AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír - Jazz

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HARMONICKÝ SYSTÉM BARRYHO HARRISE

Tomáš Jochmann

Vedoucí práce : MgA. Vít Křišťan

Oponent práce: Mgr. Jiří Růžička

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Piano - Jazz

BACHELOR'S THESIS

THE BARRY HARRIS HARMONIC SYSTEM

Tomáš Jochmann

Supervisor: MgA. Vít Křišťan

Examiner: Mgr. Jiří Růžička

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Harmonický systém Barryho Harrise

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

Praha, dne ..... Tomáš Jochmann

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Cílem mé bakalářské práce je objasnit způsob, jakým klavírista a profesor Barry Harris přistupuje k harmonii. Na příkladech jeho interpretací skladeb se pokusím srozumitelně vysvětlit, jak vytváří akordy a harmonické postupy, které používá v improvizaci. Hlavním zdrojem pro mou bakalářskou práci jsou především osobní návštěvy jeho workshopů a dále studium nahrávek a videoškol.

Abstract

The aim of this thesis is to demonstrate a way in which professor Barry Harris approaches harmony. As an example I am using his own interpretation of compositions, where I explain, how chords and harmonic movements are created throughout Harris' improvisation. As a medium to complete my studies I mainly focused on the personal visit of his workshops as well as studying his recordings and video schools.

Obsah

1. Úvod 7

2. Životopis Barryho Harrise 8

3. Vlivy klasické hudby na harmonický systém Barryho Harrise 10

4. Úvod do stupnic 12

4.1 Durová stupnice „Major 6th diminished" 15

4.2 Propůjčování tónů zmenšeného septakordu („Borrowing diminished notes") 20

4.3 Mollová stupnice „Minor 6th diminished" 24

4.4 „Dominantní" stupnice „Dominant 7th diminished" 27

4.5 ,,Dominantní" stupnice se zmenšenou kvintou „Dominant $7th^{b5}$ diminished" 29

5. Analýzy skladeb 33

5.1 Analýza č. 1 - I'll Keep Loving You (Bud Powell) - Barry Harris 34

5.2 Analýza č. 2 - Be My Love (Sammy Cahn & Nicholas Brodzsky) - Barry Harris 36

Závěr 40

Seznam použité literatury a pramenů 41

Přílohy 42

1. Úvod

Již několik desetiletí je Barry Harris učitelem jazzových muzikantů mnoha generací. Jeho workshopy probíhají pravidelně v New Yorku, Římě a dalších evropských městech a navštěvují je hudebníci z celého světa. Barry Harris je pokračovatelem „bebopové éry"[1], která je pro studium jazzu zásadní. Jeho hra je specifická tím, že hojně využívá vnitřních pohybů hlasů v harmonii. Ve svých 87 letech (v době psaní této práce) je jedním z posledních žijících jazzových učitelů bebopové éry. Inspirací pro napsání této práce byla především možnost se s ním osobně setkat. Na internetu sice existuje mnoho videí, ale zatím neexistuje publikace, která by jeho harmonický systém srozumitelně a přehledně popisovala do detailu.

Cílem této práce je vytvořit přehledný systém, který umožní čtenáři proniknout do harmonického myšlení a slyšení Barryho Harrise.

Pomocí analýzy jeho hry se pokusím dokázat, že používá jasný, ucelený systém, který se lze naučit. V první části práce se budu věnovat teorii čtyř stupnic, které jsou základem pro tento systém. V další části, na příkladech nahrávek, které jsem po poslechnutí zapsal do not, zanalyzuji harmonické spoje, které Harris využívá v improvizaci a interpretaci svých i převzatých skladeb. Po analýze se budu věnovat jednotlivým harmonickým spojům a vysvětlím pomocí kterých stupnic byly vytvořeny. Tyto harmonické postupy sepíšu podle náročnosti od jednoduchých po složitější a doporučím způsob, kterým je cvičit.

[1] Období začátku až poloviny čtyřicátých let dvacátého století. Hlavními představiteli byli

2. Životopis Barryho Harrise

Barry Doyle Harris se narodil 15. prosince 1929 v Detroitu. Na klavír začal hrát ve čtyřech letech pod vedením své matky, která byla klavíristkou v kostele. Později začal studovat klasický klavír u Neptune Holloway, Gladys Wade Dillard, nebo dodnes žijící Sophie Rosoff, která učí klasickou klavírní techniku vycházející ze školy Abby Whiteside. Jazzové hudbě se začal věnovat až později. Učil se především analýzou nahrávek.

Ve 40. letech začal hrávat na školních plesech a koncertovat v Detroitu. V letech 1953 až 1954 byl rezidentním pianistou v klubu Bluebird Lounge, kde si zahrál s Milesem Davisem, který byl v té době také rezidentem Detroitu. V té době zároveň úzce spolupracoval s Yusefem Lateefem a Elvinem Jonesem. V roce 1956 byl několik měsíců na turné s Maxem Roachem. V tom samém roce se podílel na natáčení nahrávek Thada Jonese a Hanka Mobleyho.

Do konce 50. let hrával jako „house pianist"[2] v nejnavštěvovanějších Detroitských klubech jako např. Rouge Lounge a Baker's Keyboard Lounge. Příležitostně doprovázel Lestera Younga nebo Nancy Wilson. V té době jeho renomé rostlo. Začal inspirovat mladší muzikanty jako např. Joe Henderson, Louis Hayes, Paul Chambers nebo Charles McPherson, kteří se od něho začali učit. Byt jeho matky se tak stal hudební mekkou. Pro muzikanty, přijíždějící do Detroitu, bylo automatické okamžitě zamířit do Barryho domu. Při jedné příležitosti se tak u něj zastavil i John Coltrane, který byl ve městě spolu s Milesem Davisem a Cannonballem Adderleym.

Poté co nahrál svou první desku, jako leader v roce 1958, se přestěhoval v roce 1960 do New Yorku, kde se seznámil a spřátelil s Theloniem Monkem a jeho patronkou, baronkou „Pannonicou de Koenigswarter"[3]. Tehdy začal hrát v kvintetu Cannonballa Adderleyho. V New Yorku spolupracoval a nahrával s muzikanty, jako jsou Yusef Lateef, Lee Morgan, Wes Montgomery nebo Charles McPherson. Během 60. let také objevil své vzory a to Thelonia Monka a

---

[2] Klavírista, který má v daném klubu pravidelné angažmá

[3] Pannonica de Koenigswarter (Rothschild) byla jazzovou mecenáškou, která sponzorovala několik slavných jazzových muzikatů, mezi nímž byl např. i Charlie Parker nebo Thelonious Monk. Thelonious Monk žil do své smrti (1982) v jejím domě ve Weehawkenu v New Jersey, kde v té době také bydlel Barry Harris. Barry Harris v tomto domě žije dodnes.

Colemana Hawkinse, se kterým hrál od roku 1962 až do jeho smrti roku 1969. Začátkem šedesátých let nahrál čtyři desky pro vydavatelství Riverside, k nímž patří zřejmě i jeho nejznámější nahrávka Live at the Jazz Workshop, kterou nahrál v triu spolu s Louis Hayesem a Sam Jonesem. Když vydavatelství Riverside ukončilo svou činnost, pokračoval v nahrávání ve spolupráci s manažerem Donem Schlittenem, pro různá další vydavatelství. Kromě nahrávek jako leader také spolupracoval s řadou dalších hudebníků a v 70. letech se účastnil natáčení na zřejmě nejlepších nahrávkách Sonnyho Stitta „Tune Up" a „Constellation".

V polovině 70. let začal oficiálně učit pro organizaci zvanou „Jazz Interactions", kterou vedli Joe a Rigmore Newman. Zanedlouho se jeho lekce stali tak populární, že založil vlastní školu, která se jmenovala „Jazz Cultural Theater". Mezi lety 1982 až 1988 v ní tak formoval a zdokonaloval své neortodoxní vyučovací metody. Od té doby se Barry Harris intenzivně věnuje pedagogické práci a kromě vyučování v Lincolnově centru se také účastní několikatýdenních stáží v různých akademických institucích.

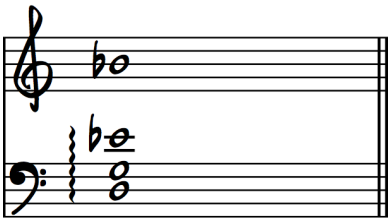
V průběhu let své pedagogické praxe tak sestavil program svých jedinečných workshopů, se kterými dodnes jezdí po celém světě. Tyto workshopy probíhají dvakrát ročně v italském Římě nebo na Sicílii v Gele, každoročně v Londýně, Basileji, Madridu, Bilbau nebo Boloni. V New Yorku tyto lekce probíhají týdně a to každé úterý ve „244 Rehearsal Studios" na Brodwayi.

3. Vlivy klasické hudby na harmonický systém Barryho Harrise

„Chopin, Bach, Beethoven, Liszt a všichni tito klasičtí muzikanti improvizovat uměli. Když se přestalo improvizovat v Evropě, začalo se improvizovat v USA. Jazz je pokračováním klasické hudby.“[4] říká Barry Harris.

Barryho hra je hodně inspirována Chopinem. Říká, že Chopin využíval stupnici, která měla přidaný snížený VI. stupeň a také využíval propůjčování tónů zmenšeného akordu, které se posléze rozvádí do konsonance (bude vysvětleno v dalších kapitolách).
V následujícím příkladu je ukázka použití propůjčení tónů zmenšeného akordu. V Baladě č. 1 g-moll, Op. 23 Chopin použil v 7. taktu v akordu g-moll, tón Es, který patří zmenšenému septakordu dominanty, čímž vytvořil napětí, které následně rozvedl.

Příklad č.1: Propůjčený tón ze zmenšeného septakordu v 7. taktu Balady č. 1 g-moll, Op. 23

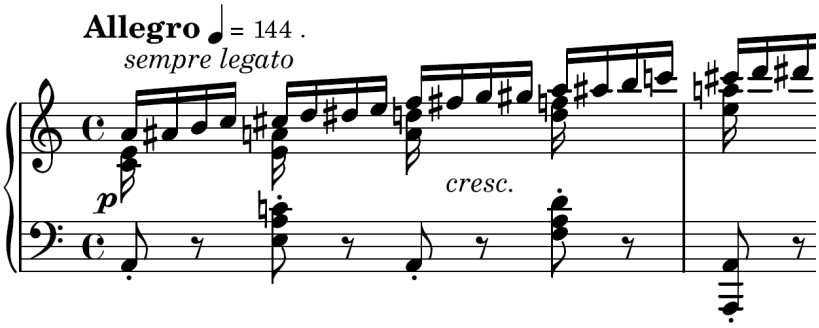


Barry Harris říká, že klasičtí klavíristi moc nepřemýšlí nad harmonii. Pro něj je ale zásadní naučit se nejdřív harmonii dané skladby a následně ten zbytek. Hovoří tomu harmonický "outline"[5].
Etuda Op. 10, č. 2 a-moll je složená z tónů chromatické stupnice. "Když si ale zahrajeme harmonickou kostru, tak zjistíme, že je složená z celotónové stupnice." říká Barry Harris.

[4] Jazz Theory with Barry Harris, Part Two - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=UhG9-JCpgD4

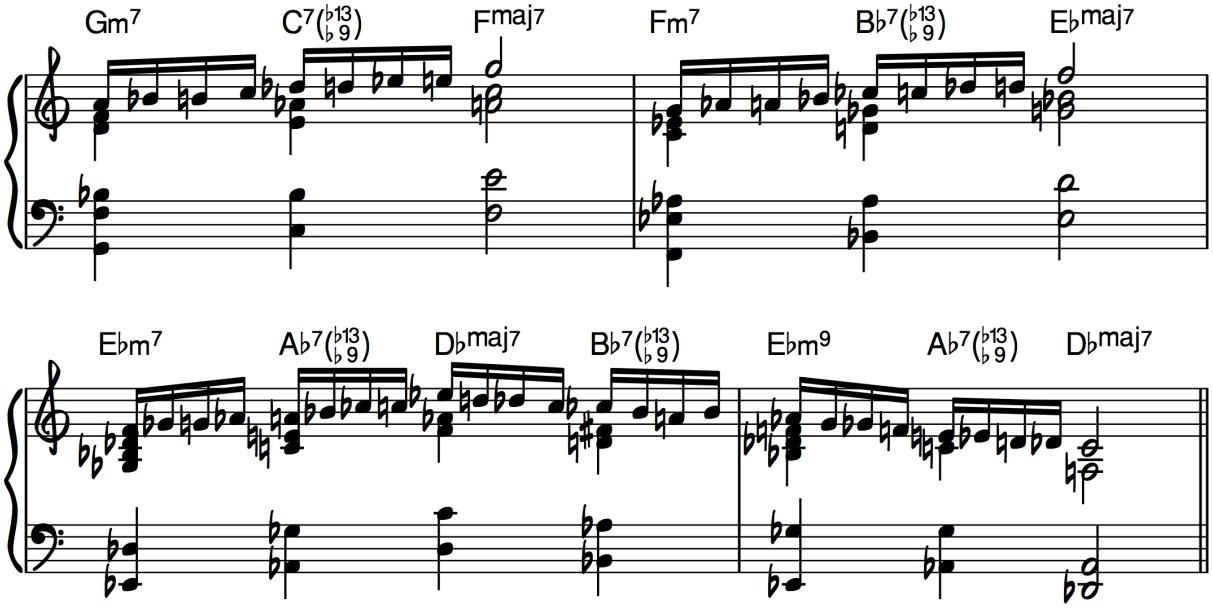
[5] V českém jazyce to slovo nemá přímý ekvivalent, ale dalo by se říct, že je to harmonická kostra.

Příklad č.2: Etuda Op. 10, č. 2 a-moll



Touto etudou se Barry Harris nechal inspirovat a složil skladbu, která je v následující ukázce.

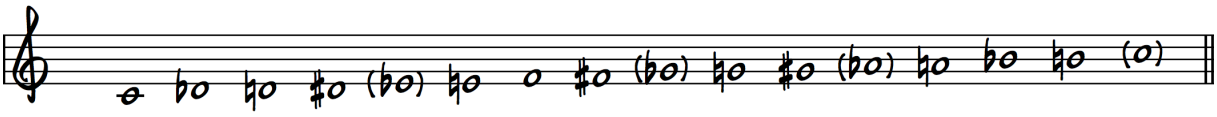
Příklad č. 3: Krátká bezejmenná skladba inspirovaná Etudou č. 2, Op. 10 Fryderyka Chopina



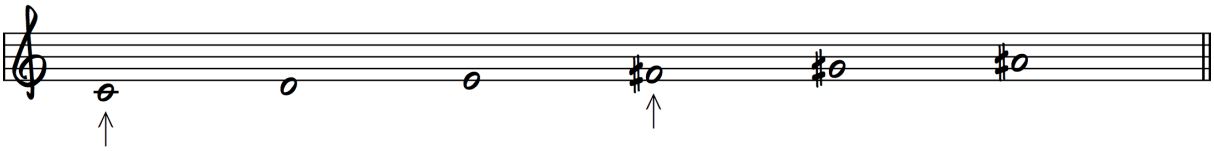
4. Úvod do stupnic

Barry popisuje rozčlenění stupnic pomocí příběhu. „Byl muž a žena (dvě celotónové stupnice) a ti spolu měli tři děti (tři zmenšené stupnice)“[6]. Od tohoto příběhu se odvíjí celá teorie vývoje stupnic, které jsou využívány v jeho harmonickém systému.

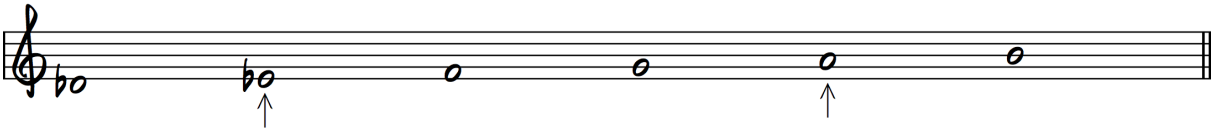
Chromatická stupnice



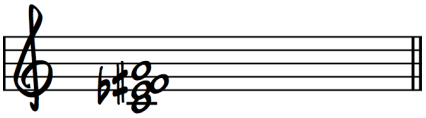
Celotónová stupnice C



Celotónová stupnice Db



Ze dvou celotónových stupnic vznikl zmenšený septakord.



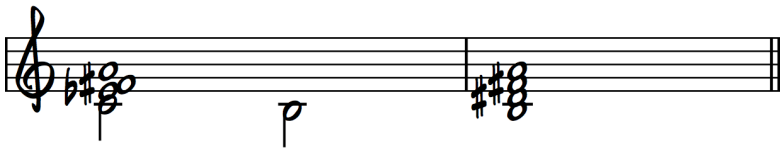
Arnold Schoenberg řekl:,,Co kdybychom snížili jeden z tónů zmenšeného septakordu?"

---

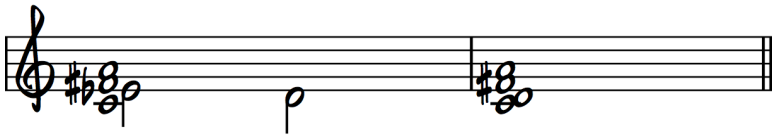
[6] Barry Harris' speech in Almeria - Spain | BELIEVE - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=BjnX_PkDwWs

Takže pokud postupně snížíme každý tón zmenšeného septakordu o půltón, dostaneme 4 dominantní septakordy.

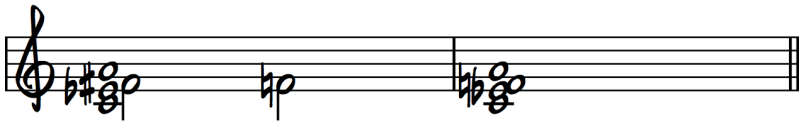
Když snížíme tón C na tón H, dostaneme akord „B7“[7]



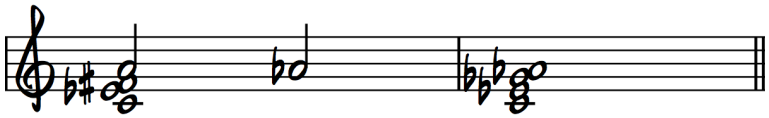
Když snížíme tón Eb na tón D, dostaneme akord D7



Když snížíme tón F# na tón F, dostaneme akord F7



Když snížíme tón A na tón Ab, dostaneme akord Ab7



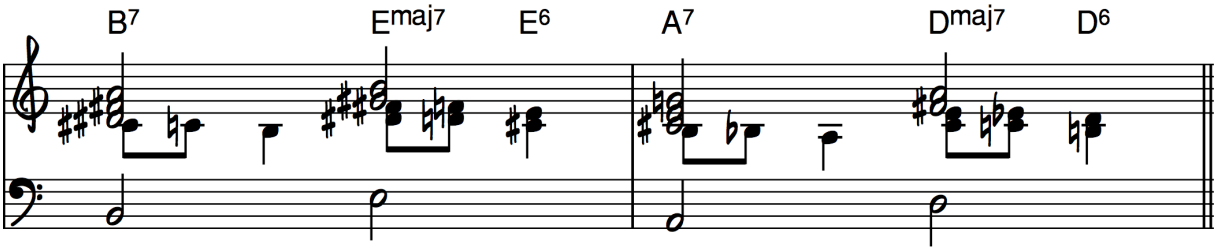
Dostáváme tak odpověď na otázku, jak vzniká zmenšená stupnice. Zmenšená stupnice vzniká kombinací tónů zmenšeného septakordu a čtyř základních tónů, z něj odvozených dominant.

Barry Harris říká: "Co kdybychom jeden z tónů zmenšeného septakordu zvýšili?" Tak nám vzniká jeden z prvních zajímavých harmonických pohybů. A to konkrétně pohyb z dominanty do tóniky.

[7] V celé této práci budu používat označení B pro tón H.

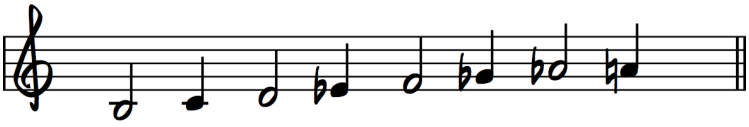
Přiklad č. 4: Jeden z prvních harmonických pohybů vycházejících ze systému Barryho Harrise.

V tomto momentu je důležité změnit myšlení a nevnímat akordy samostatně, ale vnímat harmonický pohyb. Akordové značky značí pouze harmonickou funkci. Kdyby měli být akordy vypsány samostatně, tak by to vypadalo asi takto: B9, $B7^{b9}$, B7, Emaj9, atd., ale to není správné myšlení. Je vhodné následující příklad cvičit ve všech tóninách a to po kvartovém kruhu, např. B7 do Emaj7, A7 do Dmaj7, G7 do Cmaj7, atd. Poté je nutné začít o půltón výš, abyste přehráli všechny tóniny. (pozn. autora)



Zmenšená stupnice

Čtvrťové noty značí noty zmenšeného septakordu a půlové noty značí základní tóny odvozených dominantních septakordů.

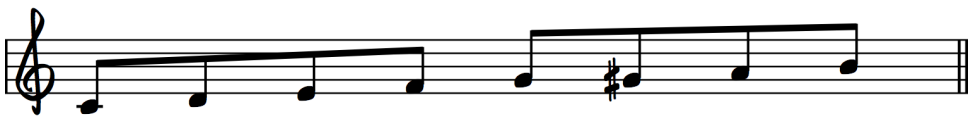


Základním stavebním prvkem systému Barryho Harrise jsou čtyři stupnice, pomocí kterých se tvoří akordy a harmonické postupy. Tyto stupnice budou vysvětleny v následujících kapitolách.

4.1 Durová stupnice ,,Major 6th diminished"

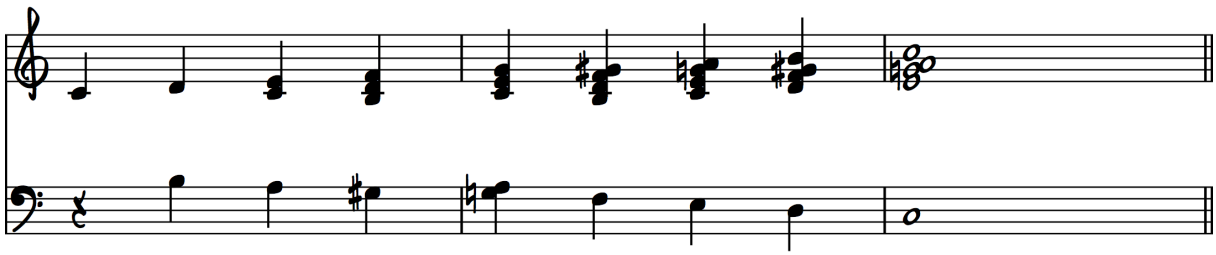
Durová stupnice se přidaným půltónem mezi V. a VI. stupněm, neboli ,,Major 6th diminished" (dále už jen major 6th diminished) je stupnice, kterou vymyslel sám Barry Harris. Její vznik popisuje následovně. ,,Když zahrajete akord C6 a podíváte se, ze kterých tónů je složen, tak zjistíte, že tón C a tón A patří k jednomu ze třech zmenšených septakordů a tón E a tón G k druhému. Když do toho vložíte tóny z třetího zmenšeného septakordu, vznikne stupnice Major 6th diminished. Z názvu tedy vyplývá, že stupnice se skládá z tónů akordu C6 a zmenšeného septakordu. Výhodou této stupnice je, že kromě dominanty durové stupnice (G7) také obsahuje dominantu paralelní mollové stupnice (E7). To znamená, že když umíte tuto stupnici zahrát, můžete jí použít nejen na akord C6, ale také na akord Am7."

Major 6th diminished scale

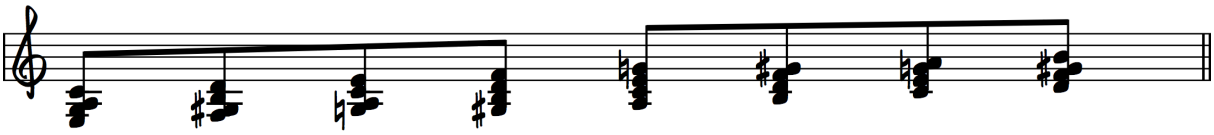


Pro harmonizaci této stupnice se používá akord C6 střídající se se zmenšeným septakordem a to tak, že akordický tón harmonizujeme obratem akordu C6 a neakordický tón zmenšeným septakordem.

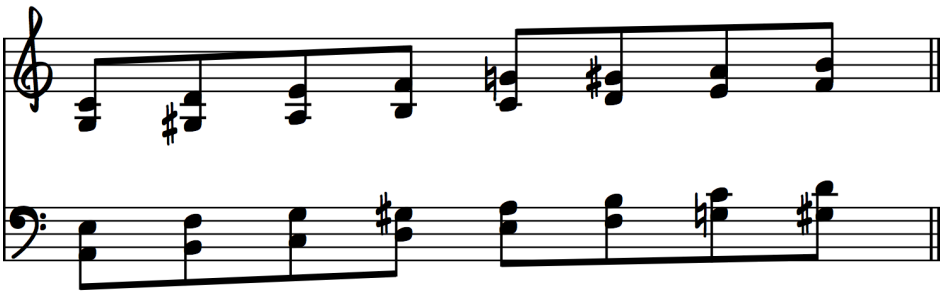
Příklad č. 5: Zharmonizovaná stupnice Major 6th diminished v protipohybu



Příklad č. 6: Stupnicové akordy („Scale chords“) ve stupnici Major 6th diminished
V tomto harmonickém postupu se střídá akord C6 se zmenšeným septakordem.

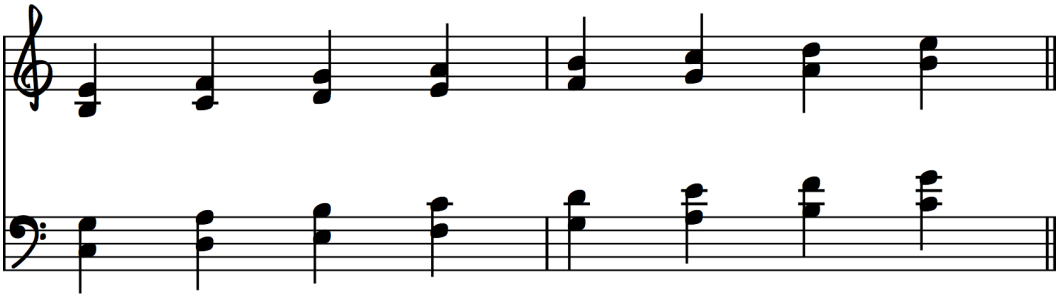


Příklad č. 7: Stejné akordy jako v příkladu č. 6, ale v „Drop 2 voicingu“[8]



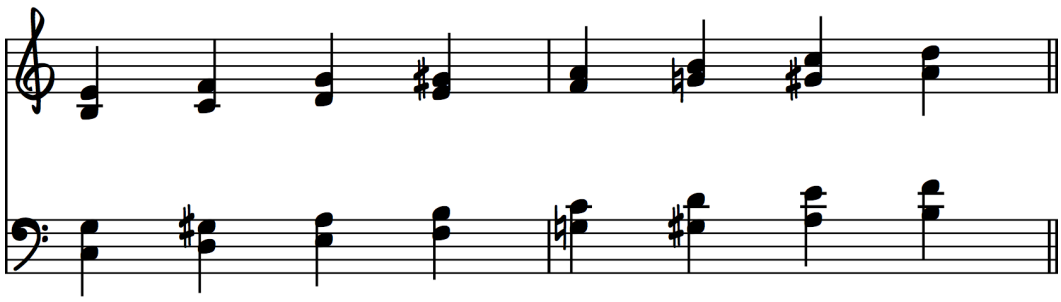
V následujících dvou příkladech porovnáme harmonický pohyb doškálních septakordů v Drop 2 voicingu ve stupnici C dur a ve stupnici C Major 6th diminished. Ve stupnici C dur nám tak vzniknou akordy, které již velmi dobře známe: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, atd.

Příklad č. 8: Doškální septakordy ve stupnici C dur v Drop 2

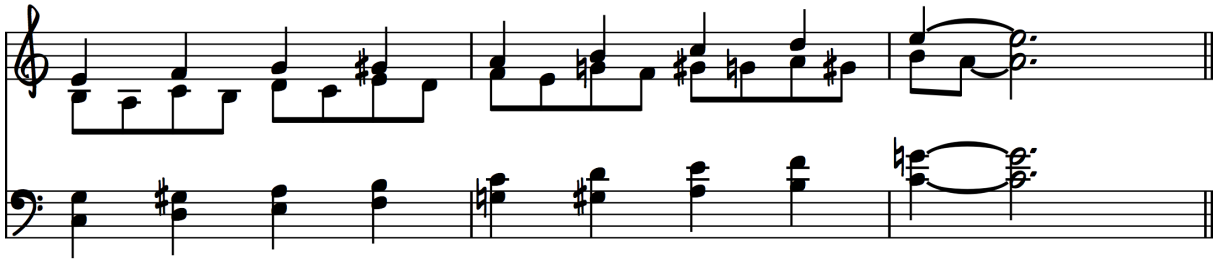


[8] Druh sazby akordů, kdy druhý hlas shora posuneme o oktávu níž. Vznikne tak širší sazba.

Příklad č. 9: Pohyb septakordů po stupnici C major 6th diminished
Tento pohyb začíná stejným akordem, ale ve stupnici už máme o jeden tón navíc a to půltón mezi V. a VI. stupňem. Tímto nám vznikají zajímavější souzvuky a sofistikovanější harmonické pohyby. V tomto případě už akordy zvlášť analyzovat nebudeme, protože se jedná o pohyb a ne o samostatné akordy.



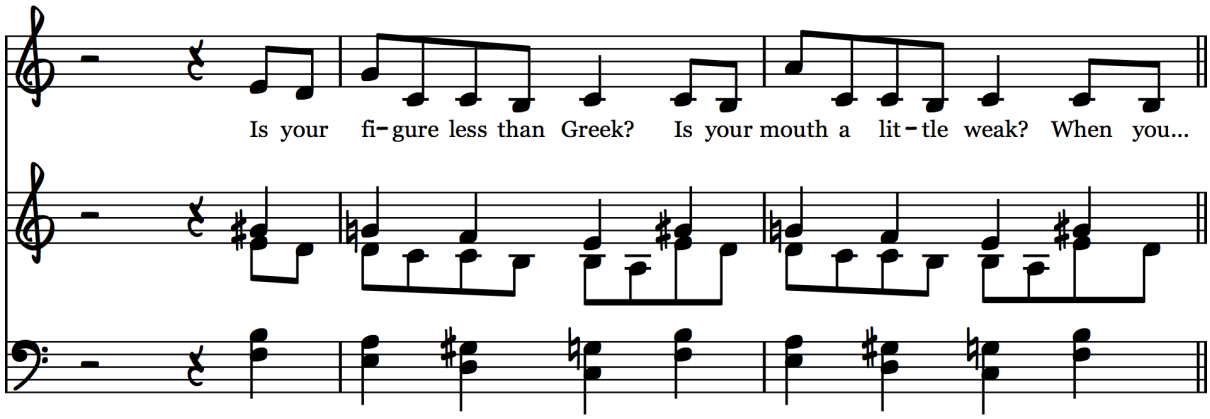
Příklad č. 10: Pohyb septakordů rozšířený o osminový pohyb ve stupnici C major 6th diminished
V tomto příkladu je oproti příkladu č. 9 ještě přidaný osminový pohyb v druhém hlasu.



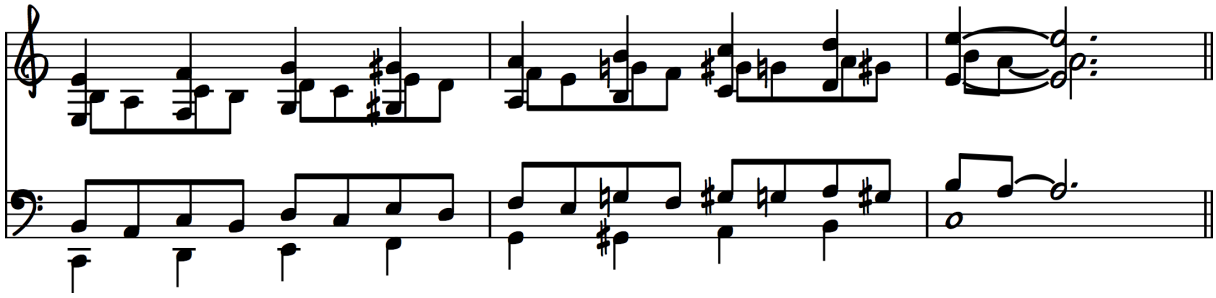
Doporučení: Všechny tyto příklady je vhodné nacvičit ve všech tóninách. Nejde ale jen o mechanické cvičení, nýbrž především o cvičení sluchu a harmonické představivosti! (poznámka autora)

Příklad č. 11: Použití pohybu z příkladu č. 10 v praktické ukázce

Jedna z možností, jak se dá využít tento harmonický pohyb je skladba My Funny Valentine a její střední část.

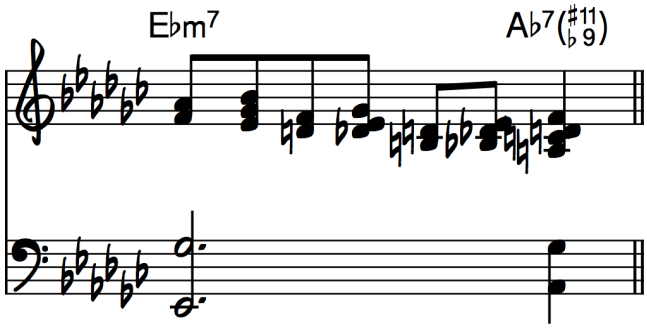


Příklad č. 12: Stejný pohyb, jako v příkladu č. 10, ale s použitím jiného druhu sazby



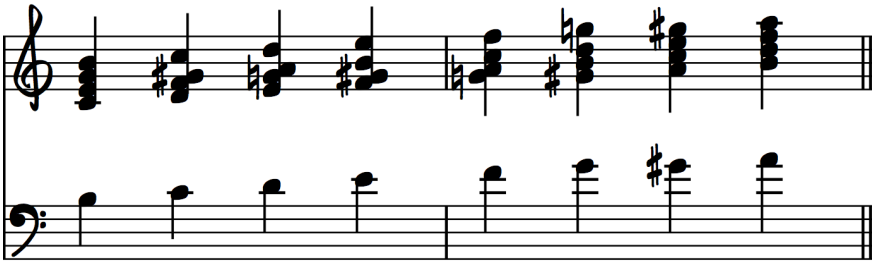
Příklad č. 13: Použití harmonizace stupnice v různých tvarech a protipohybu

Praktický příklad harmonického spojení „II - V" do Gb. Akord Ebm7 harmonizován stupnicí Gb major 6th diminished způsobem uvedeným v prvních příkladech této kapitoly, ale v protipohybu.

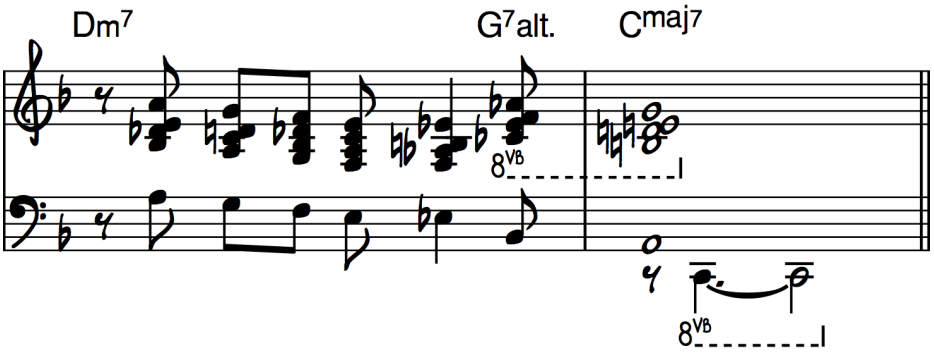


Příklad č. 14: Zharmonizovaná stupnice C major 6th diminished použitím akordu Cmaj7 jako výchozího akordu

V tomto příkladu vidíme, že nám opět vznikají nádherné a nečekané harmonické pohyby a souzvuky.



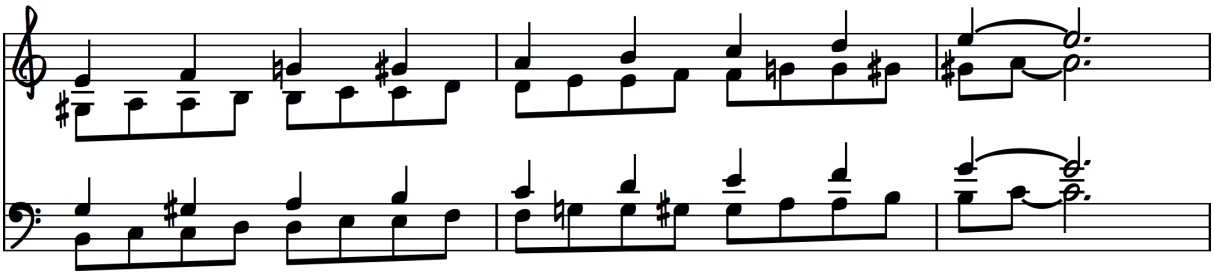
Příklad č. 15: Příklad použití způsobu harmonizace z předchozího příkladu v praxi Zde je použita stupnice F major 6th diminished, protože akord Dm7 je ekvivalentem akordu F6. Všimněte si jak dobře tyto akordy zní i přesto, že jsou hrané dost „hluboko". (pozn. autora)



4. 2 Propůjčování tónů zmenšeného septakordu („borrowing diminished notes")

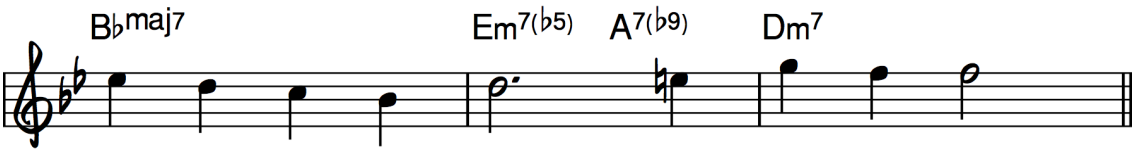
Dalším aspektem harmonického systému je propůjčování tónů zmenšeného septakordu. V následujícím příkladu je použitý tento princip. Jedná se opět o harmonizaci stupnice major 6th diminished, kde ale na rozdíl od příkladu uvedeného na začátku této kapitoly jsou vždy propůjčeny dva tóny ze zmenšeného septakordu, který následuje a v dalším akordu zase dva tóny z akordu C6, který následuje po něm a tyto tóny se vždy rozvádí do akordu, který následuje poté.

Příklad č. 16: Propůjčování tónů zmenšeného septakordu



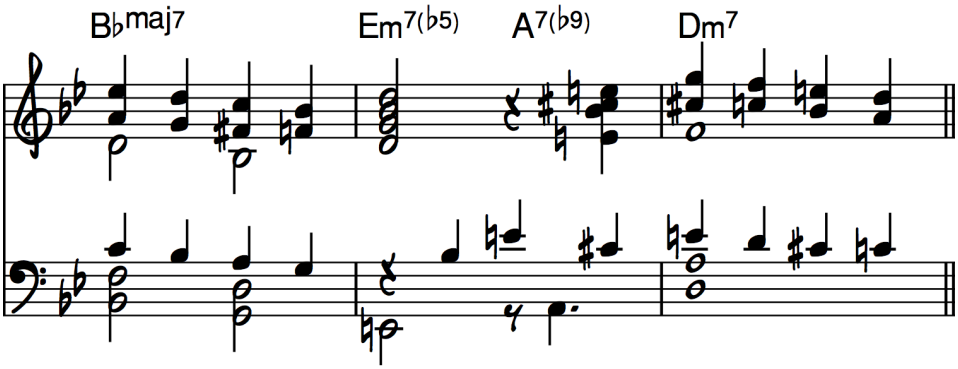
Praktickým příkladem použití propůjčování tónů zmenšeného septakordu je zharmonizovaná melodie jazzového standartu Stella By Starlight.

Příklad č. 17: Melodie skladby Stella By Starlight od Victora Younga
Takt č. 9 - 1.



Příklad č. 18: Harmonizace melodie pomocí propůjčování tónů zmenšeného septakordu

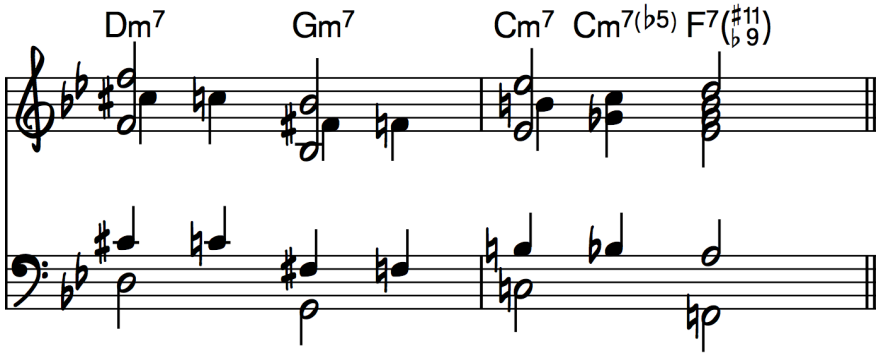
Takt č. 9 - 11.: V 1. taktu tohoto příkladu je použita stupnice Bb major 6th diminished. V prvním akordu můžeme vidět, že jsou použity 3 tóny akordu Bb6 a další 3 tóny jsou propůjčeny ze zmenšeného septakordu C. Tyto 3 tóny se posouvají po stupnici směrem dolů a rozvádí se tak do tónů akordu Bb6. Ve třetím souzvuku se zde nabídla možnost využít přidání průchodného akordu mezi akordy Bbmaj7 a Em7b5, a to akord Gm7. Tento akord není novým materiálem, ale jen pokračováním pohybu po stupnici Bb major 6th diminished. Stejný princip je pak použítý ve 3. taktu tohoto příkladu, tentokrát ale ve stupnici F6 major 6th diminished, protože Dm7 a F6 je totéž.



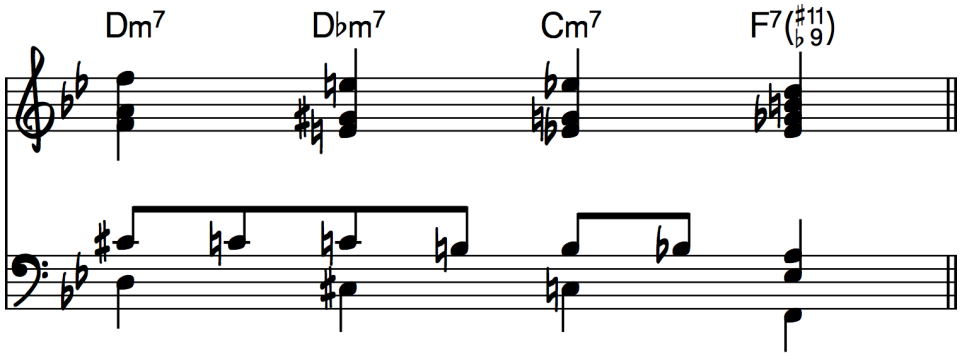
Příkladů použití propůjčování tónů zmenšeného septakordu je mnoho. V následujících příkladech si ukážeme harmonický postup „III - VI - II - V" v různých variacích, které Barry Harris hraje ve skladbě „I'll Keep Loving You" od Buda Powella.

V prvním harmonickém spoji následujícího příkladu jsou použity tóny ze stupnice F major 6th diminished. Základní tón a zdvojená tercie akordu stojí a velká septima (tón propůjčený ze zmenšeného septakordu) se v druhé době rozvede do malé septimy. Stejný princip je v dalším spoji Gm7. Stupnice je Bb major 6th diminished. V posledním spoji tohoto příkladu vychází v akordu Cm7 ze stupnice Eb major 6th diminished, ale na druhé době již také ze stupnice následujícího akordu a to zmenšené stupnice F. Tón C, Bb a zdvojené Eb vychází ze stupnice Eb major 6th diminished a tón Gb z F zmenšené stupnice. Akord $F7^{b9\#11}$, který Barry Harris ve své hře používá neustále, vychází ze zmenšené stupnice F.

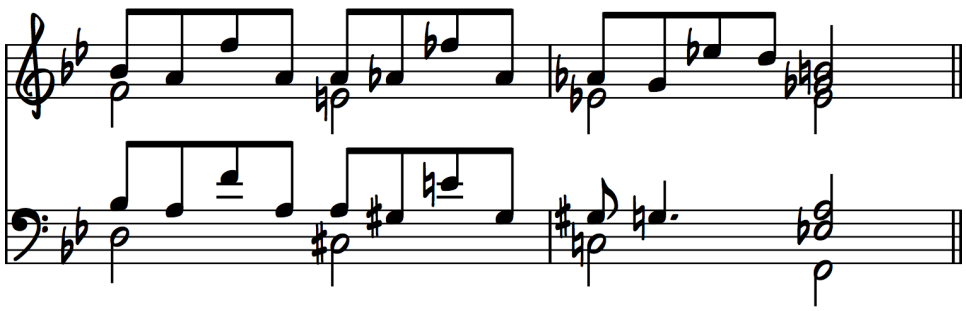
Příklad č. 19: Harmonický postup „III - VI - II - V" v tónině Bb.



Příklad č. 20: Stejný postup a stejný principy jsou použity i zde, ale VI. stupeň je reharmonizován „tritónovou substitucí"[9].

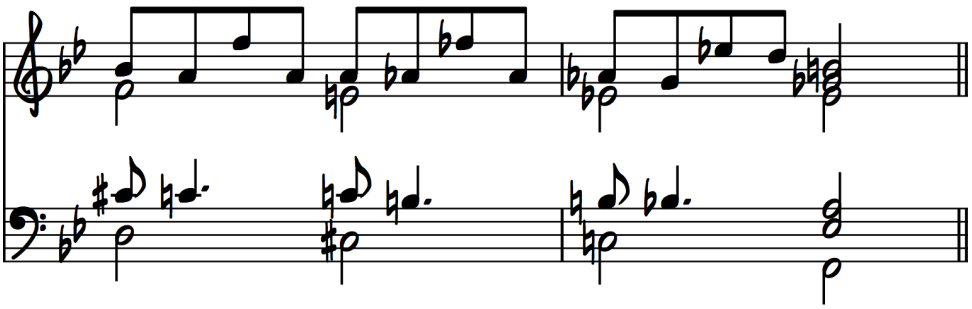


Příklad č. 21: Postup více inspirován klasickou hudbou, ale s využitím „propůjčování". Výchozí akordy zde obsahují jeden tón zmenšeného septakordu.

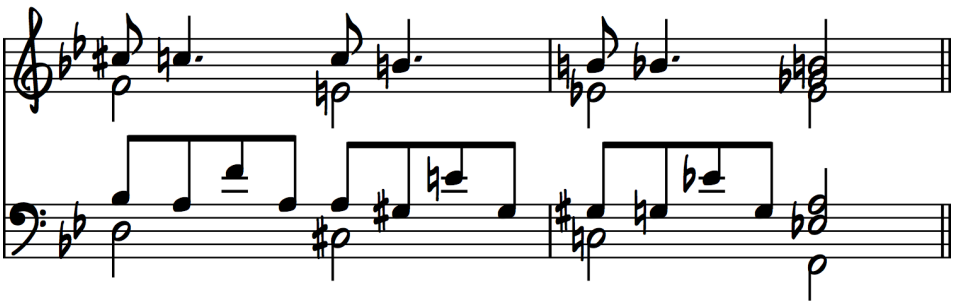


[9] Tritónová substituce je způsob nahrazení dominantního septakordu akordem o „tritón" níž nebo výš, jelikož tyto dva akordy mají společnou tercii a septimu. V basu tak vzniká místo kvartového pohybu, pohyb chromatický.

Příklad č. 22: V tomto příkladě výchozí akordy obsahují dva tóny zmenšeného septakordu. Hlavní pohyb je ve vrchním hlase pravé ruky.



Příklad č. 23: I zde výchozí akordy obsahují dva tóny zmenšeného septakordu, které se následně rozvádí do akordu m7. Hlavní pohyb je tentokrát v levé ruce.



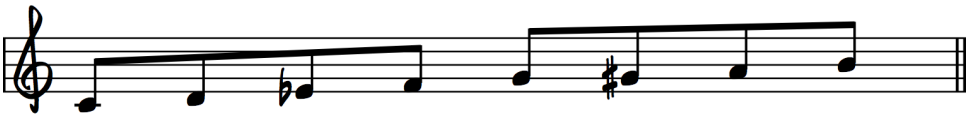
Doporučení: Všechny tyto příklady je důležité cvičit ve všech tóninách a také hledat „příležitosti" použití těchto harmonických spojů ve známých „jazzových standardech"[10]. (pozn. autora)

[10] Všeobecně známé jazzové skladby pocházející hlavně z muzikálů, které se hrály ve třicátých a čtyřicátých letech na Broadwayi v New Yorku.

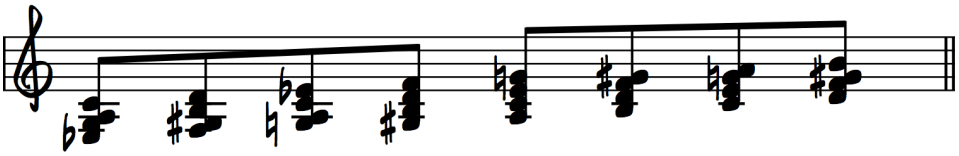
4.3 Mollová stupnice „Minor 6th diminished"

Druhou stupnicí, která je používána Barrym Harrisem je mollová stupnice s přidaným půltónem mezi V. a VI. stupněm (dále už jen „Minor 6th diminished"). Je to v podstatě mollová melodická stupnice (jen směrem nahoru) s přidaným půltónem mezi V. a VI. stupněm. Tato stupnice se používá pro harmonizaci akordu Cm6. Další možností harmonizace je akord, který je na VI. stupni a tím je $Am7^{b5}$ v případě stupnice v C. Kromě těchto dvou základních použití by mohla tato stupnice zastupovat funkci alterované stupnice na akord, který je o půltón níž. V případě stupnice Cm6 by to byl akord B7.

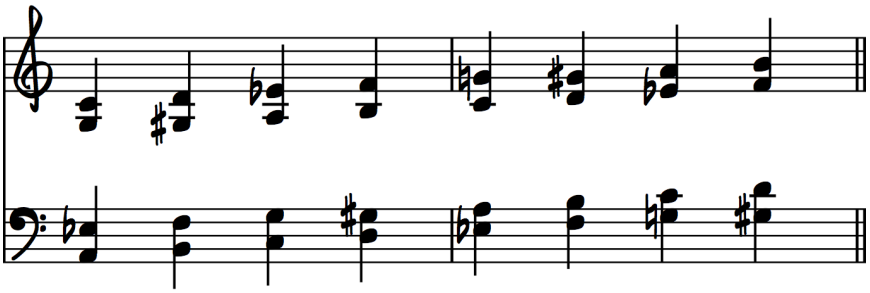
Příklad č. 24: Stupnice „Minor 6th diminished"



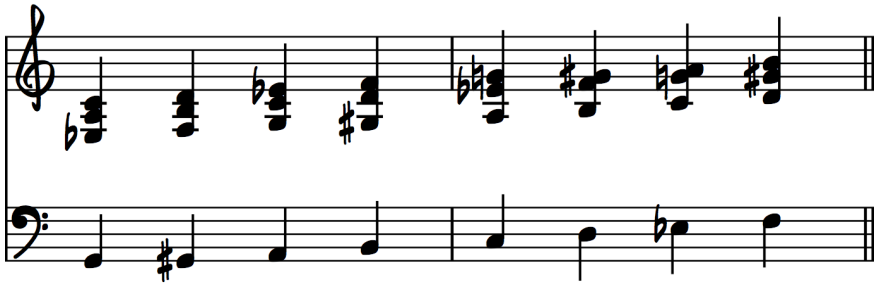
Příklad č. 25: Stupnicové akordy ve stupnici Minor 6th diminished
V tomto harmonickém postupu se střídá akord Cm6 se zmenšeným septakordem.



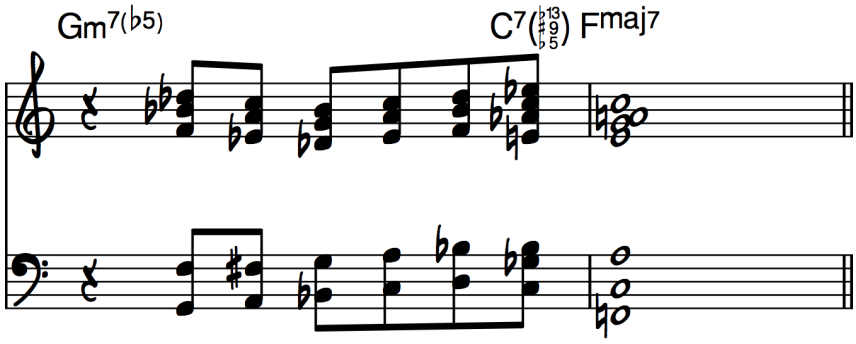
Příklad č. 26: Stupnicové akordy ve stupnici C Minor 6th diminished v Drop 2 voicingu



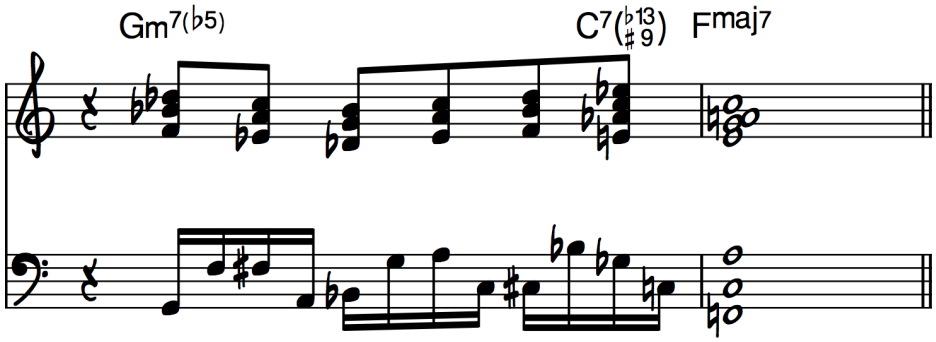
Příklad č. 27: Stupnicové akordy ve stupnici Minor 6th diminished v "Drop 3"[11]



Příklad č. 28: Použití Bbm6 diminished scale v 6. a 7. taktu skladby „Star Eyes" od Gene de Paula a Dona Raye. Zde je využitý stupnicový pohyb akordů v Drop 3. Na první a druhé osmině druhé doby a první osmině třetí doby je použitý protipohyb a dále obě ruce pokračují souběžně po stupnici směrem nahoru až do rozvedení do akordu Fmaj7.

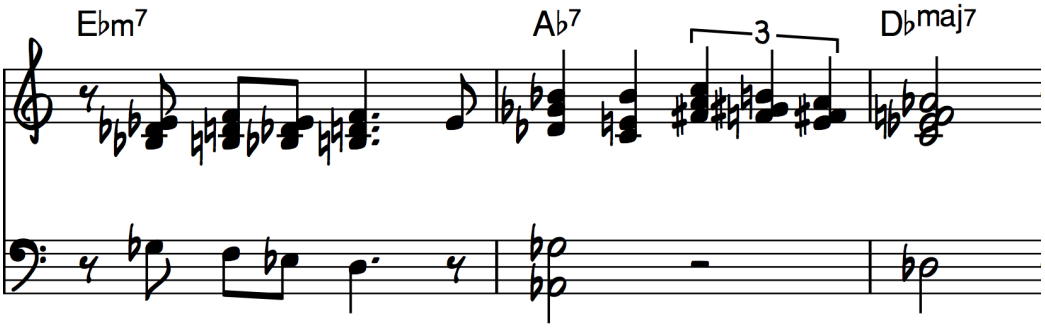


Příklad č. 29: Použití Bbm6 diminished scale stejně jako v předchozím příkladu, ale s malou variací v levé ruce. Přibývá zde šestnáctinový pohyb v levé ruce.



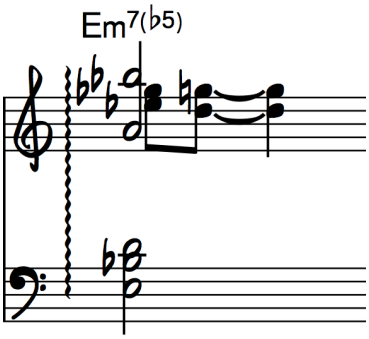
[11] Druh sazby akordů, kdy třetí hlas shora posuneme o oktávu níž.

Příklad č. 30: Zde je příklad použití stupnice Gb6 diminished v harmonickém spoji Ebm7 - Ab7. Ve třetí a čtvrté době druhého taktu příkladu je pro rozvod akordu Ab7 do akordu Dbmaj7 použita stupnice Am6 diminished, která je alterovanou stupnicí pro akord Ab7.



V následujícím příkladu je znázorněno použití stupnice Gm6 diminished a zároveň propůjčování tónů ze zmenšeného septakordu. Na první osmině první doby zazní akord $Em7^{b5}$, který se skládá z tónů stupnice Gm6 diminished (E, Bb, D, Bb), ale také jsou zde tóny propůjčené ze zmenšeného septakordu (A, Eb, Gb), které se ve druhé osmině první doby rozvedou do akordických tónů (Eb do D a Gb do G). Tón A zůstává znít dál a to z důvodu vytvoření většího napětí a zajímavosti voicingu.

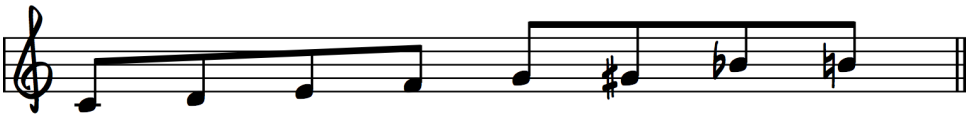
Příklad č. 31: Akord $Em7^{b5}$ ve stupnici Gbm6 diminished s použitím propůjčování tónů zmenšeného septakordu



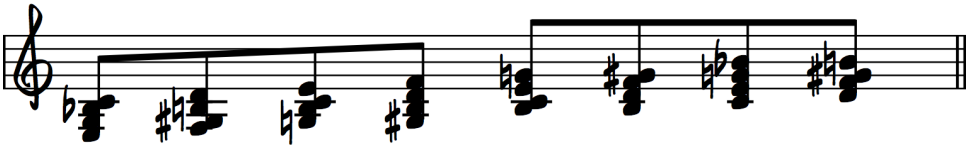
4.4 „Dominantní" stupnice „Dominant 7th diminished"

Označení „dominantní", které jsem si propůjčil z angličtiny, v jazzové harmonii jednoduše značí malou septimu. Všechno, co je dominantní, ať už je to stupnice nebo akord, obsahuje malou septimu. Stejně tak dominatní stupnice s vloženým půltónem mezi V. a VI. stupněm (dále už jen „Dominant 7 diminished") obsahuje malou septimu. (pozn. autora)
Jak již název vypovídá, tak tato stupnice se používá pro harmonizaci dominantního septakordu. Skládá se z tónů septakordu C7 a B zmenšeného septakordu.

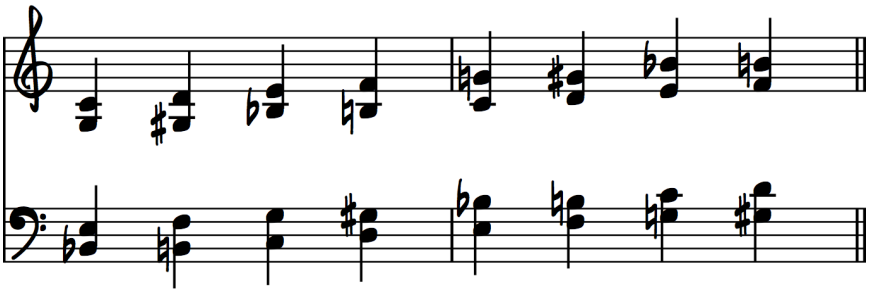
Příklad č. 32: Stupnice C7 diminished.



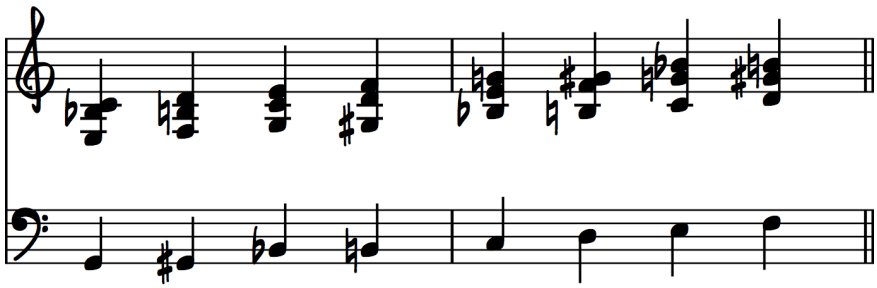
Příklad č. 33: Stupnicové akordy ve stupnici C7 diminished



Příklad č. 34: Zharmonizovaná stupnice C7 diminished pomocí stupnicových akordů v sazbě „Drop 2"



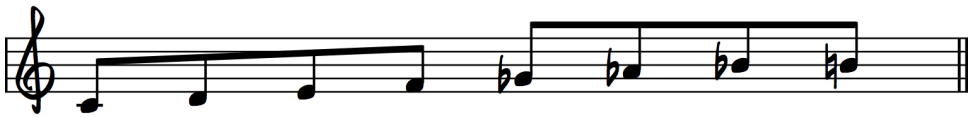
Příklad č. 35: Zharmonizovaná stupnice C7 diminished pomocí stupnicových akordů v sazbě „Drop 3“



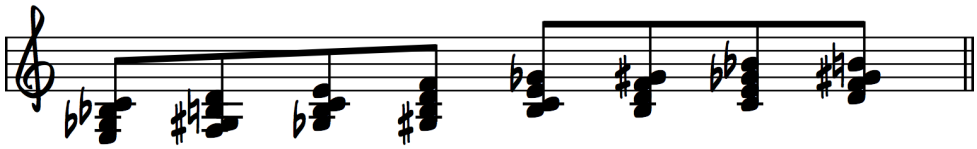
4.4 „Dominantní" stupnice se zmenšenou kvintou „Dominant 7th b5"

Dominantní stupnice se sníženým V. stupněm a přidaným půltónem mezi VII. a VIII. stupněm se skládá ze dvou akordů a to $C7^{b5}$ a B zmenšeného septakordu. Barry Harris tuto stupnici označuje akordovou značkou $C7^{b5}$.

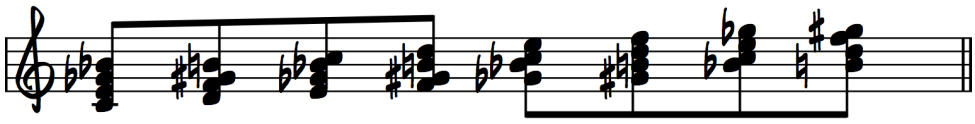
Příklad č. 36: Stupnice $C7^{b5}$



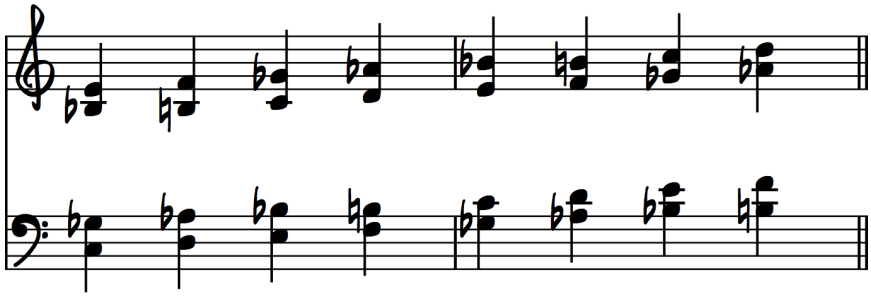
Příklad č. 37: Stupnice $C7^{b5}$ zharmonizovaná pomocí stupnicových akordů



Příklad č. 38: Stupnice $C7^{b5}$ zharmonizovaná pomocí stupnicových akordů, ale od základního tvaru akordu pro větší přehlednost

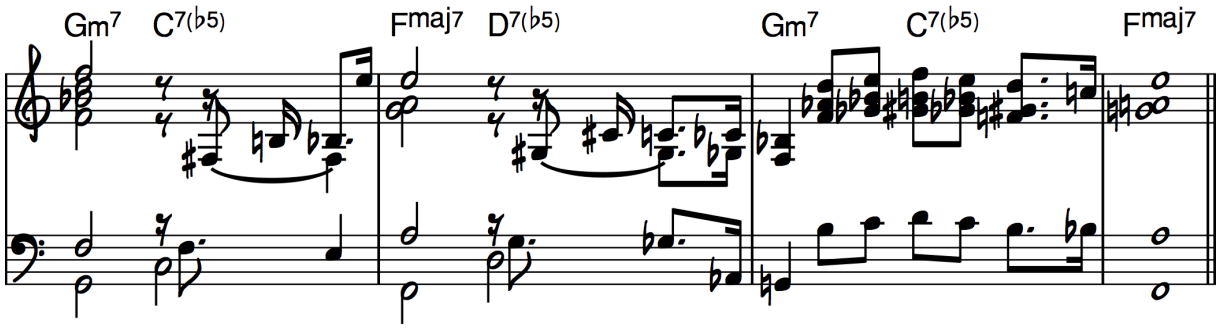


Příklad č. 39: Stupnice $C7^{b5}$ zharmonizovaná pomocí stupnicových akordů v Drop 2 sazbě



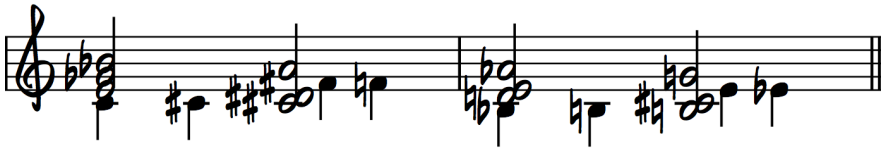
Tato stupnice má využití hlavně pro dominantní a alterované dominantní septakordy. Má hodně neobvyklý zvuk a chvíli trvá, než si na něj člověk zvykne. Následující příklad použití je znázorněn ve skladbě „I Should Care“[12].
Ve třetí době prvního taktu je použitý šestnáctinový pohyb tónů akordu v následujícím pořadí: Levá ruka hraje za sebou tóny C a F, poté pravá ruka tóny F# a B. Hned po zaznění tónu B se tóny F a B rozvedou o půltón níž a tímž vznikne akord $C7^{b5}$. Stejný pohyb pak vzniká na třetí době druhého taktu, ale o celý tón výš. Vznikne tak akord $D7^{b5}$. Na druhé době třetího taktu jsou využity stupnicové akordy začínající zmenšeným akordem, protože v melodii na druhé době zní tón D, který patří do zmenšeného septakordu B.

Příklad č. 40: Použití stupnice $C7^{b5}$ ve skladbě I Should Care



U Barryho Harrise jsou zajímavé "mikro" pohyby hlasů. Řekli byste, že v následujícím příkladu je harmonická progrese „III - VI - II - V“? Tento postup začíná akordem $C7^{b5}$ a první mikro pohyb je pohyb základního tónu o půltón výš a to na malou nónu. Na třetí době je obrat akordu $F7^{\#5b9}$ a je zde opačný pohyb a to z malé nóny na základní tón. V druhém taktu je to to samé, ale o celý tón níž.

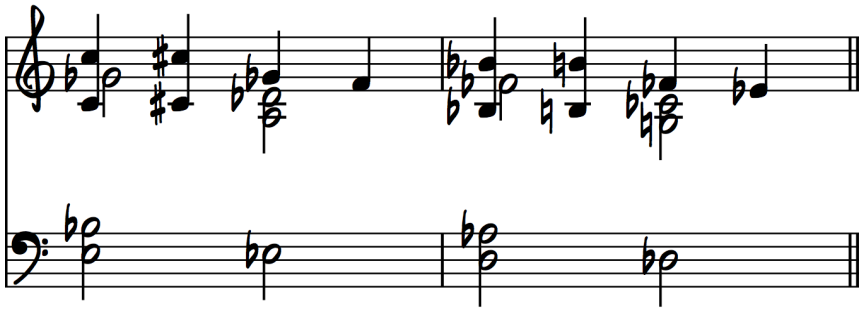
Příklad č. 41: Použití "mikro" pohybů v akordu $C7^{b5}$ a harmonická progrese „III - VI - II - V“



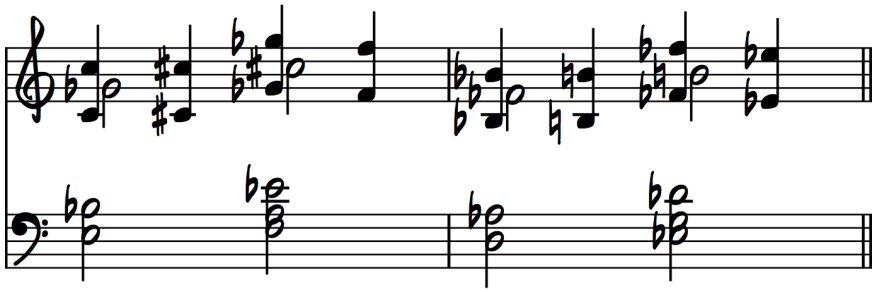
[12] jazzový standard, který napsal Alex Stordahl, Paul Weston a Sammy Cahn

Když předchozí příklad rozepíšeme do širší sazby, tak vznikne zvuk, který nám není zas tak neznámý.

Příklad č. 42: Použití akordu $C7^{b5}$ v harmonické progresi „III - VI - II - V" v širší sazbě

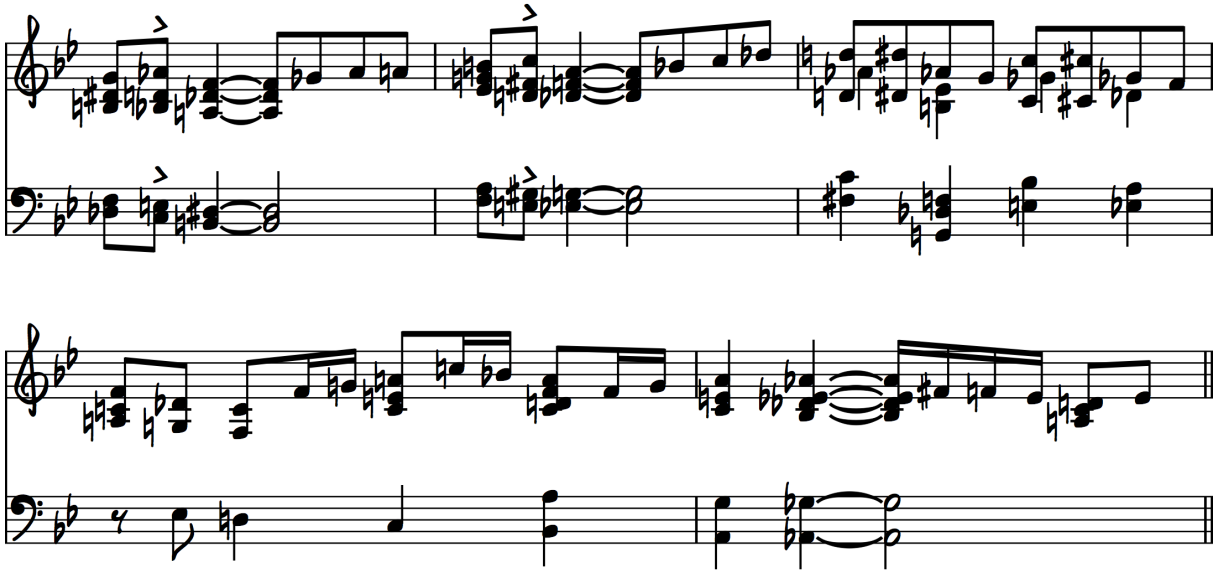


Příklad č. 43: Variace příkladu č. 42



To, co jsme si ukázali v předchozích třech příkladech ukazuje Barry Harris ve skladbě Dusk In Sandy od Buda Powella.

Příklad č. 44: Ukázka použití pohybu znázorněného v předchozích třech příkladech ve skladbě Dusk In Sandy od Buda Powella



5. Analýzy skladeb

V této kapitole budu analyzovat dvě skladby interpretované Barrym Harrisem. Akordové značky nejsou psány záměrně. Bude poukázáno na harmonické pohyby a stupnice v nich použité. První skladba, kterou jsem si vybral, je skladba „I'll Keep Loving You" Buda Powella z alba „Live In Rennes Barryho Harrise"[13]. Z důvodu velkého rozsahu skladby budu analyzovat pouze úvod. V tomto úvodu jsou obsažené různé harmonické postupy vysvětleny v předchozích kapitolách. Druhou skladbu, kterou jsem si vybral, je skladba „Be My Love" od Sammyho Cahna a Nicholase Brodzskyho a je to verze z „DVD Workshopu Barryho Harrise"[14].

[13] Barry Harris - Live In Rennes, Plus Loin Music, Francie, 2010

[14] The Barry Harris Workshop Video, Jazz Workshop Productions, Toronto, 1994

5.1 Analýza č. 1 - I'll Keep Loving You (Bud Powell) - Barry Harris

Analýza akordových pohybů a použitých stupnic.

Takt č. 1: (Gm7) tříhlasý pohyb ve stupnici Bb6 diminished do akordu Db7, který je dominantou, která se rozvádí do akordu Gbmaj7 v následujícím taktu.

Takt č. 2: (Gbmaj7)

Takt č. 3: ($Fm7^{b5}$) stupnice Abm6 diminished.

Takt č. 4: ($Bb7^{b9b13}$) alterovaná stupnice nebo stupnice Bm6 diminished.

Takt č. 5: (Ebm7 - $Ab7^{b9b13}$) alterovaná stupnice nebo stupnice Am6 diminished.

Takt č. 6: (Dbmaj7) čtyřhlasý pohyb ve stupnici Db6 diminished s použitím chromatických průchodných tónů k následujícím tónům stupnice. Basový tón postupuje po tónech stupnice nahoru až k základnímu tónu dalšího akordu následujícího taktu.

Takt č. 7: ($Cm7^{b5}$) Na druhé době je arpeggio akordu $Cm7^{b5}$, ale je v něm využito „propůjčování" tónů zmenšeného septakordu ze stupnice Ebm6 diminished. Tón B zahraný v obou rukou se v druhé osmině druhé doby následně rozvede do Bb. Na třetí době zazní akord $F7^{b9\#11}$, který Barry Harris dost často používá. Basový tón zazní až na druhé osmině třetí doby. Na čtvrté době zazní zmenšený septakord F# s velkou septimou v melodii, která se melodicky rozvede přes tón Eb do akordu následujícího taktu.

Takt č. 8: ($Gm7^{b5}$) Diatonický pohyb čtyřech hlasů ve stupnici Bbm6 diminished směrem nahoru až do akordu $C7^{b9b13}$.

Takt č. 9: (Fmaj7 - Dm7) Po dobách střídající se chromatický pohyb vždy dvou různých hlasů v triolách směrem dolů z akordu Fmaj7 do akordu Dm7 a zpět. Tento pohyb se rozvede v následujícím taktu do akordu Gm7.

Takt č. 10: (Gm7 - $C7^{b9}$)

Takt č. 11: (Cm7 - $F7^{b9\#11}$) Na první době zazní Cm11 rozložený ve dvouhmatech ve velké triole, který se rozvede se do akordu $F7^{b9\#11}$ bez septimy a tercie. Ta zazní následně na čtvrté době v rozkladu stejného akordu přes tři oktávy.

Takt č. 12: ($Em7^{b5}$ - $A7^{b9\#11}$)

Takt č. 13: (Dm7 - $Ab7^{\#11}$ - $G7^{b9\#11}$ - $G7^{b5\#9b13}$) Na prvních dvou dobách zazní akord Dm7 a na třetí době je zharmonizovaný šestnáctinový rozklad kvintakordu Bb, který je součásti akordu součástí vrchní struktury akordu $Ab7^{\#11}$. Na čtvrté době pak šestnáctinová melodie vycházející z tenzí akordu $G7^{b5b9b13}$ a to konkrétně b5 do čisté kvinty a #9 přes b9 do kvinty akordu Cm7 následujícího taktu.

Takt č. 14: (Cm7 - $F7^{b9\#11}$) Rozklad akordu Cm7 ve dvouhmatech po nónu akordu na prvních dvou dobách a na třetí a čtvrté době opět rozklad akordu $F7^{b9\#11}$.

Takt č. 15: (Bbmaj7 - Gm7) Na první a druhé době zazní akord Bbmaj7. Na druhé osmině druhé doby začíná tříhlasý osminový pohyb ve stupnici Bb6 diminished směrem nahoru do akordu $Am7^{b5}$ první doby následujícího taktu.

Takt č. 16: ($Am7^{b5}$ - $D7^{b9}$)

Takt č. 17: (Gm7 - $C7^{b9\#11}$) Na první, druhé a třetí době zazní akord Gm7 bez basového tónu v arpeggiu. Na druhé době směrem nahoru a na třetí a čtvrté době směrem dolů. Na čtvrté době je akord C# zmenšený, který je průchodem do akordu Dm7 následujícího taktu.

Takt č. 18: (Dm7 - Gm7 - Cm7 - $F7^{b9}$) V tomto taktu se odehrává postup, který již byl popsán v příkladu č. 19 kapitoly 4.2

Takt č. 19: (Bbmaj7) Tónika a na čtvrté době melodický zdvih do začátku tématu

5.2 Analýza č. 2 - Be My Love (Sammy Cahn & Nicholas Brodzsky) - Barry Harris

Prvních pár taktů je v notách zapsáno volně, takže se tam ze začátku objevují nepravidelné takty.

Takt č. 1: ($C7^{b9b13}$ - Fm7) V prvním akordu v levé ruce zní basový tón akordu a septima. V pravé ruce zazní tercie, terzdecima a malá nóna, které se rozvedou osminovým pohybem: terzdecima do malé terzdecimy a malá nóna do základního tónu. Na další době zazní v arpeggiu akord Fm11 v obou rukou.

Takt č. 2: ($Bb7^{sus4}$ - $Gm7^{b5}$) První akord v taktu je $Bb9^{sus4}$ v úzké sazbě, po kterém následuje průchodný akord $Abm7^{b5}$ do akordu $Gm7^{b5}$.

Takt č. 3: ($Gm7^{b5}$ - $C7^{b9b13}$) Na první době přeznívá akord $Gm7^{b5}$ z předchozího taktu. Následuje akordový pohyb kvintakordů C, Db, Eb po zmenšené stupnici směrem nahoru do tónu E, kde zazní akord $C7^{b9b13}$. Následuje rozklad zmenšeného septakordu Db shora dolů až do akordu Fm11 následujícího taktu.

Takt č. 4 - 6 (Fm7) Stejný tvar akordu Fm11 jako v prvním taktu. Následuje akord $Bb7^{sus4}$, který se rozvede do akordu $Bb7^{b9\#11}$. Následuje rozklad stejného akordu přes 3 oktávy nahoru a dolů.

Takt č. 7: Barry Harris odpočítává tempo pro rytmiku. Zahraje akord $Bb7^{b9\#11}$ v rytmu na druhé osmině třetí doby.

Takt č. 8.: (Ebmaj7) Začátek tématu. Tón G# zharmonizován tónem E. Zde je použitá harmonizace kvintakordem o půltón výš a tím vzniká paralelní pohyb.

Takt č. 9: Melodie zahraná v unisonu.

Takt č. 10: ($Dm7^{b5}$) Akord $Dm7^{b5}$ na první a druhé době. Melodie jde protipohybem do akordu $G7^{b9b13}$ v následujícím taktu.

Takt č. 11: ($G7^{b9b13}$) Melodie je zharmonizována akordem $G7^{b9b13}$. Následný tón D zazní ve dvouhlase, konkrétně tón D a Ab, což je malá nóna akordu $G7^{b9b13}$. Tyto dva tóny přeznívají do první doby následujícího taktu.

Takt č. 12: (Cm7) V levé ruce zazní akord Cm9 bez septimy. Na třetí a čtvrté době zazní melodie v unisonu a v pravé ruce v terciích.

Takt č. 13: (Cm7 - Cm7/Bb) Melodie zharmonizována tóny ze stupnice Eb6 diminished.

Takt č. 14: ($Am7^{b5}$ - $D7^{b9b13}$ - $G7^{\#5}$) Melodie zharmonizovaná plnými tvary akordů. Akord následujícího taktu zazní na poslední osminu čtvrté doby.

Takt č. 15: ($G7^{\#5}$ - Cm7) Akord $G7^{\#5}$ „zní" v pauze prvních dvou dob. Na druhou osminu třetí doby zazní akord Cm7 a poté průchodný zmenšený septakord do akordu Fm7.

Takt č. 16: (Fm7) Akord Fm9 na první době. Poté melodie harmonizovaná v terciích.

Takt č. 17: ($Bb7^{sus4}$) Arpeggio akordu $Bb7^{sus4}$ na třetí době.

Takt č. 18: (Ebmaj7) Na první době zazní melodie harmonizovaná kvintakordem D s tercií v base, který je o půltón níž. Následně se rozvede do akordu Ebmaj7.

Takt č. 19: (Ebmaj7) Melodie v unisonu.

Takt č. 20: (Cm7) Melodie zharmonizovaná ve stupnici Eb6 diminished v protipohybu.

Takt č. 21: (Cm7 - $F7^{b9\#11}$)

Takt č. 22 - 23: (Fm7 - $Bb7^{\#9b13}$) Melodie zharmonizovaná akordy v Drop 2 sazbě.

Takt č. 24: (Ebmaj7) Tón melodie (A) zharmonizován kvintakordem o půltón níž. Akord na druhé osmině třetí doby má propůjčené 3 tóny ze zmenšeného septakordu stupnice Eb6 diminished.

Takt č. 25: (Ebmaj7) Melodie harmonizovaná v tercích ve stupnici Eb6 diminished.

Takt č. 26: ($Dm7^{b5}$) Akord $Dm7^{b5}$ zazní na poslední osmině předchozího taktu.

Takt č. 27 - 28: Improvizovaná bebopová fráze

Takt č. 29: Melodie harmonizovaná ve dvouhlasu ve stupnici Eb6 diminished.

Takt č. 30: Stejný takt jako takt č. 14.

Takt č. 31: ($G7^{\#5}$ - $C7^{b9}$) Melodie harmonizovaná ve tříhlasu zmenšeného septakordu.

Takt č. 32: (Fm7) Melodie harmonizovaná v tercích.

Takt č. 33: ($Bb7^{sus4}$) Zmenšený septakord na třetí době ze stupnice Eb6 diminished.

Takt č. 34: (Ebmaj7) Podobný způsob harmonizace jako v taktu č. 18.

Takt č. 35: (Cm7)

Takt č. 36: (Fm7) Decima F - Ab v levé ruce a v pravé ruce melodický tón. Široká sazba.

Takt č. 37: ($Bb7^{sus4}$ - Abdim7)

Takt č. 38: ($Gm7^{b5}$)

Takt č. 39: ($C7^{\#5b9}$) Stejný pohyb hlasů jako v taktu č. 1.

Takt č. 40: (Fm11) Terciový voicing akordu a harmonizace melodie v Drop 2.

Takt č. 41: (Fm7 - $Bb7^{\#9b13}$ - Ebmaj7) Melodie v Drop 2 a úzká sazba. Konec tématu.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo proniknout do harmonického myšlení Barryho Harrise a na základě toho vytvořit přehledný systém, podle kterého by bylo možné nastudovat způsob jeho harmonické hry. Analýza jeho interpretací skladeb mi pomohla utřídit si myšlenky o harmonickém systému. Příklady, které jsem zapsal podle nahrávek do not, nabízí spoustu studijního materiálu pro každého, kdo chce více proniknout do jazzové harmonie, rozšířit si tím svůj harmonický slovník a rozvíjet vnitřní sluch. Analýzou těchto příkladů jsem došel k závěru, že k vytvoření zajímavých harmonických spojů stačí dokonale umět používat čtyři stupnice ve všech tóninách a dokázat s nimi kreativně pracovat. Těmito čtyřmi stupnicemi, konkrétně: Major 6th diminished, Minor 6th diminished, Dominant 7 diminished, Dominant 7^{b5} diminished spolu se zmenšenou stupnicí, tak lze harmonizovat všechny druhy septakordů, používané v běžné jazzové praxi.
Pedagogická práce Barryho Harrise je pro jazzový svět velkým přínosem, protože je jedním z posledních žijících učitelů, kteří měli možnost koncertovat s legendami, které byly zásadní pro vývoj jazzové hudby.

Seznam použité literatury a pramenů

LEVINE, Mark. The Jazz Piano Book. Petaluma: Sher Music Co, 1989. ISBN 0-9614701-5-1

LEVINE, Mark. The Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co, 1995. ISBN 1-883217-04-0

LEVINE, Mark. The Drop 2 Book. Petaluma: Sher Music Co, 2006. ISBN 1-883217-47-4

REES, Howard. The Barry Harris Workshop Video Workbook. Toronto: Jazz Workshop Productions, 1994.

REES, Howard. The Barry Harris Workshop Video Workbook Part 2. Toronto: Jazz Workshop Productions, 2005.

https://www.allaboutjazz.com/barry-harris-iconic-jazz-pianist-and-keeper-of-the-flame-barry-harris-by-victor-l-schermer.php

https://jazztimes.com/features/barry-harris-young-hearted-elder/

http://academy.jazz.org/learning-from-barry-harris/

http://www.npr.org/event/music/513227454/barry-harris-on-piano-jazz

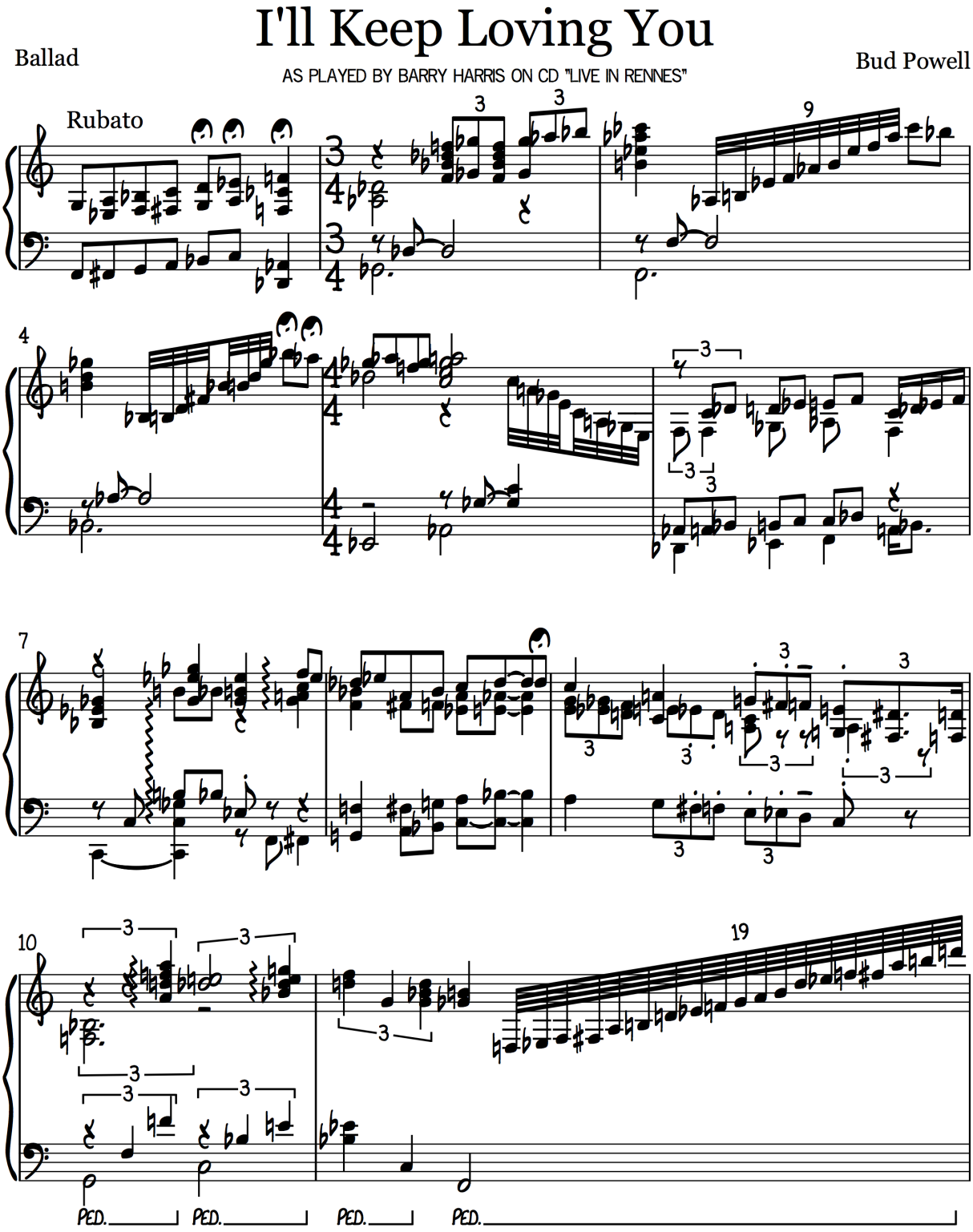
http://www.musicianguide.com/biographies/1608002881/Barry-Harris.html

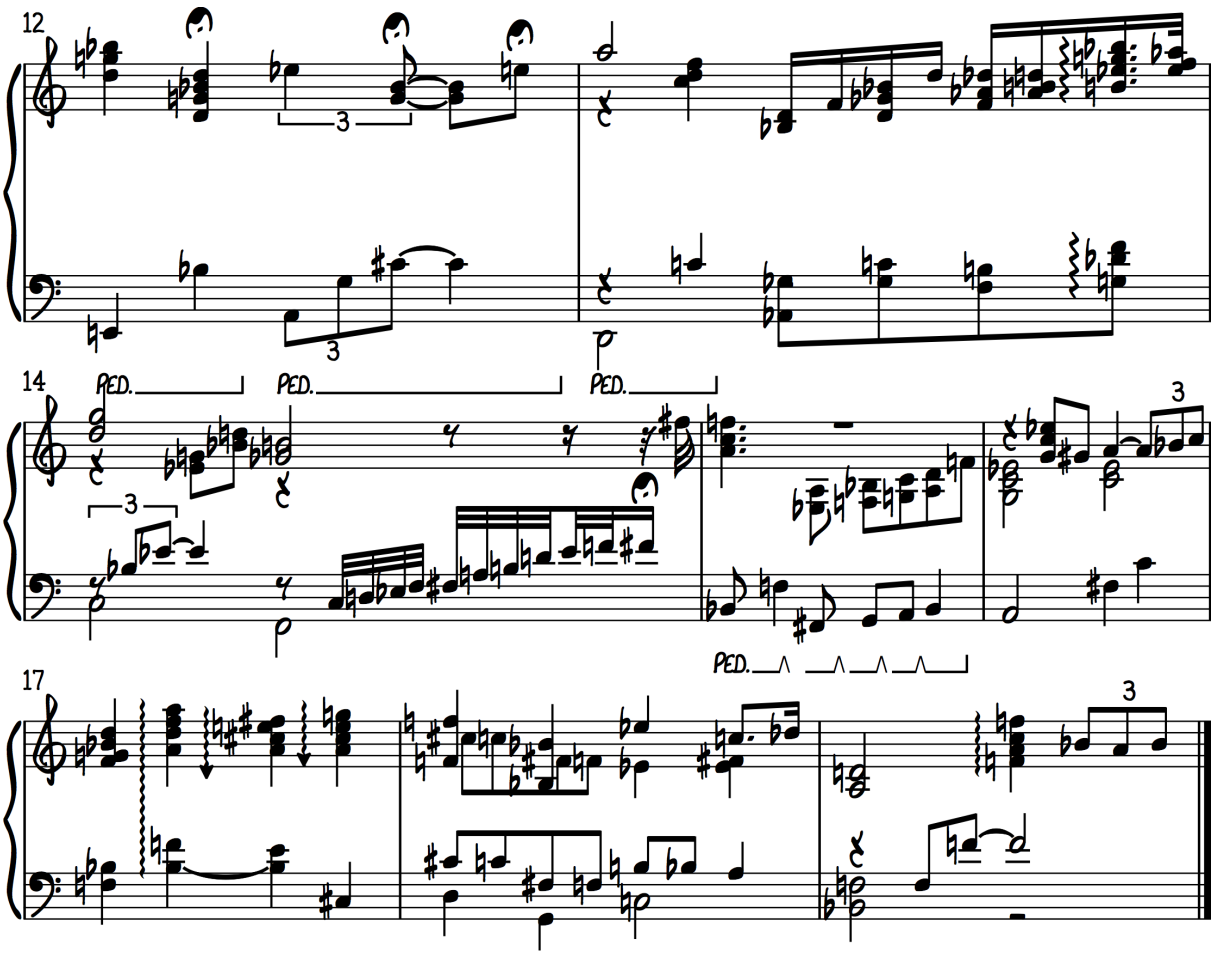
https://en.wikipedia.org/wiki/Barry_Harris

http://www.nytimes.com/1994/05/28/arts/be-bop-s-generous-romantic.html

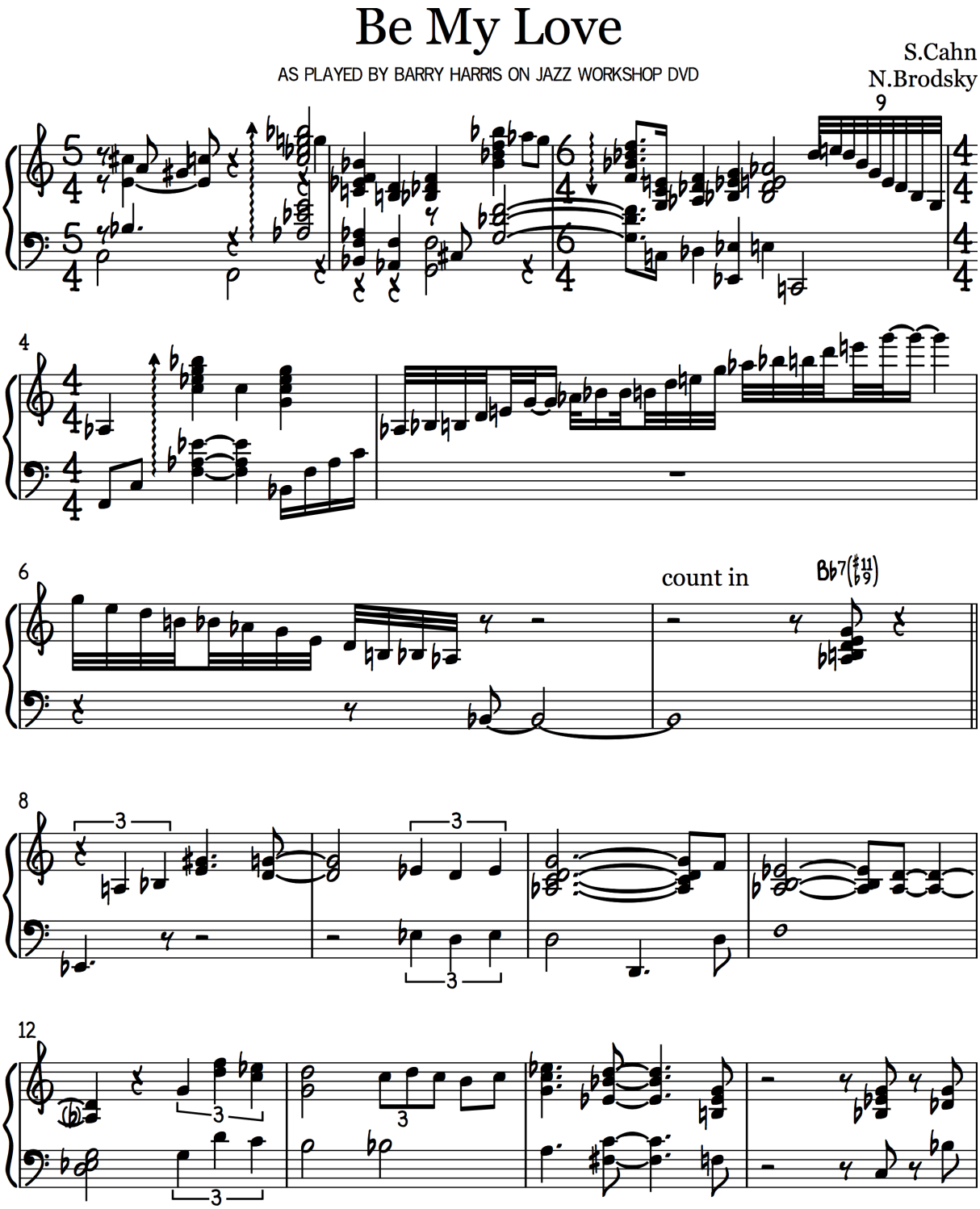
Přílohy

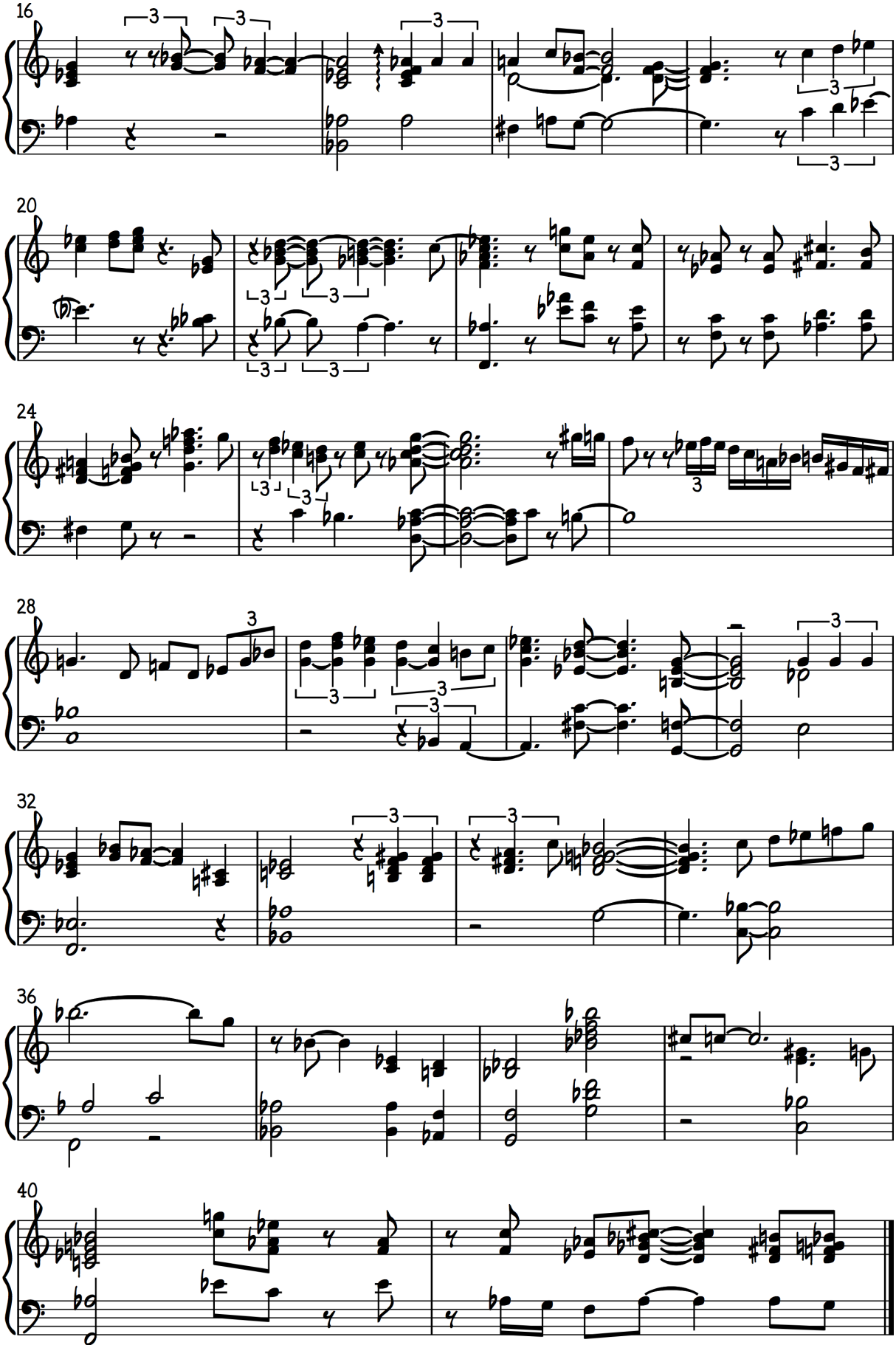
Příloha č. 1: Transkripce skladby „I'll Keep Loving You" Buda Powella z desky „Live in Rennes" Barryho Harrise




12
3
3
14
PED.
PED.
PED.
3
3
17
PED.
3

Příloha č. 2: Transkripce - Be My Love (Sammy Cahn & Nicholas Brodzsky) - Barry Harris




16
20
24
28
32
36
40

Příloha č. 3: Diskografie

Jako leader

- Breakin' It Up (Argo 1958)
- Barry Harris at the Jazz Workshop (Riverside 1960)
- Preminado (Riverside 1961)
- Listen to Barry Harris (Riverside 1961)
- Newer Than New (Riverside 1961)
- Chasin' the Bird (Riverside 1962)
- Luminescence! (Prestige, 1967)
- Bull's Eye! (Prestige, 1968)
- Magnificent! (Prestige, 1969)
- Vicissitudes (MPS, 1972)
- Barry Harris Plays Tadd Dameron (Xanadu, 1975)
- Live in Tokyo (Xanadu, 1976)
- Barry Harris Plays Barry Harris (Xanadu, 1978)
- For the Moment (Uptown, 1984)
- The Bird of Red and Gold (Xanadu, 1989)
- Live at Maybeck Recital Hall Volume Twelve (Concord, 1991)
- Confirmation (Candid, 1991) with Kenny Barron
- Barry Harris in Spain (Nuba, 1991)
- First Time Ever (Evidence 1997)
- Live in New York (Reservoir Records, 2002)
- Live in Rennes (Plus Loin Music 2009)

Jako sideman

Cannonball Adderley

- Them Dirty Blues (Riverside, 1960)

Charlie Byrd

- Blues Sonata (Riverside, 1961)

Donald Byrd

- Byrd Jazz (Transition, 1955) - also released as First Flight (Delmark)

Al Cohn

- Play It Now (Xanadu, 1975)
- Al Cohn's America (Xanadu, 1976)

Sonny Criss

- Saturday Morning (Xanadu, 1975)

Art Farmer and Donald Byrd

- 2 Trumpets (Prestige, 1956)

Terry Gibbs

- Bopstacle Course (Xanadu, 1974)

Benny Golson

- The Other Side of Benny Golson (Riverside, 1958)

Dexter Gordon

- Clubhouse (Blue Note, 1965 - released 1979)
- Gettin' Around (Blue Note, 1965)
- The Tower of Power! (Prestige, 1969)
- More Power! (Prestige, 1969)
- True Blue - s Al Cohnem (Xanadu, 1976)
- Silver Blue with Al Cohnem (Xanadu, 1976)
- Biting the Apple (SteepleChase, 1976)

Johnny Griffin

- White Gardenia (Riverside, 1961)
- The Kerry Dancers (Riverside, 1961–62)

Coleman Hawkins

- Wrapped Tight (Impulse!, 1965)

Louis Hayes

- Louis Hayes (Vee-Jay, 1960)

Jimmy Heath

- Picture of Heath (Xanadu, 1975)

Illinois Jacquet

- Bottoms Up (Prestige, 1968)

Carmell Jones

- Jay Hawk Talk (Prestige, 1965)

Thad Jones

- The Magnificent Thad Jones (Blue Note, 1956)

Sam Jones

- Cello Again (Xanadu, 1975)
- Changes & Things (Xanadu, 1977)

Clifford Jordan

- Repetition (Soul Note, 1984)

Harold Land

- West Coast Blues! (Jazzland, 1960)
- Yusef Lateef
- Eastern Sounds (Moodsville, 1960)
- Into Something (New Jazz, 1961)
- Suite 16 (Atlantic, 1970)

Earl May

- Swinging The Blues (Arbors, 2005)

Charles McPherson

- Bebop Revisited! (Prestige, 1964)
- Con Alma! (Prestige, 1965)
- The Quintet/Live! (Prestige, 1966)
- McPherson's Mood (Prestige, 1969)
- Charles McPherson (Mainstream, 1971)
- Siku Ya Bibi (Day of the Lady) (Mainstream, 1972)

- Today's Man (Mainstream, 1973)
- Live in Tokyo (Xanadu, 1976)

Billy Mitchell

- The Colossus of Detroit (Xanadu, 1978)

Hank Mobley

- The Jazz Message Vol 2 (Savoy 1956)
- Mobley's Message (Prestige 1956)
- The Turnaround (Blue Note, 1965)

James Moody

Don't Look Away Now! (Prestige, 1969)

Lee Morgan

- Take Twelve (Jazzland, 1962)
- The Sidewinder (Blue Note, 1963)

Dave Pike

- It's Time for Dave Pike (Riverside, 1961)
- With Sonny Red
- Breezing (Jazzland, 1960)
- The Mode (Jazzland (1961)
- Images (Jazzland, 1961)

Sonny Stitt

- Sonny Stitt (Argo, 1958)
- Burnin' (Argo, 1958)
- Tune-Up! (Cobblestone, 1972)
- Constellation (Cobblestone, 1972)
- 12! (Muse, 1972)
- My Buddy: Sonny Stitt Plays for Gene Ammons (Muse, 1975)
- Blues for Duke (Muse, 1975 [1978])

Don Wilkerson

- The Texas Twister (Riverside, 1960)