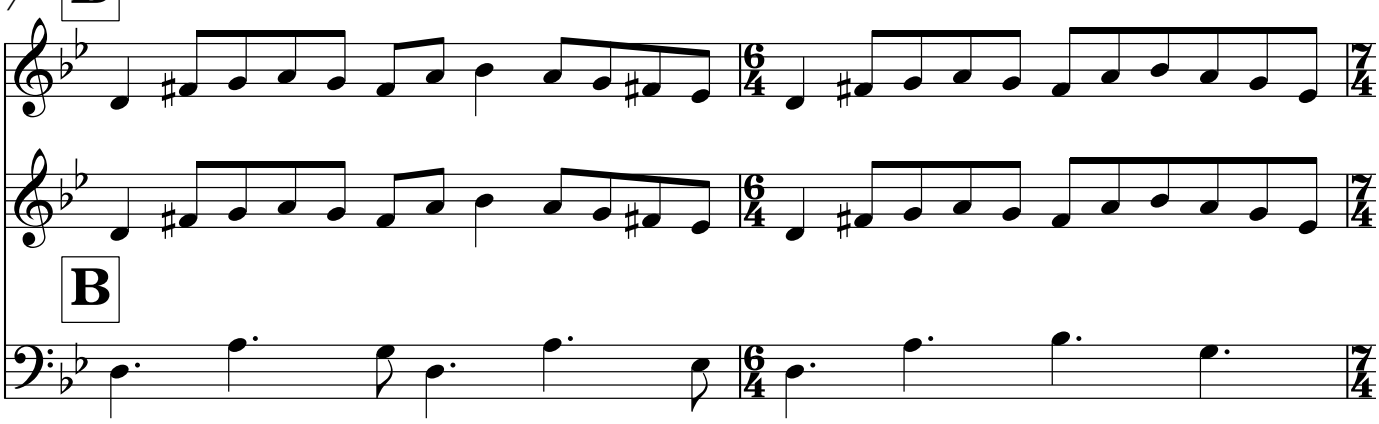
[32] *John Zorn, Masada, Masada Vol. 9, TeT, DIW, 1998*

RAVAYAH



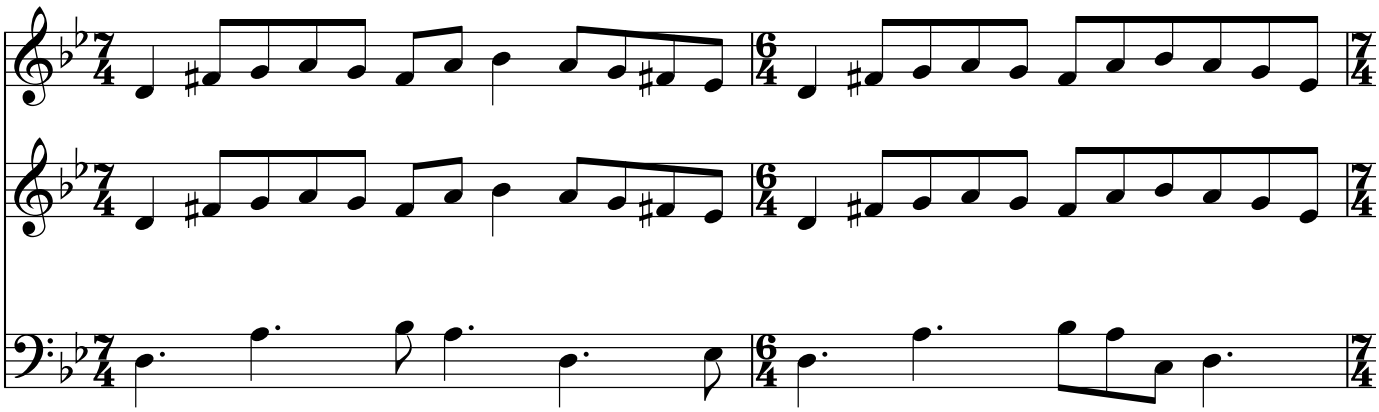
7

B



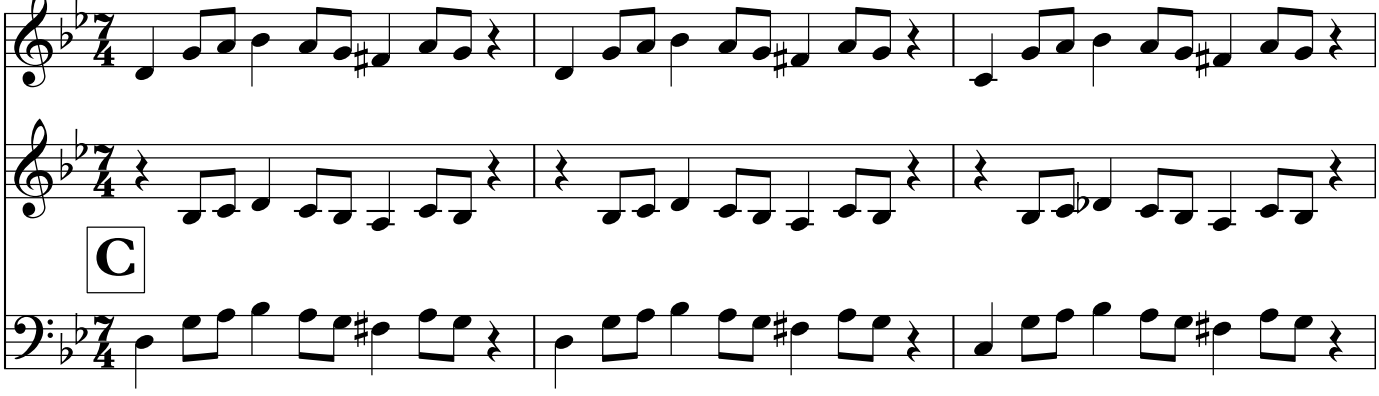
B

9



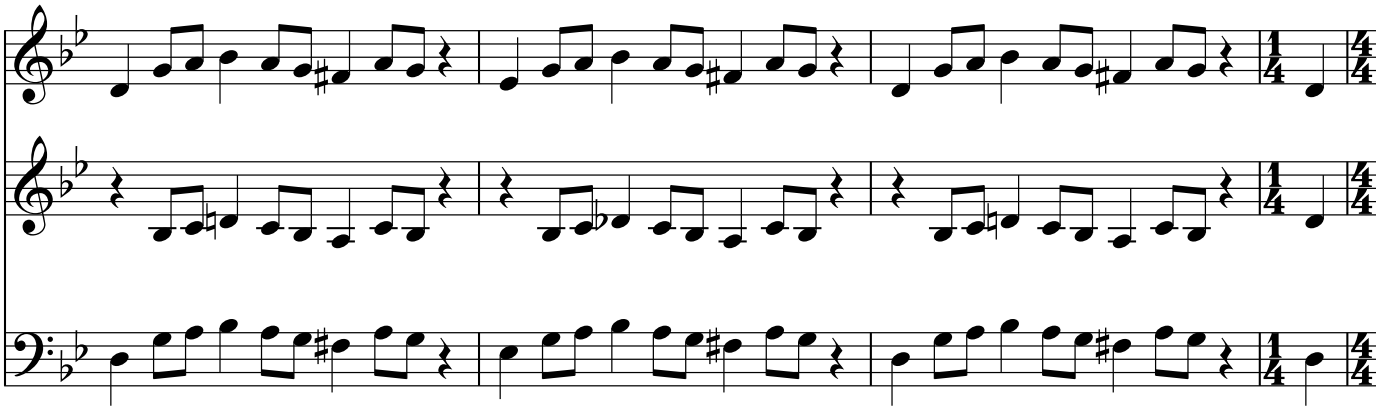
11

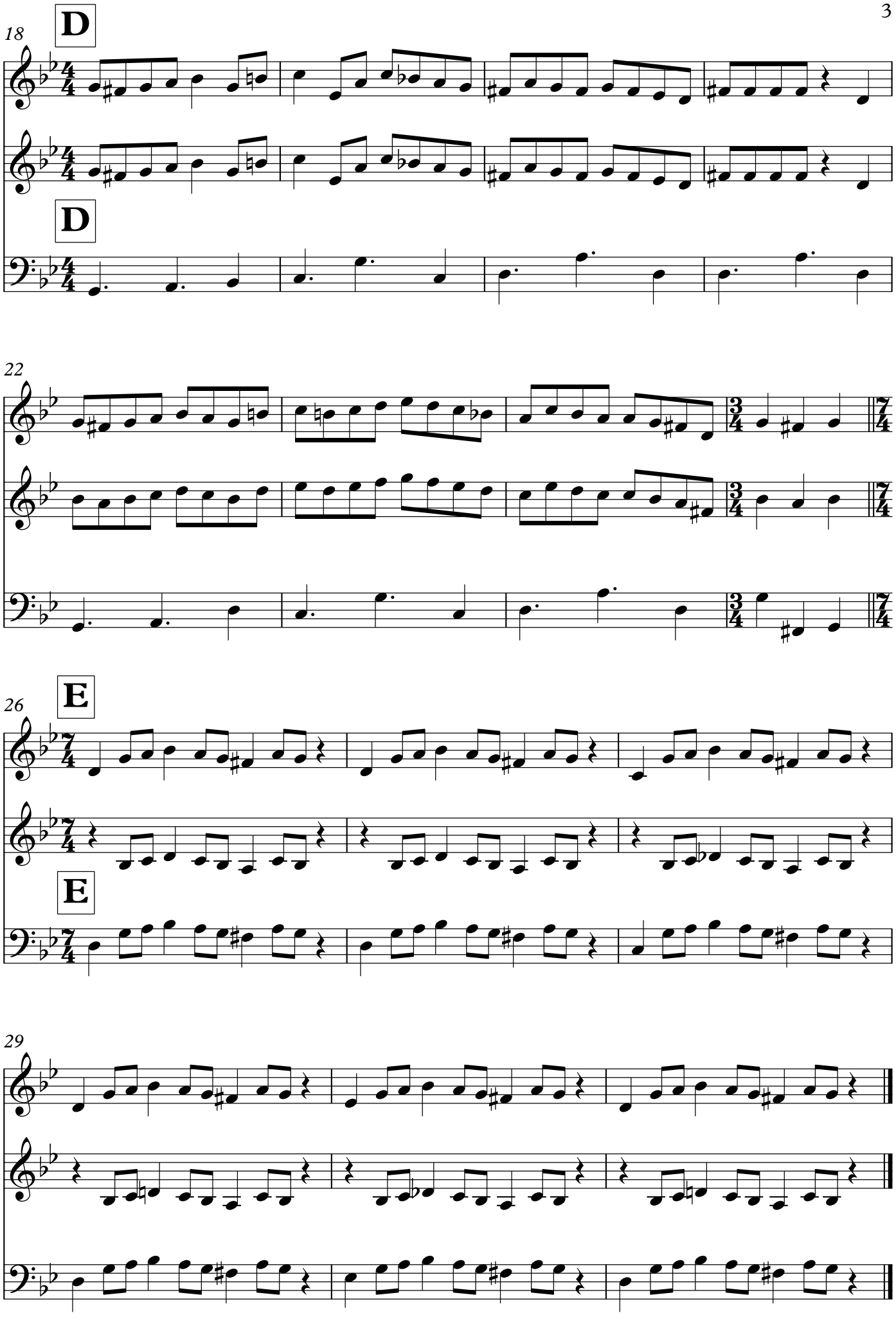
C



C

14



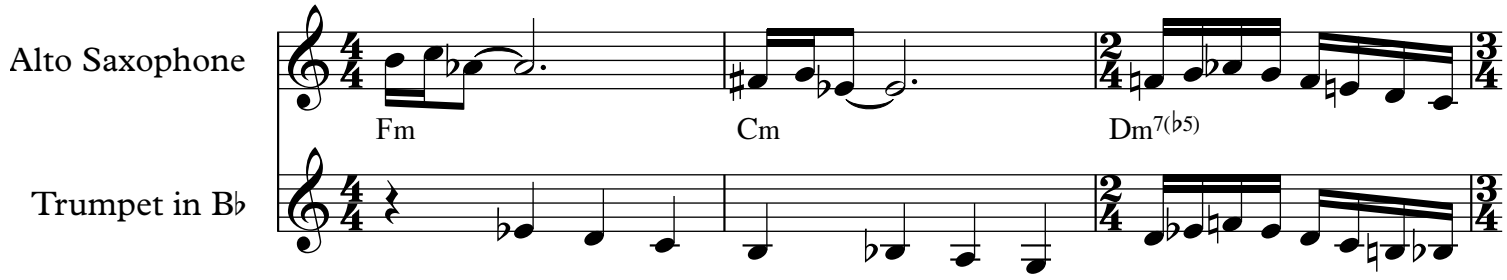

18
D
D
22
26
E
E
29

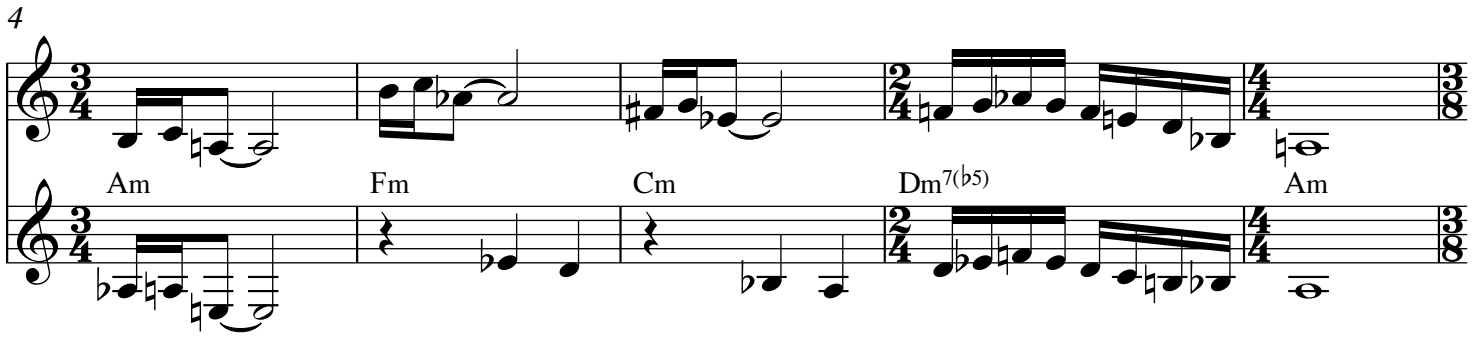
NER TAMID

A

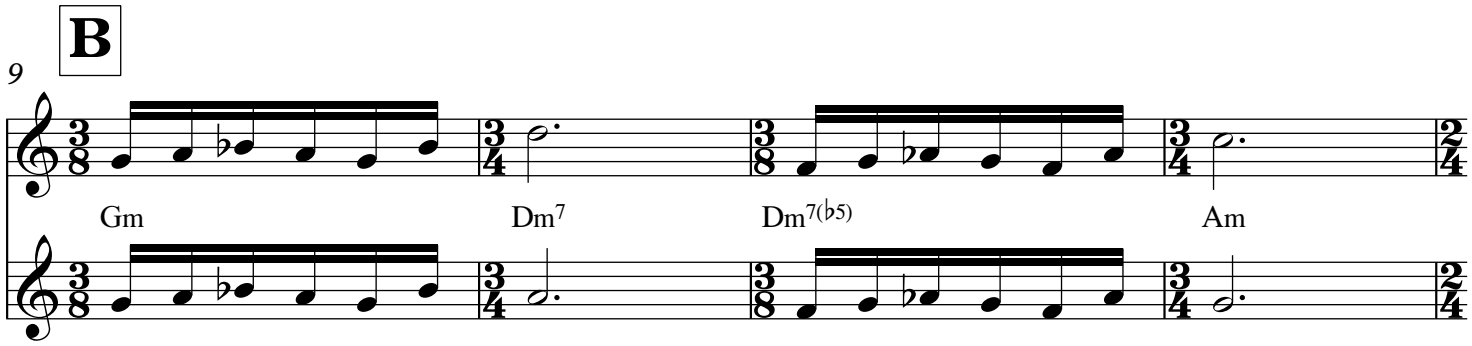
Alto Saxophone

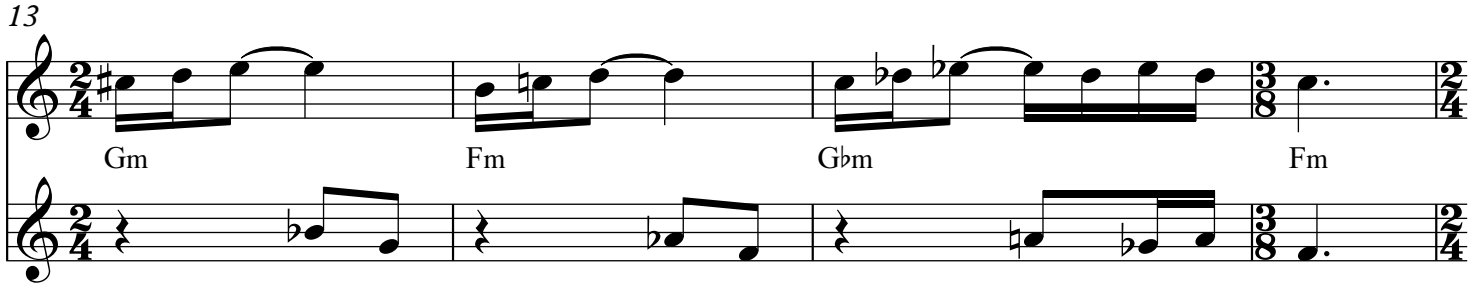
Trumpet in B♭

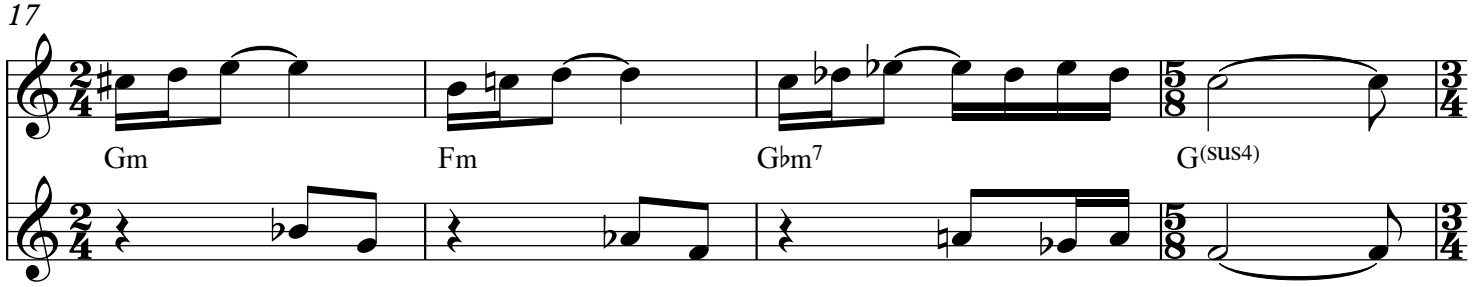




B



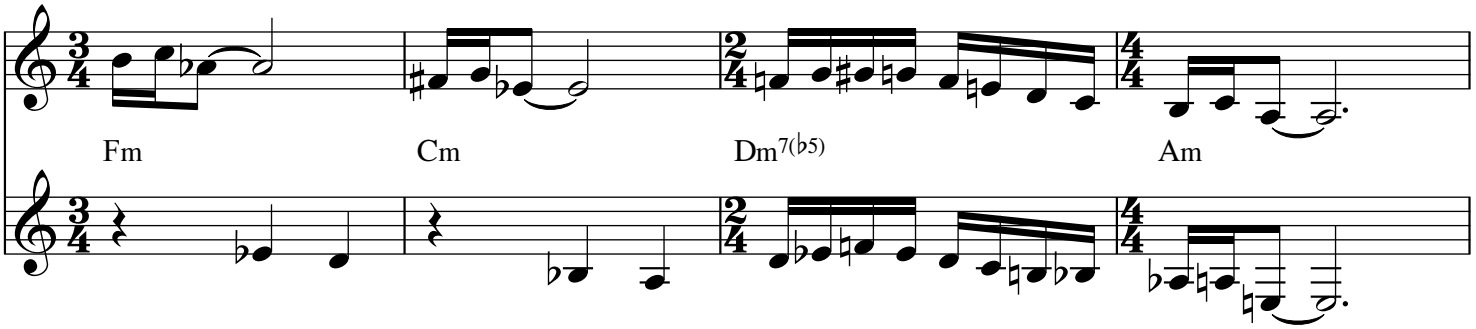




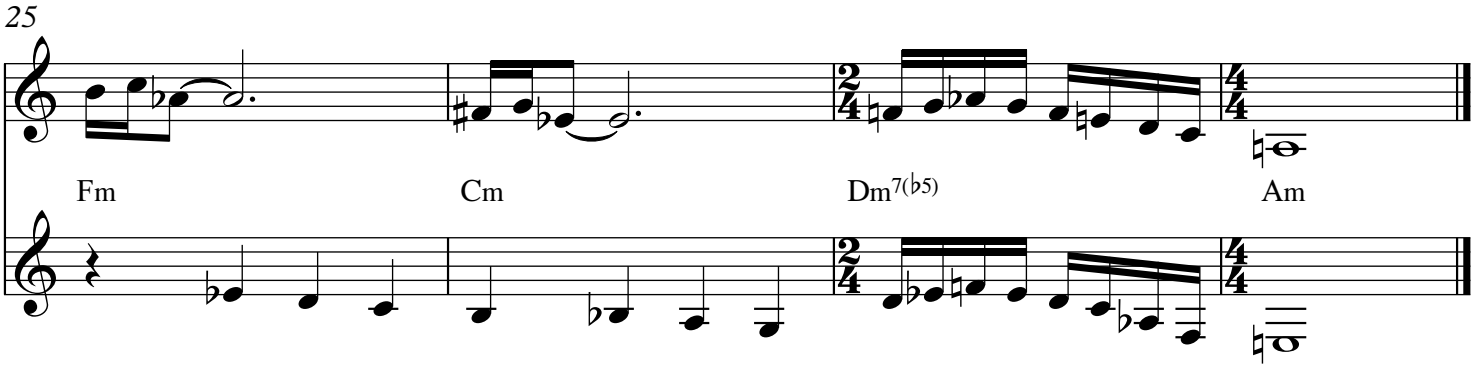
C

2

21



25



6. Výrazné quartety bez harmonického nástroje v současnosti

V této části magisterské práce bych chtěl zmínit výrazné současné kvartetová uskupení, která čerpají z odkazu pianoless quartetu Cheta Bakera s Gerry Mulliganem nebo z odkazu Ornetta Colemana. Poté se přesunu k newyorským kvartetům Mostly Other People do the Killing a Endangered Blood.

6.1 Současná scéna v New Yorku

Dave Liebman

Jednou z výrazných postav newyorské scény, hrajících v tomto obsazení, je americký saxofonista Dave Liebman. Chtěl bych zmínit zejména jedno konkrétní album v poněkud nezvyklém složení a tím je Dave Liebman trio + one[33], které Liebman nahrál v kvartetu s hobojem. Na desce hrají Dave Liebman na soprán saxofon, Caris Visentin na hoboj, Dave Holland na kontrabas a violoncello a Jack DeJohnette na bicí nástroje. Caris Visentin je manželkou Dava Liebmana, a některé skladby z této desky jako např. Master Of The Obvious nebo While We Are On The Subject byly složeny přímo pro ni. Hudba na tomto albu je spíše komorní. To můžeme přisoudit faktu, že hoboj je zvukově subtilní nástroj a díky jeho zvuku je album velice klidné.

Dalším z Liebmanových kvartetových projektů je vydaný živý koncert z Frankfurtu z roku 2009[34], kde se druhého saxofonu ujal Ellery Eskelin. Toto album je z mého pohledu opět jakousi reminiscencí na kvartet Ornetta Colemana. Skladby jsou dílem Liebmana a Eskelina a velkou roli hraje na této desce volná improvizace a interakce zúčastněných muzikantů. Vedle Liebmana a Eskelina na saxofony hraje v tomto kvartetu Tony Marino na kontrabas a Jim Black na bicí nástroje.

Joe Lovano

Dalším z výrazných postav newyorské scény je saxofonista Joe Lovano, který natočil dvojalbum Quartets[35], živou nahrávku pro vydavatelství Blue Note z roku 1994. Na druhém disku je kvartet ve složení: Jole Lovano saxofon, Tom Harrell trumpeta, Antony Cox kontrabas a Billy Hart bicí nástroje. Na této desce hraje kvartet jak známé standardy, například 26-2 od saxofonisty Johna Coltrana, tak i vlastní kompozice, ve kterých se kapela více otevírá, skladby se formálně uvolní a sólisti dostávají prostor

---

[33] *Dave Liebman trio + one, Owl Records, 1988*

[34] *Dave Liebman Elery Eskelin Quartet, vydavatelství ?, 2009 radio broadcast Frankfurt*

[35] *Joe Lovano Qartets, Live at Village Vanguard, Blue Note, 1994*

pro volnější přístup k improvizaci.

Jerry Bergonzi

Saxofonista Jerry Bergonzi, který se kvartetům bez harmonického nástroje věnuje již od poloviny devadesátých let, podle dostupných informací ale desku v tomto obsazení natočil až v roce 2012[36]. Na desce spolu s Bergonzim hrají Dick Oatts na altsaxoxon, Dave Santoro na kontrabas a Dave Michelutti na bicí nástroje. Stejně tak jako v mnoha předchozích projektech s harmonickým nástrojem, se i tady Bergonziho skladby nesou v duchu mainstreamu. Na harmonie známých stadardů píše Jerry Bergonzi vlastní témata. Můžeme zde slyšet až Konitzovsko - Marshovský[37] přístup. Melodicky složitá témata se rozvíjejí na bežných funkčně-harmonických postupech.

6.2 Současná scéna v Evropě

Perico Sambeat

Tento výjimečný španělský saxofonista natočil velice zajímavou desku spolu se svým dlouholetým spoluhráčem tenorsaxofonistou Javierem Vercherem. Na desce v rytmické sekci hrají Edward Perez na kontrabas a Eric McPherson na bicí nástroje. Deska s názvem Infinita[38] vyšla v roce 2009 u vydavatelství Fresh Sound Records. I přesto, že Perico Sambeat žije v současné době v New Yorku, je jednou z vůdčích postav španělské saxofonové scény. Album Infinita se nese celé v duchu španělských rytmů a opět zde můžeme slyšet odkaz Ornetta Colemana v přístupu k improvizaci a zároveň v interakci jednotlivých hráčů.

Tomasz Stanko

Polský trumpetista Tomasz Stanko točí už několik desítek let převážně pro vydavatelství ECM.

V souvislosti s kvartety bez harmonického nástroje bych zde chtěl uvést dvě alba, která Stanko natočil spolu s další výraznou osobností polské jazzové scény, saxofonistou Tomaszem Szukalskim. První album z roku 1974 nese název *Twet*[39]. Stanko jej natočil jako svoje třetí studiové album a zároveň poslední před začátkem

---

[36] *Jerry Bergonzi Quartet, Intersecting lines,Savant, 2012*

[37] *Saxofonisté Lee Konitz a Warn Marsh*

[38] *Perico Sambeat Javier Vercher, Infinita, Fresh Sound Records, 2009*

[39] *Tomasz Stanko Quartet, Twet, Polskie Nagrania Muza, 1974*

spolupráce s vydavatelstvím ECM. Celé album je hodně atmosférické a experimentální, hned první skladba Dark Awakening nás zavede do šedivého Polska 70. let. Zajímavostí je, že Tomasz Szukalski hraje na polovině této desky na basklarinet, což dodává Stankově hudbě jakési zvláštní napětí. Skladby jsou postavené převážně na volné improvizaci. Při jejich poslechu se zkušenému posluchači vybaví spíše Art Ensemble of Chicago než Ornette Coleman, jak bychom mohli čekat. Vedle Stanka a Szukalského hraje na albu Twet americký kontrabasista Peter Warren a finský bubeník Edward Vesala.

Následující kvartetové album Balladyna[40] je z roku 1975. Zároveň je to první deska Tomasze Stanka natočená u vydavatelství ECM. Deska je skoro v totožném obsazení, ale tentokrát Petera Warrena vystřídal za kontrabasem Dave Holland. Toto album je oproti předešlé desce TWET více melodické a skladby mají pevnější formu. Zvláštnostní na této desce je, že na ní Tomasz Stanko nahrál jeden improvizovaný duet s kontrabasistou Davem Hollandem. Poslední skladba Nenallina začíná jako sólo Edwada Vesaly a postupně přechází v duet nejprve Hollanda a Szukaského a poté Stanka a Vesaly.

Přestože tyto desky byly nahrány v již 70. letech, uvádím je zde v kapitole o současných kvartetech hlavně z toho důvodu, že Tomasz Stanko s projektem Balladyna v obměněném obsazení na jazzových festivalech vystupuje dodnes. Za zmínku stojí sestava s výrazným saxofonistou Timem Bernem (2007), o kterém jsem se zmiňoval již v kapitole o Johnu Zornovi v souvislosti s jejich projektem Spy vs. Spy. Druhá, aktualní sestava (2015) je s dalším výrazným polským saxofonistou Adamem Pieronczykem.

Také bych rád zmínil dva velice osobité kvartety z New Yorku. Jedním je kvartet Endangered Blood a druhým kvartet Mostly Other People Do the Killing.

6.3 Endangered Blood

Tento kvartet ve složení Chris Speed na saxofon a klarinet, Oscar Noriega na saxofon a klarinet, Trevor Dunn na kontrabas a Jim Black na bicí nástroje, vznikl na základě popudu jeho členů zorganizovat charitativní koncert pro kolegu saxofonistu Andrew D`Angella, kterému byl diagnostikován mozkový nádor. Andrew D`Angelo se z rakoviny nakonec vyléčil a členové kvartetu na tomto koncertě objevili obrovský potenciál. Po nějaké době nazkoušeli repertoár a začali koncertovat. Jejich hudba by se dala označit jako kombinace vlivů tradiční New Orleanské dechovky, hudby Ornetta

[40] *Tomasz Stanko, Balladyna, ECM, 1975*

Colemana 60. let a soudobé vážné hudby 20. století. Tyto inspirační zdroje pocházejí hlavně z rozdílných sociálních a hudebních základů jedotlivých členů kapely. Hlavním autorem je sice saxofonista Chris Speed, ale na skladbách se stejně jako v mnohých jiných kapelách podílejí všichni členové. Zároveň je zde možné najít souvislost s výše zmiňovanými interprety. Jim Black a Chris Speed mají za sebou dlouholetou spolupráci v kapelách Tima Berna, a nebo V Blackove kapele AlasNoAxis, stejně tak Oscar Noriega, basista Trevor Dunn vzešel mimo jiné z kapel vedených Johnem Zornem. Jejich první album s názvem Endangered Blood[41] vychází spíše z rockové hudby. Rytmika doprovází hodně narovnaně a ve vysoké dynamice, oproti tomu Speed s Noriegou často hrají velice subtilně a s citem. Hned v úvodní skladbě Plunge je tento kontrast jasně patrný. V Speedově úpravě Epistrophy od Thelonia Monka se Noriega s basklarinetem pasuje do role doprovodného nástroje a na Speedovi nechá téma skladby v 7/4 rytmu. Za zmínku stojí klidná skladba K, kde po jemném tématu dechy s bicími opět doprovázejí ostinátně basové sólo Trevora Dunna. Skladba Andrew`s ditty variation one je poctou Andrew D'Angelovi. Dechy se zde pouštějí do volné improvizace za pomocí multifonik a různých speciálních tónových výrazových prostředků. Skladba Iris například působí jako pocta New Orleans. Hudba této kapely je postavena více na ostinátních figurách než na kolektivní volné improvizaci.

6.4 Mostly Other People Do The Killing

Tento velice osobitý kvartet je kritiky označován jako *humorně neuctivá kapela*. Jejich název je citátem Leona Theremina o J.V. Stalinovi: "*Mostly other people did the killing*".[42] Členy kvartetu jsou Jon Irabagon na saxofon, Peter Evans na trumpetu, Kevin Shea na bicí nástroje a Moppa Elliot na kontrabas, který je i autorem vetšiny skladeb. Jejich přebaly desek parodují ikonická alba jazzových velikánů minulosti. Jejich obal alba *Shamokin (2007)* je parodií na obal desky Arta Blakeyho *A night in Tunisia (1960)*, obal alba *This is our Moosic (2008)* je parodií na desku Ornetta Colemana *This is our Music (1960)*, cover desky *Forty Fort (2010)* je parodií na obal desky Roy Haynese *Out of the Afternoon (1962)* a obal dvojalba *The Coimbra Concert (2011)* si dělá legraci ze slavného kolínského koncertu *Keithe Jarretta (1975)*. I přesto, že by posluchač u těchto desek očekával v hudbě MOPDK kvartetu styl poplatný jednotlivým interpretům, ze kterých si obaly utahují, je hudba na těchto albech ryze autorská a osobitá. Jedinou výjimkou je album z roku 2014, na které si

---

[41] *Endangered Blood, Endangered Blood, Skirl Records, 2011*

[42] http://www.allaboutjazz.com/mostly-other-people-do-the-killing-setting-the-record-straight-mostly-other-people-do-the-killing-by-troy-collins.php

tento kvartet přizval pianistu Rona Stabinskyho, aby nahráli jedinečnou a nedotknutelnou desku Milese Davise *Kind of Blue (1959)* notu od noty stejně. Kapelník Moppa Elliot dokonce nasimuloval na album zvuk přehrávaného vinylu s autentickým šumem. Deska se jmenuje *Blue*[43]. Vyvolala mezi kritiky i muzikanty velice plamennou diskuzi, zda se jejich parodování jazzových ikon tímto počinem nedostalo za hranici snesitelného a akceptovatelného. Od dob Ornetta Colemana se podle mého názoru jedná o první kapelu, která posouvá hranice toho, na co je posluchač běžně na koncertech zvyklý. To je přesně jeden z hlavních důvodů této kontroverze. Pro mně osobně je tato kapela velice inspirativní právě z těchto důvodů.

Autorská hudba MOPDK je z mého pohledu kombinací vlivů všech mnou doposud popisovaných interpretů (Mulligan, Coleman, Zorn). Tato kapela má ve svém koncertním repertoáru nejznámější standardy, které ovšem interpretuje poněkud jiným, humorným až provokativním způsobem. Ponechá standard tak, jak je, ale hraje ho například ve velice rychlém tempu s volnou improvizací a agresivním sólem bicích nástrojů, při kterém bubeník doslova porazí celou svou sadu na zem. Poté hraje v leže na zemi a kapela dohrává poslední téma v tempu ještě rychlejším než v jakém začala.

Moppa Elliot tomuto stylu říká d*econstructing standarts.* Jejich autorské skladby jsou velice hravé, ale dokáží znít zároveň velice agresivně. Kapela je schopná během jediné skladby vystřídat deset hudebních stylů, a to jak v doprovodech tak i v improvizacích.

7. Analýzy transkripcí

Bernie`s Tune (Gerry Mulligan Quartet)

Jak jsem již zmiňoval v kapitole o Gerry Mulliganovi a jeho kvartetu, tato kapela byla v jistém smyslu revoluční a inovativní. Na základě mojí transkripce se nyní budu snažit popsat proč.

Forma: 32 taktů

Tónina: Dm

Část A: Melodie hraná v sextách, trumpeta první hlas, baryton druhý

Část B: Trumpeta hlavní téma, baryton doprovodný hlas

Improvizace: Mulligan hraje sólo na jednu fromu písně sám, a jednu formu doprovází v půlových notách harmonickým hlasem trumpetové sólo. Baker hraje sólo také na jednu formu písně. Poté hrají jednu formu sóla společně.

Obě sóla jsou hodně motivická, každý vždy nabídne na začátku jednotlivých částí (AB)

[43] *MOPDK, Blue, Hot Cup Records, 2014*

silnou frázi, kterou postupně rozvíjí buď melodicky nebo frázi transponuje podle harmonie jako Mulligan hned na začátku sóla (takty 26-29), diminuce fráze (30,31), transpozice a augmentace fráze (34-36), práce s motivem (42-46). V taktu 58 přechází do role doprovodného nástroje a sólo přebírá trumpeta.
(58-61) Augmentace a rytmická transformace, (63-65) rytmická modulace fráze, (66-69) repetice motivu, (74-78) augmentace motivu, (82-89) Mulligan opět doprovází hramonickou protimelodií.
Od taktu 91 hrají Mulligan s Bakerem sólo společně a rozvíjejí silný motiv dvě osminy dvě čtvrtky.
Mění směr fráze, transponují frázi do harmonie a posouvají motiv rytmicky. Po sóle bicích dohrávají poslední část A a vrací se na téma. Rytmická sekce celou píseň doprovází klasickým způsobem.
Zajímavým by se dal označit moment, kdy se Mulligan dostává do role doprovodného nástroje a vzniká v tu chvíli malá tříhlasá orchestrace bez přípravy. Do té doby jsme se v malém jazzovém obsazení s ničím podobným nesetkali. Schopnost tvoření harmonického hlasu a jednoduché polyfonie na místě podle mého názoru také částečně pochází z toho, že Mulligan se přiživoval přepisem partitur pro Stana Kentona a později mu pomáhal s orchestrací.

Lonely Woman (Ornette Coleman Quartet)

V této skladbě začíná intro rytmická sekce jednoduchým paternem dvě osminy a půlka s tečkou, kontrabas hraje dvojhlas kvintu (d,a) a ostinátní dopovod bicích posléze provází kontinuálně celou skladbu. V části B se napětí uvolní a rytmická sekce následuje dechaře s tématem. V poslední části se opět bicí vrací k rychlému ostinátnímu doprovodu na činel.

Tato skladba je revoluční jak změnou role kontrabasu tak i způsobem interpretace tématu.
Charlie Haden se v intru uvádí jemnou melodickou linkou a na začátku tématu se opět vrací k dvojhlasému doprovodu, kterého se v podstatě drží po celou skladbu. Unikátní na této nahrávce je způsob, jakým Haden doprovází Colemanovo sólo. Funkčně se pohybují oba v jakési tónině D, ale během sóla se postupně odklání a zase vracejí. Charlie Haden poslouchá Colemanovo vedení melodie a snaží se ho harmonicky následovat bez ohledu na původní tóninu. Coleman osciluje mezi D moll harmonickou , D moll melodickou stupnicí a bluesovou pentatonikou. Saxofonové sólo je zahrané s obrovským drivem a má vsobě napětí dané Ornettovým zvukem a volnějším rytmickým cítěním. Jeho improvizace má obrovský dynamický rozptyl.
Způsob, jakým Cherry s Colemanem hrají hlavní téma, je také velice ojedinělý.

Coleman téma vede a Cherry ho s malým zpožděním následuje. Tento jev se objevuje poprvé až s Ornettem Colemanem. Do té doby, tedy hlavně v éře swingu a bebopu, byl kladen důraz na výrazovou a rytmickou preciznost. Téma je hrané unisono, nebo většinou v intervalu sexty. V sóle se Ornette drží bluesového idiomu. Po posledním tématu zůstává v outru opět kontrabas a bicí nástroje.

Ramblin Ornette Coleman sólo

Skladba Ramblin Ornetta Colemana je podle mého názoru ve své podstatě blues, které má 21 taktů. Harmonicky se píseň odehrává pouze na tónice a subdominantě. Sólo Ornetta Colemana slouží bluesovému idiomu a je velmi motivické. Hned první fráze je velice silným motivem, který Coleman rozvíjí po několik dalších taktů (takty 5-9) systémem call - response (zvolání-odpověď). V taktu 10 myšlenku rozvine a dokončí ji v taktu 14. V taktu 15 přijde s novou frází, kterou rozvíjí v taktech 17-19. V taktu 21 se vrací k původní frázi. Poté přichází s další frází (27) a dokončí jí opět systémem call-response v taktu 30. Stejně se to opakuje v taktech 33-37, 40 a 42. Fráze z taktu 40 se opakuje v taktu 48 v jiné transpozici.

Call - response se objevuje opět v taktech 63-68. Rytmická a melodická transformace fráze dvě osminy čtvrtka se objevuje v taktech 69-75. Transpozice nové fráze proběhne v taktech 77-80. Augmentaci fráze z taktu 87 můžeme vidět v taktech 88-90. Materiál, který Coleman používá, je převážně kombinace D bluesové a mollové pentatoniky, dále pentatoniky E moll a G dur.

Ravayah (John Zorn Masada Quartet)

Tato skladba je typickým příkladem tvorby John Zorna. Skladba je striktně isometrická, trumpeta s altsaxofonem a kontrabasem hrají společně ve stejném rytmu s občasnými dvojhlasy dechových nástrojů (sexta).

Skladba je postavena na jednom silném motivu v části A, který nabírá v průběhu tématu opakováním a transpozicí na síle. V části B skladba zrychluje, Zorn rozvíjí tento motiv nejen transpozicí ale zahuštěním rytmu. Jedná se o novou melodickou linku, která má ovšem s melodií v části A společné znaky, směr a společné tóny. V části C se zase vrací na začátek. V části D přichází Zorn s úplně novou melodií. Poslední část skladby E je stejná jako první.

Harmonicky jsme v tónině G moll, první část skladby je v D frygické dominantní stupnici. V druhé části skladby jdeme do G moll harmonické. Když kapela odehraje téma, následuje sólo bicích nástrojů doprovázené basovou linkou, která je stejná jako v tématu. Bicí sólo je na formu písně, po sóle opět zazní téma od začátku až do

konce.

Ner Tamid (John Zorn Masada Quartet)

Tato skladba je velice zajímavá z hlediska metrické stavby a strukturálního členění. Forma písně je podle mého zápisu ABC (8,12,8). Skladba je rytmicky poměrně členitá s častými změnami metra. Začíná ve 4/4 taktu s vloženým 2/4 taktem, a ta samá melodie se zopakuje ve 3/4 taktu, opět vložený 2/4 takt a poslední takt první části je opět 4/4. Melodie je ovšem napsaná takovým způsobem, že když skladbu posloucháte bez analýzy, plyne velice přirozeně. V části B se střídají 3/8 a 3/4 takt, poté tři 2/4 takty, jeden 3/8, opět tři 2/4 a před začátkem nové formy jako uvolnění jeden 5/8 takt. Poslední část C jde pozpátku dopředu dva 3/4 takty, vložený 2/4, a dva 4/4 takty s vloženým 2/4 a závěrečné uvolnění v posledním 4/4 taktu. Téma je tentokrát psáno jako hlavní a doprovodná meodie s unisony a části A v 2/4 a v části B v 3/8 taktech.
Improvizace se hraje na formu písně. Způsobem jakým je napsané téma skladby John Zorn pracuje s napětím a uvolněním. Skladba postupně zrychluje a zpomaluje svůj průběh. Zorn tohoto efektu docílí jen ubíráním a přidáváním dob do taktu, přičemž melodie zůstává stejná.

8. Vliv na vlastní tvorbu

V průběhu mého dvouletého magisterského studia na HAMU jsem postupně komponoval pro stejné obsazení, o kterém pojednává tato magisterská práce, čili dva dechové nástroje kontrabas a bicí. Za tyto dva roky zaznamenala moje tvorba určitý vývoj kupředu, a to hlavně z toho důvodu, že jsem se postupně častěji probíral materiály v podobě nahrávek nebo literatury a věnoval jsem se tomuto fenoménu do hloubky. Už při přípravě k psaní této práce jsem musel shromáždit velké množství podkladů, na jejichž základě se postupně prohluboval můj zájem o toto odvětví jazzu. Sám jsem před studiem HAMU neměl s hraním v tomto uskupení prakticky žádné zkušenosti nicméně po dvouleté práci a studiu této problematiky se mi podařilo nashromáždit velké množství materiálů a podnětů, které jistě povedou k budoucímu růstu a rozvoji mojí kapely. Toto bylo mým hlavním cílem a díky rozboru a lepšímu porozumnění této jazzové formě jsem našel další směr, kterým se moje vlastní tvorba může ubírat a kterým se může inspirovat.

9. Závěr

Cílem této magisterské práce bylo popsat vývoj a proměny nezvyklého fenoménu v jazzové hudbě, jakým je kvartet bez harmonického nástroje. Tyto proměny jsem popsal za pomocí mnou vybraných kapel a jazzových osobností, a to nejen proto, že zanechaly v jazzové historii nesmazatelnou stopu. Gerry Mulligan s Chetem Bakerem bylo vůbec první kvartetové uskupení bez harmonického nástroje, které se chtělo odlišit a přinést do jazzu nový přístup k improvizaci a změnit role nástrojů v kapele. O necelých osm let později se objevil Ornette Coleman, který dostal do popředí melodii a výraz, oproti harmonii a formě. O dalších dvacet let později to byl John Zorn, který začal poprvé k hudbě s volnou improvizací přidávat vlivy z jiných kultur a náboženství a zároveň rozšířil paletu výrazových prostředků při hraní na nástroj. A v současnosti jsou to velké osobnosti dnešní jazzové scény, které čerpají ze všech těchto vlivů a vždy k tomu dodají něco ze sebe. Tato práce je pouze stručným výčtem těchto osobností a jejich přínosu. Nepochybně se tímto fenoménem budu velmi intenzivně zabývat i nadále, především v rámci vlastní tvorby, která je jím zcela zásadně ovlivněna.

10. Použité zdroje

Literatura:

West Coast Jazz: Modern Jazz in California, 1945–1960. By Ted Gioia.(New York: Oxford University Press, 1992. xii, 404 pp. $24.95, ISBN 0-19-506310-4.)

Dokumentární filmy :

1959 Year that changed Jazz, rež. Paul Bernays, 2009

A bookshelf on top of the sky: 12 stories about John Zorn, rež. Claudia Heuermann, 2004

An Informance with John Zorn, 2007,

Internetové stránky:

http://www.jazzhistoryonline.com/Ornette_Coleman.html

http://izrael.svetadily.cz/clanky/Masada-pevnost-Heroda-Velikeho

http://www.allaboutjazz.com/mostly-other-people-do-the-killing-setting-the-record-straight-mostly-other-people-do-the-killing-by-troy-collins.php

www.allmusic.com

www.discogs.com

www.allaboutjazz.com

Nahrávky:

CDP 7243 4 94407 2 2 Gerry Mulligan Quartet (The original Quartet with Chet Baker) 2 CD Pacific Jazz Records

Something Else!!! Ornette Coleman Quintet, Contemporary 1958

Paul Bley Faboulous Quintet, Live at the Hillcrest Club, Atlantic 1958, vydaný v roce 1976

The Shape of jazz to come, 1959 Atlantic Records

Change of the Century, 1960 Atlantic Records

Antony Braxton, For Alto, Delmark Records, 1970

John Zorn, First Recordings 1973, Tzadik, 1995

Spy vs. Spy, John Zorn, Music of Ornette Coleman, Nonesuch, 1989

John Zorn, Masada, Masada Vol. 1, Alef, DIW, 1995

John Zorn, Masada, Masada Vol. 2, Beit, DIW, 1995

John Zorn, Masada, Masada Vol. 9, TeT, DIW, 1998

Dave Liebman trio + one, Owl Records, 1988

Dave Liebman Elery Eskelin Quartet, vydavatelství ?, 2009 radio broadcast Frankfurt

Joe Lovano Qartets, Live at Village Vanguard, Blue Note, 1994

Jerry Bergonzi Quartet, Intersecting lines,Savant, 2012

Perico Sambeat Javier Vercher, Infinita, Fresh Sound Records, 2009

Tomasz Stanko Quartet, Twet, Polskie Nagrania Muza, 1974

Tomasz Stanko, Balladyna, ECM, 1975

Endangered Blood, Endangered Blood, Skirl Records, 2011

MOPDK, Blue, Hot Cup Records, 2014

11. SEZNAM VYOBRAZENÍ

Vlastní transkripce:

str. 6 - 11: Bernies Tune

str. 16 - 26: Lonely Woman

str. 27 - 29: Ramblin

str. 34 - 36: Ravayah

str. 37 - 38: Ner Tamid