

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Lenka Dundrová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Katedra jazzové hudby

Bicí nástroje - jazz

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PHILLY JOE JONES JAKO LÍDR NA DESKÁCH MEZI ROKY 1958 - 1968

Lenka Dundrová

Vedoucí práce: Luboš Soukup

Oponent práce: Jaromír Honzák

Datum obhajoby: 5. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Jazz department

Drums

BACHELOR THESIS

**PHILLY JOE JONES AS A LEADER ON RECORDS BETWEEN THE YEARS
1958 - 1968**

Lenka Dundrová

Thesis advisor: Luboš Soukup

Examiner: Jaromír Honzák

Date of the thesis defense: 5. 6. 2017

Academic title granted: BcA.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

PHILLY JOE JONES JAKO LÍDR NA DESKÁCH MEZI ROKY 1958 - 1968

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Tato práce pojednává o životě a dílu bubeníka Phillyho Joe Jonese, který byl významnou hudební osobností nejen jazzové éry. Cílem práce je lépe poznat jeho bubenický jazyk a jak obstál v kontextu hudebních dějin jako lídr vlastních alb. V první části práce je vyzdvižen jeho osobní život a hudební vývoj. V druhé části práce pak najdeme výčet desek, na kterých figuroval mezi roky 1958 – 1968 jako lídr a zároveň analyzujeme bubenická sóla vybraných nahrávek. Ve zpětném pohledu pak zjistíme, že jeho desky nejsou považovány za zásadní, ovšem hra na bicí nástroje je opravdu unikátní. Přístupem, jakým aplikoval rudimentální hraní, dodnes zůstává velmi často citovanou studnicí licků.

Klíčová slova: Philly Joe Jones, bicí, Miles Davis, Blues For Dracula, Drums Around The World, Showcase, Philly Joe's Beat, Together!, Mo' Joe, rudimenty, lídr, sideman, drogy.

ABSTRACT

The topic of the thesis is about a personal life and musical career of a great drummer Philly Joe Jones, who has become a crucial person of the jazz era. The goal of this thesis is to understand his drumming language and to find out how successful he was as a band leader. First part of the thesis describes his personal life and music development. At the second part of thesis we can find the list of recordings that he made as a leader between the years 1958 – 1968. There are also listed particular transcriptions of his drum solos, which were analysed. As a result of the thesis is that the recordings of him as a leader are not significant, but his drumming language is unique. Rudimental drumming and licks of Philly Joe Jones and licks are still alive nowadays.

Key words: Philly Joe Jones, drums, Miles Davis, Blues For Dracula, Drums Around The World, Showcase, Philly Joe's Beat, Together!, Mo' Joe, rudiments, leader, sideman, drugs.

Poděkování

Ráda bych poděkovala své rodině, která mi byla oporou při mých studiích a podpořila mne ve veškeré mé činnosti.

Nadále bych ráda poděkovala Lubošovi Soukupovi za pomoc při tvorbě této bakalářské práce. Nadále pak profesorům Davidovi Dorůžkovi, Jaromíru Honzákovi a Jiřímu Slavíkovi, kteří mě během studia motivovali a jejichž poznatky byly pro mě víc než přínosné.

1. ÚVOD	10
2. RANÁ LÉTA A ZAČÁTEK KARIÉRY	12
2.1 Mladá léta a dospívání.....	12
2.2 Léta integrace.....	14
2.3 Počátky kariéry	15
2.4 Duke Ellington, Tadd Dameron, Miles Davis.....	17
2.5 First Great Quintet	18
2.6 Opět jako sideman	21
3. VE STYLU PHILLYHO JOE JONESE	28
3.1 Jako lídr mezi roky 1958 - 1968	28
3.1.1 Blues for Dracula	28
3.1.2 Drums Around The World	31
3.1.3 Showcase	34
3.1.4 Philly Joe 's Beat.....	36
3.1.5 Together!.....	39
3.1.6 Mo 'e Joe/Trailways Express	41
3.2 Charakteristika stylu hry	44
4. ZÁVĚR	49
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	51
6. SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ	52
7. PŘÍLOHY	53
8. SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK.....	55

1. ÚVOD

Existovala celá řada velkých jmen a hudebních matadorů, která svým muzikantským přístupem výrazně ovlivnila chod hudebních dějin 50. a 60. let uplynulého století. Jedním z nich je i bubeník Philly Joe Jones figurující na celé řadě zásadních, nejen jazzových, nahrávek. Spolupracoval například se jmény jako Miles Davis, Gill Evans, Duke Ellington, Hank Mobley a s mnoha dalšími. Jeho osobitý styl je tak výrazný a rozpoznatelný, že bylo mým zájmem porozumět jeho bubenickému jazyku do větší hloubky. Dalším důvodem, proč jsem si vybrala právě jeho osobnost je ten, že se stal součástí hudební drogové elity té doby a je zajímavé pozorovat, jak moc tato skutečnost ovlivnila jeho hudební kariéru. Tato práce tak pojednává o jeho osobním životě a hudební kariéře. Respektive jak se z Phillyho Joe Jonese vytvořila unikátní osobnost, kterou byl.

Jak už bylo řečeno, Philly Joe Jones působil především jako spoluhráč velkých osobností a známé jsou především tyto nahrávky. Mnohem méně se mluví o jeho vlastní tvorbě a nahrávkách, ve kterých figuroval jako lídr. Vzhledem k tomu, že sama skládám hudbu, je v popředí mého zájmu prozkoumat, jak tento muž obstál v konkurenci jeho soukmenovců. Časové omezení let 1958 až 1968 volím záměrně, protože v tomto období vychází na svět zásadní alba, která výrazně ovlivňují další vývoj hudby takřka ve všech žánrech.

Pokud se dotkneme otázky aktuálnosti tématu, odpověď je jednoznačná. I bubeník v dnešní době stojí na ramenou předešlého bubeníka. Pokud použijeme tento reverzní princip, logicky se dostaneme k bubeníkům, jako byl Buddy Rich, Art Blakey, „Papa“ Jo Jones, Roy Haynes a řada dalších velkých osobností. Znalost signifikantních hudebních znaků těchto velikánů nám tak pomůže lépe se orientovat v dnešní době spleť moderní hudby a může tak napomoci formovat vlastní osobitý styl.

Práce je rozdělena do dvou částí. V první části nahlédneme, v jakém sociálním prostředí Philly Joe Jones vyrůstal. Jaké jsou jeho první hudební krůčky a čemu se věnoval, než se začal hudbou živit. Poté dojde na výčet spoluprací, které ovlivnily Phillyho umělecký vývoj. V druhé části práce se pak budeme zabývat deskami, které vyšly a na kterých působil v daném časovém období. U každé desky je pak uvedena transkripce jednoho vybraného sóla nebo tzv. „střídaček“, abychom konkrétně poznali jeho technickou stránku hry.

Domnívám se, že Phillyho silnější stránkou bylo působit jako sideman, a že jeho kompoziční a aranžerský um byl průměrný v porovnání s osobami, se kterými spolupracoval. Otázkou však je, zda je vůbec vhodné se touto hypotézou zabývat, neboť vnímání hudby je věc relativní až čistě osobní. Minimálně můžeme prozkoumat možné vlivy na prodejnost a oblíbenost alb uplynulé i dnešní doby. Nadále se snažím vyzorovat nějaké ustálené licky (fráze), které používal a které konkrétně to jsou.

Zdroje k tomuto tématu najdeme pouze v zahraniční literatuře. Českých publikací o historii jazzu je v České republice poskrovnu. Práce je to tedy převážně teoretická, aby napomohla vytvořit náhled na osobnost Phillyho Joe Jonese a my mohli lépe porozumět jeho odkazu.

2. RANÁ LÉTA A ZAČÁTEK KARIÉRY

2.1 Mladá léta a dospívání

Joseph Rudolph Jones se narodil 15. června 1923 ve Filadelfii ve státě Pennsylvánie. Později přezdívaný „Philly Joe“ byl nejmladším z devíti sourozenců rodičů Lewisa a Amelie Jones. Otec zemřel, když bylo Phillymu pouze rok. Matka, která byla do té doby v domácnosti, byla nucena jít do práce, a o Phillyho se tak začala starat starší sestra Geraldine. *„Protože moje matka musela chodit do práce, aby se postarala o rodinu, vodila mě do školy sestra. Mrs. Young, rodinný přítel, mi dovolili trávit odpoledne ve škole se staršími dětmi. Byly mi pouze dva roky.“*¹ Díky nestabilnímu rodinnému příjmu, byli nuceni se často stěhovat, a Philly tak vystřídal mnoho škol. První roky jeho života jsou tedy téměř ukázkovým příkladem žití černošských rodin té doby; vyrůstal vždy v rasově oddělené části města, bez otce, nucen pozorovat svou matku a sourozence jak slouží zámožnější bílé společnosti, vychováván převážně svými sourozenci. Tato zkušenost z dětství vytvořila Phillymu nezapomenutelný rámec specifického fungování světa, což mělo silný vliv na jeho další životní působení.

Na přílepkou do rodinného rozpočtu začal Philly též velmi brzy pracovat jako leštič bot. Už v adolescentním věku měl smysl pro humor, značnou sebedůvěru a soutěživého ducha. Navzdory jeho velmi otevřenému duchu se stále těžko vyrovnával se ztrátou otce. Sestra Geraldina vzpomíná, jak se často ptal cizích mužů, zda nejsou jejich otci a byl vždy zklamán, když dostal negativní odpověď. K hudbě se dostal díky své babičce z matčiny strany. *„Měl jsem možnost vybrat si nástroj, na který chci hrát, protože má babička nutila všechny své dcery, aby hrály na nástroj. ... Jedna hrála na housle, další na tenorsaxofon a všechny musely hrát na piano, protože babička hrávala na piano ... Díky tomu hrála na piano i má matka. Podíval jsem se na všechny ty nástroje a řekl: „Chci hrát na bicí.“ Nechtěl jsem hrát na piano, ačkoliv jsem chodil na hodiny. Snažil jsem se jim vyhýbat, protože jsem chtěl hrát na bicí.“*² Joe díky babičce vyrůstal v muzikantském prostředí. Jeho teta Helen Scott byla poměrně známou saxofonistkou ve Vi Burnside celodívčím orchestru.³ *„Začal jsem bubnovat, když*

¹ Burt Korall, *Drummin' Man: The Heart Beat of Jazz: The Bobop Years*, (New York: The Oxford University press, 2002), s. 219

² Rick Mattingly, “Philly Joe Jones”, *Modern drummer*, February/March 1982, s. 10

³ Burt Korall, *Drummin' Man: The Heart Beat of Jazz The Bobop Years*, 2002, s. 220

mi bylo devět let. Bylo to na první máj. Společně s mladším kolegou jsme hráli na bubínky u májky, abychom pomohli při oslavách tohoto dne ve Filadelfii."... „ Toto mé první bubenické vystoupení bylo vysíláno v dětském pořadu radia WIP." ⁴ Joe také v tomto věku začíná chodit na první lekce na bicí. Jeho první učitel byl James „Coatesville“ Harris, který figuroval na několika deskách Lousie Armstronga a hrál s Jimmy Heath and His Boopers. „Když jsem byl mladý, hrál jsem na bubny, jak se zachtělo a jak jsem to cítil. Moc jsem to nestudoval. James „Coatesville“ Harris, skvělý bubeník z Filadelfie mě nakopl. Poté, co zjistil, že mám nějaký talent a cit pro nástroj, ukázal mi nějaké cvičení, pomohl mi a ukázal mi cestu. Byly to mé první oficiální hodiny. Harris se soustředil hlavně na rudimenty.⁵

Další podstatný milník, který ovlivnil hru Joe Jonese, bylo bezpochyby stepování. Propojení stepování a jazzové hudby sahá do roku kolem 1920 a je spojena se Show of Vaudeville, kde byla vždy část hudby věnována stepovému sólu. V roce 1937 bubeník Sid Catlett nahradil stepové sólo sólem na bubínek. Také by nemělo zůstat bez povšimnutí, že mnoho slavných bubeníků se věnovalo stepu za během dospívajících let. Například Max Roach, Buddy Rich, Dannie Richmond, Elvin Jones, Art Blakey a také Philly Joe Jones. Joe se naučil step jednak pozorováním a jednak soutěžením ve stepu při různých pouličních sešlostech. Ačkoliv měl Joe step velice rád, raději vyjadřoval lásku k rytmu skrze bicí soupravu. „Dokázal jsem toho říct víc hrou s paličkami, víc, než co jsem dokázal se svými nohami. Je to jiná forma koordinace. Bubeník hýbe rukama, nohama a myslí. Bubeník, který tančí, bude hrát lépe, než ten, který nikdy netančil.“ ⁶

V roce 1935 se rodina opět stěhuje, tentokrát více k centru Filadelfie. Joe tak tráví své dospívání obklopen jazzovými kluby. Bydlel nedaleko budovy Columbia Avenue, což byla domovská scéna Café Society, která oplývala velmi progresivní hudební scénou. Bubeník Charlie Rice na toto období vzpomíná takto: „Potkal jsem Joa, když jsem byl teenager, v klubu The Roseland in West Philly ... I když jsme oba neměli věk, abychom tam mohli legálně být. ... Jimmy Preston a

⁴Tamtéž, s. 219 - 220

⁵Tamtéž s. 221

⁶Goldberg, “A drum is a Tapdancer” the Village Voice, August 1988

*mnoho dalších bubeníků zde hrávalo."*⁷

Joe tajně unikal po nocích z domu, aby poznal kulturní život kolem Columbia Avenue. Na místo, kde naprosto propadl kouzlu bicí soupravy. Bohužel snaha stát se bubeníkem na chvíli ustoupila službě v armádě, do které Joe vstoupil v roce 1941. U armády pracoval jako řidič. Jeho zájem o bicí však neutuchal. *„Můj zájem o bubny byl přerušen, protože jsem musel do služby ihned po dokončení střední školy. Nicméně chodíval jsem pravidelně na stanoviště, kde hrála hudba. Sedl jsem si a měl jsem se dobře."*⁸ Služba v armádě jeho touhu stát se bubeníkem nezastavila. Joe, kterému je v roce 1944 dvacet let se vrací z armády s ještě větším odhodláním, určujícím celý jeho život.

2.2 Léta integrace

Po návratu zpět do Filadelfie je Joe nezaměstnaný černý Američan žijící v separované části města. Uchvácen bicí horečkou začíná cvičit na bubny. Joe měl však i nadále hlubokou potřebu sloužit vlasti a chtěl dostat práci, která byla dříve vyhrazena jen bílým Američanům. Žádá tak o místo řidiče v Public Transport Company (PTC) a zúčastňuje se průzkumu inteligence a integrace černochoů do PTC. Navzdory společenské neochotě a díky tomu, že mnoho bílých Američanů je stále ve válce, Joe roku 1944 dostává práci. Stává se tak prvním černochem, který kdy řídil v PTC. Tato úspěšná integrace tak vynesla Joeovi první mediální slávu. Joe však nepřestává cvičit. *„Když jsem se vrátil ze služby, pracoval jsem jako řidič autobusu a díky tomu jsem si mohl koupit svou první bicí soupravu. Dal jsem si ji do sklepa, kde jsem bydlel a cvičil jsem tak dlouho, dokud jsem nenabyl dojmu, že je čas vyjít a hrát ven..."*⁹ Při řízení autobusu Joe vede konverzace s dalšími bubeníky ve městě jako Art Blakey nebo třeba Max Roach a buduje si tak okruh svých muzikantských přátel. Začíná hrát první vystoupení začátkem roku 1945 v kapele svého přítele z Café Society na Columbia Avenue. V té době také zaskakuje za Artu Blakeyho v Zanzibaru. Dostává příležitost hrát s Dextrem Gordonem a Fats Navaro. Hraje také v bigbandu vedené Jimmy Heathem. Po slibných začátcích ve Filadelfii se Joe rozhodl přestěhovat do New Yorku. *„Pracoval jsem stále jako řidič a po nocích jsem hrál v klubech. Po chvíli jsme konečně dostali od majitele klubu práci na celý rok. Po šesti měsících jsem*

⁷Korral, *Drummin Men: The Heartbeat of jazz, The Bebop Years*, s. 221

⁸Mattingly, "Philly Joe Jones", s. 41

⁹Tamtéž, s.10

*práci řidiče opustil, protože jsem si konečně mohl dovolit budovat kariéru v hudebním světě a věnovat se tak hudbě na profesionální úrovni. Začal jsem vydělávat slušné peníze. Tak jsem vydržel do té doby, než mě začala Filadelfie nudit. Cítil jsem, že jsem na New York připravený. Sbalil jsem se a přestěhoval. Bylo to někdy mezi roky 1947 a 1948."*¹⁰ New York nebyl pro Joa úplně neznámým místem. Ještě než se do NYC odstěhoval, pravidelně navštěvoval Maxe Roache, ke kterému jezdil na konzultace.

2.3 Počátky kariéry

První stálá práce v NYC přišla od trumpetisty Joe Morris's Orchestra, a rhythm and blues band. Kolem roku 1940 byli lidé zbláznění do R&B. Hraní právě v této kapele zajistilo Joevi takový příjem, že se konečně mohl v NYC postavit na vlastní nohy. Mnoho dalších muzikantů z Filadelfie jako Ethel Waters nebo Jimmy Smith v té době hrálo trendy R&B. Pro Joa tato hudba nebyla též cizí. Rané nahrávky Johna Coltranea byly též ovlivněné R&B kapelami a Dizzy Gillespie této hudbě taktéž neunikl. The Joe Morris's Orchestra byl pro Phillyho Joea zásadní, potkal zde mnoho důležitých spoluhráčů. Jedním z nich byl Johnny Griffin, který později hrával například s Thelonousem Monkem nebo Bud Powellem. Druhým důležitým spoluhráčem se stal basista Percy Heath, třetím pak pianista Elmo Hope. Joe a Elmo spolupracovali na mnoho nahrávkách do Hopeho smrti v roce 1967. Joeovo první nahrávání přišlo v září roku 1948. Kapela nahrála šest kompozic v obsazení: Morris - zpěv, trumpeteta, Matthew Gee - trombón, Johnny Griffin - tenor sax, Bill McLemore - baryton sax, Elmo Hope - piano, Percy Heath - bass. Ačkoliv zůstávaly nahrávky dlouho nevydané, vyšly nakonec celkem čtyři u vydavatelství Atlantic. Joe se v roce 1949 dostal do studia ještě dvakrát, poprvé s Tiny Grimes Orchestra pod vedením J. B Summerse, po druhé pak s Dog Bagby's Orchestra. V roce 1949 se Joe na chvíli stěhuje do Washingtonu D. C, kde působí na místní scéně. Není známa žádná nahrávka mezi roky 1949 - 1952. Joe pokračuje v hraní v kapele Tiny Grimes's Highlanders Tadd Dameron. V tomto období také začíná jeho cesta dlouhé drogové závislosti, která zahálí jeho kariéru až do konce života.

Joe dostává v tomto období stabilní práci a to sice hraní v bigbandu. Joe chce nadále pokračovat ve svém hudebním rozvoji, ale zjišťuje, že má problémy se čtením z listu. Domluví si tedy hodiny u Cozy Cola. „*Pomohl mi najít mé*

¹⁰Tamtéž, s 33

nedostatky a ukázal mi, jak zlepšit techniku. Vůbec mě nešetřil. Ale hlavně upevnil mé čtení z listu. Od té doby jsem s tím neměl problém. Líbilo se mi, jak učil. Vždycky mi vše jednoduše vysvětlil, takže jsem neměl problémy se věci naučit. ... Přišel jsem k němu na 60 minutovou hodinu a zdržel jsem se, dokud jsme měli co hrát. Nezajímal se o čas, zajímal se o učení.¹¹ Mimo hodin u Cozyho Cola, chodil Joe na konzultace k dalším bubeníkům, jako byli Dave Tough nebo jeho velký idol Sid Catlett. „Big Sid“ ho naučil hrát metličkami. Čistota a přesnost hry metličkami pochází právě od „Big Sida“. Stali se z nich dobří přátelé a Joe k němu po celý život choval velkou úctu. Další důležitou hudební lekcí Joeova života byla nabídka hrát v The Buddy Rich Band. Bylo to v době, kdy Buddy začínal zpívat a během show hrál pouze jedno sólo. Joe připouští, že zhostit se tohoto vystoupení nebyla jednoduchá úloha. „Být bubeníkem v jeho bigbandu bylo velmi náročné. Buddy se vždy díval na bubeníky s podtextem „Co to tam sakra hraješ?“ A taky se vůbec neostýchal jim to říct. Když jsem dostal práci a šel jsem na první zkoušku, zrovna házel paličku po odcházejícím bubeníkovi.“¹² Navzdory neslavné reputaci udělal Buddy na Joea dojem a vždy se k němu choval s respektem a jeho práce v bigbandu si velice vážil.

Z neznámých důvodů se Joe rozhodl vrátit k R&B. Zřejmě za to může vidina vyšších zisků. Díky tomu Joe dojíždí častěji do Filadelfie, kde má stále spoustu přátel a rodinu. Kapela, se kterou hraje, se jmenuje Bull Moose Jackson & His Buffalo Bearcats. I přes poněkud neseriózní název bylo v kapele pár zásadních muzikantů, s kterými Joe navázal dlouhodobou spolupráci. Například mladý saxofonista Benny Golson, basista Jymie Merrit a již zmiňovaný Tadd Dameron. Joe byl v kapele přibližně dva roky. Díky Dameronovi tráví nějaký čas v Clevelendu, kde chodí na konzultace k Charlesovi Wilcoxonovi. Vliv právě Wilcoxonových etud je ve stylu Joea nepopiratelný. S Taddem Dameronem navazuje Joe významnou dlouholetou spolupráci a vždy ho považoval za špičku v jazzu. V roce 1980 mu Joe skládá holt tím, že zakládá kapelu Dameronia, kde se hrají kompozice právě Teda Dameronia. Poté, co se vrátil z tour s Bull Moose Jackson, hrál chvíli v kapele Arnetta Cobba a rozhodl se, že se naplno ponoří do jazzové hudby. Rozvíjí svůj talent pro hledání nadějných mladých hráčů, což také později využije Miles Davis.

¹¹Mattingly, The Drummer's Time: Conversations with the great Drummers of jazz, s.33

¹²Tamtéž, s.34

2.4 Duke Ellington, Tadd Dameron, Miles Davis

Joe se vrací zpět do NYC a spolu s Jimmy Heathem se stěhuje na 446 Central Park West. Je to doba, kdy ho drogová závislost plně pohlcuje. Bubeník Stan Levey z Filadelfie vzpomíná: „*Joe měl obrovský talent – měl vše, co dobrý bubeník potřebuje. Dobré uši. Dobré ruce. Dobré nápady. A to vše uměl použít ve správnou chvíli, když to tak cítil. Ale byl stále sjetý. Já nechci někoho odsuzovat, sám jsem měl se sebou problémy. Braní drog nikdy nikomu neprospěje. Můžete skočit za mřížemi nebo mrtvý, když Vás nechytí.*“¹³ Joeho byt byl vyhlášeným drogovým doupětem, kam chodívali i Miles Davis a Sonny Rollins. V tomto období kolem roku 1952 začíná hrát na newyorské scéně Café Society. Díky jeho drogovým konexím a talentu dostává možnost hrát s bebopovými velikány jako Charlie Parker a Dizzy Gillespie. Joe taky hraje pár koncertů v klubu Down Beat Club, kde se hudebně setkává s Milesem Davisem, Lee Konitzem a dalšími. Navzdory jeho negativní drogové pověsti se čím dál víc šíří pozitivní ohlasy o jeho skvělém hráčském umu. V roce 1953 se tak plně etabluje mezi jazzové špičky té doby. 30. ledna roku 1953 se podílí na pro něj první nahrávce pro Prestige Records. Na nahrávce hraje Charlie Parker – saxofon, Miles Davis – trumpeta, Walter Bishop jr. - piano a Percy Heath - trumpeta. Tato nahrávka je důležitá ze dvou důvodů. Prvním je, že Charlie Parker poprvé používá svůj pseudonym Charlie Chan, aby se tak vyhnul vydavatelství Mercury, druhým je, že Joe ten samý den seznámil Davise s pianistou Redem Garlandem. Nahrály se kompozice, jejichž sláva nikdy neuhasne. Jsou to: „Compulsion“, „Serpent's Tooth“, „Round Midnight“. Tyto nahrávky vyšly na albu Milese Davise „Collector's Items“. Toho času hraje též s Kai Winding Septet a Tonny Scott Quartet, se kterým vydává live nahrávku „Music After Midnight“. Je to též období, kdy Joe Jones začíná používat přezdívku Philly. Bylo to někdy mezi lety 1951 a 1953. Říká se, že přezdívku mu vymyslel Tonny Scott, který ho chtěl odlišit od známého bubeníka „Papa“ Joe Jonese. Přezdívka je zkrácenou verzí města Filadelfie (angl. Philadelphia), odkud Joe pocházel.

I když nikde není oficiální nahrávka nebo důkaz, že Philly hrával s Dukem Ellingtonem již na počátku roku 1950, v březnu toho samého roku střídá bubeníka Louiesa Bellsona. Philly vzpomíná, že konkurz byl velmi těžký, protože Louie vyhodil veškeré noty.¹⁴ Byl to Tonny Scott, který doporučil Phillyho do

¹³Korral, Drumin'Men : The Heartbeat of Jazz, The Bebop Years, s. 225

¹⁴Rick Mattingly, The Drummer's Time: Conversation with the Great Drummers of Jazz, s. 14

kapely Duke Ellingtona. „Joe přišel na konkurz v úterý. Matadoři orchestru jako Harry Carney, Russel Procope a Hilton Jefferson se za ním otočili. Hrál pekelně dobře a vážně dobře mu šlapal swing. Byl tedy najatý, aby přišel ve čtvrtek. Ovšem den předtím jel do Filadelfie, kde byl na falešné udání zajat. Byl na několik dní zavřen do vězení a nemohl tak dorazit na vystoupení. Když se vrátil zpět do NYC, bylo už pozdě.“¹⁵

I přes pozdější nejasnosti, zda Philly s Ellingtonem nahrál nějaké nahrávky nebo ne, se opět potkávají roku 1961. Dalším významným milníkem ve Phillyho kariéře bylo nahrávání z roku 1953 s Lou Donaldson/Clifford Brown Quintet. Byla to také první nahrávka, kterou Philly nahrál pro Blue Note Records. „Nahrál jsem album s Lou Donaldsonem, Cliffordem Brownem, Percy [Heathem] a Elmem [Hopem]. Což mě vyvrstilo do nahrávacího businessu. Od této nahrávky jsem začal dostávat řadu nabídek.“¹⁶ Hned pár dní na to nahrává Philly další CD, tentokrát s Elmo Hope's trio. Roku 1953 dále pokračuje ve spolupráci s Tadd Dameron Group. V červnu roku 1953 nahrávají kompozice Damerona, které vychází na desce The Arrangers pod hlavičkou Prestige Records. Roku 1945 odjíždí na tour s Atlantic City. Což pro něj bylo štěstím, protože jeho prodej drog se dostal do hledáčku federální policie a na jeho byt na 446 Central Park West byla provedena razie, při které byl zatčen jeho spoluhráč Jimmy Heath. Byl na několik let uvězněn a po návratu do NYC kolem roku 1960 se jejich přátelství neobnovilo. Philly i přes tuto zkušenost setrvává v heroinové kultuře. Roku 1954 nenahrává žádné album a tráví většinu času mimo NYC pronásledován vnitřními démony. Po skončení kontraktu s Tadd Dameron Orchestra se Philly opět vrací do NYC. Rozhodnutý najít svého starého přítele Milese Davise. Jejich vzájemná závislost na heroinu upevnila jejich přátelství a rozumí si i po hudební stránce. Tímto obdobím začíná pro Phillyho nejvýznamnější hudební spolupráce jeho života.

2.5 First Great Quintet

„Jediná kapela, kvůli které jsem byl ochoten vydat se na tour a opustit NYC, byla kapela Milese Davise. Bylo to v roce '54 a byla to pro ně nejpřínosnější zkušenost v hudební kariéře.“¹⁷ Miles byl bookován jako sólový hráč, a tak často

¹⁵Korral, Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz, The Bebop Years, s .227

¹⁶Rick Mattingly, Drummin'Man: The Heart Beat of Jazz, The Bebop Years, s 227

¹⁷Rick Mattingly, The drummer's time: Conversation with the Great Drummers of Jazz, s.34

hrával s lokální rytmikou, která povětšinou neodpovídala jeho standardům. Na tento popud se Davis rozhodl cestovat vždy s Phillym, který zastával roli scouta a zpravidla najímal basistu s pianistou. Úroveň kapely se tak výrazně zlepšovala. Tím se tedy Philly etabloval ve scoutingu muzikantů, pro který měl nesporný talent. Měl neskutečný čich na mladé muzikanty. Představil světu Clifforda Browna. Davisovi pak představil Reda Garlanda a Johna Coltranea. Poukázal a hrál na prvních nahrávkách Lee Morgana a Rona Cartera. Od té doby Philly vyhledává mladé talenty nejen pro Milese Davise. Na konci roku 1954, kdy se vrací ze šňůry, obnovuje přátelství s mladým pianistou Ray Bryantem. Nahrávají spolu dvě alba pro Columbia Records a to „Ray Bryant Trio“ a „Meet Betty Carter and Ray Bryant“. Chvíli po nahrání alba umírá 12. března 1955 Charlie Parker. Na jeho počest pořádá Philly v klubu Blue Note ve Filadelfii benefiční koncert pro jeho rodinu, kterého se účastní desítky muzikantů. Smrt Charlieho Parkera je pro většinu muzikantů temnějším obdobím až do konce léta 1955. Ještě to léto Davis na základě úspěšného koncertu v rámci Newport Jazz Festival navazuje spolupráci s Columbia Records. Přidělený producent George Avakian donutí Davise, aby založil stabilní kapelu. Ještě než se tak stane, spolupracují Miles s Phillym na desce „The Musings of Miles“, kde pianista Red Garland poprvé zažívá profesionální nahrávání. Tak se postupně formuje kapela, ke které se přidává ještě Paul Chambers na kontrabas a Sonny Rollins na tenor saxofon. Vzniká tak kapela, která se často přezdívá „First Great Quintet“.

Byť je existence kapely relativně krátká, kvintet dosahuje velkolepého komerčního úspěchu. Nahrávky z této doby jsou neustále znovu vydávány i v dnešní době. Těší se také velké oblibě u vydavatelů naučných publikací. Jamey Aebersold zmiňuje skoro každou nahrávku Firsts Great Quintetu v přehledu významných jazzových nahrávek, stejně jako John Riley ve své knize The Art of Bop Drumming. Na podzim roku 1955 odchází z kapely Sonny Rollins a opět na doporučení Phillyho se Davis snaží zlákat mladého Johna Coltranea. Po delším přemlouvání Coltrane místo přijímá. Kvintet dostává své první angažmá v Baltimoru v klubu Club Las Vegas. Po té vyjíždějí na krátkou tour a vrací se v říjnu opět do NYC, aby se připravil na své první nahrávání.

Kvintet poprvé zavítal do studia 26. října 1955. Vydavatelství Columbia Records se rozhodne vzít tento kvintet pod svá křídla, i přes smlouvu Davise s Prestige Records. Columbia Records disponuje větším množstvím financí, potažmo i časem nahrát nové věci skutečně důkladně. Při této nahrávací session

byly nahrány sklady, které kapela byla zvyklá hrávat živě, a to sice: „Two Bass Hit“, „Ah-Leu-Cha“, „Billy Boy“, „Little Meloane“ a „Budo“. Skladba Billy Boy, nahrána během této session, nebyla nikdy vydána a objevila se až na desce Milestones v roce 1958 v rychlejší verzi. Nicméně každá verze této skladby dokazuje, jakou skvělou techniku hraní metličkami Philly měl a jak velké bylo jeho muzikantství. I přes závislost většiny členů kvintetu na heroinu, proběhlo nahrávání velmi profesionálně. Zajímavostí je, že pozdější analýzy dokazují, že tři písně, které byly vydány, byly sestřiženy z dvou či více taktů.

16. listopadu se kvintet opět vrací do studia, tentokrát pod hlavičkou vydavatelství Prestige Records. Dochází k nahrávání alba „Miles“. Nejedná se sice o zásadní album, ale slušně reprezentuje, co a jak v té době kapela hrála. Album obsahuje nahrávky standardů jako „Stabelmates“, „The Theme“ a další. Posluchači si museli počkat na vydání až do roku 1957.

Po koncertním tour a několika angažmá si dává kapela v březnu roku 1956 oddechovou pauzu, kterou Philly ihned využívá a nahrává album pro pianistu Kenny Drewa a saxofonistu Serge Chaloffa. Poté se opět vrací do kvintetu, neboť jej čeká krátká šňůra. Mezitím co pobývá kapela v Bostonu, podílí se Philly na dvou nahrávkách, první je s uskupením „Bennie Grenn and Art Farmer“, druhou je pak deska Paula Chamberse, který zde figuruje jako lídr. Po návratu do NYC přijímá kvintet rezidenci v Café Bohemia. Davis na toto období vzpomíná takto: *„Philly hrál jak ďábel a díky němu se stalo spoustu věcí... Jednou jsem mu říkal, ať svoje naučený licky nehraje do mého hraní, ale až po tom, co já dohraju ty svoje. Takže po té, co jsem něco zahrál, Philly zahrál ten stickshot, což se hned rozšířilo jako Phillyho lick a což ho zařadilo mezi bubenické hvězdy ... Vždy jsem během svého hraní myslel na to, abych mu dal prostor, který může zaplnit...“*¹⁸ Během této slavné éry kvintetu Philly nelení a nahrává jako sideman s Elm Hope All Star Sextet. Po skončení residence v Café Bohemia se vydává kapela do studia v New Jersey, kde během jedné session nahrává 13 skladeb, které postupně vyjdou na albech „Workin, Streamin, and Relaxin With The Miles Davis Quintet“. První album vydává Prestige Records v roce 1957, posléze pak každý rok další a v roce 1961 přidává poslední Cookin With The Miles Davis Quintet. Březen roku 1956 se stává pro Phillyho jedním z neplodnějších měsíců kariéry nejen z důvodu nahrávání pro Milese Davise, ale též z důvodů spolupráce se Sonny Rollinsem na albu „Tenor Madness“. Ještě v březnu téhož roku kvintet

¹⁸<https://jazztimes.com/columns/inprofile/in-its-own-time-remembering-the-miles-davis-quintet-of-1955-1956/>

opět nahrává tři skladby pro Columbia Records, které vyjdou na albu „Round About Midnight“. Jsou to „Dear Old Stockholm“, „Bye Bye Blackbird“ a „Tadd's Delight“. Po pauze, během které Philly nahrává s jinými umělci jako sideman, se kvintet opět setkává ve studiu, aby dokončil album „Round About Midnight“. Kapela nahrála zbývající tři skladby, jsou to „All Of You“, „Ah-Leu-cha“ a naposled „Round Midnight“, která byla nahrána pouze na jeden náběh. Album vychází v březnu roku 1957. Na podzim roku 1956 nahrává Philly ještě několik alb a to sice s „The Kenny Drew Trio“, „Whims of Chambers“ a „J. R. Montrose“ pro Blue Note. Na konci roku 1956 kapela nahrává poslední session pro Prestige Records již výše zmiňované skladby na album „Cooking With the Miles Davis Quintet“. Bylo to 26. září a pár dní na to Miles Davis rozpouští jeden z nejslavnějších jazzových kvintetů v historii.

2.6 Opět jako sideman

Po rozpadu kvintetu se Philly vrací zpět do Filadelfie bez stálého angažmá. Naštěstí byl stále žádan jako studiový hráč. V listopadu 1956 nahrává tři alba. První je „Lee Morgan Indeed“, po té „Mood Jazz“ a třetí nahrávání je se starým známým Taddem Dameronem album „Mating Call“. Naštěstí se v prosinci Miles Davis vrací, aby obnovil kvintet, který ještě téhož měsíce vyráží na šňůru. Poměrná část kapely se stále potýká s vážnou závislostí na heroinu. V lednu roku 1957 Philly hraje na nahrávce „Art Pepper Meets the Rhythm Section“, kde rytmickou sekci tvoří původní sestava Davisova kvintetu. Ten samý měsíc nahrává album „The John Grass Sextet“ a ještě v lednu stíhá hrát na albu „The East/West Controversy“. Což byla nahrávka, která měla reagovat na debatu o rozdílnost jazzu východního a západního pobřeží. Na této nahrávce se tedy objevují muzikanti z obou pobřeží. Již zmiňovaná heroinová závislost Phillyho a Coltrana donutila Milese Davise nadobro rozpustit kvintet. Ještě než se tak stalo, hrají v rádiovém pořadu Bandstand USA. Tento záznam nebyl nikdy vydán a je také posledním záznamem, kdy kvintet hraje pohromadě.

Do jara roku 1957 hrává Philly v Café Bohemia, než je pro drogovou závislost vyhozen. Jelikož už je v té době bubenická hvězda, odchod od Milese Davise ho netrápí. Nahrává tři alba a to s Clarkem Terryem „Serenade to a Bus Seat“, následně s Herbie Mannem a Hankem Mobleyem vzniká album „Salute To The Flute“ a „Hank“. Do konce roku již Philly žádné album nenahrává. Je poměrně těžké vysledovat, čím se v tomto období zabýval. Údajně začal pracovat na formování vlastní kapely a nepochybně pokračoval v narkomanii.

Je to právě John Coltrane, který vrací Phillyho opět do hry a to tím, že mu nabízí gig za bubeníka Shadow Wilsona. 15. září 1957 nahrává Philly společně s Johnem Coltranem (sax), Lee Morganem (trubka), Curtis Fullerem (pozoun), Kenny Drewem (piano) a Paulem Chambersem (basa) legendární album „Blue Train“. Philly vzpomíná na toto plodné období takto: *„Měl jsem jedny bubny ve studiu a další soupravu v jiném studiu, protože nebyl čas na to je v klidu postavit. Prostě jsem jen rychle zabalil činely a běžel do druhého studia... Byl jsem nejžádanějším bubeníkem v NYC po dobu deseti, dvanácti let ... Například jsem skončil jednu nahrávací session v 15:00 a další mi začínala v 15:30 v dalším studiu.“*¹⁹ Ve zbylém roce nahrává se Sonny Rollins Quartetem, Lee Morgan Quintetem, Ernie Henry Quintetem, Sonny Clark Triem, Kenny Drew Triem, Hank Mobley Sextetem, Dick Johnson Quartetem, Oscarem Pettifordem All-Stars, Warne Marsh Quartetem.

Jelikož byl Miles Davis nespokojený s bubeníkem Kenny Clarkem, bere Phillyho opět na milost. V roce 1958 navíc Davis oslovuje opět Johna Coltrana a formuje sextet v obsazení Miles Davis (trubka), Cannonball Adderley (altsaxofon), John Coltrane (tenorsaxofon), Red Garland (piano), Paul Chambers (kontrabas) a Philly Joe Jones (bicí). Spolu nahrávají legendární album „Milestones“. Philly na desce září ve skladbě „Two Bass Hit“, která byla ale nahrána již v roce 1955, stejně jako skladba „Billy Boy“, ve které up-tempo technika hraní metličkami je vážně dech beroucí. Ráda bych předložila transkripci střídaček po čtyřech taktech, které jsou na celou formu písně.

Seznam základních rudimentů dle Percussive Arts Society najdeme v Příloze č. 1.

¹⁹Rick Mattingly, The Drummer's Time: Conversation with the great drummers of Jazz, (Cedar Grove: Modern Drummer Publications Inc., 1998), s.33

R RR RR RR R LLRLRRLRLL RLRLLR
 R R RLLR RLLR RLLR RLLRLLRRLRLL RLLRRLRLLR
 R L
 R R R R R R R R R R R R R R
 > 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 >
 RLLRLRRLRLL RLRLLR RLLRLRRLRLL RLRLLR
 R L LLR R LLRLRRLR RLRLRLLRRL
 R L R L R L R L R LLR R L R L R
 LLRRLR RRLR RR LR R
 3 3 > 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 > 3 3 >
 RLRLRLRLL RLRLRLRLL RLRLRLRLL RLRLRLRLL
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 > 3 3 3 > 3 3 3 >

Obrázek 1: Transkripce Billy Boy 1/2

Tuto transkripci zde přikládám z důvodu, že už zde můžeme vypořádat nějaké licky, které jsou pro Phillyho Joe Jonese charakteristické. Střídačky začínají v čase 4:25, jsou po čtyřech taktech a jsou na celou formu písně. Jelikož se jedná o up tempo přibližně 270 BPM, jsou většinou osminové noty hrány neswingově. Tak je to mu hned v prvních dvou taktech, kde hraje střídání dvojek mezi nohou a rukou. V dalších dvou taktech sóla vidíme třídobý rudiment RLL RL RLL, který je zahrán přes dva takty. V 5. – 8. taktu vidíme přímo ukázkový příklad užití legendárního Phillyho stick shotu, o kterém hovořil i Davis viz výše. Ve 13. – 15. taktu se střídají single údery mezi nohou a rukou. V 16. – 20. taktu vidíme opět použití třídobého rudimentu RLL RLR RLL jako tomu bylo ve 3. - 4. taktu. Adaptaci tohoto rudimentu vidíme ještě v taktech 33 - 36. Za povšimnutí stojí také takt 24, ve kterém hraje sticking RLR LRLL RRL, často se k tomuto v budoucnu vrací. V taktu 45-48 vidíme flamy, které jsou hrány v dělení po třech osminách, což vyvolává krásný rytmický displacement. V taktu 53 a 54 vidíme jeho časté použití double flamu. Poslední tři řádky střídaček pak vrcholí použitím čtvrtových triol. Sólo je po technické stránce zahráno velmi dobře.

Pro mnoho hudebníků je deska „Milestones“ prvním krokem k modální jazzové hudbě. Ve stejnojmenné skladbě Philly zde přichází s novým pojetím hry up-tempa doprovodu. Klade důraz na 2. a 4. dobu, kterou hraje basový buben (kopák) a převážně na čtvrté době přiznává cross - stick, což zní skoro jako nějaký R&B groove. Ačkoliv se může zdát, že cross - stick hraje stále stejně na čtvrté době, při bližší analýze zjistíme, že s paternem improvizuje. Ukažme si transkripci bicího partu z bridge, který začíná v čase 0:15.

Obrázek 3: Transkripce Milestones - bridge

Kapela se schází ještě jednou v březnu roku 1958, aby dokončila práci na albu „Milestones“. Nahrávají „Dr. Jackle“ a „Sid's Ahead“. Skladba „Little Melonae“ nahrána téhož dne vychází až na albu „Basic Miles“. Ještě než je Philly vystřídán bubeníkem Jimmy Cobem pro nedochvilnost, stihá vytvořit záznam, který je jediným důkazem, že se u Milese Davise potkal s Billem Evansem. A to sice na nahrávce živého vysílání Bandstand USA. Na nějaký čas mezi roky 1958-1959 byl Philly uvězněn pro narkomanií a drogy vážně začaly podryvat jeho hudební kariéru. Navzdory tomuto v roce 1958 nahrává Philly kolem 30 nahrávek²⁰. Začíná pomalu urgovat label Riverside, aby do něj investoval peníze. Než začne finálně formovat vlastní kapelu, setkává se ve studiu s Theloniousem Monkem při nahrávání desky „Clark Terry in Orbit“. Pozoruhodné je, že se zde oba setkávají jako sidemani Clarka Terryho. Ještě než začne pracovat na vlastním albu, setkává se ještě s jedním zásadním umělcem a to sice s Budem Powellem. Pro Blue Note nahrávají desku „The Amazing Bud Powell – Time Waits“. Pro Phillyho byla tato session zásadní tím, že se setkává s jedním z otců bebopu. Na kontrabas zde hraje Sam Jones. Ve skladbě „Monopoly“ můžeme opět slyšet, jak skvělou techniku hraní metličkami Philly měl. Zde je jeho transkripce sóla hraní metličkami.

²⁰ <http://www.jazzdisco.org/philly-joe-jones/discography/>

zde hraje na 2. a 4. hi-hat, což zrovna nepoužívá zas tak úplně často. V 9. a 10. taktu hraje dvojkový vír. V jedenáctém taktu vidíme užití single paradiddle rudimentu. V 17. – 19. taktu přechází z triolového do šestnáctinového hraní, kde hraje polyrytmicky akcenty. Ve 20. taktu můžeme vidět užití fivestroke double rollu“. Nadále pokračuje opět užitím single paradiddle. Ve 23. taktu vidíme posouvání rytmického útvaru. Posouvání té samé fráze vidíme od druhé doby 25. taktu a to trioly hrané stickingem RLL RLR LRL. Z muzikální hlediska sólo spíše plyne a nemá vyloženě nějaké vyvrcholení. Ačkoliv jsou všechny rudimenty hrány metličkami, jsou pěkně technicky zvládnuté a konkrétní.

Philly ještě téhož roku nahrává skladbu „Gone“ na albu „Porgy and Bess“. Zbytek alba nahrává bubeník Jimmy Cobb, který vystřídal Phillyho v sextetu Miles Davise. Nelze také opomenout zmínku z nahrávání s trumpetistou Chetem Bakerem, s kterým nahrává alba dvě, tím prvním je slavné album „Chet Baker Sings – It Could Happen To You“ a tím druhým albem je „Chet Baker In New York“.

3. VE STYLU PHILLYHO JOE JONESE

3.1 Jako lídr mezi roky 1958 - 1968

Věřím, že napsat všechny vlivy a okolnosti Phillyho hudebního vývoje byly nezbytné, abychom lépe porozuměli stylu a pojetí Phillyho Joe Jonese jako lídra vlastních alb.

3.1.1 Blues for Dracula

Ačkoliv byl Philly Joe Jones velice žádaný jako sideman, bylo jeho snem nahrávat a vést vlastní kapelu. Philly byl dvorním bubeníkem u vydavatelství Prestige Records, u kterého se dlouho snažil domluvit datum svého nahrávání. Jelikož mu nebyli příliš nakloněni, rozhodl se oslovit vydavatelství Riverside, s kterým spolupracoval už v roce 1956. Producent Orrin Keepnews, který pracoval pro Riverside, neměl z počátku Phillyho moc v oblibě. Nakonec ale mění své stanovisko a uznává, že je skvělým bubeníkem. Na jeho působení vzpomíná takto: *„Philly Joe Jones byl jedním z nejlepších studiových hráčů, kterého jsem kdy znal. Věděl, co se po něm žádá a věděl jak to splnit. Vždy se ptal, zda se líbí zvuk bubnů. Byl otevřený návrhům a ihned na to adekvátně reagoval ... Uměl*

kontrolovat svou závislost, takže jeho problém nikdy nenarušil nahrávání a byl si vědomý, co musí ve studiu dělat." ²¹ Konečně 17. září 1958 dostává Philly příležitost natočit vlastní album. Philly pozval na nahrávání hráče, se kterými dříve spolupracoval a se kterými si rozuměl lidsky i muzikantsky. Byl to Nat Adderley na cornet, Julian Priester na trombon, Johny Griffin na saxofon, Tommy Flannagan na piano a Jimmy Garrison na kontrabas. Tímto nahráváním chtěl také Philly prokázat též své skladatelské dovednosti. Skladba Cala Masseyeho „Fiesta“ je důkazem, že i aranžérsky byl na tom Philly velmi dobře. Další skladby nahrané téhož dne jsou Owen Marshall's - „Trick Street, Edie Vinson's - „Tune Up“, Dizzy Gillespie - „Ow!“ a hlavně esoterická skladba Johnnyho Griffina „Blues for Dracula“, po které je pojmenované první sólové album Phillyho Joe Jonese.

Text na obalu desky „Blues for Dracula“ cituje 2:30 sekund dlouhou úvodní řeč Phillyho, který se vtělil do postavy Drákuly, nebo spíše do pojetí Drákuly podle Bela Lugosi. Říká se, že řeč byla původně dlouhá 10 minut. Philly obdivoval herecký výkon Bela Lugosiho již od útlého dětství, ten roku 1956 umírá, takže píseň je též malou vzpomínkou na jeho osobnost. Úvodní řeč nám také osvětluje Phillyho specifický smysl pro humor. Věty jako „I am really the bebop vampire“ nebo „Now, bite your mother goodnight.“

Bohužel bylo album veřejností přijato velmi vlažně. Down Beat magazín dal nahrávce pouze dvě a půl hvězdičky, což bylo nejhorší hodnocení, co Philly jako lídr dostal. Úvodní řeč označil za špatnou komedii, a obsah za více než hloupý. Recenze vyzdvihla hráčské výkony Jonesa a Flannagana, ale k ostatním hráčům se stavěla spíše rezervovaně. Celá recenze končí větou, že doprovodní hráči by neměli vydávat LP. Albu také moc nepomohla mizerná produkce a podprůměrný mix. Jazzový kritik Rob Palmer například poukazuje chybu v minutáži 6:50, kde je poměrně znatelně slyšet velmi špatný stříh Flannaganova sóla. Ačkoliv první deska nebyla úspěšná, pomohla Phillymu obstát alespoň ucházející pozici lídra kapely.

²¹Burt Korall, *Drummin'Me: The Heartbeat of Jazz, The Bebop Years*, (New York: The Oxford University Press, 2002) s.232

více času do rozvoje osobní kariéry, začíná soukromě učit. V těchto aktivitách pokračuje až do své smrti. V rozhovoru pro Down Beat z března roku 1959 se poprvé dozvídáme o vizi jeho nového alba: „*Rád bych na albu ukázal rozmanitost rytmů z různých zemí. Chci hrát, jako by ten rytmus hrál domorodec. Začneme a skončíme v Africe. Mezitím se však podíváme do Indie, Latinské Ameriky, na Kubu, setkáme se s americkými Indiány a v neposlední řadě využijeme moderního swingu dnešní doby. Blízcí přátelé z Ghany a Libérie mi s těmito rytmy pomáhají.*“²² Album se nahrálo v třech etapách a to sice 4., 11. a 28. května roku 1959. Obsazení je opravdu hvězdné a to: Lee Morgan a Blue Mitchell na trumpetu, Curtis Fuller na trombón, Herbie Mann na příčnou flétnu a pikolu, Cannonball Adderley na altosaxofon, Benny Golson na tenor saxofon, Sahib Shihan na baritone saxofon, Wynton Kelly na piano, Sam Jones/Jimmy Garrison na kontrabas. Této formaci, kterou Philly sestavil, se začalo říkat „Philly Joe Jones Big Band Sounds“.

Nyní se podívejme, jaké písně Philly využil pro vyjádření rytmů a jak se mu to vlastně povedlo. Album obsahuje celkově osm nahrávek. Písně Golsona „Stabelmates“ a Dameronova „Phily J. J.“ posloužily jako ukázka moderního jazzu, který se v té době hrál. Skladba „Stabelmates“ je na albu dvakrát. A to z toho důvodu, že jedna verze s jinými hudebníky byla nahrána již v roce 1957. Skladbu „Cherokee“ měla vyjadřovat americko-indiánské vlivy. „Carioca“ (El Tambores) pak měla připomínat hudbu latinské Ameriky a kompozice Golsona „Land Of The Blue Veils“ měla evokovat zvuky Asie. Joe zde zase prokazuje své kompozičně-aranžerské dovednosti a to sice ve skladbě „Blue Gwynn“, která měla odkazovat na afro-kubánské vlivy. Posledním kusem na desce je bubenické sólo odkazující na africké vlivy a to „The Tribal Message“. Pokud se podíváme blíže, jak autenticky Philly používá vybrané rytmy, dostaneme se k několika problémům. Melodický a rytmický jazyk, který používá, překračuje tradiční bebopové hraní jen minimálně a Phillyho rudimentální přístup je skoro v každé písni. Ačkoliv je zřejmé, že se o implementaci snažil, například na začátku písně „Carioca“ nebo v aranži písně „Land of the Blue Vails“; jeho hluboké kořeny v jazzovém stylu mu nedovolují překračovat hranice. Ukažme si to na transkripci sóla „Blue Gwynn“, kde skladba měla evokovat afro-kubánskou hudbu. Navzdory tomu, že jsou některá Phillyho sóla poměrně dlouhá, jsou velmi muzikální. Někdy je toto album chápáno jako bubenické album, což tak ale není. Album je

²²Philly Joe Jones: The Return of Dracula”, s.46

rozhodně bubenickou studijní studnicí Phillyho stylu hry. Ještě bych zmínila jednu pozoruhodnost, a to sice obal alba. Na obalu je fotka Phillyho, jak sedí za bubny, ovšem je osově převrácena, takže to vypadá jako by Philly hrál obráceně, ale není tomu tak. Když přehlédneme otázku povedeného/nepovedeného záměru desky, která je diskutabilní, o skvělých hráčských výkonech a dobrých aranžích nemůže být pochyb. Časopis Down Beat dává tomuto albu čtyři hvězdičky a recenze jsou velmi pozitivní. Album navíc dokazuje Phillyho schopnost vést bigband. Bohužel pro Phillyho album „Drums Around the World“ stále žije ve stínu méně povedeného předchozího alba „Blues for Dracula“.

The image shows a musical score for a drum set in 4/4 time. The notation consists of four staves of music. Below each staff is a corresponding line of drum transcription using 'R' for right hand and 'L' for left hand. The transcription includes various rhythmic patterns, including triplets and accents. The first staff has a triplet of eighth notes. The second staff has several triplet patterns. The third staff is more complex with many triplet patterns and accents. The fourth staff ends with a double bar line and a final 'R' in the transcription.

Obrázek 7: Transkripce Blue Gwynn

Inspirací pro pojetí skladby Blue Gwynn měla být afro-kubánská hudba. Píseň začíná 16 taktovým bubenickým intrem, které je v tempu přibližně 237 BPM. Afro-kubánská hudba je charakteristická svým dvoutaktovým 2/3 nebo 3/2 „clave“. V bubenickém intru ovšem tento odkaz nikde není. Je pravdou, že se v 1., 3. a 5. taktu opakuje rytmický model (dvě čtvrtové noty a dvě osminové noty na lehké době), který nám alespoň trochu evokuje použití clave. Celé intro je zahrané v „straight“ cítění. Od 7. taktu opět vidíme posouvání třídobého triolový rudimentu RLL RLR RLL. V tomto pokračuje až do 13. taktu, kde se vrací opět k osminám v převážně střídavém rukokladu. Úvod pak příznačně končí Phillyho stick shotem. Úvod tedy nevybočuje z Phillyho rudimentálního hraní a afro-kubánskou hudbu nám připomíná jen velmi vzdáleně.

3.1.3 Showcase

Philly si dává pauzu od nahrávání v období od května až do srpna a pracuje na životaschopnosti svého bigbandu pro živé hraní. Bohužel finanční náročnost jeho plány hatí. Vrací se tedy zpět ke koncepci menší kapely. 14 měsíců od prvního nahrávání se Philly vrací do studia, aby nahrál svou třetí desku jako lídr. „Philly Joe Jones Sextet“ vytváří album „Showcase“, a to 17. a 18. prosince 1959 opět pro Riverside Records. Sextet, který desku nahrával je uskupen z těchto muzikantů: Blue Mitchell – trumpet, Julian Priester – trombón, Pepper Adams – baritone saxofon, Jimmy Garrison – kontrabas, Bill Barron – tenor saxofon a Charles „Dolo“ Coker – piano. Na přebalu alba sedí za bicí soupravou Gretsch s pronikavým pohledem. Philly má na tomto albu tři vlastní kompozice a to „Gwen“, „Joe's Debut“ a „Joe's Delight“ a aranžerský se projevuje ve skladbě „Gone“, kterou poprvé nahrával na album Miles Davise „Porgy and Bess“. Další jsou „Battery Blues“ (Julian Priester), „Minor Mode“ (Bill Barron), „Julia“ (Julian Priester), „I'll Never Be The Same“ a „Interpretation“ (Bill Barron). Celkem je na albu devět kompozic. Phillyho kompoziční talent není špatný, ale na albu nejlépe vynikají kompozice Billa Barona. V baladě „Gwen“ hraje Philly na piano, což kritiky té doby oceňují jako překvapivě dobré a já jej hodnotím jako více než dobré. Kromě hraní na piano Phillyho skvělé sólo v písni „Joe's Debut“ je ukázkou skvěle zvládnuté techniky rudimentů. Transkripci sólo přikládám níže. Z hlediska stylu album nevybočuje z řady a nepřichází s ničím inovativním či převratným. Z hlediska zvuku, album je rozhodně lépe zpracováno než „Blues for Dracula“, ale některé nástroje zanikají a celkový zvuk hodnotím jako ucházející. Down Beat magazín dal albu tři hvězdičky a navzdory Phillyho skvělé hráčské dovednosti jej hodnotím též průměrně.

vystavět bubenické sólo. Philly v prvních čtyřech taktech hraje velmi řídkce. Jedná se o dvakrát zopakovaný dvoutaktový pattern sestavený převážně ze čtvrtkových not a pomlk. Od 5. taktu nabaluje swingově hrané osminy s tím, že první osmina je hrána na „kopák“ a další tři jsou do tomů. Od 5. taktu také začíná hrát „feathering“ na kopák s hi-hat na 2. a 4. dobu v čemž pokračuje až do konce sóla. To v nás vyvolává pocit pevného a stabilního základu, na kterém vystavuje sólo. Od 9. taktu přidává do osmin dvě šestnáctiny v 1. době a na 3. době hraje single drag tap. V 13. – 16. taktu ještě více zahušťuje osminy vyplněním osmin šestnáctinami. Od 20. taktu tak hraje pouze šestnáctiny jako single paradidle. Od 21. taktu zůstává neustále v šestnáctinovém dělení, ovšem hraje paradidle didle (RLRLL) takže dochází k rytmickému displacementu a tím více narůstá napětí v sóle. Ke konci přechází opět k triolám, které hraje střídavým rukokladem a akcentuje vždy pravou ruku, což opět vytváří rytmické displacement. Sólo se zastaví až ve 27. taktu na první době. Posledních šest taktů sóla pak Philly zahraje rozvolněně. Ačkoliv je tempo velmi rychlé, Phillyho hra je velmi konkrétní a žádné údery nezanikají. Opět zde Philly dokazuje jak skvěle má zvládnutou techniku rudimentálního hraní a že nemá problém rudimenty použít v jakémkoliv tempu.

3.1.4 Philly Joe´s Beat

Na začátku roku 1960 se Philly dále soustředí na vedení své kapely a jako sideman si vybírá pouze takovou práci, která se mu líbí. Dále pokračuje ve své lektorské činnosti. První nahrávkou v roce 1960 je „The Soul of Jazz Percussion“ pro Warwick Records. Toto album bylo vytvořeno hlavně pro bubeníky a obsahuje čtrnáct tracků nejznámějších bubeníků té doby jako Maxe Roache, Arta Blakeyho, Kennyho Clarka, Jimmyho Cobba, Elvina Jonese a dalších. Philly se též zúčastňuje bubenického setkání pro firmu Gretsch. Zde hraje „battle“ s Artem Blakeym a nahrávka vychází na albu „Gretsch Drum Night at Birdland“. Na 20. května je smluveno čtvrté nahrávání Phillyho jako lídra. Tentokrát zavítá do studia s kvintetem, který tvoří Bill Barron – tenor saxofon, Mike Downs – trumpet, Walter Davis Jr. - piano a Paul Chambers – kontrabas. Vzniká album „Philly Joe's Beat“, které tentokrát vychází pod hlavičkou Atlantic Records. Během jediné nahrávací frekvence bylo nahráno devět skladeb, ale na albu jich vychází pouze sedm. Skladby, které nebyly vydány, jsou „Joe's Delight“ (kde jiná verze vyšla již na albu Showcase) a „I'll Keep You In My Heart“. Album tedy obsahuje skladby „Muse Rapture“ (John Hines), „Dear Old

Stockholm", „Two Bass Hit“ (D. Gillespie, J. Lewis), „Lori“ (Jimmy Garrison), „That's Earl Brother“ (D. Gillespie, G. Fuller, R. Brown) a „Salt Peanuts“ (D. Gillespie). Jediná autorská kompozice Phillyho Joe Jonese na tomto albu je „Got to Take Another Chance“, která s veškerou úctou k Phillyho bubenickému umu na albu, spíše zaniká. Down Beat magazín ohodnotil album čtyřmi hvězdičkami a vyzdvihl velmi sehranou rytmickou sekci. Na této desce nelze opomenout zmínit skvělé sólo v písni „Salt Peanuts“, které Down Beat oceňuje jako jedno z jeho nejlepších sól, které do té doby Philly nahrál. Já osobně ale preferuji více sólo ve skladbě „Lori“. Transkripci přikládám níže.

I přes velmi pozitivní kritiku se album nestalo prodejním hitem a dodnes je poměrně nedocenené. To bylo také důvod, proč Atlantic Records přestaly podporovat Phillyho jako lídra. V létě kapela spolupracuje a hrává koncerty a vrací se opět do studia 4. října. Osm kompozic, které byly toho dne nahrány, ovšem zůstávají dosud z neznámých důvodů nevydané. Zřejmě za to může strach Atlantic Records, protože předešlé album nedosáhlo valných prodejů.

The image displays a musical score for the piece 'Lori'. It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of rhythmic notation below it. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Some notes are marked with 'x', likely indicating specific techniques or articulation. The rhythmic patterns are represented by letters 'R' and 'L', often with numbers indicating triplets or specific rhythmic groupings. The score is written in a 4/4 time signature.

Staff 1: Rhythmic pattern: R L R L R L R R R R R I R L

Staff 2: Rhythmic pattern: I R L I R L I R L I R L I R L R R L R R L L R R L L R R R

Staff 3: Rhythmic pattern: R R R L R L L R L R R L L R R L I R R R R R L L R L R L R

Staff 4: Rhythmic pattern: R

Staff 5: Rhythmic pattern: R R L R R L R R R L R L R L L R L R L

Staff 6: Rhythmic pattern: L R r L R R R R L R R L R R L L R R R R R L R L L R R L

Staff 7: Rhythmic pattern: R R r L R I I R L R L R R R R L R L R L L R R L L R L R L R L R L R L R L

Staff 8: Rhythmic pattern: R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L R L

Obrázek 9: Transkripce Lori

V písni Lori hraje Philly první téma metličkami a potom přechází k paličkám. Sólo je dlouhé 32 taktů, je v tempu přibližně 175 BPM a začíná v čase 3:56. Převážnou část sóla pak hraje pouze mezi kopákem a bubínkem, přičemž tomy

používá minimálně. Sólo začíná trochu nesměle, jako by Philly ani nevěděl, že má začít hrát sólo. První dva takty sóla tak pokračuje v hraní patternu na ride a od začátku tak staví sólo velmi řídko pouze na osminách a čtvrtých notách a pomlčkách. V 6. taktu vidíme od první doby jeho častý lick RlrL, kde hned v zápětí na čtvrté době zazní stick shot. Od třetí doby 8. taktu pak vidíme rytmický displacement s užitím flamů, který jsme analyzovali ve skladbě Billy Boy. Od dvanáctého taktu přechází do šestnáctin, které jsou hrané na bubínek. V 15 taktu vidíme opět osminové střídavé úderů mezi nohou a rukou. Od 17. do 22. taktu pak repetuje takt s dvěma osminami na začátku přecházejícími do double stroke rollu. Toto napětí se uvolní ve 23. taktu. Ve zbytku sóla pak nelze vysledovat jednotný koncept nebo myšlenku, kromě taktu 27, který znovu cituje v taktu 29. I tak zde můžeme vysledovat aplikaci rudimentů jako například v taktu 30 double flam nebo v 31. taktu single drag tap na čtvrté době.

3.1.5 Together!

Nevydání nahraného alba bylo velkým zklamáním pro Phillyho, a tak se vrací zpět k práci sidemana. Nahrává album „Goin' Up“ pro Freddieho Hubbarda. Na albu hraje v té době vycházející hvězda McCoy Tyner, Hank Mobley a Paul Chambers. Nadále hraje na albu Granta Greena „First Session“. Dále hraje na albech „Whistle Stop“, „Herbie Mann's African Suite: Johnny Rea's Afro- Jazz septet“.

V březnu roku 1961 dostává Philly další šanci nahrát další album u Atlantic Records, opět jako lídr. I když ne úplně, protože tentokrát spolupracuje na albu s dalším bubeníkem a to s Elvinem Jonesem, který byl téhož času součástí Coltraneova slavného kvartetu. Producentem alba je Nesuhi Ertegun. Byl to velice dobrý marketingový tah, spojit tyto dva hráče dohromady na jedné desce. V praxi je tomu tak, že ve stereo verzi slyšíme hrát Elvine z levého kanálu, zatímco Phillyho z pravého. Stopáž alba je 34 minut, i když na albu najdeme pouze tři kompozice. První skladbou alba je „Le Roi“ (Dave Baker), po té „Beauty“ kterou napsal Philly Joe a třetí kompozicí je skladba „Brown Sugar“ (Walter Davis Jr.). Na albu opět hrají muzikanti, s kterými již Philly spolupracoval jako Blue Mitchell, Curtis Fuller, Hank Mobley, Wynton Kelly a Paul Chambers. Všechny tři skladby jsou v tempu medium swing. Kompozice „Beauty“ je velice zdařilá.

Po nahrávání se Philly vrací k práci jako sideman a je skoro povinností vyzdvihnout nahrávku Hanka Mobleyho Workout, ze které předkládám transkripci

na první poslech těžké na pochopení. Analýzou zjistíme, že je sólo složeno z často používaných rudimentů.

3.1.6 Mo 'e Joe/Trailways Express

Další sólové album Phillyho Joe Jonese vychází až v roce 1968. Do té doby se objevuje ve skladbě „Blues No. 2” na albu Davise „Some Day My Prince Will Come”. V roce 1961 se poprvé umělecky setkává s Dukem Ellingtonem při nahrávání hudby k filmu „Paris Blues”, dále pak spoluvytváří album „Dexter Calling”. Díky známosti s T. Monkem dostává Philly Joe Jones Quintet angažmá v The Jazz Gallery v NYC. Bohužel díky nespolehlivosti a drogové závislosti v angažmá končí. Na konci roku 1961 nahrává album „Bags Meets Wes” s vibrafonistou Miltem Jacksonem a kytaristou Westem Montgomerym. V roce 1962 vyráží na turné se svým kvintetem. Kromě jiných nahrává album s Billem Evansem „Interplay”. Ostatní nahrávky z tohoto nahrávání vycházejí posléze na albu „Green Dolphin Street”. V prosinci nahrává album „Here To Stay” Freddieho Hubbarda a v dalším roce pak album „The Body and The Soul”.

V roce 1963 tráví nějaký čas ve vězení, a po návratu nahrává album „Soulmates” Bennyho Webstera a Joe Zawinula a „No Room For Square” Hanka Mobleyho. V roce 1964 se Philly stěhuje do Los Angeles, zřejmě aby unikl své drogové pověsti. Ačkoliv je Philly v té době čistý, je pod drobnohledem, přestože odvádí skvělé výkony. Stálou práci nachází v televizi a to konkrétně v show Hollywood Palace. Při japonské tour čtyř top bubeníků té doby byl ve městě Kobe zatčen za držení drog. Jeho umělecká kariéra a osobní život šly velmi z kopce. Navíc v tomto roce umírá jeho blízký přítel Tadd Damerron, což Phillymu též nepřidává. V roce 1966 se opět vrací do NYC. Zde nahrává své poslední album s Elmem Hopem. Bohužel nic netušíc nahrává též poslední nahrávku pro Blue Note na více než patnáct let. Je to album „Delightfulee Morgan” a je to taktéž naposledy, kdy hraje s Lee Morganem, Wayne Shorterem, nebo pianistou McCoy Tynerem. V roce 1967 začíná hrát s Bill Evans Trio. Záznam koncertu z „Newportu” právě s tímto triem ho vrací na jazzové výsluní. *„Chvíli jsem spolupracoval s Billem Evansem. Byli jsme přátelé již dlouho, takže když mi nabídl práci, řekl jsem „Okay”. Cestoval jsem s Billem a Eddie Gomezem, ale začal jsem být opět netrpělivý, a tak jsem opět dal dohromady svou kapelu.”*²³ Kapela chvíli působí v okolí NYC. V říjnu roku 1967 vystupuje Philly na Berlin Jazz

²³Rick Mattingly, The Drummer's Time: Conversations with the Great Drummers of Jazz (Cedar Grove: Modern Drummer Publications Inc, 1998) s.35

Festival a při této příležitosti zavítá do Londýna, kde se neplánovaně usazuje. Bydlí zde u přítele Johna Harta. Začíná také pracovat na své knize „Brush Artistry“, která vychází o rok později. Philly má potíže sehnat v Londýně práci kvůli oficiálnímu zákazu, takže se více věnuje své mentorské činnosti. Další změnou je, že Philly přechází od firmy Gretsch ke značce Premier Drums, u které zůstává po zbytek života. Když do Londýna přijíždí na návštěvu Miles Davis, prokazuje opět Philly své scoutingové nadání, když v klubu objeví Dava Hollanda, kterému je v té době teprve 20 let, a zařizuje mu hraní s Milesem Davisem.

Ačkoliv měl Philly oficiální zákaz koncertovat na anglické půdě, měl volné ruce pro natáčení a koncertování mimo zemi. 1. října 1968 se tak vydává do studia, aby po více než sedmileté pauze pokračoval v roli lídra. Muzikanti Les Condon (trumpeta), Chris Pyne (trombón), Peter King (alto saxofon), Harold McNair (dřevěné dechové nástroje), Mick Pyne (piano) a spolubydlící John Hart (kontrabas), kteří album nahráli, jsou všichni Britové. Toho dne nahráli pouze jednu kompozici, a to sice „Trailways Express“. Další nahrávací den připadá na 31. října a Philly mění předchozího trumpetistu a basistu za Kennyho Wheelera a Rona Mathewsona. Toho dne nahráli pět kompozic. Jsou to „Lady Bird“ (T. Dameron), „Here's That Rainy Day“, „Baubles, Bangels and Beads“, „Gone, Gone, Gone“ (což už je potřetí, co tuto skladbu Philly jako lídr nahrává) a skladbu „Mo'Joe“, podle které je pojmenované celé album, ačkoliv někde je vydáno pod názvem úvodní skladby a to „Trailways Express“. Album vychází u londýnského vydavatelství Black Lion.

Vrcholem celého alba je Phillyho skladba Trailways Express, a to nejen z hlediska skvělé kompozice, ale též tím, jak kapela osobně přispěla k této skladbě. Každý, kdo cvičil Wilcoxona, si jistě povšimne, že na začátku a na konci této skladby hraje první dva řádky z etudy Charlese Wilcoxona Rolling in The Rhythm. Je otázkou, zda tomu tak bylo záměrně, nicméně hluboké sympatie k této škole jsou nepřehlédnutelné. (viz *Příloha* č. 2 a č. 3). Poslední sólo, které jsme zkoumali, bylo z roku 1961. Nyní se podívejme, jestli a jak se proměnil Phillyho styl hry.

dvakrát po osmi taktech a poté čtyřikrát po čtyřech taktech. Hned první dva takty sóla jsou totožné jako 3. a 4. takt skladby Blue Gwyn. Poté hraje dvojky, které střídá mezi kopákem a pravou rukou. Ve 4. taktu následuje Phillyho používaná osmina a dvě šestnáctiny. Na první době hraje akcentovanou osminu a na druhé pak trioly stickingem RLRL. V 7. -9. taktu hraje trioly, kde můžeme vyzorovat opět třídobý pattern hraný rukokladem LRL RLL RLR, který přechází v rukoklad střídavý. Po celé další osmitaktí levá ruka hraje šustění a pravá ruka a noha zdobí v osminách. Ve 21. taktu vidíme opět rytmický útvar osmina a dvě šestnáctiny. Navazuje single paradiddle od levé ruky v osminách a pohyb po soupravě též v osminách. Další čtyřtaktí střídaček začíná triolami hranými střídavými údery. Takty 23 a 19 jsou skoro totožné. V taktu 25 slyšíme čtvrtovou notu s tečkou vyhranou táhnutím metličky. To samé je pak v taktu 26. Na třetí a čtvrté době hraje na kotel triple stroke roll. Poslední čtyřtaktí střídaček pak hraje dvě osminy na bubínek a čtvrtová nota v kopáku. Ani po uplynutí sedmi let se Phillyho koncept hry nezměnil a používá stále ty samé bubenické licky. Jaké to tedy jsou, si shrneme v další kapitole.

3.2 Charakteristika stylu hry

Jak můžeme vidět z transkripce sóla, styl Phillyho Joe Jonese byl velmi svérázný, a především po celou dobu jeho kariéry poměrně neměnný. Philly držel paličky traditional gripem a zřejmě hrál s paličkami značky Vater.²⁴ Jak jsme již zmínili, zpočátku hrál na bubny značky Gretsch, od které pak přechází ke značce Premier. Bubny měl naladěné většinou hodně nízko, to se týkalo i bubínku, který měl podladěný a hodně přitáhnutý struník. „Kopák“ měl též většinou krátký hluboký zvuk. Hrál na činely značky Zildjian a někdy používal sizzle ride. Zvuk činelů byl vždy velmi crashy přesto konkrétní a byl převážně nižších frekvencí.

Philly Joe Jones byl velmi silný v timingu a jeho jednoduchý přesto úderný comping je dodnes velmi oceňovaný a často citovaný. Zde přikládám transkripci jeho doprovodu pod pianovým sólem z písně „Three Coins in The Fountain“ z alba Hanka Mobleyho „Workout“

²⁴<https://www.vater.com/#!/feature/49>



Obrázek 12: Transkripce Three Coins In The Fountain

Nyní bych chtěla shrnout deset nejčastějších bubenických licků, které Philly Joe Jones používal, a z kterých je složené skoro každé jeho sólo. Tyto licky mohou být do soupravy implementovány různě. Důležité je však zachovat

správný sticking, který je pro tyto licky charakteristický.

Jako první bych chtěla uvést nejvíce signifikantní Phillyho bubenický lick a to sice Stick shot, který používal, jak je uvedeno na obrázku č. 13 nebo tímto lickem zakončoval delší fráze.



Obrázek 13: Stick Shot Lick

Dalším podstatným a velmi výrazným lickem byl třídobý triolový lick, který najdete snad v každém jeho sóle. Tento lick Philly používal většinou minimálně dvakrát za sebou a tím dojde k rytmickému displacementu.



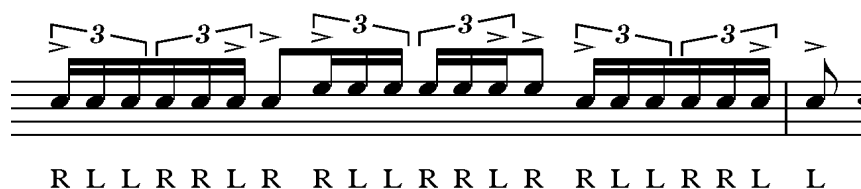
Obrázek 14: Třídobý triolový lick

Dvojky mezi nohou a rukou jsou dalším příkladem. Tento pattern Philly hrál většinou v up tempech a hrál jej straight.



Obrázek 15: Dvojky mezi nohou a rukou

Další uvedený lick vychází z rudimentů a to konkrétně ze six stroke rollu, který je implementován do sextol. K six stroke rollu je přidána ještě jedna osmina též hraná s akcentem. Když pak tento pattern posouváme, vzniká nám opět pěkný rytmický displacement.



Obrázek 16: Six stroke roll + 1 lick

Další licky bych popsala jako předražený triolový lick. Jde v podstatě pouze o osminu, která je zahrána swingově, před skupinou triol. Přitom všechny tyto čtyři noty jsou zahrány střídavým rukokladem.



Obrázek 17: Předražený triolový lick

Střídavým rukokladem hrané trioly pak popisují další lick, který Philly používal v rychlých tempech. Akcentováním povětšinou pravé ruky vznikne čtvrtová triola.



Obrázek 18: Trioly hrané střídavým rukokladem

V některých sólech ve velmi rychlém tempu můžeme vidět další dva licky, které Philly sice nepoužívá vyloženě často, ale jsou velmi muzikální a barevné. První můžeme nazvat three stroke roll, který hraje od levé ruky. A další je pak rytmický displacement flam po osminové notě.



L R R L R R L R R L R R

Obrázek 19: Three stroke roll



R rL L IR R rL L IR R rL L

Obrázek 20: Flam po osminové notě

Sóla Phillyho Joe Jonese jsou založena na rudimentálním hraní. Často ještě používal single paradiddle a v několika případech zakončuje sólo čtvrtovými triolami. Víření používal spíše poskrovnu. Jeho průběh sóla je velmi kontinuální a pomlky dělá jen velmi zřídka, a když, tak trvají maximálně dvě doby. Philly Joe Jones není typ bubeníka, co by se snažil sólem vyjádřit hlavní melodii tématu nebo svým hraním reflektovat danou skladbu. Přesto jeho sóla vždy skvěle zapadnou do daného kontextu. Může za to i skvělá technika a z každé rány je cítit, že by pro ni Philly Jo Jones klidně umřel. Málo kdy uslyšíte, že by sólo bylo plytké nebo zmatené, nebo nedej bože odfláknuté. Jak již bylo několikrát zmíněno, neměli bychom v této kapitole opomenout uvést mistrovský um hraní metličkami, kterým Philly Joe Jones oplýval a jeho přínos veliký v podobě učebnice.

4. ZÁVĚR

V práci můžeme sledovat, že vyrůstání v rasově segregované nižší společnosti mělo na vývoj osobnosti Phillyho Joe Jonese nemalý vliv. Boj proti rasové nespravedlivosti, stejně jako celou řadu jeho spoluhráčů, jej provází po celý život. První satisfakce se mu dostává, když se stává prvním černým mužem pracujícím ve veřejné správě města Filadelfie. Díky této práci se stává mediálně známý, vydělává slušné peníze a může se tak s větším klidem věnovat hudebnímu vývoji. Již v této době se objevují první zmínky, že Philly Joe Jones holduje drogám; konkrétně pak heroinu, se kterým zároveň i obchoduje. Díky drogám se setkává s umělci jako Charlie Parker, Dizzy Gillespie a Miles Davis. I když má Philly Joe Jones rozhodně talent, tak se domnívám, že pokud by drogy neprodával, tak by ho tito velikáni nevzali pod svá křídla. Díky těmto konexím roste Phillyho kariéra sidemana raketovým tempem. Mezi roky 1956 – 1960 je jedním z nejžádanějším studiových hráčů. Spoluzakládá First Great Quintet Milese Davise, kde dokazuje svůj um pro hledání mladých nadějných hráčů. Tento osobní talent později ještě několikrát používá a je nedílnou součástí Phillyho odkazu v hudebních dějinách.

V letech 1958 – 1968 tedy vydává Philly Joe Jones celkem pět alb jako lídr. První je Blues For Dracula. Toto album není veřejností dobře přijato a může za to jak velmi špatný zvuk alba, tak velmi svérázný přístup Phillyho, který nebyl v té době pochopen. Druhé album Drums Around the World žije bohužel ve stínu prvního alba, ačkoliv kritiky a veřejnost se vyjadřují o albu velmi pozitivně. Z hudebního hlediska se koncept představení rytmů z celého světa trochu odchyluje od původního záměru, i přesto je však album ukázkou skvělé techniky hry. Třetí album Showcase je dobré, ale rozhodně nebylo a není senzací. Velmi pozitivní ohlasy a výborné kritiky jsou pak na album Philly Joe's Beat. Zde bych vyzdvihla opravdu skvěle sehranou rytmickou sekci a výborná bubenická sóla. Na pátém albu Together! spolupracuje s bubeníkem Elvinem Jonesem. Album je zajímavé jak z hlediska kompozic, tak z možnosti slyšet tyto dva velikány najednou. Spojit tyto dva bubeníky bylo též dobrým marketingovým tahem a album sklidilo u veřejnosti veliký úspěch. Poslední album, zmíněné v této práci, Mo'Joe bylo nahráno ve Velké Británii a z hlediska kompozic je nejsilnějším Phillyho počinem.

Z mého úhlu pohledu, v kontextu ostatních alb té doby vyznívají Phillyho desky, na kterých působil jako lídr, spíše průměrně. Dle mého názoru za to

mohou ve většině případů nevýrazné kompozice. Pokud bych mohla zvolit album, které je mi nejvíce sympatické, volila bych jednoznačně album Blues For Dracula. Zde se dle mého soudu nejvíce pouští do experimentů a je opravdu výpovědí jeho osobnosti. Velice oceňuji úvodní řeč ve skladbě „Blues For Dracula“, kterou hodnotím jako velmi vtipnou a odvážnou. Pro mne je pak ponaučením z této práce, že nebát se experimentovat sebou vždy přináší něco nového a neotřelého. Nezáleží na tom, jestli tento krok do neznáma bude ověřen negativní či pozitivní kritikou. Protože album může být inspirací, jako je pro mne inspirací právě toto album. Z hlediska kompozičního stylu bych pak za sebe vyzdvihla již zmíněný „Trailways Express“, „Beau-ty“ a „Gwen“. Velkým přínosem pak pro mne byly transkripce Phillyho sóla. Díky nim jsem do hloubky poznala jak se Philly Joe Jones hudebně vyjadřuje.

Pokud bychom měli shrnout bubenický styl, Philly je rozhodně vrcholným představitelem rudimentálního hraní. Věřím, že jeho styl hry byl též ovlivněn stepem, který měl v lásce již od dětství. V jeho hře lze vyzorovat několik paradídlů a osobních licků, které opakovaně a s oblibou používal. Jeho technika je na velmi vysoké úrovni a nemá problém ji aplikovat v jakémkoliv tempu. Sóla jsou velmi kontinuální a dlouhé pomlky v nich v podstatě nenajdeme. Jeho mistrná technika hraní metličkami je dech beroucí. Tu shrnuje v knize Brush Artistry a svoje hráčské dovednosti předává dalším generacím jako mentor. Phillyho narkomanie nikdy neovlivnila hru natolik, aby nebyl schopen hrát, ovšem tato skutečnost často způsobovala jeho sociální nespolehlivost, díky které začala jeho hudební kariéra upadat.

Ačkoliv bylo velkým snem Phillyho, aby byl vnímán veřejností jako autor a lídr, bojím se, že v této roli příliš neobstál. Jeho odkaz v roli sidemana však nelze popřít. Nezáleží na tom, kolikrát a kdo nahrál danou skladbu předtím, Philly měl ten dar, že skladbě vždy vtiskl punc vlastní osobnosti a obohatil skladbu ohnivou svérázností jemu vlastní.

5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

KORALL, Burt. *Drummin' Man: The Heart Beat of Jazz, The Bobop Years*. The New York: Oxford University press, 2002.

MATTINGLY, Rick. „*The Drummer's Time: Conversations with the great Drummers of jazz*”. Cedar Groove: Modern Drummer Publications Inc., 1998.

GOLDBERG, Jane. „*A Drum Is A Tapdancer*”. *The Village Voice*, 1988. August.

JONES, Joe Philly. „*The Return of Dracula*”. *Down Beat*, 1959. 22, 5th March.

MATTINGLY, Rick. „*Philly Joe Jones*”. *Modern drummer*, 1982, 10., February/March.

CARLON, Mick. *In Its Own Time: Remembering the Miles Davis Quintet of 1955-1956*. [online]. Dostupné z WWW <https://jazztimes.com/columns/inprofile/in-its-own-time-remembering-the-miles-davis-quintet-of-1955-1956/>

JAZZ DISCOGRAPHY PROJECT. *Philly Joe Jones Discography*. [online]. Dostupné z WWW <http://www.jazzdisco.org/philly-joe-jones/discography/>

VATER DRUM STICKS. *25th Anniversary*. [online]. Dostupné z WWW <https://www.vater.com/#!/feature/49>

6. SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Transkripce Billy Boy 1/2	23
Obrázek 2: Transkripce Billy Boy 2/2	24
Obrázek 3: Transkripce Milestones - bridge	25
Obrázek 4: Transkripce Monopoly	27
Obrázek 5: Transkripce Fiesta 1/2.....	30
Obrázek 6: Transkripce Fiesta 2/2.....	31
Obrázek 7: Transkripce Blue Gwynn	33
Obrázek 8: Transkripce Joe's Debut	35
Obrázek 9: Transkripce Lori	38
Obrázek 10: Transkripce Le Roi	40
Obrázek 11: Transkripce Here's That Rainy Day	43
Obrázek 12: Transkripce Three Coins In The Fountain.....	45
Obrázek 13: Stick Shot Lick	46
Obrázek 14: Třídobý triolový lick	46
Obrázek 15: Dvojky mezi nohou a rukou.....	46
Obrázek 16: Six stroke roll + 1 lick	47
Obrázek 17: Předražený triolový lick	47
Obrázek 18: Trioly hrané střídavým rukokladem	47
Obrázek 19: Three stroke roll	48
Obrázek 20: Flam po osminové notě	48

7. PŘÍLOHY

7.1 Příloha č. 1 – Seznam rudimentů

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

ALL RUDIMENTS SHOULD BE PRACTICED: OPEN (SLOW) TO CLOSE (FAST) TO OPEN (SLOW) AND/OR AT AN EVEN MODERATE MARCH TEMPO.

I. ROLL RUDIMENTS

A. SINGLE STROKE ROLL RUDIMENTS

- 1. SINGLE STROKE ROLL * 
R L R L R L R L
- 2. SINGLE STROKE FOUR 
R L R L R L R L
L R L R L R L R
- 3. SINGLE STROKE SEVEN 
R L R L R L R
L R L R L R L

B. MULTIPLE BOUNCE ROLL RUDIMENTS

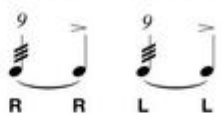
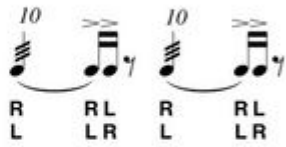
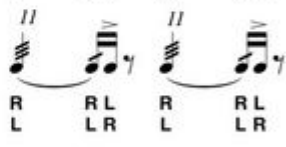



- 4. MULTIPLE BOUNCE ROLL 
- 5. TRIPLE STROKE ROLL 
R R R L L L L R R R L L L L

C. DOUBLE STROKE OPEN ROLL RUDIMENTS





- 6. DOUBLE STROKE OPEN ROLL * 
R R L L R L L
- 7. FIVE STROKE ROLL * 
R R L L L
- 8. SIX STROKE ROLL 
R L L R L R L R
- 9. SEVEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R



* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.
Copyright © 1984 by the Percussive Arts Society™, 110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204
International Copyright Secured All Rights Reserved

- 10. NINE STROKE ROLL * 
R R L L L
- 11. TEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R
- 12. ELEVEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R
- 13. THIRTEEN STROKE ROLL * 
R L L R L L
- 14. FIFTEEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R
- 15. SEVENTEEN STROKE ROLL 
R L L R L L

II. DIDDLE RUDIMENTS

- 16. SINGLE PARADIDDLE * 
R L R L R L L L
- 17. DOUBLE PARADIDDLE * 
R L R L R L R L R L L L
- 18. TRIPLE PARADIDDLE 
R L R L R L R L R L R L R L L L
- 19. SINGLE PARADIDDLE-DIDDLE 
R L R L R L R L R L L L R L R L R L L R

8. SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK

battle – imaginární souboj mezi hráči

BPM – je zkratkou beat per minutes (úderů za minutu), ukazatel tempa

clave – ustálený charakteristický rytmický vzorec

comping - doprovod

feathering – typ hraní na basový buben, kdy ho hrajeme velmi potichu, že není skoro ani slyšet

flam – typ bubenického úderu

L – levá ruka

lick – ustálená hudební fráze

IR – malé písmenko značí ghost note hrané levou rukou

R – pravá ruka

rL – malé písmenko značí ghost note hrané pravou rukou

rudiment – ustálený rytmický vzorec se specifickým rukokladem

rudimentální hraní – technika hry, při které používáme rudimenty

rytmic displacement – zdání o převrácení rytmu

sideman – hráč, který funguje v kapele jako nájemný hráč

sizzle ride – typ činelu s nýtky

stahovačky – technika hry, kdy jednou rukou přecházíme z jednoho bubnu na druhý

stick shot – typ úderu paličky o druhou paličku

sticking – výraz pro střídání pravé a levé ruky

straight cítění – doslovně rovné cítění, které nám říká, že noty nehrajeme swingovým cítěním

střídačky – ustálený hudební výraz pro střádání sóla po čtyřech taktech

up tempo – velmi rychlé tempo okolo 240 BPM

offbeat – přenesení těžké doby na lehkou