

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kontrabas - jazz

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DUA V JAZZOVÉ HUDBĚ. HISTORIE, VÝVOJ.
ZAMĚŘENÍ NA TVORBU CHARLIEHO HADENA.**

Rastilav Uhrík

Vedoucí práce: Ba. Jiří Slavík

Oponent práce: MgA. Michal Nejtek, Ph.D

Datum obhajoby: 2. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Acoustic bass - jazz

MASTER 'S THESIS

**DUETS IN JAZZ MUSIC. HISTORY, DEVELOPEMENT.
ALINGMENT IN WORKS OF CHARLIE HADEN.**

Rastilav Uhrík

Thesis consultant: Ba. Jiří Slavík

Thesis opponent: MgA. Michal Nejtek, Ph.D

Date of the thesis defence: 2. 6. 2016

Achieving title: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Dua v jazzové hudbě. Historie, vývoj. Zaměření na tvorbu Charlieho Hadena.

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.

Evidenční list

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

[illegible]

Abstrakt

V tejto práci sa snažím o priblíženie špecifickej formy jazzovej intepretácie akou rozhodne je hranie v duu. Z pohľadu mňa samotného ako kontrabasistu taktiež o poukázanie na konkrétne aspekty a rozdielne prístupy k prevedeniu dua.

Ako základ práce som si vybral tvorbu Charlieho Hadena. Za prvé preto, že bol sám hráčom na kontrabas, a za druhé preto, že bol buďto samotným iniciátorom hrania v duu, alebo aj vyhľadávaným spoluhráčom pre iných muzikantov, ktorí sa chceli prezentovať nahrávkami len v duovom prevedení. Chcel by som taktiež porovnať jednotlivé rozdiely medzi výslednou hudbou, ktoré môžu mať ako historický, tak aj estetický charakter.

In this master's thesis I am trying to bring closer one very specific form of jazz interpretation which is playing in duo and from my very personal point of view, as a bass player, to focus on specific aspects of duo performance.

I've chosen music of Charlie Haden as the essence for the thesis, because acoustic bass is my main instrument and also because Haden could initiate duo or rather be part of duos in other musician's projects. I wanted to compare differences between specific duos according to historical or aesthetical character.

Klíúčové slová

Dialóg, prepojenie, kontrabas, rytmus, invencia, melódia.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Prvé nahrávky v duu v jazze.....	3
	2.1 Duo Slam Stewart a Don Byas.....	3
	2.2 Duo Duke Ellington a Jimmy Blanton.....	8
	2.3 Experimentálne prístupy v duu.....	13
3	Charlie Haden a jeho duá.....	16
	3.1 Charlie Haden a duo s Ornettom Colemanom.....	17
	3.2 Koncept Harmolodics.....	18
	3.3 Analýza nahrávky Soupsuds, Soupsuds.....	20
4	Charlie Haden a duá s Keithom Jarrettom.....	26
	4.1 Začiatky spolupráce s Jarrettom.....	27
	4.2 Analýza spoločných duových nahrávok.....	29
5	Duo s Patom Methenym.....	34
6	Duo s Egbertom Gismontim.....	40
7	Closeness Duets a iné duá.....	46
8	Charakteristické prvky Hadenovej hry.....	50
9	Záver.....	53

1 Úvod

Ako téma svojho magisterského projektu som si vybral skladanie hudby a jej následné prevedenie v duu s iným nástrojom. Konkrétne ide o kontrabas a basklarinet. Takže aj písomná časť mojho projektu sa týka dúí. Podstatnú časť tvorí zameranie sa na hudbu Charlieho Hadena, podľa môjho názrou jedného z najosobitejších skladateľov a hráčov na kontrabas zároveň.

Komunikácia alebo dialóg je jedným z najpodstatnejších aspektov v hudbe. V jazzovej hudbe, ktorej neoddeliteľnou súčasťou je improvizácia je tento dialóg medzi nástrojmi v rukách muzikantov jedným zo základných elementov. Pre vnímavého poslucháča je z nahrávok, alebo živých koncertov jazzových kapiel úplne jednoznačné, že hudobníci pomocou hudobných nástrojov jednoducho komunikujú, reagujú na seba, snažia sa jeden druhého dopĺňať, prípadne si vzájomne nechávajú priestor ak vycítia, že práve v daný moment sa potrebuje ten ktorý hudobník vyjadriť hlavne sám za seba.

Pri hraní v duu je aspekt dialógu v hudbe ešte zásadnejší. Ak si vezmeme trio, kvartet, či nejaký viacčlenný ansámbl je jednoduché si všimnúť, že málokedy vedú dialóg všetky nástroje, alebo skôr hudobníci zároveň. Je to dané podľa mňa aj akousi elementárnou úlohou jednotlivých nástrojov. Jednoducho kontrabasista, alebo bubeník majú viacmenej za úlohu doprevádzať sólistu, držať rytmický puls kompozície a v rámci formy danej skladby vytvárať priestor pre improvizáciu sólistu, alebo dajme tomu dialóg sólistov. Samozrejme v tak slobodnej a otvorenej hudbe akou jazz rozhodne je sa tieto elementárne funkcie jednotlivých nástrojov stierajú a menia.

Pri v duovom hraní sa tieto imaginárne hranice medzi funkciou jednotlivých nástrojov stierajú v závislosti od umeleckého zámeru viacmenej úplne. Ak je kompozícia obmedzená len na dva nástroje (v mojom prípade ani jeden z týchto dvoch nástrojov nemá vyslovene harmonickú funkciu) je prakticky nevyhnutné aby sa navzájom dopĺňali

a viedli spolu vyrovnaný rytmicko-melodický dialóg. Basista je nútený opustiť základnú funkciu doprovodného nástroja a prezentovať viac svoje melodicko-improvizačné schopnosti. Zároveň sa aj z dychového nástroja stáva nástroj doprovodný. Jednoducho si dvaja inštrumentalisti musia navzájom nechať dostatok priestoru, no zároveň sa dopĺňať prakticky v každej zahranej note. Je to veľká výzva.

V tejto písomnej práci sa chcem v jej prvej časti zamerať na historický vývoj hrania v duu. Zároveň sa ale chcem viac priblížiť duám kontrabasu a iného nástroja, ktorý častokrát nie je hramonickým nástrojom (napr. gitara či klavír). V takýchto duách je skutočne veľká časť umeleckého dojmu práve na konkrétnom kontrabasistovi a samozrejme aj vhodne zvolenom spoluhráčovi. Hranie v duu totižto nie je len čítanie notového zápisu, ale hlavne už spomínaný dialóg, vzájomné dopĺňanie sa a rešpekt.

Z vlastnej skúsenosti si čím ďalej tým viac uvedomujem fakt, že aj samotné skladanie hudby pre duo kontrabasu a nástroja, ktorý je obmedzený len na vytváranie ďalšej melodickej linky má svoje špecifiká, s ktorými sa ako skladateľ musím vyrovnáť a dosť zásadne nad nimi pri samotnom skladaní premýšľať. Práve preto chcem aj podstatnú časť svojej písomnej práce venovať duám, ktoré so spoluhráčmi vytvoril práve Charlie Haden a zamerať sa na jeho prístup ako skladateľa a zároveň aj samotného inštrumentalistu.

2 Prvé nahrávky v duu v jazze

Ak sa z pohľadu kontrabasistu pozriem do histórie jazzovej hudby v súvislosti s duami, prichádzam na fakt, že je na mieste sa pozastaviť nad samotnou funkciou kontrabasu v dekádach na samotnom počiatku vývoja jazzu.

V prvotných vývojových fázach sa kontrabas ako nástroj prakticky nevyskytuje. V ére dixielandu funkciu doprovného nástroja hrajúceho doprovné basové noty obstarával dychový nástroj tuba. Kontrabas ako plnohodnotný nástroj sa objavil až na prelome 30. a 40. rokov, kedy naplno nastúpila éra bigbandov s čisto swingovým repertoárom. Kontrabasisti v týchto bigbandoch prevzali doprovnú funkciu a postupom času stále zdokonaľovali formu doprovodu tzv. „walking bass“.

2.1 Duo Slam Stewart a Don Byas

V tejto slávnej swingovej ére už sú kontrabasisti, ktorí hru na nástroj posunuli o stupienok vyššie. Chcel by som spomenúť hlavne dve mená. Slam Stewart a Jimmy Blanton.

Slam Stewart sa narodil 21. 9. 1914 v meste Englewood v štáte New Jersey a bol hudobne aktívny až do 90. rokov. Pôvodne začínal ako huslista, až vo veku 20 rokov sa stáva jeho hlavným nástrojom kontrabas. Bol jedným z prvých skutočných virtuózov kontrabasu v jazzovom vnímaní. Hlavne vďaka improvizáčnej invencii, frázovaniu a hre slákom, ktorým zvládal zahrať na tú dobu skutočne technicky veľmi náročné behy. Za neoddeliteľnú súčasť jeho hry sa jednoznačne dá označiť schopnosť spievať a hrať basové linky a sóla zároveň. Spieval samozrejme o oktávu vyššie. Bol to kontrabasista ktorý istým spôsobom doviedol kontrabas od swingu k be bopu.

Na konci 40. rokov vytvoril spoločne s gitaristom Slimom Gaillardom duo s jednoduchým názvom *Slim and Slam Duo*. Skladby síce tvorili spoločne, ale prakticky nefungovali len v duu. Všetky dochované spoločné nahrávky sú vo forme tria, kvartetu, či väčšieho ansámblu.

Čo sa týka skutočného dua, to prichádza s nahrávkou z roku 1945 z koncertu, ktorý sa konal v Town hall v New Yorku. Kontrabas Slam Stewart, tenorsaxofón Don Byas. Zaujímavosťou je určite to, že záznam tohto dua vznikol viacmenej náhodou. Zvyšok kapely sa jednoducho nedostavil, či nemohol dostaviť na koncert, takže v na pódiu skutočne ostali len Stewart a Byas a keďže to boli skvelí hudobníci a improvizátori zároveň, jednoducho sa rozhodli, že si zahrajú pár štandardov, ktoré dobre poznali. Už samotné spojenie saxofónu a kontrabasu je dosť nezvyklé, ale to nahrávke neuberá nič na jej hudobnej aj umeleckej hodnote. Hudobníci túto netypickú situáciu zvládli na výbornú a vysporiadali sa s ňou dostatočne presvedčivo.

Ako už bolo spomenuté hranie v duu má svoje troška odlišné zákonitosti. Muzikanti sa musia jeden na druhého viac napojiť, viac sa počúvať, dávať jeden druhému priestor v ten správny moment, byť empatickejší. Jednoducho je nevyhnutné, aby dialóg ktorý spolu vedú mal jasný priebeh. Tieto všetky atribúty podľa mojho názoru táto nahrávka do istej miery spĺňa a aj preto som sa pri nej chcel pozastaviť a to konkrétne u jednej, dnes asi najslávnejšej skladby z tohto albumu.

Nahrávka skladby *I Got Rhythm* z roku 1930 od skladateľa Georgea Gershwina je už legendárna a stala sa štandardom, ktorej originálna harmonická stavba akordov sa dnes označuje jednoducho ako „rhythm changes“.

Jej formálna tridsaťštyri taktová štruktúra AABA sa stala základom pre veľké množstvo ďalších originálnych jazzových kompozícií (aj keď treba podotknúť, že väčšina jazzových štandardov s touto štruktúrou bolo neskôr skomponovaných na výslednú, tridsaťdvaktaktovú formu. Podľa môjho názoru bola forma skrátená jednoducho preto, aby sa na ňu dalo ľahšie improvizovať). Každá časť tejto skladby má teda vo výsledku

osemtaktovú dĺžku, čo dokopy dáva spomínaných tridsaťvďa taktov. Čo sa týka samotného prevedenia Stewarta a Byasa na mňa to pôsobí ako uvoľnený jam session, ktorého základným prvkom je virtuoza oboch muzikantov.

Na druhú stranu ale nahrávka samotná neposkytuje veľa priestoru pre analyzovanie samotnej muzikantskej súhry v duu. Je skôr významná práve spomenutým virtuóznym prevedením. Pod téma skladby, ktoré je hrané na saxofón Stewart predvďdza klasický doprovod, walking bass na danú harmonickú štruktúru. Ide o klasický „bebopový“ prístup k hraníu (bebop je označenie pre smer v jazzovej hudbe, ktorý sa vyvinul v 40tych rokoch minulého storočia. Je charakteristický stredne rýchlymi až rýchlymi, alebo na druhej strane úplne pomalými tempami a je zameraný na predvedenie improvizáčnych schopnosti hudobníkov). Spomínaná skladba obsahuje všetky spomínané atribúty bebopu. Samotná súhra samozrejme funguje, ale skutočne len v klasických jazzových intenciách a nie je teda ničím novátorská, alebo prelomová. Po dvoch chorusoch sóla necháva saxofón priestor kontrabasu na vyniknutie technickej, no hlavne melodickej invencie Stewarta ktorý v sóle umne motivicky pracuje s témou skladby. Saxofonista Byas bohužiaľ nevyužíva možnosť doprovodiť kontrabasové sólo improvizovanou melodickou linkou, tzv. „guide line“, a tým pádom mi neposkytuje priestor k hlbšiemu popisu súhry a rôznych možností samotného dialógu dvoch nástrojov. Myslím si, že fakt, že muzikanti v tomto duu nevyužili viac možností prístupu k doprovodu, súvisí hlavne s tým, že obaja v tej dobe boli vyslovene bebopoví muzikanti a skôr sa snažili rozvíjať a zdokonaľovať svoje improvizáčne schopnosti, ako prinášať nové prístupy v duovom hraní. Dôležité je ale toto duo podľa mňa v tom, že dokazuje, že spojenie kontrabas-saxofón môže fungovať. Aj keď ako som už spomenul neboli v ňom využité všetky komunikačné možnosti.

Ako dôkaz improvizáčnych schopností Byasa dokladám jeho sólo v spomínanej skladbe.

I Got Rhythm

as played by Slam Stewart

George Gershwin

152= Arco

Acoustic Bass 

5 

A. Bass 

9 

13 

18 

23 

27 

31 

37 

2

41

A. Bass

45

A. Bass

49

A. Bass

53

A. Bass

58

A. Bass

61

A. Bass

This musical score is for the A. Bass part, spanning measures 41 to 61. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation is as follows:

- Measure 41:** Starts with a whole rest, followed by a series of eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, Bb2-C3, D3-Eb3, F3-Gb3, A3-Bb3, C4-Db4, E4-Fb4, G4-Ab4, Bb4-C5, D5-Eb5, F5-Gb5, A5-Bb5, C6-Db6, E6-Fb6, G6-Ab6, Bb6-C7, D7-Eb7, F7-Gb7, A7-Bb7, C8-Db8, E8-Fb8, G8-Ab8, Bb8-C9, D9-Eb9, F9-Gb9, A9-Bb9, C10-Db10, E10-Fb10, G10-Ab10, Bb10-C11, D11-Eb11, F11-Gb11, A11-Bb11, C12-Db12, E12-Fb12, G12-Ab12, Bb12-C13, D13-Eb13, F13-Gb13, A13-Bb13, C14-Db14, E14-Fb14, G14-Ab14, Bb14-C15, D15-Eb15, F15-Gb15, A15-Bb15, C16-Db16, E16-Fb16, G16-Ab16, Bb16-C17, D17-Eb17, F17-Gb17, A17-Bb17, C18-Db18, E18-Fb18, G18-Ab18, Bb18-C19, D19-Eb19, F19-Gb19, A19-Bb19, C20-Db20, E20-Fb20, G20-Ab20, Bb20-C21, D21-Eb21, F21-Gb21, A21-Bb21, C22-Db22, E22-Fb22, G22-Ab22, Bb22-C23, D23-Eb23, F23-Gb23, A23-Bb23, C24-Db24, E24-Fb24, G24-Ab24, Bb24-C25, D25-Eb25, F25-Gb25, A25-Bb25, C26-Db26, E26-Fb26, G26-Ab26, Bb26-C27, D27-Eb27, F27-Gb27, A27-Bb27, C28-Db28, E28-Fb28, G28-Ab28, Bb28-C29, D29-Eb29, F29-Gb29, A29-Bb29, C30-Db30, E30-Fb30, G30-Ab30, Bb30-C31, D31-Eb31, F31-Gb31, A31-Bb31, C32-Db32, E32-Fb32, G32-Ab32, Bb32-C33, D33-Eb33, F33-Gb33, A33-Bb33, C34-Db34, E34-Fb34, G34-Ab34, Bb34-C35, D35-Eb35, F35-Gb35, A35-Bb35, C36-Db36, E36-Fb36, G36-Ab36, Bb36-C37, D37-Eb37, F37-Gb37, A37-Bb37, C38-Db38, E38-Fb38, G38-Ab38, Bb38-C39, D39-Eb39, F39-Gb39, A39-Bb39, C40-Db40, E40-Fb40, G40-Ab40, Bb40-C41, D41-Eb41, F41-Gb41, A41-Bb41, C42-Db42, E42-Fb42, G42-Ab42, Bb42-C43, D43-Eb43, F43-Gb43, A43-Bb43, C44-Db44, E44-Fb44, G44-Ab44, Bb44-C45, D45-Eb45, F45-Gb45, A45-Bb45, C46-Db46, E46-Fb46, G46-Ab46, Bb46-C47, D47-Eb47, F47-Gb47, A47-Bb47, C48-Db48, E48-Fb48, G48-Ab48, Bb48-C49, D49-Eb49, F49-Gb49, A49-Bb49, C50-Db50, E50-Fb50, G50-Ab50, Bb50-C51, D51-Eb51, F51-Gb51, A51-Bb51, C52-Db52, E52-Fb52, G52-Ab52, Bb52-C53, D53-Eb53, F53-Gb53, A53-Bb53, C54-Db54, E54-Fb54, G54-Ab54, Bb54-C55, D55-Eb55, F55-Gb55, A55-Bb55, C56-Db56, E56-Fb56, G56-Ab56, Bb56-C57, D57-Eb57, F57-Gb57, A57-Bb57, C58-Db58, E58-Fb58, G58-Ab58, Bb58-C59, D59-Eb59, F59-Gb59, A59-Bb59, C60-Db60, E60-Fb60, G60-Ab60, Bb60-C61, D61-Eb61, F61-Gb61, A61-Bb61, C62-Db62, E62-Fb62, G62-Ab62, Bb62-C63, D63-Eb63, F63-Gb63, A63-Bb63, C64-Db64, E64-Fb64, G64-Ab64, Bb64-C65, D65-Eb65, F65-Gb65, A65-Bb65, C66-Db66, E66-Fb66, G66-Ab66, Bb66-C67, D67-Eb67, F67-Gb67, A67-Bb67, C68-Db68, E68-Fb68, G68-Ab68, Bb68-C69, D69-Eb69, F69-Gb69, A69-Bb69, C70-Db70, E70-Fb70, G70-Ab70, Bb70-C71, D71-Eb71, F71-Gb71, A71-Bb71, C72-Db72, E72-Fb72, G72-Ab72, Bb72-C73, D73-Eb73, F73-Gb73, A73-Bb73, C74-Db74, E74-Fb74, G74-Ab74, Bb74-C75, D75-Eb75, F75-Gb75, A75-Bb75, C76-Db76, E76-Fb76, G76-Ab76, Bb76-C77, D77-Eb77, F77-Gb77, A77-Bb77, C78-Db78, E78-Fb78, G78-Ab78, Bb78-C79, D79-Eb79, F79-Gb79, A79-Bb79, C80-Db80, E80-Fb80, G80-Ab80, Bb80-C81, D81-Eb81, F81-Gb81, A81-Bb81, C82-Db82, E82-Fb82, G82-Ab82, Bb82-C83, D83-Eb83, F83-Gb83, A83-Bb83, C84-Db84, E84-Fb84, G84-Ab84, Bb84-C85, D85-Eb85, F85-Gb85, A85-Bb85, C86-Db86, E86-Fb86, G86-Ab86, Bb86-C87, D87-Eb87, F87-Gb87, A87-Bb87, C88-Db88, E88-Fb88, G88-Ab88, Bb88-C89, D89-Eb89, F89-Gb89, A89-Bb89, C90-Db90, E90-Fb90, G90-Ab90, Bb90-C91, D91-Eb91, F91-Gb91, A91-Bb91, C92-Db92, E92-Fb92, G92-Ab92, Bb92-C93, D93-Eb93, F93-Gb93, A93-Bb93, C94-Db94, E94-Fb94, G94-Ab94, Bb94-C95, D95-Eb95, F95-Gb95, A95-Bb95, C96-Db96, E96-Fb96, G96-Ab96, Bb96-C97, D97-Eb97, F97-Gb97, A97-Bb97, C98-Db98, E98-Fb98, G98-Ab98, Bb98-C99, D99-Eb99, F99-Gb99, A99-Bb99, C100-Db100, E100-Fb100, G100-Ab100, Bb100-C101, D101-Eb101, F101-Gb101, A101-Bb101, C102-Db102, E102-Fb102, G102-Ab102, Bb102-C103, D103-Eb103, F103-Gb103, A103-Bb103, C104-Db104, E104-Fb104, G104-Ab104, Bb104-C105, D105-Eb105, F105-Gb105, A105-Bb105, C106-Db106, E106-Fb106, G106-Ab106, Bb106-C107, D107-Eb107, F107-Gb107, A107-Bb107, C108-Db108, E108-Fb108, G108-Ab108, Bb108-C109, D109-Eb109, F109-Gb109, A109-Bb109, C110-Db110, E110-Fb110, G110-Ab110, Bb110-C111, D111-Eb111, F111-Gb111, A111-Bb111, C112-Db112, E112-Fb112, G112-Ab112, Bb112-C113, D113-Eb113, F113-Gb113, A113-Bb113, C114-Db114, E114-Fb114, G114-Ab114, Bb114-C115, D115-Eb115, F115-Gb115, A115-Bb115, C116-Db116, E116-Fb116, G116-Ab116, Bb116-C117, D117-Eb117, F117-Gb117, A117-Bb117, C118-Db118, E118-Fb118, G118-Ab118, Bb118-C119, D119-Eb119, F119-Gb119, A119-Bb119, C120-Db120, E120-Fb120, G120-Ab120, Bb120-C121, D121-Eb121, F121-Gb121, A121-Bb121, C122-Db122, E122-Fb122, G122-Ab122, Bb122-C123, D123-Eb123, F123-Gb123, A123-Bb123, C124-Db124, E124-Fb124, G124-Ab124, Bb124-C125, D125-Eb125, F125-Gb125, A125-Bb125, C126-Db126, E126-Fb126, G126-Ab126, Bb126-C127, D127-Eb127, F127-Gb127, A127-Bb127, C128-Db128, E128-Fb128, G128-Ab128, Bb128-C129, D129-Eb129, F129-Gb129, A129-Bb129, C130-Db130, E130-Fb130, G130-Ab130, Bb130-C131, D131-Eb131, F131-Gb131, A131-Bb131, C132-Db132, E132-Fb132, G132-Ab132, Bb132-C133, D133-Eb133, F133-Gb133, A133-Bb133, C134-Db134, E134-Fb134, G134-Ab134, Bb134-C135, D135-Eb135, F135-Gb135, A135-Bb135, C136-Db136, E136-Fb136, G136-Ab136, Bb136-C137, D137-Eb137, F137-Gb137, A137-Bb137, C138-Db138, E138-Fb138, G138-Ab138, Bb138-C139, D139-Eb139, F139-Gb139, A139-Bb139, C140-Db140, E140-Fb140, G140-Ab140, Bb140-C141, D141-Eb141, F141-Gb141, A141-Bb141, C142-Db142, E142-Fb142, G142-Ab142, Bb142-C143, D143-Eb143, F143-Gb143, A143-Bb143, C144-Db144, E144-Fb144, G144-Ab144, Bb144-C145, D145-Eb145, F145-Gb145, A145-Bb145, C146-Db146, E146-Fb146, G146-Ab146, Bb146-C147, D147-Eb147, F147-Gb147, A147-Bb147, C148-Db148, E148-Fb148, G148-Ab148, Bb148-C149, D149-Eb149, F149-Gb149, A149-Bb149, C150-Db150, E150-Fb150, G150-Ab150, Bb150-C151, D151-Eb151, F151-Gb151, A151-Bb151, C152-Db152, E152-Fb152, G152-Ab152, Bb152-C153, D153-Eb153, F153-Gb153, A153-Bb153, C154-Db154, E154-Fb154, G154-Ab154, Bb154-C155, D155-Eb155, F155-Gb155, A155-Bb155, C156-Db156, E156-Fb156, G156-Ab156, Bb156-C157, D157-Eb157, F157-Gb157, A157-Bb157, C158-Db158, E158-Fb158, G158-Ab158, Bb158-C159, D159-Eb159, F159-Gb159, A159-Bb159, C160-Db160, E160-Fb160, G160-Ab160, Bb160-C161, D161-Eb161, F161-Gb161, A161-Bb161, C162-Db162, E162-Fb162, G162-Ab162, Bb162-C163, D163-Eb163, F163-Gb163, A163-Bb163, C164-Db164, E164-Fb164, G164-Ab164, Bb164-C165, D165-Eb165, F165-Gb165, A165-Bb165, C166-Db166, E166-Fb166, G166-Ab166, Bb166-C167, D167-Eb167, F167-Gb167, A167-Bb167, C168-Db168, E168-Fb168, G168-Ab168, Bb168-C169, D169-Eb169, F169-Gb169, A169-Bb169, C170-Db170, E170-Fb170, G170-Ab170, Bb170-C171, D171-Eb171, F171-Gb171, A171-Bb171, C172-Db172, E172-Fb172, G172-Ab172, Bb172-C173, D173-Eb173, F173-Gb173, A173-Bb173, C174-Db174, E174-Fb174, G174-Ab174, Bb174-C175, D175-Eb175, F175-Gb175, A175-Bb175, C176-Db176, E176-Fb176, G176-Ab176, Bb176-C177, D177-Eb177, F177-Gb177, A177-Bb177, C178-Db178, E178-Fb178, G178-Ab178, Bb178-C179, D179-Eb179, F179-Gb179, A179-Bb179, C180-Db180, E180-Fb180, G180-Ab180, Bb180-C181, D181-Eb181, F181-Gb181, A181-Bb181, C182-Db182, E182-Fb182, G182-Ab182, Bb182-C183, D183-Eb183, F183-Gb183, A183-Bb183, C184-Db184, E184-Fb184, G184-Ab184, Bb184-C185, D185-Eb185, F185-Gb185, A185-Bb185, C186-Db186, E186-Fb186, G186-Ab186, Bb186-C187, D187-Eb187, F187-Gb187, A187-Bb187, C188-Db188, E188-Fb188, G188-Ab188, Bb188-C189, D189-Eb189, F189-Gb189, A189-Bb189, C190-Db190, E190-Fb190, G190-Ab190, Bb190-C191, D191-Eb191, F191-Gb191, A191-Bb191, C192-Db192, E192-Fb192, G192-Ab192, Bb192-C193, D193-Eb193, F193-Gb193, A193-Bb193, C194-Db194, E194-Fb194, G194-Ab194, Bb194-C195, D195-Eb195, F195-Gb195, A195-Bb195, C196-Db196, E196-Fb196, G196-Ab196, Bb196-C197, D197-Eb197, F197-Gb197, A197-Bb197, C198-Db198, E198-Fb198, G198-Ab198, Bb198-C199, D199-Eb199, F199-Gb199, A199-Bb199, C200-Db200, E200-Fb200, G200-Ab200, Bb200-C201, D201-Eb201, F201-Gb201, A201-Bb201, C202-Db202, E202-Fb202, G202-Ab202, Bb202-C203, D203-Eb203, F203-Gb203, A203-Bb203, C204-Db204, E204-Fb204, G204-Ab204, Bb204-C205, D205-Eb205, F205-Gb205, A205-Bb205, C206-Db206, E206-Fb206, G206-Ab206, Bb206-C207, D207-Eb207, F207-Gb207, A207-Bb207, C208-Db208, E208-Fb208, G208-Ab208, Bb208-C209, D209-Eb209, F209-Gb209, A209-Bb209, C210-Db210, E210-Fb210, G210-Ab210, Bb210-C211, D211-Eb211, F211-Gb211, A211-Bb211, C212-Db212, E212-Fb212, G212-Ab212, Bb212-C213, D213-Eb213, F213-Gb213, A213-Bb213, C214-Db214, E214-Fb214, G214-Ab214, Bb214-C215, D215-Eb215, F215-Gb215, A215-Bb215, C216-Db216, E216-Fb216, G216-Ab216, Bb216-C217, D217-Eb217, F217-Gb217, A217-Bb217, C218-Db218, E218-Fb218, G218-Ab218, Bb218-C219, D219-Eb219, F219-Gb219, A219-Bb219, C220-Db220, E220-Fb220, G220-Ab220, Bb220-C221, D221-Eb221, F221-Gb221, A221-Bb221, C222-Db222, E222-Fb222, G222-Ab222, Bb222-C223, D223-Eb223, F223-Gb223, A223-Bb223, C224-Db224, E224-Fb224, G224-Ab224, Bb224-C225, D225-Eb225, F225-Gb225, A225-Bb225, C226-Db226, E226-Fb226, G226-Ab226, Bb226-C227, D227-Eb227, F227-Gb227, A227-Bb227, C228-Db228, E228-Fb228, G228-Ab228, Bb228-C229, D229-Eb229, F229-Gb229, A229-Bb229, C230-Db230, E230-Fb230, G230-Ab230, Bb230-C231, D231-Eb231, F231-Gb231, A231-Bb231, C232-Db232, E232-Fb232, G232-Ab232, Bb232-C233, D233-Eb233, F233-Gb233, A233-Bb233, C234-Db234, E234-Fb234, G234-Ab234, Bb234-C235, D235-Eb235, F235-Gb235, A235-Bb235, C236-Db236, E236-Fb236, G236-Ab236, Bb236-C237, D237-Eb237, F237-Gb237, A237-Bb237, C238-Db238, E238-Fb238, G238-Ab238, Bb238-C239, D239-Eb239, F239-Gb239, A239-Bb239, C240-Db240, E240-Fb240, G240-Ab240, Bb240-C241, D241-Eb241, F241-Gb241, A241-Bb241, C242-Db242, E242-Fb242, G242-Ab242, Bb242-C243, D243-Eb243, F243-Gb243, A243-Bb243, C244-Db244, E244-Fb244, G244-Ab244, Bb244-C245, D245-Eb245, F245-Gb245, A245-Bb245, C246-Db246, E246-Fb246, G246-Ab246, Bb246-C247, D247-Eb247, F247-Gb247, A247-Bb247, C248-Db248, E248-Fb248, G248-Ab248, Bb248-C249, D249-Eb249, F249-Gb249, A249-Bb249, C250-Db250, E250-Fb250, G250-Ab250, Bb250-C251, D251-Eb251, F251-Gb251, A251-Bb251, C252-Db252, E252-Fb252, G252-Ab252, Bb252-C253, D253-Eb253, F253-Gb253, A253-Bb253, C254-Db254, E254-Fb254, G254-Ab254, Bb254-C255, D255-Eb255, F255-Gb255, A255-Bb255, C256-Db256, E256-Fb256, G256-Ab256, Bb256-C257, D257-Eb257, F257-Gb257, A257-Bb257, C258-Db258, E258-Fb258, G258-Ab258, Bb258-C259, D259-Eb259, F259-Gb259, A259-Bb259, C260-Db260, E260-Fb260, G260-Ab260, Bb260-C261, D261-Eb261, F261-Gb261, A261-Bb261, C262-Db262, E262-Fb262, G262-Ab262, Bb262-C263, D263-Eb263, F263-Gb263, A263-Bb263, C264-Db264, E264-Fb264, G264-Ab264, Bb264-C265, D265-Eb265, F265-Gb265, A265-Bb265, C266-Db266, E266-Fb266, G266-Ab266, Bb266-C267, D267-Eb267, F267-Gb267, A267-Bb267, C268-Db268, E268-Fb268, G268-Ab268, Bb268-C269, D269-Eb269, F269-Gb269, A269-Bb269, C270-Db270, E270-Fb270, G270-Ab270, Bb270-C271, D271-Eb271, F271-Gb271, A271-Bb271, C272-Db272, E272-Fb272, G272-Ab272, Bb272-C273, D273-Eb273, F273-Gb273, A273-Bb273, C274-Db274, E274-Fb274, G274-Ab274, Bb274-C275, D275-Eb275, F275-Gb275, A275-Bb275, C276-Db276, E276-Fb276, G276-Ab276, Bb276-C277, D277-Eb277, F277-Gb277, A277-Bb277, C278-Db278, E278-Fb278, G278-Ab278, Bb278-C279, D279-Eb279, F279-Gb279, A279-Bb279, C280-Db280, E280-Fb280, G280-Ab280, Bb280-C281, D281-Eb281, F281-Gb281, A281-Bb281, C282-Db282, E282-Fb282, G282-Ab282, Bb282-C283, D283-Eb283, F283-Gb283, A283-Bb283, C284-Db284, E284-Fb284, G284-Ab284, Bb284-C285, D285-Eb285, F285-Gb285, A285-Bb285, C286-Db286, E286-Fb286, G286-Ab286, Bb286-C287, D287-Eb287, F287-Gb287, A287-Bb287, C288-Db288, E288-Fb288, G288-Ab288, Bb288-C289, D289-Eb289, F289-Gb289, A289-Bb289, C290-Db290, E290-Fb290, G290-Ab290, Bb290-C291, D291-Eb291, F291-Gb291, A291-Bb291, C292-Db292, E292-Fb292, G292-Ab292, Bb292-C293, D293-Eb293, F293-Gb293, A293-Bb293, C294-Db294, E294-Fb294, G294-Ab294, Bb294-C295, D295-Eb295, F295-Gb295, A295-Bb295, C296-Db296, E296-Fb296, G296-Ab296, Bb296-C297, D297-Eb297, F297-Gb297, A297-Bb297, C298-Db298, E298-Fb298, G298-Ab298, Bb298-C299, D299-Eb299, F299-Gb299, A299-Bb299, C300-Db300, E300-Fb300, G300-Ab300, Bb300-C301, D301-Eb301, F301-Gb301, A301-Bb301, C302-Db302, E302-Fb302, G302-Ab302, Bb302-C303, D303-Eb303, F303-Gb303, A303-Bb303, C304-Db304, E304-Fb304, G304-Ab304, Bb304-C305, D305-Eb305, F305-Gb305, A305-Bb305, C306-Db306, E306-Fb306, G306-Ab306, Bb306-C307, D307-Eb307, F307-Gb307, A307-Bb307, C308-Db308, E308-Fb308, G308-Ab308, Bb308-C309, D309-Eb309, F309-Gb309, A309-Bb309, C310-Db310, E310-Fb310, G310-Ab310, Bb310-C311, D311-Eb311, F311-Gb311, A311-Bb311, C312-Db312, E312-Fb312, G312-Ab312, Bb312-C313, D313-Eb313, F313-Gb313, A313-Bb313, C314-Db314, E314-Fb314, G314-Ab314, Bb314-C315, D315-Eb315, F315-Gb315, A315-Bb315, C316-Db316, E316-Fb316, G316-Ab316, Bb316-C317, D317-Eb317, F317-Gb317, A317-Bb317, C318-Db318, E318-Fb318, G318-Ab318, Bb318-C319, D319-Eb319, F319-Gb319, A319-Bb319, C320-Db320, E320-Fb320, G320-Ab320, Bb320-C321, D321-Eb321, F321-Gb321, A321-Bb321, C322-Db322, E322-Fb322, G322-Ab322, Bb322-C323, D323-Eb323, F323-Gb323, A323-Bb323, C324-Db324, E324-Fb324, G324-Ab324, Bb324-C325, D325-Eb325, F325-Gb325, A325-Bb325, C326-Db326, E326-Fb326, G326-Ab326, Bb326-C327, D327-Eb327, F327-Gb327, A327-Bb327, C328-Db328, E328-Fb328, G328-Ab328, Bb328-C329, D329-Eb329, F329-Gb329, A329-Bb329, C330-Db330, E330-Fb330, G330-Ab330, Bb330-C331, D331-Eb331, F331-Gb331, A331-Bb331, C332-Db332, E332-Fb332, G332-Ab332, Bb332-C333, D333-Eb333, F333-Gb333, A333-Bb333, C334-Db334, E334-Fb334, G334-Ab334, Bb334-C335, D335-Eb335, F335-Gb335, A335-Bb335, C336-Db336, E336-Fb336, G336-Ab336, Bb336-C337, D337-Eb337, F337-Gb337, A337-Bb337, C338-Db338, E338-Fb338, G338-Ab338, Bb338-C339, D339-Eb339, F339-Gb339, A339-Bb339, C340-Db340, E340-Fb340, G340-Ab340, Bb340-C341, D341-Eb341, F341-Gb341, A341-Bb341, C342-Db342, E342-Fb342, G342-Ab342, Bb342-C343, D343-Eb343, F343-Gb343, A343-Bb343, C344-Db344, E344-Fb344, G344-Ab344, Bb344-C345, D345-Eb345, F345-Gb345, A345-Bb345, C346-Db346, E346-Fb346, G346-Ab346, Bb346-C347, D347-Eb347, F347-Gb347, A347-Bb347, C348-Db348, E348-Fb348, G348-Ab348, Bb348-C349, D349-Eb349, F349-Gb349, A349-Bb349, C350-Db350, E350-Fb350, G350-Ab350, Bb350-C351, D351-Eb351, F351-Gb351, A351-Bb351, C352-Db352, E352-Fb352, G352-Ab352, Bb352-C353, D353-Eb353, F353-Gb353, A353-Bb353, C354-Db354, E354-Fb354, G354-Ab354, Bb354-C355, D355-Eb355, F355-Gb355, A355-Bb355, C356-Db356, E356-Fb356, G356-Ab356, Bb356-C357, D357-Eb357, F357-Gb357, A357-Bb357, C358-Db358, E358-Fb358, G358-Ab358, Bb358-C359, D359-Eb359, F359-Gb359, A359-Bb359, C360-Db360, E360-Fb360, G360-Ab360, Bb360-C361, D361-Eb361, F361-Gb361, A361-Bb361, C362-Db362, E362-Fb362, G362-Ab362, Bb362-C363, D363-Eb363, F363-Gb363, A363-Bb363, C364-Db364, E364-Fb364, G364-Ab364, Bb364-C365, D365-Eb365, F365-Gb365, A365-Bb365, C366-Db366, E366-Fb366, G366-Ab366, Bb366-C367, D367-Eb367, F367-Gb367, A367-Bb367, C368-Db368, E368-Fb368, G368-Ab368, Bb368-C369, D369-Eb369, F369-Gb369, A369-Bb369, C370-Db37

2.2 Duo Duke Ellington a Jimmy Blanton

Čo sa týka ďalšieho dua ktoré chcem spomenúť, ide o spoločnú nahrávku Jimmyho Blantona s Dukeom Ellingtonom. Jedného z najväčších jazzových klavíristov a skladateľov Dukea Ellingtona myslím naozaj netreba bližšie predstavovať. Keď sa ale trocha pozastavím nad Stewartom a Blantonom a porovnáam si ich prístup k hre na kontrabas jedno požitko ma napadá.

Obaja vo svojich hudobných začiatkoch začínali ako hráči na husle a až neskôr, približne v rovnakom veku dvadsiatich rokov prešli na kontrabas. Ich virtuózne a na tú dobu nezvyčajne časté využívanie hry slákom teda pripisujem faktu, že ako trénovaní huslisti mali už túto špecifickú techniku hry zvládnutú na vysokej úrovni a ľahšie, či prirodzenejšie ju boli obaja schopní preniesť na kontrabas samotný.

Ďalším spoločným znakom ich hry je aj to, že kontrabas posunuli o stupienok vyššie v hierarchii jednotlivých nástrojov (postavenie kontrabasu v jazze bolo v tej dobe značne odlišné od jeho pozície v klasickej hudbe). To znamená z čisto doprovodného nástroja na nástroj sólový. Samozrejme, elementárnu, teda doprovodnú funkciu kontrabasu mali zvládnutú taktiež, ale prakticky sa ako prví posunuli od využívania polových, či nanajvýš stvrťových nôt k notám osminovým a šesnástinovým, ktoré boli schopní zahrať aj v rýchlych tempách. Vďaka technickej vyspelosti boli schopní pristupovať inak, na tú dobu po novom aj k samotným kontrabasovým sólam. Melódie ktoré v nich používali a schopnosť rytmicky ich zafrázovať správne v súvislosti s harmonickým kontextom bola skutočnou novinkou a pre ďalšie generácie basistov sa tak ich hra stala podstatným zdrojom inšpirácie.

Jimmy Blanton (nar. 1918) nastúpil do kapely Dukea Ellingtona v roku 1938 a tak s ním bohužiaľ aktívne spolupracoval prakticky necelé tri roky, pretože ako 23ročný zomiera na tuberkulózu. Okrem hrania v slávnom Ellingtonovom orchestri spolu stihli nahráť aj pár

duových nahrávok, ktoré ale vyšli až po Blantonovej predčasnej smrti a to v roku 1942. Čo sa žánru týka, je to klasická jazzová nahrávka z obdobia tesne pred revolučným nástupom be-bopovej éry. Jednotlivé skladby (*Body and soul*, *Sophisticated lady*, *Mr. J.B. Blues* a *Pitter Panther Patter*) sú čo sa do minútáže týka krátke skladby s jednoduchým aranžérskym prevedením.

Už spomínaným spoločným znakom s nahrávkou Stewarta a Byasa je odprostenie sa od výhradne doprovodnej funkcie kontrabasu. Ten tu dostáva značný priestor čo sa týka sólového hrania a hlavne hrania slákom. Ako názornú ukážku prikladám časť notového zápisu už spomenutej skladby *Mr. J.B. Blues* v ktorej môžeme názorne vidieť hlavne vysoko rozvinutú a zároveň prirodzenú Blantovovu schopnosť pracovať s kratšími melodickými frázami a ich invecné využitie. To všetko samozrejme vďaka jeho rytmickej presnosti a prirodzenému improvizáčnemu talentu. Čiže všetky aspekty dôležité pre každého jazzového muzikanta, ktorý chce byť tvorivý a jednoducho schopný improvizovať štýlom, ktorý zaujme aj neerudovaného poslucháča. Priestor na uplatnenie týchto zaujímavých aspektov hry samozrejme Blantonovi v tomto konkrétnom prípade vytvára nepopierateľne umná, striedma a vkusná hra Ellingtona. Všetko sa to deje prirodzene, ale opäť len v bebopovom vnímaní.

V druhej polovici sóla zasa Blanton nechá vyniknúť svojej muzikalite pri technicky náročnej hre slákom a poslucháča jasne presvedča, že aj tento výrazový prostriedok mal zvládnutý na tú dobu na vysokej úrovni. Sám z vlastnej skúsenosti viem, aké je náročné, hlavne rytmicky zafrázovať melódie slákom dostatočne presvedčivo.

Bohužiaľ ako v prípade dua Stewarta a Byasa toto duo opäť neprináša žiadne nové prvky v samotnom dialógu dvoch nástrojov. Dôvody, prečo tomu tak nie je sú v podstate rovnaké ako u predošlého dua a opäť sú dané hlavne dobou a prostredím, v ktorom duo vzniklo. Chcem ho ale spomenúť z úplne rovnakého dôvodu ako u dua z Stewart-Byas. Je totiž podľa mňa potvrdením tvrdenia, že na vyplnenie priestoru v hudbe stačia aj dva nástroje, z ktorých jeden môže byť práve kontrabas a ak sú v rukách invenčných muzikantov nepotrebujú k sebe už žiadny ďalší nástroj.

Pre ukážku Blantonovej hry prikladám transkribciu sóla zo skladby *Mr. J.B. Blues*. Len samotné kontrabasové sólo bez medzihry a záver sóla hraný slákom.

Mr. J.B. Blues.

solo transcription as played by Jimmy Blanton

Duke Ellington and Jimmy Blanton

152= ♩ Intro

Acoustic Bass pizz G G G G

5 first chorus G^7 C^7 G^7 G^7 C^7

10 C^7 G^7 G^7 Am^7

14 D^7 G^7 G^7 G^7 second chorus G^7

18 C^7 G^7 G^7 C^7

22 C^7 G^7 G^7 Am^7

26 D^7 G^7 G^7 G^7 Arco G^7

30 C^7 G^7 G^7 C^7 C^7

35 G^7 G^7 D^7 D^7

39 G^7 G^7 G^7

A. Bass

42 C^7 G^7 Dm^7 G^7 C^7

A. Bass

46 C^7 G^7 G^7 D^7 D^7

A. Bass

51 G^7 G^7 G^7 C^7

A. Bass

55 G^7 G^7 C^7 C^7

A. Bass

59 G^7 G^7 D^7

A. Bass

62 D^7 G^7 G^7

A. Bass

Obe tieto duá sú podľa mňa zásadné hlavne v tom, že posunuli kontrabas na úroveň rovnocenného nástroja v tomto prípade k saxofónu, či klavíru. Sú obe založené na invenčnosti a improvizáčnej schopnosti hudobníkov. Samozrejme, že v nich funguje aj komunikácia, nechávanie si priestoru, ale ja z nich viac cítim hlavne radosť zo samotného hrania ako objavenie nejakého úplne nového prístupu či hudobného konceptu. Jednoducho muzikanti, ktorí sa dobre poznali a medzi ktorými fungovala istá hudobná chémia nahráli tieto nahrávky z čistej radosti, ale stále ostávali v klasickom jazzovom modele, t.j. téma, sólo, téma a aj prihliadnuc na samotný repertoár sú to vlastne štandardy a keď už ide o vlastné kompozície tak vychádzajú jednoznačne z blues. V tej dobe to bolo ale rozhodne úplne prirodzené.

Čo sa týka nových konceptov, či novátorských prístupov, tie prišli až neskôr v podaní iných muzikantov, ktorí už podľa mňa premýšľali viac koncepčne a aj preto tie duá prinášajú niečo nové a znejú rozhodne inak ako duá Stewarta a Blantona z 50tych rokov minulého storočia.

2.3 Experimentálne prístupy v duu

Z obdobia 50. a 60. rokov by som ešte chcel spomenúť dve nahrávky, ktoré síce nie sú čistými duami, ale konceptuálne sa jedná o zaujímavé a vstutku novátorské albumy. Prvou nahrávkou je LP platňa Lennie Tristana *Holiday in piano* (1953) a druhou nahrávkou je *Conversations with Myself* od Billa Evansa (1963). Obaja títo klavíristi a skladatelia na spomenutých nahrávkach prišli s novým a zaujímavým konceptom a to overdubovaním, čiže nahrávaním dvoch a viac stôp na seba, čo teda môže u poslucháča budiť dojem, že sa vlastne jedná o nahrávku v duu, alebo dokonca v triu, aj keď muzikant vlastne hrá sám so sebou.

Prvý s týmto konceptom prišiel Lennie Tristano (nar. 1919). Aj keď dochované nahrávky nie sú duovými nahrávkami v pravom slova zmysle. Ide tu len o využitie spomínaného nápadu ovedrubovať, čiže nahráť dve samostatné linky klavíru cez seba a zároveň najst

spôsob ako ich do seba zapojiť, aby mohli fungovať dohromady ako celok. Na samotnej nahrávke je ale piano v dvoch stopách ešte doplnené o doprovod kontrabasu a gitary. Takže skutočne to nie je duo ako ho vnímam v tejto práci, no je to rozhodne zaujímavá a experimentálna myšlienka.

Tento koncept ďalej posunul Bill Evans na nahrávke *Conversations with Myself*, za ktorú v roku 1963 dokonca získal aj ocenenie Grammy v kategórii „Najlepší jazzový inštrumentálny album jednotlivca alebo skupiny“.

Samotná nahrávka sa skladá prevažne zo štandardov. Napríklad *Round midnight*, *Blue Monk* či *Bemsha swing* (všetko kompozície T. Monka), či *Stella by starlight* (V. Young) a obsahuje aj jednu skladbu Billa Evansa, ktorú zkomponoval priamo pre tento album s názvom *N.Y.C.'s No Lark*. Opäť tu teda ide o experiment spojiť dve, či v tomto prípade až tri nahraté stopy klavíru do seba tak, aby fungovali. Konkrétne v tejto nahrávke sa objavujú momenty, kedy tento experiment funguje niekedy viac a niekedy zaasa menej. Je tomu práve tak možno aj preto, že pri samotnom overdubovaní muzikant nemá možnosť okamžitej spätnej väzby, ako by tomu práve pri hraní v duu malo byť.

Ak si v tejto časti práce položíim otázku, čím sú tieto dve nahrávky dôležité, zaujímavé a jednoducho prečo hudba na nich nahraná má význam a funguje, tak je to okrem už spomínaného konceptu, ktorý bol v danom historickom období jednoznačne novátorský, tak odpoveďou rozhodne je muzikalita a odvaha ako Tristana, tak aj Evansa v samotnom prevedení jednotlivých skladieb. Dnes je pri nahrávaní v štúdiu už samozrejmosťou, že sa stopy jednotlivých nástrojov (alebo v tomto prípade aj jedného nástroja) vrstvia na seba a hlavne muzikant má možnosť jednotlivé stopy prakticky donekonečna opravovať, alebo drobné aj väčšie chyby a nedostatky v hre jednoducho digitálne upravovať podľa potreby.

V sedemdesiatych rokoch bolo podľa mňa ale situácia značne odlišná. Počítače a nahrávacie programy ešte neexistovali, zvukový záznam sa nahrával výhradne do pásu, ktorého množstvo použité na samotnú nahrávku tiež nebolo neobmedzené. Samozrejme nehovoriac o tom, že vlastne všetky jazzové nahrávky z tejto doby až do 80. rokov boli

nahrané vlastne naživo, bez opráv, či playbackov a samotní jazzoví muzikanti opravovanie a prehrávanie stôp jednotlivých nástrojov nemali radi a nemajú ich radi dodnes (v rockovej a populárnej hudbe bola a je situácia samozrejme úplne opačná).

Ak sa ešte pozastavím pri Evansovi, tak ma napadá ďalšia zaujímavá paralela. On sám je dodnes považovaný za jedného z najväčších jazzových pianistov v histórii. Preslávil sa hlavne vďaka nahrávkam a koncertom so svojim triom (či už s Paulom Motianom, Scottom La Farrom, alebo Eddieom Gomezom, Chuck Israelom, alebo Elliotom Zikmundom atď.). Všetky jeho triové nahrávky boli výnimočné napojením hudobníkov na seba a hlavne vedením dialógov medzi jednotlivými nástrojmi, ktorú Evans vždy dotiahol na vysokú úroveň. A teraz k tej paralele. Názov albumu, ktorý tu spomínam sa dá preložiť ako *Dialóg so sebou samým*. Aj preto je možno táto nahrávka tak vysoko hodnotená. Evans možno jednoducho chcel dokázať, že ak dialóg s hudobníkmi v triu môže fungovať, prečo by to sa to nemohlo podariť jemu samotnému a „so sebou samým“. Aj keď musím poznamenať, že v prípade *Conversations with Myself* sa mu síce darí dodržiavať pravidlá fungujúceho dialógu, ale bohužiaľ nie vo všetkých prípadoch. Dialóg v Evansovom triu fungoval oveľa prirodzenejšie, no ako experiment, či odvaha ukázať nové možnosti je z historického hľadiska prelomový a cenený, čo dokazuje aj samotné už spomínané ocenenie Grammy.

Takže som opäť pri dialógu v hudbe, dialógu medzi nástrojmi, hudobníkmi, ktorý je pri použití dvoch nástrojov dvoma hudobníkmi o to výnimočnejší, že je do istej miery najintímnejší. V nasledujúcej kapitole by som sa rád zamerail na tvorbu hudobníka, ktorý okrem iných svojich hudobných či nehudobných aktivít nahral v duu veľa nesmierne zaujímavých nahrávok s rôznymi hudobníkmi.

3 Charlie Haden a jeho duá

Charlie Haden (6. 8. 1937 – 11. 7. 2014) je pre mňa osobne ako basistu jednou z najosobitejších, najdôležitejších a najvýznamnejších hudobníkov nielen v jazzovom ponímaní, ale celkovo v ponímaní muziky a hry na nástroj samotnej. Najprv je určite namieste napísať tu pár riadkov o jeho začiatkoch a živote, pretože to má jednoznačný súvis s tým aký bol Haden muzikant a aký bol Haden hráč a skladateľ.

Narodil sa teda v auguste roku 1937 v malom meste Shenandoah v štáte Iowa na americkom stredozápade do rodiny, v ktorej hudba mala svoje pevné miesto v každodennom živote. Obaja jeho rodičia boli aktívnymi hudobníkmi a všetky svoje deti do hudby aktívne zapájali. Viedli dokonca svoju vlastnú rodinnú kapelu, s ktorou vystupovali v miestnom rádiu. Haden v nej zastával post speváka, keďže sa u ňho už od útleho detstva prejavoval značný cit pre melódiu. Repertoár tohto rodinného zoskupenia bol tvorený samozrejme hlavne country skladbami, ako aj pôvodnými americkými folkovými, či skôr ľudovými piesňami. Samotný Haden na toto svoje prvé muzikantské obdobie spomína veľmi rád. *„Bol to môj prvý skutočný hudobný tréning. Spievanie podľa sluchu a možnosť učiť sa všetky tie krásne piesne, to všetko malo skutočne veľký dopad na môj život, muzikálnosť a kreativitu“.*

Vo veku 14. rokov ale Haden ochorel na detskú obrnu, ktorá mu zasiahla hlavne hrdlo a hlasivky. Aj keď sa z tejto choroby samozrejme vyliečil, so spievaním sa musel rozlúčiť a tak po úplnom prekonaní choroby sa začal intenzívne venovať hre na kontrabas. V tom istom období sa hlavne po počutí koncertu Charlieho Parkera so Stanom Kentonom začal zaujímať aj o jazzovú hudbu. V roku 1957 získava štipendium na *Oberlin College* v meste Oberlin v štáte Ohio. Jediným problémom bolo, že škola samotná nemala jazzové oddelenie a tak Haden na školu nenastupuje a odchádza študovať na *Westlake College of Modern Music* v Los Angeles. Haden sa v Los Angeles samozrejme rýchlo zapája do aktívneho hudobného života a navštevuje rôzne jazzové kluby kde stretáva mnoho

d'alších muzikantov. Zahrá si tu okrem iného aj so saxofonistom Dexterom Gordonom, alebo pianistom Hemtonom Hawesom, ktorí ho zoznamujú okrem iného aj s basistami Redom Mitchellom, či Scottom La Farrom. V tom samom roku nahráva aj prvú LP platňu s pianistom Paulom Bleyom.

3.1 Charlie Haden a duo s Ornettom Colemanom

Pre Hadená samotného bolo ale zásadné stretnutie s altsaxofonistom a hudobným vizionárom (pre mnohých len hudobným šarlatánom) Ornettom Colemanom (9. 3. 1930 – 11. 6. 2015).

Pre jazzovú históriu, alebo aj jazzovú hudbu samotnú bolo toto stretnutie zásadné v tom, že Coleman so svojim kvartetom spôsobil skutočnú hudobnú revolúciu. Ako revolúciou myslím si naozaj môžem označiť nástup free jazzu, ktorý prakticky spôsobila táto kapela, ktorú okrem Colemaná a Hadená tvorili ešte trúbkár Don Cherry a bubeník Billy Higgins, neskôr Ed Blackwell. Nikto iný predtým k hudbe, skladbám, improvizácii a samotnej interpretácii neprístupil tak ako práve tento kvartet. Za všetky by som tu spomenul názvy niektorých ich platní hlavne z ranného obdobia: *The Shape of Jazz to Come* (1959), *This is Our Music* (1960) a *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961). Samotné názvy prezrádzajú, že to bola na tú dobu skutočne nová hudba, s novým prístupom, novým konceptom. Jednoducho úplne nová forma vyjadrenia, z ktorej čerpali iní hudobníci a samozrejme z nej čerpajú dodnes. Ide o koncept *Harmolodics* ku ktorému sa dostanem v ďalšej časti práce z dôvodu, že ho využívali Haden s Colemanom práve pri duovom hraní a na ktorého princípoch bola postavená aj tvorba spomínaného Colemanovho kvartetu.

Haden sa s Ornettom stretli na jamsessione v klube, dali sa do reči a ich stretnutie pokračovalo tým, že sa často stretávali u Colemaná v jeho byte a dlhé hodiny hrali práve v duu. Ornette tak v Hadenovi našiel toho pravého basistu do svojej kapely. Skutočne sa totiž dá povedať a na základe nahrávok si túto domienku potvrdiť, že samotná hudba

Ornetta Colemana znie inak keď je v kapele spoločne s Hadenom, alebo s iným basistom. Či už to bol spomínaný La Farro, Heath, Paye, alebo ďalší skvelý a zásadný hráč Jimmy Garrison (Garrison bol celý život kmeňovým basistom v kvartete Johna Coltrana). Samotný Haden sa k tomu vyjadruje v rozhovore s klavíristom Ethanom Iversonom¹: „Samozrejme, že Scott La Farro aj Jimmy Garrison sú skvelí hráči, ale... a to bude trocha sebecké.. vždy keď počujem Ornettovu hudbu s iným basistom ako so mnou, vždy počujem noty, ktoré by som zahral ja a zvuk akým by som to zahral ja a nie zvuk a noty, ktoré hrajú oni...“.

A ešte z toho istého rozhovoru: „O tom, aké je dôležité počúvať (spoluhráča) som sa naučil práve pri hraní s Ornettom. Najprv sme hrali v duu u ňho doma, niekoľko dní... Nikdy predtým som nepočul také krásne melódie. Všetky svoje skladby mal zapísané v notách aj s akordickými značkami a povedal mi, aby som hral práve podľa tých značiek až kým ich on sám neopustí a potom mám len jednoducho ísť za ním. Najprv som si myslel, že vlastne chce, aby som sa chvíľu držal napísanej harmónie, ale rýchlo som zistil, že Ornette tú harmóniu prakticky ihneď mení. Tak som tú pôvodnú harmóniu ignoroval a šiel hneď za ním. Niekedy dokonca značky k skladbám vôbec nesesedeli a tak som musel nájsť tú správnu notu aj keď vôbec nesesedela so základným tónom napísaného akordu“.

3.2 Koncept Harmolodics

Ornettov koncept skladania a aj samotnej interpretácie jeho hudby je označovaný termínom *Harmolodics*, ktorý sám znie troška podivne. Akýsi mix harmónie a melódie dohromady. Ale presne takto k hudbe Ornette pristupoval. Žiadny z aspektov hudby v jeho ponímaní nie je pretláčaný dopopredia, alebo naopak upozadovaný. Všetky sú si rovné. Zjednodušene harmónia, melódia, rytmus, rýchlosť, dĺžka frází, priestor medzi jednotlivými frázami, tieto všetky aspekty sú rovnocenné. A je na hudobníkovi samotnom a jeho prirodzenej muzikalite ako sa s tým vysporiada. Typickým znakom tohto konceptu

1 Prevzato z *Interview with Charlie Haden* [1]

je hlavne opustenie metra v ponímaní taktových čiar. V Harmolodics jednoducho muzikanti spoločne improvizujú na daný melodický motív bez udania konkrétneho tempa.

Konkrétne v duu Hadena a Colemana sa tonalita vyvíja a mení prirodzene, úplne spontánne a len na základe reagovania jeden na druhého. Napríklad pri hraní na tzv. pedále, čo je prípad, keď sa dlhšiu dobu drží jedna základná basová nota, tak vlastne z hocakej ďalšej basovej noty sa môže podľa harmolodics konceptu stať buďto základná nota, alebo tercia, kvinta, či septima ďalšieho tonálneho akordu.

Keď si vezmem samotné pomenovanie hudobného štýlu, s ktorým vlastne Ornette ako prvý prišiel, tak pojem free jazz pre mňa znamená slobodu nie v sociálnom ponímaní, ale skôr akési oslobodenie sa od konvencií a pravidiel, ktoré môžu hudobníkovi brániť v totálnej otvorenosti a totálnej slobode vyjadrenia. Samozrejme aj v otvorenom hraní musia byť nastavené pravidlá, no skôr na akejsi empatickej rovine. Voľné hranie nevnímam ako prístup „hraj si čo chceš, ja budem tiež hrať čo chcem a uvidíme“. To rozhodne nie. Práve pri voľnom hraní je dôležitá vzájomná empatia a schopnosť reakcie na druhého. Hudobníci sa musia snažiť čo najviac počúvať jeden druhého a vyslovene sa snažiť o dialóg. Ten môže mať samozrejme viac foriem. Otázka-odpoveď, otázka-pochopenie, konštatovanie-protiargument, atď. Proste rôzne formy dialógu rovnako ako v bežnom živote. Samorejme, že si človek jednoducho nemôže ľudsky porozumieť úplne s každým a to samé platí vo voľnom hraní a v duu obzvlášť.

Výsledným efektom potom je, že hudba vzniká priamo v danom momente bez harmonických pravidiel, predvídania tempa, rýchlosti skladby, počtu taktov, alebo limitovania vo využití tónov z dopredu danej stupnice. Ale dialóg a podľa mňa skutočne prirodzená empatia je práve v tomto prípade nesmierne dôležitá. Hlavne keď ide o duo, kde je priestoru na vyjadrenie dosť veľa, práve v tomto prípade je to o napojení na rovnakú vlnu a maximálnom sústredení sa jeden na druhého.

3.3 Analýza nahrávky *Soupsuds, Soupsuds*

Významou nahrávkou, ktorú by som v tejto práci chcel spomenúť je platňa s názvom *Soupsuds, Soupsuds* (1977). Voľne sa dá tento názov preložiť ako „Mydlová voda“. Obsahuje päť skladby: *Mary Hartman*, *Human being*, *Soapsuds*, *Sexspy* a *Someday*. Práve v prípade tejto nahrávky sa Haden a Coleman snažili dosiahnuť pokiaľ možno najvyššiu možnú mieru fungovania dialógu dvoch nástrojov.

Čo sa týka formy, ide v podstate o jednoduché kompozície postavené vždy na nosnej melódii danej skladby, ktorá je doplnená harmonickou štruktúrou. V niektorých prípadoch je aspoň zo začiatku daná. Ako v prípade hneď prvej *Mary Hartman*, alebo druhej *Human being*. No v iných, ako napríklad v titulnej *Soapsuds* je podľa môjho názoru harmonická štruktúra úplne voľná. Presne podľa spomínaného konceptu Harmolodics. Či už je harmónia na začiatku daná, alebo nie, vo všetkých skladbách ju Haden s Colemanom jednoducho opustia a zasa podľa „Harmolodického konceptu“ sa doslova vydávajú na harmonicko-melodické výlety, ktoré, ale vo väčšine prípadov nepôsobia chaotickým dojmom. Práve naopak, na základe stoviek spoločne odohraných hodín v duu len vytvárajú nové a nové svety k tomu aby jeden druhého dopĺňali a doprevádzali, alebo na druhej strane si nechávajú úplne voľný priestor pre miesta, keď improvizuje len sám Haden, alebo Coleman.

Na sólach, či lepšie povedané improvizáciách samotných je ale zaujímavé a neprehliadnuteľné to, že aj keď sa držia akejsi harmonickej štruktúry, ktorá dajme tomu vzniká priamo v daný moment, sóla samotné, či skôr vedenie melódií má vždy do istej miery súvis s danou skladbou, v štruktúre ktorej improvizácia prebieha. Zároveň vnímam tento prístup k duovému dialógu ako veľké dobrodružstvo. Dosť často totižto môže nastať situácia, že sa prebiehajúci improvizácia dostane do fázy v ktorej sa jednoducho zvrhne v „neidentifikovateľné free“. Nie vždy a ani na viac pokusov sa nemusí podariť návrat k nejakému styčnému bodu, ktorý udá ďalšie už organizovanejšie smerovanie spoločnej improvizácie. Takéto situácie samotné sú dôkazom toho, že nie vo všetkých prípadoch musí komunikácia fungovať stopercentne. To je vlastne nemožné. Ale priblížiť sa tomu

dá. Práve v tomto je podľa mňa skrytá krása tejto voľne hranej hudby.

V opačných prípadoch, keď dialóg zafungoval v najvyššej možnej miere zasa dochádza k momentom kedy obaja prirodzene opúšťajú plochy spoločnej improvizácie a vracajú sa k melódii, ktorou danú skladbu začínali. V niektorých prípadoch sú badateľné akési náznaky melódie, kedy je aj poslucháčovi jasné, že konkrétny náznak má plniť funkciu akéhosi vodítka k tomu, aby sa obaja vrátili k téme. Ale v iných momentoch sa zasa úplne nečakane a prirodzene nosná melódia jednoducho objaví a ako Haden tak aj Coleman sa zrazu vrátia k téme skladby. Aj to je jednoznačný znak úplnej prepojenosti oboch hudobníkov.

Samozrejme je jasné, že plno momentov, ak nie väčšina vznikla prirodzene a že rozhodne neboli dopredu pripravené alebo dohodnuté. Ale práve v tom vidím ja osobne to majstrovstvo tohto dua, že nech sa deje čokoľvek, keďže sú práve títo dvaja muzikanti k sebe úplne otvorení a empatickí a sú na seba jednoducho napojení čo najviac, vo väčšine momentov z toho zasa vylezie hudba. V tomto boli Coleman s Hadenom naozaj výnimoční.

Či už ide o doprevádzanie jeden druhého, alebo o spoločnú improvizáciu, vždy na vzájomne počúvajú, reagujú na seba, dopĺňajú sa, nechávajú si priestor, alebo na druhej strane ak vycítia, že sa toho deje málo a vzájomne ho vyplňajú. Nad týmto všetkým z tejto nahrávky cítim aj úplnú vzájomnú dôveru a jednoznačný pocit slobody a odprostenia sa od konvencií, ktoré by im mohli zväzovať ruky. Je to pre mňa skutočné muzikantské napojenie na tej najvyššej možnej predstaviteľnej úrovni. Práve z tohto dôvodu bolo pre mňa osobne spojenie týchto dvoch muzikantov tak zásadné a vo vývoji jazzovej hudby, ako aj voľne improvizovanej hudby tak dôležité.

Čo sa týka hry samotného Hadena, taktiež tu môžeme nájsť pár zaujímavých aspektov. Charlie Haden je v hre na kontrabas samozrejme známy ako lyrik. Jeho doprovody a sóla nikdy neboli prehliadkou technickej ekvilibristiky alebo rýchlych behov. Aj keď samozrejme netvrdím, že nemal techniku. To ani náhodou. Práve naopak. Ak si vezmem

technický aspekt zvládnutia hudobného nástroja, ja osobne som ho nikdy nevnímal tak, že technika je len synonymom pre rýchlosť. Skôr túto problematiku vnímam z pohľadu, že technické zvládnutie nástroja má byť akýmsi prostriedkom k vytváraniu zvuku rôznych druhov a farieb a samotnému využitiu týchto rôznorodých polôh, ktoré každý nástroj má k podporeniu estetiky danej hudby, či momentov ktoré počas hrania samovoľne vznikajú. Samozrejme, že lyrickosť Hadenovej hry je zjavná a jednoznačne počuteľná aj na tejto nahrávke. Tá mu je jednoducho daná. Možno práve aj z dôvodu, že ako som už spomínal, od malička bol spevákom a celý svoj život mal blízko práve ku country piesňam a melódiám z amerických tradicionálov. Ale v istých momentoch na nahrávke *Soupsuds*, *Soupsuds* znie Hadenova hra tak trochu prekvapivo. Hlavne v tom zmysle, že ak porovnáam jeho hru na tejto a iných nahrávkach, tak v duu s Colemanom Haden využíva dosť značne aj horný register svojho nástroja. Myslím tým hranie v palcovej polohe, ktoré naozaj nie je až natoľko charakteristické pre jeho hru ako takú. Samozrejme, že ju využíva aj na iných nahrávkach, ale pravdou je, že podstatne menej, ako na tejto.

Tento zaujímavý poznatok podľa môjho názoru súvisí s faktom, že duo kontrabasu, tenorsaxofónu prípadne trúbky poskytuje obom hráčom dostatok priestoru k využitiu celého tónového rozsahu oboch nástrojov. Ten priestor je jednoducho nutné zaplniť celým spektrom farieb, ktoré v tomto prípade kontrabas poskytuje a zároveň to potvrdzuje tvrdenie, že aj keď Haden skutočne svoju techniku nepredvádzal v žiadnych rýchlych a samoučelných behoch po hmatníku, tak technicky svoj nástroj ovládal na vyskoej úrovni. V jeho prípade bola ale vždy na prvom mieste konkrétna kompozícia a estetická podpora danej hudobnej situácie.

Už spomínaná lyrickosť, ktorá je tak typická pre Hadena asi najviac vynikne v poslednej skladbe nahrávky *Someday*. Je to dané samozrejme aj samotným baladickým charakterom skladby, ako aj faktom, že Coleman v nej namiesto tenorsaxofónu hrá na trúbku. V tomto konkrétnom prípade spojenia kontrabasu a trúbky vzniká v skladbe ešte viac priestoru, ktorý Haden zasa využíva svojim typickým melodickým spôsobom, kedy použitím dvojhmatov a polyfonicky vedenou basovou linkou ešte plnšie obsiahne

harmonickú štruktúru kompozície.

Táto nahrávka je pre mňa samotného jedným z vrcholov duovej tvorby v Hadenovej diskografii. Možno práve aj preto, že znie inak ako ďalšie duá, ktoré zasa zdôrazňujú iné aspekty jeho špecifického prístupu k hre na kontrabas. Ako názorný príklad dokladám notový zápis témy skladby *Mary Hartman*, v ktorom je krásne vidieť ako sa Haden s Colemanom navzájom dopĺňajú a ako Haden funkčne, umne s pomocou melodicky vedeného protihlasu vyjadrí všetky harmonické funkcie kompozície. Poslucháč teda hneď pochopí harmonickú štruktúru skladby a myslím, že v žiadnom prípade nemá pocit, že by potreboval počuť ešte nejaký ďalší nástroj.

Mary Hartman

as played in duo, transcribed from Soapsuds, Soapsuds album

Ornette Coleman

Tempo open

Intro

Alto Saxophone

Acoustic Bass

5 **A** G Bm B \flat Am D 7 G

Alto Sax.

A. Bass

9 Bm C E 7 **B** Am 6 B 7 Em A 7

Alto Sax.

A. Bass

12 A 7 D 7 (b 9) **C** G Bm B \flat^7 Am D 7

Alto Sax.

A. Bass

15 G Bm C E 7 Am 6 B 7 Em

Alto Sax.

A. Bass

Detailed description: The musical score is for a duo performance of 'Mary Hartman'. It is written for Alto Saxophone and Acoustic Bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 5-8) starts with an 'Intro' label. Measure 5 has a boxed 'A' and chords G, Bm, B-flat, Am, D7, and G. Measure 6 has a triplet of eighth notes. The second system (measures 9-11) has measure 9 with chords Bm, C, E7, and a boxed 'B' with Am6, B7, Em, and A7. Measure 10 has a triplet of eighth notes. The third system (measures 12-14) has measure 12 with chords A7, D7(b9), a boxed 'C', G, Bm, B-flat7, Am, and D7. Measure 13 has triplets of eighth notes. The fourth system (measures 15-17) has measure 15 with chords G, Bm, C, E7, Am6, B7, and Em. Measure 16 has a triplet of eighth notes.

2

18

Alto Sax.

A. Bass

A⁷

A⁷

D⁷(b⁹)

3

3

3

3

3

3

Continue with open collective improvisation

4 Charlie Haden a duá s Keithom Jarrettom

Ak chcem ďalej v tejto práci pokračovať v duách, ktoré za svoj život nahral Charlie Haden, jednoznačne sa musím pozastaviť aj pri spolupráci s Keithom Jarrettom. Keith Jarrett (1945) je jedným z najuznávanejších klavíristov v jazzovej histórii a jednou zo skutočných ikon jazzovej hudby. Začínal v kapele bubeníka Art Blakeyho a neskôr dlhodobo spolupracoval so saxofonistom Charlesom Lloydom. Ako hráč na elektrické píano a fender píano sa objavil aj u Milesa Davisa a to v 70. rokoch minulého storočia. Spolupráca s ním ale trvala prakticky len necelé štyri roky, ktorých výsledkom boli nahrávky *Miles Davis Live at Filmore* (1970), *Live-Evil* (1974) a *Get Up with It* (1974).

Aj keď si myslím, že pre vtedy mladého, ale už hudobne vyspelého hráča musela byť spolupráca s Davisom skvelou možnosťou potvrdenia svojej pozície na jazzovej scéne, predsa len Jarrett mal vždy bližšie k akustickému klavíru ako ku klávesovým nástrojom a aj keď samozrejme miloval Davisovu hru ako aj hranie v jeho kapele opustil ju hneď ako to bolo možné. Predsa len Davis bol síce možno najväčší vizionár v histórii hudby, a to nielen jazzovej, ale bol to na druhú stranu nekompromisný kapelník, ktorý síce z muzikantov vedel dostať to najlepšie, ale všetci vždy museli slúžiť hlavne jeho predstave o tom, ako má kapela hrať a znieť (za výnimku z tohto tvrdenia možno snád' označiť len obdobie Davisovho kvintetu zo 60. rokov minulého storočia. Snád' aj preto, že jeho súčasťou boli Hancock, Shorter, Williams a Carter. Pri počúvaní tohto kvintetu mám pocit, že hudba ktorú vytvárali bola výsledkom rovnocenného príspevku muzikantov a niele samotného Davisa).

Ešte predtým než sa dostanem k samotným duovým nahrávkam Haden a Jarretta, musím sa najprv dostať trochu viac do ich spoločnej histórie.

K začiatku spolupráce Haden a Jarrettom došlo vlastne z dôvodu, že Steve Swallow pôvodný kontrabasista Jarrettovho vtedajšieho tria sa rozhodol vymeniť kontrabas za

basgitaru, a tak Jarrett musel hľadať nového spoluhráča do rytmickej sekcie. Tým sa stal práve Haden. Hudobne aj ľudsky sa veľmi zbližili a stali sa z nich skutoční priatelia. Táto informácia je veľmi podstatná aj pre vznik ich spoločných nahrávok v duu.

Skutočne si ale myslím, že kým sa dostanem k samotnému duu Haden-Jarrett, musím najprv spomenúť ešte pár faktov.

4.1 Začiatky spolupráce s Jarrettom

Jarrett pozval Hadena do kapely ešte v roku 1967, kedy si prvý krát postavil vlastné trio doplnené o skvelého a nezameniteľného Paula Motiana na bicie. V tomto zložení spolu nahrali tri albumy: *Life Between the Exit Sights* (1967), *Somewhere Before* (1968) a *The Mourning of a Star* (1971). Prečo to tu vlastne obšírnejšie spomínam. Ja si totižto myslím, že to že Jarrett oslovil Hadena jednoznačne súvisí s tým, že ho oslovila hudba a hlavne štýl hrania ktorým sa Haden uviedol pri spolupráci práve s Ornettom Colemanom. Keď počúvam toto Jarrettovo trio, skutočne nachádzam neprehliadnuteľné paralely a práve Hadenov prístup ku hre na kontrabas a samotnú úlohu kontrabasistu v triu musel Jarretta osloviť. Z tohto dôvodu sa s ním rozhodol tak úzko spolupracovať. Práve Hadenova lyrickosť, rytmická ukotvenosť spôsob doprevádzania a na druhej strane otvorenosť a zároveň napojenie vo voľných improvizáciách skvelo sedela k Jarrettovej virtuóznej, harmonicky bohatej a zároveň otvorenej hre na piáno, ktorá nabáda k dialógu.

Trio sa časom po prizvaní tenorsaxofonistu Deweyho Redmana vyvinulo v *American Quartet*. Podľa môjho názoru to bola opäť, rovnako ako kvartet Ornetta Colemana zásadna kapela dekády 70. rokov. Z bohatej diskografie tejto kapely spomeniem aspoň zopár pre mňa zásadných nahrávok.

Fort Yawuh (1973), *Treasure Island* (1974), *Black Hand* (1974), *Mysteries* (1975), *Shades* (1975), *The Survivor's Suite* (1976), *Eyes of the Heart* (1976) atd.

Bola to skutočne plodná kapela a hlavne v dekáde 70. rokov dosť zásadná a novátorská, ktorá sa zameriavala hlavne na pôvodnú tvorbu, ktorej autorom bol prevažne samotný Jarrett a bola určená výhradne konkrétne pre túto kapelu. Komunikácia a napojenie hudobníkov je z tvorby *American Quartet* cítiť dokonale.

Aj samotný Haden sa zasa v rozhovore s Ethanom Iversonom k spolupráci s Jarrettom vyjadruje: *„No, skutočne si myslím, že dosť z tej najlepšej hudby tejto dekády pochádzala práve od tejto kapely. Keith bol vždy sám sebou a plný originálnych myšlienok ako kapelník. Keith písal hudbu konkrétne pre túto kapelu. Najprv pre trio, neskôr pre kvartet. A ja som to miloval. Na každej skúške, či zvukovke vždy doniesol niečo nové. Je úžasné, keď na zvukovke hráte nejakú novú skladbu a neviete sa už dočkať až si ju večer s kapelou zahráte.“*²

Ďalšou veľmi významnou osobnosťou v tejto kapele bol rozhodne bubeník Paul Motian. Na chvíľku by som sa u ňo rád pozastavil. Ak totiž píšem o samotnej Hadenovej hre, nemôžem nespomenúť jeho charakteristický cit pre rytmus. Ako tvrdí sam Haden, rytmické cítenie si vytrénoval už ako dieťa práve pri spievaní v rodinnej kapele a to hlavne tzv. „Hillbilly music“. Je to pôvodná folková hudba amerického juhovýchodu ovplyvnená pôvodnými piesňami kovbojov zo západu, a práve rytmus je jej podstatnou súčasťou. Na týchto základoch stavia Haden svoj prístup k rytmu aj ako kontrabasista a je to aj jeden z dôvodov, prečo bol tak vyhľadávaným muzikantom hlavne ak sa vyžadoval basista, ktorý podporí doprovodom častokrát aj jednoduchú piesňovú formu. Na druhej strane je ale charakteristickým znakom Hadenovej hry aj voľné hranie a hranie tzv. „okolo rytmu“, čo je v podstate princíp ktorý vymysleli práve s Colemanom, a ktorý podľa mňa len zdokonalili práve pri hraní s Jarrettom a zo zásadnej stránky práve pri hraní s Motianom.

Haden: *„Paula (Motiana) som prvýkrát stretol keď sme hrali s Ornettom v klube Five spot a on s Billom Evansom vo Village Vanguard. Keď som žil v Los Angeles, tak sme so Scottym (La Farrom) spolu bývali v jednom byte. Dokázal cvičiť celé hodiny: mal*

2 Prevzaté z *Interview with Charlie Haden* [1]

napísané a stiahnuté všetky tie sóla Sonnyho Rollinsa v basovom kľúči! Ostali sme dobrými priateľmi aj v New Yorku. Ja som ich chodieval počúvať a obdivovať na ich koncerty a oni zasa chodili do Five spotu za nami. Keď Scotty ako 25ročný tragicky zahynul bol som na dne a niekoľko mesiacov som nemohol vôbec hrať. Nikdy som ani nevedel, čo si Scotty myslel o mojom hraní, až kým mi neskôr Paul vravel, že prvýkrát ma vlastne počul, keď ho Scotty vytiahol na koncert aj keď vonku zúrila snehová búrka. Musíš počuť toho úžasného basistu od Ornetta".³

Zaujímavé je taktiež porovnanie samotnej hry Paula Motiana v triu Billa Evansa a na druhej strane práve v kvartete Keitha Jarretta.

4.2 Analýza spoločných duových nahrávok

Ak si položíim otázku, prečo si vlastne Jarrett vybral do kapely Haden, k odpovedi sa môžem trocha priblížiť po prečítaní rozhovoru opäť s Ethanom Iversonom. Samotný Jarret v ňom spomína: *„To všetko tie jeho uši. A jeho špecifický zvuk aj jeho intonácia je skvelá... Nikdy nehrá nad svoje technické limity. Charlie je výnimočný. V Americkom kvartete museli byť skôr poslucháči a museli byť rozhodne sami sebou. Keď som začal dávať dohromady trio, najprv som premýšľal nad Steveom Swallowom. Charlieho som predtým nepočul veľakrát a ani som nebol unesený z jeho hrania. Ale Steve bol zaneprázdnený, tak som oslovil Charlieho a hneď som si povedal: Áno, to je presne to, čo potrebujem. Ako je možné, že mi to nedošlo skôr".⁴*

Ich spoločné duové nahrávky vznikli vlastne tak trocha náhodou a to keď sa po rokoch stretli pri nahrávaní dokumentu o Hadenovom živote *Rambling Boy*. Pôvodne vôbec neplánovali, že si zahrajú. Hadenovi sa veľmi nechcelo. No po rozhovore navrhol, aby si predsa len úplne nezáväzne zahráli.

Vybrali si známy štandard *How Deep is the Ocean* (záznam skladby sa nachádza aj

³ Prevzaté z *Interview with Charlie Haden* [1]

⁴ Prevzaté z *Interview with Keith Jarrett* [2]

v samotnom dokumente). Táto kompozícia sa síce nakoniec na neskoršie albumy nedostala, ale vlastne bola rozhodujúcim momentom pre ich vznik. Ak som u tej komunikácie a dialógu medzi Hadenom a Jarrettom tak práve v *How Deep is the Ocean* sa vyskytne moment, ktorý potvrdzuje ich spoločné prepojenie. Po basovom sóle Haden opustí harmonickú štruktúru skladby a pokračuje v melodickej linke zo záveru sóla. Samozrejme je to čisto náhodný a nepripravený moment. Následne sa stane presne to, bez čoho hranie v duu nemôže fungovať. Jarrett hneď prirodzene zareaguje a motív prevezme a tak vlastne spoločnou komunikáciou vytvoria paralelnú štruktúru, ktorá ale súvisí so skladbou samotnou. Celý tento moment vzniká prirodzene z predošlej improvizácie a vďaka nemu a otvorenosti muzikantov k dialógu vzniká niečo úplne nové. Akcia, reakcia. Ako keby Haden vravel, moje sólo síce skončilo, ale ja sa nechcem vrátiť na tóniku a tým vlastne ponúka možnosť vydať sa spoločne niekam trošku inam. Ďalšie skladby nevznikali hneď, ale až po nejakom čase, kedy Jarrett Hadenovi zavolať, či si to ešte nezopakujú.

Zaujímavosťou tiež je, že práve táto skladba bola prvá, ktorú si Jarrett s niekym zahral po dvojročnej pauze spôsobenej chronickým únavovým syndrómom počas ktorej nebol schopný vôbec hrať. A nahrávky, ktoré vďaka týmto spoločným jamsessionom vznikli sú taktiež jediné, ktoré Jarrett nahral s iným muzikantom u seba doma.

Skladby pôvodne vznikali len do súkromného archívu Jarretta, no obaja boli z toho ako im to funguje natoľko nadšení, že po neskutočne dlhej, 33ročnej pauze prišli na to, že by bola škoda ich duo nezaznamenať. Obe nahrávky vznikli v roku 2007 a boli vydané postupne s odstupom pár rokov. Prvá nesie názov *Jasmine*, druhá *Last Dance*. Čo sa týka konceptu samotných nahrávok, ten je v podstate prostý. Blízki priatelia a skvelí muzikanti spontánne a úplne bez prípravy nahrali svoje obľúbené skladby ako napríklad *'Round midnight*, *Every Time We Say Goodbye*, *Everything Happens to Me* atd. Samotný Jarrett sa k tomu v krátkosti vyjadruje: „*Toto je spontánna hudba, ktorá vzniká práve v ten moment bez akejkoľvek prípravy a ktorá uchováva našu oddanosť skrz našimi životmi, že neakceptujeme žiadneho náhradníka... Sú to nádherné skladby o*

láske, ktoré hrajú hudobníci snažiaci sa vo veľkej miere zachovať ich odkaz nedotknutý".⁵

Tým náhradníkom Jarrett vlastne vysvetlil v krátkosti to, že s Hadenom si rozumejú hudobne aj nehudobne skutočne dokonale. A z nahrávok samotných sa to dá intenzíve vnímať. Hadenova hra v doprovodoch, ktoré sú väčšinou vlastne jednoduché, účelne dopĺňa pestrú hru Jarretta.

Predsa len obaja spolu odohrali veľa koncertov v triu a kvartete a práve vďaka spoločne nadobudnutým hudobným skúsenostiam sú schopní na seba prakticky okamžite a prirodzene reagovať a tým trochu ozvláštniť dialóg, ktorý medzi nimi celý čas vo veľkej intenzite prebieha (čo je vlastne veľmi podstatná súčasť dobre fungujúceho dua). Občasné malé harmonické výlety (ako pri spomínanej *How Deep is the Ocean*) sú spestrením inak klasicky poňatej štruktúry skladieb, čo znamená téma, sólo piano, alebo basa a zasa téma. Tým, že nahrávka vznikla spontánne a vlastne na začiatku bez ambície dostať ju k poslucháčom sa muzikanti jednoducho úplne odprostili od ega v hraní. Tento fakt pripisujem uvoľnenej atmosfére, v ktorej samotná nahrávka vznikala.

Čo sa týka jednotlivých kontrabasových sól, Haden predvádza tú polohu svojej osobnosti, v ktorej bol vlastne vždy najsilnejší, a ktorá ho dokonale charakterizuje ako lyrického hráča schopného aj z minimálneho náznaku melódie vyťažiť jednoducho všetko, čo sa len dá. Jeho práca s rytmicko melodickými motívami je v jeho ponímaní a podaní skutočne silná je vlastne jedným z jeho poznávacích známení.

Ako názorný príklad Hadenovej melodickej a v tomto konkrétnom prípade aj rytmickej vyspelosti prikladám notový zápis jeho sóla zo skladby *Dance of Infidels* z albumu *Jasmine*. Je to vlastne trocha zharmonizovaná bluesová 12ka od Buda Powella. Trocha sa ale odlišuje od ostatných skladieb na spomínanej nahrávke pretože je jedinou zaradenou rýchlejšou kompozíciou. A ako už v spomínanom rozhovore uviedol Keith Jarrett, Haden nikdy nehral nad svoje technické limity a tak aj v tomto sóle hrá jednoduché, rytmicky posadené frázy a umne pracuje s pauzami medzi nimi, čím aj

⁵ Prevzaté z „liner notes“ z alba *Jasmine* [3]

v rýchlejšom tempe dokáže vytvoriť napätie, ktoré je pri hraní sól obecné veľmi dôležité. Zjednodušene by sa dalo doslova napísať, že to sólo je krátke, výstižné a zároveň presvedčivé a typicky Hadenovské. Aj to svedčí o uvoľnenosti atmosféry, v ktorej jednotlivé skladby na spomínaných nahrávkach vznikali.

Dance of Infidels

Charlie Haden bass solo, duo with Keith Jarrett

Bud Powell

Acoustic Bass

4

A. Bass

9

A. Bass

13

A. Bass

18

A. Bass

21

A. Bass

Fmaj7 Bbm7 Eb7 Am7 Gm7

F#m7 B7 Fm7 Bb7 Am7 D7 Abm7 Db7

Gm7 Dbm7 Gb7 Fmaj7 Fmaj7

Fmaj7 Bbm7 Eb7 Am7 Gm7 F#m7 B7 Fm7

Bb7 Am7 D7 Abm7 Db7

Gm7 Dbm7 Gb7 C7 Am7 Gm7 C7

5 Duo s Patom Methenym

Ďalšia štúdiová duová nahrávka v skutočne veľmi bohatej diskografii Charlieho Hadena je duo s ďalším zásadným muzikantom, gitaristom Patom Methenym. Pat Metheny (1954) je jedným z najosobitejších gitaristov a skladateľov a to nielen v jazzovom svete. S jeho kapelou *Pat Metheny Group* sa mu úspešne podarilo skĺbiť jazzovú interpretáciu a harmóniu s popovými melódiami a nahrávkami s týmto projektom oslovil skutočne širokú verejnosť nielen jazzových nadšencov, ale aj bežných poslucháčov po celom svete. Každopádne spojenie Hadena a Methenyho v duovej nahrávke má celkom logické vyústenie. Za prvé, v detsve boli ovplyvnení rovnakou hudbou. Americkou folkovou a country hudbou. To znamená, že ich vnímanie harmonických spojení a cit pre melodiku v hraní má rovnaké korene (Haden je rodák z Iowy a Metheny zo susedného štátu Missouri). Ďalším dôvodom pre vznik ich spoločného albumu je aj to, že sa dobre poznali, keďže od 80. rokov spolupracovali na spoločných nahrávkach.

Album *Song X* (1985) v zostave práve s Hadenom, Ornettom Colemanom, Jack DeJohnettom a Denardo Colemanom, ktorá je aj v súvislosti so zúčastnenou zostavou muzikantov značne ovplyvnená free jazzom. Album *80/81* (1981), kde Hadena a DeJohnetta doplnili ešte Dewey Redman a Michael Brecker. Ďalej triová nahrávka *Rejoicing* (1984) taktiež s Hadenom a Billy Higginsom na bicie nástroje. Repertoár na tomto albume je zložený z originálnych kompozícií Methenyho a Hadena, ale vlastne z väčšej polovice ho tvoria skladby práve od Ornetta Colemana, čím sa vlastne aj jasne vysvetľuje prítomnosť Hadena na týchto nahrávkach. Oba tieto albumy poznám a cítim z nich jednoznačný odkaz k freejazzovej minulosti Hadena, z ktorej isto aj Metheny čerpal inšpiráciu pre vlastnú tvorbu (samozrejme odhliadnuc od už spomínanej tvorby *Pat Metheny Group*).

Každopádne v roku 1997 sa Haden s Methenym opäť spojili a vytvorili nahrávku, ktorá je diametrálne odlišná od ich celej predošlej spolupráce a odkazuje jednoznačne na ich hudobné korene. Album zaznamenal veľký komerčný úspech a je možno aj najznámejšou Hadenovou duovou nahrávkou.

Samotný Haden sa k albumu *Beyond Missouri Sky* a k spolupráci s Methenym vyjadruje následovne: „Pat je skvelý hudobník, skladateľ a blízky priateľ. Hrali sme spoločne dlhú dobu a vždy to bolo skvelé a výnimočné. Je jedným z muzikantov, ktorí dokázali začleniť elektroniku do akustickej hudby a vždy to znelo výborne“. ⁶

Haden bol skutočne vyhľadávaným hudobníkom nielen do tria, či kvartetu, ale hlavne k spolupráci na duových nahrávkach. Dôvodom k tomu je podľa môjho názoru jednoznačne jeho schopnosť doprevádzať v skladbách, kde je dostatok priestoru na vyplňanie na jednu stranu funkčne a s rytmickou istotou a zároveň sú jeho linky melodicky bohaté a vždy súvisia s danou skladbou. Nikdy to nepreháňa s nefunkčnými technickými zbytočnosťami. Jednoducho vždy ctí skladbu po kompozičnej stránke a ak už zmení register, alebo zahrá nejakú melodickú ozdobu, nikdy tým nenarúša jej samotný priebeh. V tomto bol skutočne majster. Ďalším faktom, prečo práve v duu nahral skutočne veľké množstvo nahrávok je nielen jeho výborný sluch a vkus, ale hlavne samotný zvuk jeho nástroja. Podľa môjho názoru je v hudbe dôležité, aby každý hudobník pochopil zmysel a miesto svojho nástroja v hudbe samotnej. V mnohých prípadoch to tak bohužiaľ nie je. Je to samozrejme aj otázka vkusu, ale ak hrám v duu s gitarou, aj piánom tak jednoducho potrebujem svojim zvukom vyplniť chýbajúcu frekvenciu. Inak mi v hudbe bude stále niečo chýbať. Túto dôležitú zložku hudobného myslenia a prístupu Haden chápal dokonale a aj práve preto sa pohyboval prevažne v spodných registroch svojho nástroja. Pri hraní v duu len výhradne s melodickým nástrojom je tento aspekt ešte dôležitejší.

Album sa nevyhol postprodukcii, takže ide v tomto smere o úplne iný prípad ako pri duu s Jarrettom. Ale to ako k samotnému dialógu obaja muzikanti pristupujú z nej robí

6 Prevzate z *Charlie Haden and Pat Metheny* [4]

nahrávku so špecifickou atmosférou. Aj Methenyho spôsob uchopenia doprovodov svedčí o jeho muzikanskej vyzretosti. Obaja hudobníci hrajú vyslovene vkusne a k veci. Aj keď ide o duovú nahrávku, v niekoľkých prípadoch (napr. *Our Spanish Love Song*) je použitá ďalšia stopa akustickej gitary. Možno muzikanti v tomto prípade viac dbali na zvukovú plnosť nahrávky a uprednostnili ju pred samotným konceptom dua ako takého. Pri práci v štúdiu dochádza aj k takýmto situáciám, no každopádne to trochu narúša zmysel čistého dua, ktoré inak medzi Hadenom a Methenym funguje. Ďalším takýmto prípadom je skladba *Cinema Paradiso (Main Theme)*, v ktorej sú dokonca ku gitare a kontrbasu použité klávesové nástroje. Tie síce funkčne podporujú náladu skladby, ale zároveň opäť trocha popierajú samotný koncept dua. Tým, že sa k dvom nástrojom pridá ďalší sa vlastne maže rovnoprávnosť nástrojov, ktorá je zasa jedným z ďalších znakov hry v duu. Haden hrá stroho, melodicky a hlavne sóla na tomto albume sú opäť jasnou ukážkou, že melódia samotná je pre ňo vždy na prvom mieste. Práve pri porovnaní sól je badateľný kontrast. Obaja pracujú s úplne odlišnou virtuozitou. Aj pre Methenyho je na prvom mieste melódia, ale samozrejme je to aj gitarista s brilantnou technikou, čo dáva v istých momentoch skutočne dosť značne najavo. A práve v týchto chvíľach skvele funguje Hadenov striedmy doprovod (aj keď vlastne čo sa týka už viackrát spomenutého dialógu, v týchto momentoch to je skôr počúvanie monológu druhého muzikanta).

Zaujímavé je taktiež ako práve pri doprovodoch tém jednotlivých skladieb, ako aj v doprovode sól dokáže Haden používať len tie dôležité noty. Na vyjadrenie harmónie mu stačí pár nôt. Samozrejme, hlavne kvôli vyplneniu priestoru, ktorý má k dispozícii používa hlavne oktávy a tercie, ale práve to ako využíva spoločné noty jednotlivých akordov, ako vníma prepojenie harmonických funkcií primárne cez melódiu a nie cez bežné funkčné spojenia, prípadne to, ako používa chromatické prepojenia medzi akordami je naozaj veľkou učebnicou pre všetkých kontrabasistov. Čo sa týka rytmického cítenia, tu niet čo dodať. Opäť tento ďalší elementárny znak hrania v duu funguje dokonale a rytmické prepojenie Methenyho a Hadena je zreteľné. Sú naviazaní jeden na druhého a dopĺňajú sa navzájom vkusne, vrámci celkovej nálady danej kompozície. V istých momentoch, a to hlavne v niektorých Methenyho sólach ale na chvíľu popierajú podstatu dialógu. Sú to miesta, kedy Metheny predsa len skĺzne k akejsi gitarovej

ekvilibristike a jednoducho neponúkne Hadenovi priestor k žiadnej významnej reakcii. V ten moment jednoducho kontrabas musí len slúžiť.

Ak to porovnáam s dialógom Hadena a Ornetta, alebo aj Hadena a Jarretta, tak v prípade *Beyond Missouri Sky* komunikácia predsa len nefunguje tak ako v prípadoch o ktorých som písal v predošliých kapitolách práce. Nahrávka zároveň vôbec nepôsobí ako jazzová nahrávka. Ale to bol isto ich spoločný zámer. Metheny samotný mal a má k popu vlastne blízko, a aj keď si nedovolím to samé tvrdiť o Hadenovi, on sám za svoj bohatý hudobný život nahral skutočne veľa jednoduchých skladieb, vychádzajúcich práve z folkovej hudby, a aj ako skladateľ nikdy nekomponoval zložité jazzové kompozície. Melódia a nálada bola v jeho prípade vždy na prvom mieste. V duovom hraní ide primárne o dialóg dvoch melodických liniek, o zavolanie a odpoveď a o vzájomné reakcie muzikantov. Pri počúvaní tejto nahrávky som narazil aj na momenty vo vyššie spomínaných skladbách, kedy sa interakcia podriaďuje atmosfére, ktorá je podporená práve postprodukčnou prácou.

Z tohto pohľadu sú predsa len duá spomínané v predošliých kapitolách hlavne čo sa týka pochopenia a využitia samotného dialógu dvoch nástrojov presvedčivejšie.

Ako názorný príklad pripájam notový zápis skladby *First Song (For Ruth)*, ktorú napísal Haden svojej manželke Ruth Cameron Haden. Silná, naliehavo znejúca melódia, intímna nálada a hlavne basový doprovod a sólo samotné znie ako akési vyznanie.

First Song (For Ruth)

As played with Pat Metheny on album Beyond Missouri Sky

Charlie Haden

50 = 

Cm C⁷(b⁹) Fm B^b/A^b B^b⁷ G/B Cm

Acoustic Guitar

Acoustic Bass

5 C⁷/C[#] 3 A^b/C G⁷/B 3 Cm/B^b

A. Gtr.

A. Bass

9 F⁷/A Dm^(b5)/A^b B^b⁷/F Dm⁷(b⁵) G⁷

A. Gtr.

A. Bass

13 Cm C⁷(b⁹) Fm B^b/A^b B^b⁷ G/B Cm

A. Gtr.

A. Bass

17 Cm/B^b F⁷/A B^b⁷/A^b G⁷(b¹³) Cm G⁷(b⁹sus⁴)

A. Gtr.

A. Bass



2 bass solo

21 Cm C7(b9) Fm7 Bb/Ab Bb7 G/B Cm

A. Gtr.

A. Bass

25 C7/C# Ab/C G7/B

A. Gtr.

A. Bass

28 Cm/Bb F7/A Dm7(b5)/Ab Bb/F Dm7(b5)

A. Gtr.

A. Bass

32 G7 Cm C7/C# Fm

A. Gtr.

A. Bass

35 Bb/Ab Bb7 G/B Cm Cm/Bb

A. Gtr.

A. Bass

38 F7/A Bb/Ab G7(b13) Cm G7(b9sus4)

A. Gtr.

A. Bass

6 Duo s Egbertom Gismontim

Ďalšou duovou nahrávkou, ktorá je špecifická v tvorbe Charlieho Hadena je duo z roku 2001. Nesie názov *In Montreal* a vznikla počas koncertu na známom jazzovom festivale v rovnomennom kanadskom meste.

Najpr ale pár slov k osobe samotného Gismontiho. Narodil sa v roku 1947 v brazílskom *Rio de Janeiro*. S Hadenom pred ich spomínanou spoločnou nahrávkou spolupracoval na dvoch albumoch. Prvým je nahrávka *Magico* (1979) a druhým *Folk Songs* s rokom vydania 1981 (oba vyšli pod značkou ECM). Zostavu na nich tvoria Jan Garbarek na tenor a sopránsaxofón, Haden na kontrabas a Gismonti na gitaru a klavír. Netradičné Nórsko-Brazílsko-Americké spojenie. Hudba v duchu tvorby, ktorá vychádzala a vychádza pod ECM.

Skladby tvorené silnými melodickými motívmi prepájané voľnými pasážami, založenými na dialógu vyzretých muzikantov s jasným prístupom a názorom k hudbe.

Na spomenutej nahrávke dua Gismontiho a Hadena opäť vzniká zaujímavé spojenie.

Gismontiho tvorba ako aj hra samotná je neodškriepiteľne ovplyvnená tradičnou brazílskou hudbou, vďaka čomu vzniká kontrast s Hadenovou už viackrát spomínanou úspornou, no precíznou hrou. Zasa sa ukazuje, že jedným z najdôležitejších aspektov jeho prístupu k hre hlavne vo voľnejších improvizovaných plochách je dokonale vycvičený sluch Hadena. Jendou notou dokáže zmeniť náladu celej skladby, čím samovoľne vznikajú prekvapujúce hudobné kontrasty. Zaujímavým poznatkom je aj trocha odlišný prístup k Hadenovmu doprovodu v prípade keď Gismonti hrá na gitaru a na piano. V skladách, kde je nosným nástrojom gitara, má Haden predsa len troška menej priestoru na vyplňanie a tak je jeho doprovod trocha striedmejší v porovnaní s kompozíciami, kde hlavnú melodicko-harmonickú funkciu prevezme klavír. V týchto momentoch sa Gismonti zameriava hlavne na doprovod a Haden má dostatok voľného priestoru na plné využitie svojej melodickej invencie, a aj v doprovodoch je vedúcim prvkom, ktorým sa Gismonti

skvele prispôsobuje.

Samotný materiál je tvorený originálnymi kompozíciami oboch hudobníkov, čo je zasa len plusom tejto nahrávky. Troška výnimkou oproti predošlému tvrdeniu je ale skladba *First Song (For Ruth)*. Ak ju porovnáam s nahrávkou zo spomínaného albumu z predošlej kapitoly, tak je Haden v doprovode témy síce zasa vecný a striedmy, ale predsa len je jeho linka bohatšia hlavne o rytmické vyhrávky a samotné sólo je akoby uvoľnenejšie. Pre porovnanie olišností, ktoré síce nie sú markantné, ale predsa len badateľné prikladám transkripciu témy spomínanej skladby aj zo živej nahrávky.

First Song (for Ruth)

Bass transcription, live with Gismonti

Charlie Haden

76=♩

Acoustic Bass

5

A. Bass

9

A. Bass

13

A. Bass

17

A. Bass

Cm⁷ C⁷(b⁹) Fm⁷ B^b/A^b B^b⁷ G⁷/B Cm⁷

C⁷/C[#] A^b/C G/B Cm⁷/B^b

F⁷/A Dm⁷(b⁵)/A^b B^b/F Dm⁷(b⁵)/A^b G⁷

Cm C⁷(b⁹) Fm⁷ B^b/A^b B^b⁷ G⁷/B Cm⁷

Cm⁷/B^b F⁷/A B^b⁷/A^b G⁷(b¹³) Cm⁷ G⁷(b⁹sus⁴)

Samozrejme harmonická štruktúra je stále zachovaná a ničím nenarušovaná. Pripisujem to ale hlavne tomu, že vlastne samotná verzia z tejto živej nahrávky je prezentovaná v podstate ako sólová skladba pre kontrabas. Gismonti po zahraní témy v podstate len doprevádza Haden, ktorý celú skladbu vedie smerom akým chce. Harmonický doprovod kontrabasovej linky a sóla je ale virtuózný, a dokazuje to fakt, že Gismonti je rovnako vynikajúcim gitaristom aj klavíristom a hlavne čo sa rytmickej stránky týka, cítim už spomínaný vplyv brazílskej hudby. Nálada a intimita ale rozhodne nie je narušená. Ďalším dôležitým znakom, ktorý ma napadá je jednoducho uvoľnenosť a radosť z hry oboch muzikantov. Predsa len, ak fungujú základné aspekty duovej spolupráce ako otvorenosť, naslúchanie jeden druhému, komunikácia, tak na živom hraní je jednoduchšie samotné emócie muzikantov preniesť na poslucháča, ako pri nahrávaní v štúdiu, kde sa to samozrejme môže podariť, ale je to o trochu zložitejšie (samotné Hadenove štúdiové nahrávky s Colemanom sú dôkazom toho, že energia a emócia sa dá naplno vyjadriť nielen pri živom prevedení).

Jedným z vrcholov nahrávky je pre mňa osobne asi jedna z najznámejších Hadenových kompozícií *Silence*. Táto skladba je dochovaná v rôznych verziách na rôznych Hadenových nahrávkach. Napr.: už spomínaná *Magico* (Gismonti, Garbarek), *Etudes* (1987, Paul Motian, Geri Allen), *Silence* (1987 Pieranunzi, Higgins, Baker), *Ballad of the Fallen* (1982, *Liberation Music Orchestra*) atd. Samotný fakt, že ju Haden hral a nahrával tak často svedčí o tom, že má v jeho repertoári významé postavenie.

Jednoduchá melódia zložená skoro výhradne z polových nôt, doplnená o sekvenciu akordov sa tiahne celou skladbou a vytvára naliehavú atmosféru. Zaujímavý je ale prístup Gismontiho k prevedeniu sóla, v tomto prípade na klavír. Zatiaľ čo kontrabasový doprovod plynie v podstate stále v rovnakej rovine, čo sa týka množstva nôt, Gismonti používa ako svoj najvýraznejší výrazový prostriedok práve rytmus. Ten je tvorený krátkymi, údernými frázami a v istých momentoch pôsobí dá sa povedať až neklavírne. Každopádne kontrast, ktorý vzniká práve v spojitosti so striedmou kontrabasovou linkou vytvára pre poslucháča dostatočne silný efekt pre vstrebanie emócií, ktoré sú v tomto konkrétnom prevedení skutočne priam hmatateľné. Dôležitým prvkom tejto skladby je aj

meniaca sa dynamika hlasitosti oboch nástrojov, ktorá sa mení prirodzene, nenútene a je dôkazom toho, že komunikácia a prepojenie muzikantov jednoznačne funguje.

Na ukážku Haden ako skladateľa prikladám transkripciu tématu a basového doprovodu spomínanej skladby *Silence* práve z albumu *Live in Montreal*.

Silence

as played with Egberto Gismonti

Charlie Haden

♩=50

Piano

Acoustic Bass

6

Pno.

A. Bass

12

Pno.

A. Bass

Chords: D^b , D° , $E^b\text{maj}7$, C° , Cm , D^b , B^b° , B^bm , $B\text{maj}7$, B , Dm^7 , $E^b\text{maj}7$

7 Closeness Duets a iné duá

Charlie Haden nahral za svoj život skutočne veľa nahrávok v duu. V tejto kapitole ich chcem spomenúť.

Začnem albumom s názvom *Closeness Duets*. Je to vlastne jeho prvá nahrávka v duu . Samotný materiál vyšiel postupne na dvoch albumoch. Prvý s rovnakým názvom v roku 1976, a druhá časť kompilácie vyšla o rok neskôr, tj. 1977 pod titulom *Golden Number*. Samotný názov tohto dvojalbumu môže prezradiť jeho zámer a zároveň aj naznačuje jeho koncept a taktiež naznačuje, že vznikol práve z Hadenovej iniciatívy. Do štúdia si postupne pozval osem muzikantov, ktorí boli jeho priateľmi, ktorých hra mu bola blízka a s ktorými už v minulosti spolupracoval. A tak vlastne vznikli v prenesenom význame slova akési duety zblíženia. Názov sám o sebe vyjadruje zámer Charlieho Hadena, pretože pri duetoch ide fakt o akési zblíženie dvoch muzikantov a ich objavovanie spoločnej cesty. To funguje v niektorých prípadoch viac, v niektorých menej, ale je to duová nahrávka v pravom zmysle slova.

Haden si teda prizval Keitha Jarretta, Ornetta Colemanu, Alice Coltrane, Paula Motiana. Skladby nahrané práve s nimi vyšli na prvej časti kompilácie. Na druhej spomínanej sa duetov zúčastnili Don Cherry, Archie Shepp, Hampton Hawes a opäť Ornette, no v tomto prípade vymenil tenorsaxofón za trúbku. Album je zaujímavý hlavne svojou pestrosťou. Každá skladba má svoj charakter, čo súvisí aj s rôznymi kombináciami nástrojov. Samozrejme vždy ide o kombináciu kontrabasu a ďalšieho nástroja. Zároveň je pestrý aj z toho dôvodu, že každý z participujúcich muzikantov má svojský prístup hre a používa vlastný vyjadrovací spôsob.

Na predošlých stránkach tejto práce som sa snažil o priblíženie spôsobu, akým Haden s jednotlivými hudobníkmi v duu pracoval a v spomínaných prípadoch vždy s trocha iným prístupom. Na albume *Closeness Duets* preto, že kombinácia nástrojov a muzikantov je

pestrá vznikla skutočne zaujímavá kompilácia rôznych hudobných svetov, ktoré všetky stmeluje práve Hadenova osobnosť.

Skladba *Ellen David* (venovaná Hadenovej prvej manželke a neskôr premenovaná na Nightfall), interpretovaná v duu s Jarrettom sa nesie v duchu ich spolupráce z tria a kvartetu s Motianom. Tempo je voľné, a dialóg hudobníkov funguje hlavne vďaka napojeniu a neustálym citáciám hlavnej melódie, ktoré sú prepletené voľnou improvizáciou.

Nasledujúca *O.C.* je vlastne len ďalším pokračovním harmolodického konceptu, ktorý Haden s Colemanom prakticky objavili a neustále prehlbovali. Ako som už spomínal v kapitole venovanej práve ich spoločnej spolupráci napojenie týchto dvoch muzikantov bolo intenzívne a forma akou dokázali jeden druhého dopĺňať je v ponímaní histórie jazzovej hudby naozaj revolučná.

Tretia skladba s názvom *For Turyia* má veľmi silnú atmosféru, ktorá sama o sebe vzniká už len veľmi nezvyčajným spojením kontrabasu a harfy. Každopádne zvukové spojenie týchto dvoch nástrojov je nesmierne zaujímavé a necháva dostatok priestoru pre dlhé, ale nenudiacie sólové plochy.

Posledná *For a Free Portugal*, v ktorej zasa ide o spojenie kontrabasu a rôznych perkusíí má vlastne politický podtext. Haden sa celý život netajil svojimi ľavicovými názormi a tvorba jeho kapely Liberation music orchestra mala počas celého svojho trvania politický podtón. Haden po si jednom vystúpení v Portugalsku za svoje názory voči vtedajšiemu diktátorovi Salazarovi aj pár dní odsedel vo väzení. Zaujímavosťou je, že v tejto skladbe sú použité prvky angolskej ľudovej hudby (intro samotné tvorí úryvok práve z toho koncertu, po ktorom Haden skončil vo väzení).

Prvkom ktorý všetky skladby z prvej časti kompilácie spája je fakt, že ani jedna nemá striktné daný rytmus. Hudba na albume plynie vo voľnom tempe a jednotlivé nástroje sa ňou celou nesú v spoločnom a otvorenom dialógu.

Druhá časť kompilácie sa nesie v dosť podobnom duchu ako tá prvá. Úvodná skladba *Out of Focus* s trúbkárom Donom Cherrym je formou spoločnej hry blízka duu s Ornettom Colemanom. Opäť bez daného tempa a opäť v duchu konceptu harmolodics.

Duo s Archie Sheppom *Sheppys Way* je vlastne zasa voľnou improvizáciou podľa systému harmolodics, aj keď Shepp k nemu pristupuje predsa len trošku tradičnejšie. Zaujímavé je však dlhé kontrabasové intro.

Duo s Hamptonom Hawesom *Turnaround* je jediné z celej kompilácie, ktoré začne v dopredu danom rytme a taktiež na konkrétnu harmóniu bluesovej dvanástky. No keď príde dlhé a typicky Hadenovské kontrabasové sólo, rytmus sa zmení vo voľnú improvizáciu, no stále v duchu blues, ku ktorému sa po sóle obaja zasa vrátia. Posledná skladba *Golden Number* je opäť voľným dialógom tentokrát kontrabasu a trúbky, ale zasa ako je to v prípade dialógu Colemanu s Hadenom zaznie vlastne viac skladieb v jednej kompozícii.

Ďalšími duovými nahrávkami v Hadenovej diskografii sú: *As Long, as There 's Music* s Hamptonom Hawesom (1978, *Artist House*) - nahraná však bola už v roku 1976 *Gitane* s gitaristom Cristianom Escoudém (1978, *All Life*) - *Time Remembers One Time Once* s klavíristom Dannym Zeitlinom (1981, ECM) a *Dialogues* s gitaristom Carlosom Paredesom (1990, Antilles). Album zaujme po zvukovej stránke. Paderes totižto používa atypickú dvanásťstrunnú gitaru, ktorej zvuk sa blíži mandolíne a spojenie tohto nástroja s kontrabasom vytvára netradičnú farbu. Hudba samotná vychádza z tradičnej ľudovej hudby Iberského poloostrova a ja z nej cítim istú spojitosť s tvorbou už spomínanej, politicky angažovanej tvorby Hadenovho projektu *Liberation Music Orchestra*, ktorý bol práve v Portugalsku veľmi obľúbený. Haden sám túto krajinu rád a často navštevoval. Dokonca v Lisabone v jazzovom klube *Hot Clube de Portugal*, kde som mal tú možnosť párkrát vystupovať dodnes visí na stene fotografia, ktorá zachytáva Hadena v plnom sústreďení v obklopení ďalších portugalských muzikantov.

Zaujímavým počinom s odkazom na tradičnú americkú hudbu, na ktorej Haden vyrastal a celý život ju miloval je nahrávka v duu s klavíristom Hankom Jonesom z roku 1994 s názvom *Steal Away* a podtitulom „Spirituals, hymns and folk songs“, ktorá vyšla u vydavateľstva Verve. Názvom albumu je daný samotný repertoár. Je to mne osobne jedna z najbližších Hadenových polôh. Melodické, jednoduché, účelné a precítene basové doprovody a sóla doplnené o vkusnú hru Jonesa.

Túto spoluprácu a v podobnom duchu si Haden s Jonesom zopakovali ešte na albume *Come Sunday* z roku 2012 (EmArcy).

Ďalej nahrávka s klavíristom Kenny Barronom, ktorá vyšla v roku 1996 pod názvom *Night and the City* vo vydavateľstve Verve. Tá z hľadiska konceptu neprináša nič novátorske a obsahuje známe štandardy, väčšinou v baladickom duchu a po jednej kompozícii od oboch hudobníkov. Mne osobne troška pripomínajú už spomínané duo Haden a Jarrettom.

Ďalším duom je album *Nightfall* (2004, Naim), s ďalším významným klavíristom a skladateľom Johnom Taylorom. Spomínaná *Silence* sa nachádza aj na tejto nahrávke a práve v duovom prevedení. Tento album nebol ani nijak dodatočne zvukovo upravovaný a tak sú všetky skladby úplne autentické.

Tokyo Adagio (2015, Impulse!) s klavíristom Gonzalom Rubalcabom. Tento album je posledným Hadenovým duom a vyšlo až po jeho smrti.

8 Charakteristické prvky Hadenovej hry

V predošlých kapitolách tejto práce som sa snažil podrobnejšie zamerať na z môjho pohľadu dôležité duá v bohatej tvorbe Charlieho Hadena. Ak si vezmem celú jeho diskografiu, či už ako lídra alebo spoluhráča, narátal som necelú stovku nahrávok, čo je samo o sebe skutočne dosť veľké číslo. Myslím si, že to že Haden participoval na toľkých nahrávkach svedčí o tom, že si muzikanti, ktorí s ním spolupracovali museli vybrať práve z niekoľkých dôvodov. Ako prvý dôvod by som uviedol jeho samotný prístup k nástroju-kontrabasu ako takému. Skutočne si myslím, že Haden dokonale pochopil funkciu svojho nástroja, ktorá je v prvom rade o doprevádzaní, rytmickej podpore a samotnom melodickom vedení doprovodnej basovej linky. Samotný zvukový charakter kontrabasu a jeho frekvenčná škála ho predurčuje k tomu, že má byť akýmsi základom na ktorom sa dá ďalej stavať frekvenciami, v ktorých znejú ostatné nástroje. Výsledné spojenie zvukových charakterov jednotlivých nástrojov nám dáva dohromady komplexný efekt celkovej zvukovej plnosti.

Ďalšou silnou stránkou Hadena je to, že ak už hral rôznorodú hudbu rozličných štýlov, vždy sa snažil o to, byť súčasťou konkrétnej skladby. Prenesene napísané, byť vo vnútri skladby a nijako z nej nevyčnievať. V neposlednom rade okrem nezameniteľného zvuku bola jeho silnou devízou bohatá a pre jeho osobu tak charakteristická melodika, či už vo voľných improvizáciách, ako aj pri hraní sól na konkrétnu harmonickú štruktúru.

Neprehliadnuteľným znakom Hadena ako kontrabasistu, nielen pri hraní v duu, ale počas celej jeho hudobnej kariéry bol zvuk jeho nástroja, alebo lepšie povedané zvuk, ktorý dokázal zo svojho nástroja vydať. Keď na chvíľu opomeniem jeho pevný rytmus, ako aj schopnosť s rytmom pracovať a hlavne v sólach hrať akoby okolo neho a pritom stále v ňom, čím vytváral ďalšie napätie pri použití len minima nôt a opomeniem tiež už viackrát v tejto práci spomínanú bohatú melodickú invenciu. Schopnosť používať len tie správne, alebo harmonicky citlivé noty práve na tých správnych miestach (ďalší

prostriedok na vytvorenie napätia), dalo by sa povedať, že práve jeho nezameniteľný zvuk bol jedným z jeho poznávacích znakov.

Podarilo sa mi dostať k pár veľmi zaujímavým výrokom, v ktorých to sám Haden vysvetľuje zreteľnejšie a po svojom.

O zvuku: *„Vždy som chápal hudbu ako sled znejúcich akordov, s dôrazom na umiestnenie dôležitej noty a nie na počet nôt samotných. V každej skladbe sú určité akordy, ktoré evokujú krásu. Rád túto krásu ešte zdôrazňujem a to hlavne tým, že dávam každej note jej dôležité miesto. Za účelom dosiahnutia zvuku, ktorý to podstatné zvýrazní mám struny na nástroji oveľa vyššie nad hmatníkom než iní, mladší hráči. Vždy vravím, keď hráš, snaž sa aby tvoj nástroj znel tak krásne ako to je len možné. Pretože keď ten krásny zvuk počuješ, inšpiruje Ťa to k tomu, aby si hral lepšie“.*

O prístupe k basovým sólam: *„Keď prišlo basové sólo, chcel som často zahrať niečo, čo až tak nesúviselo s akordickou štruktúrou, ale skôr niečo, čo je založené na pociťovaní skladby, alebo je inšpirované melódiou. Ale s týmto prístupom sa sólo môže vyvinúť smerom, v ktorom sa vytvárajú nové akordické štruktúry, odlišné od pôvodných, ale inšpirované nimi. Kedykoľvek som sa o to pokúsil, ľudia sa uškŕňali. Neskôr, keď som stretol Ornetta Colemana, zistil som, že jeho prístup bol úplne rovnaký ako ten môj“.*

O začiatkoch s Colemanom: *„Bolo to niečo úplne nové. Snažili sme sa len vyjadriť to, čo počujeme. Snažíme sa o to vlastne stále. Vždy keď som hral s Ornettom, dokonca aj dnes, znie to stále prekvapivo. Neustále sa z toho učím. Ten proces sa stále vyvíja a ja myslím, že sa nikdy vyvíjať neprestane. Je to spôsob improvizovania, ktorý priam naliehavo potrebuje spontánnosť, ktorá často krát chýba pri tradičnej jazzovej improvizácii“.*

O hraní s Colemanom: *„Od Ornetta som sa naučil niečo dôležité, čo predávam ďalej iným muzikantom. Je to situácia, keď hráš doslovo proti druhému hudobníkovi. Pretože, (pri hraní s inými hudobníkmi) ak hráš presne to samé, čo ostatní, alebo používaš presne ten*

samý rytmus, alebo rytmický model ako ostatní, nič extra samotnej hudbe nepridávaš. Isto nie toľko, ako keď hráš proti nim a tým vytváraš istú formu súdržnosti. Je to niečo, ako keby si domaloval váš spoločný obraz. Hraním proti tomu ako hrajú ostatní hudobníci vlastne hráš zároveň s nimi, aj keď po nich neopakuješ".

O improvizácii: „Jednou z najúžasnejších vecí na improvizácii je, že Ťa naučí dôležitosti momentu a tomu ako žiť v danom momente. Keď si to prenesieš to bežného života, stávaš sa lepším. Takže keď sa postavím s kapelou na pódium, snažím sa práve tento poznatok preniesť do hudby. Čo najskromnejšie a čo najúprimnejšie. Pretože len pri hraní ti skutočne dôjde dôležitosť pokory. Hudba ti dovolí sa tohto pocitu dotknúť a tým ti dáva najavo, aká je veľká a aký si ty maličký".

„Každý jeden z nás počuje hudbu inak. Rovnako ako každý z nás má iné odtlačky prstov. Niekedy počujem rýchly sled nôt za sebou a inokedy zasa počujem jednu dlhohznejúcu a pomaly zahranú notu. Ani jeden z týchto prípadov nie je dopredu daný. Vždy pristupujem k hraniu tak, akokeby som dopredu nevedel o hudobnom koncepte. Akoby predtým neexistoval žiadny jazz, alebo be-bop. Začínam úplne odznova. Akokeby som sa práve narodil a nevedel hovoriť. Ale jazyk ktorý používaš je v Tebe, pretože si v ňom vyrástol, miluješ ho a Ty sám to samozrejme vieš. Je vnútri Teba. Sám už o tom vieš a nemusíš o tom viac premýšľať. V tej chvíli na to všetko môžeš zabudnúť a predstierať, že si o ňom nikdy nepočul a zahrať niečo nové, čo je tvojím novým jazykom".⁷

„Pred hudbou samotnou bolo ticho a práve forma dua ťa navádza k tomu stavať z neho veľmi špecifickým spôsobom."⁸

⁷ Prevzaté z *Fuse Remembrance: Bassist Charlie Haden* [5]

⁸ Prevzaté z *Duets* [6]

9 Záver

V tejto diplomovej práci som sa snažil priblížiť a do väčšej hĺbky rozobrať princípy, zákonitosti a možnosti v tak špecifickej situácii v praxi jazzového hudobníka, akou nepochybne je hranie v duu. Ako základ práce som si vybral tvorbu Charlieho Hadena. Za prvé preto, že som sám kontrabasistom a snažím sa písať skladby práve pre obsadenie kontrabas a iný nástroj. A za druhé preto, že Haden je vlastne jedným z mojich vzorov a jeho hra je pre mňa inšpiráciou. Snažil som sa charakterizovať rôzne prístupy k takémuto štýlu hrania a zároveň bližšie konkretizovať rozdiely medzi nimi.

Z diskografie Charlieho Hadena som si vybral hlavne tri podľa mňa značne odlišné prístupy k spôsobu hrania v duu. Tieto rôzne prístupy ovplyvňuje samotný výber druhého nástroja (v prípade tejto práce šlo hlavne o spojenie kontrabas-saxofón, kontrabas-klavír a kontrabas-gitara). Zaujímavé je aj prepojenie s konkrétnym miestom a časom vzniku. Haden rovnako ako Metheny mali spoločné hudobné korene, ktoré sú dané tým, že vyrastali na americkom stredo západe (*Beyond Missouri Sky*). V čase, keď sa Haden presunul na západné pobrežie začal intenzívne spolupracovať s Colemanom (*Soapsuds, Soapsuds*) a po presune na východné pobrežie zasa s Jarrettom (*Jasmine, Last Dance*). Zároveň sú ovplyvnené aj spojením rôznych hudobníkov a tým pádom aj rôznych osobností.

Samotné pátranie po nahrávkach, ich intenzívne počúvanie a zamyslenie sa nad ich estetikou mi rozhodne pomohli v mojom ďalšom hudobnom rozvoji a s určitosťou tieto novonadobudnuté poznatky prenesiem do svojho aktívneho hudobného života.

Seznam použitých zdrojů

- 1: Ethan Iverson, Interview with Charlie Haden, 2010,
<http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-charlie-haden.html>
- 2: Ethan Iverson, Interview with Keith Jarrett, 2010,
<http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-keith-jarrett.html>
- 3: Keith Jarrett, Liner notes from album Jasmine, 2010
- 4: Charlie Haden, Charlie Haden and Pat Metheny, 2012,
<http://www.charliehadenmusic.com/music/with-pat-metheny>
- 5: Michael Ullman, Fuse Remembrance: Bassist Charlie Haden, 2014,
<http://artsfuse.org/110478/fuse-remembrance-bassist-charlie-haden-august-6-1937-july-11-2014/>
- 6: Charlie Haden, Duets, 2012, <http://www.charliehadenmusic.com/music/duets>