

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

KATEDRA MUZIKOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Analytické srovnání nahrávek sólových koncertů
Keitha Jarretta z Kolína nad Rýnem (1975)
a Ria de Janeira (2011)**

**ANALYTICAL COMPARISON OF RECORDINGS OF KEITH
JARRETT'S SOLO CONCERTS FROM COLOGNE (1975) AND
RIO DE JANEIRO (2011)**

Jiří Pospěch

Vedoucí práce: Mgr. Jan Přibil

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně s použitím literatury a pramenů, které uvádím v příloženém seznamu.

V Olomouci dne 12. prosince 2012

Obsah

1) Úvod	4
2) Stav bádání	7
3) Život a tvorba Keitha Jarretta	12
4) Přehled nahraných sólových improvizovaných koncertů	20
5) Analytická část	25
a) Základní rysy improvizace Keitha Jarretta	26
b) The Köln Concert	33
c) Rio	45
d) Srovnání nahrávek koncertů <i>The Köln Concert</i> a <i>Rio</i>	53
6) Závěr	56
7) Resumé	58
a) Summary	59
b) Zusammenfassung	60
8) Seznam použité literatury, pramenů a dalších zdrojů	61
a) Knihy	61
b) Encyklopedie a slovníky	61
c) Časopisy	61
d) Notové materiály	62
a) Audio	62
e) Video	62
f) Internet	63
9) Příloha - CD	64

1) Úvod

Keith Jarrett v průběhu své dlouhé kariéry odehrál velké množství sólových improvizovaných koncertů.¹ Ve světě je známý jako sólový klavírní improvizátor a jazzový muzikant. Nahrává většinu svých sólových koncertů, ale pouze některé jsou zpětně vyhodnoceny tak, že se je rozhodne vydat. Od roku 1973 do současnosti jich pod hlavičkou ECM vyšlo celkem dvanáct.

Cílem práce je postihnout vývoj improvizace, způsob hry a tak i rozdíly ve vybraných sólových koncertech Keitha Jarretta.

Vývoj bude představen prostřednictvím srovnání kultovní nahrávky *The Köln Concert* z roku 1975 a posledního alba *Rio* z roku 2011.

Proč jsou v práci analyzovány právě tyto koncerty? U koncertu z Kolína nad Rýnem je výběr do jisté míry předurčen jeho pověstí a obecnou znalostí. Historiky a situace, které se k němu vážou a následný všeobecný úspěch jsou toho dokladem. Deska *The Köln Concert* se prodala v miliónech kusů a díky tomu naplno odstartovala Jarrettovu sólovou dráhu. Před touto nahrávkou Jarrett sice ještě vydal dvojkonzert z Brém a Laussane, ale až koncert z Kolína nad Rýnem našel široké publikum po celém světě a dodnes formuje mladé muzikanty, kteří si nahrávku poslechnou. Mimo fakt, že se ke jménu Keitha Jarretta většině jazzových muzikantů vybaví právě tato slavná nahrávka z Kolína nad Rýnem, je zde ještě další argument proč analyzovat tento koncert. Je to jediný koncert, který je celý zapsán v notách. Lépe řečeno je transkribován z nahrávky Jarrettovým příznivcem Kunihiko Yamashitou z Japonska. Samotnou transkripci Jarrett schválil k vydání a přidal k ní vlastní předmluvu. Pro bližší zkoumání hudby je notový materiál, ve kterém je zapsána hodina evolučního improvizovaného hraní zapsaná do not, nedocenitelnou pomůckou.

¹ V rámci této práce je pojmu koncert užíváno ve smyslu sólového recitálu. Výrazu koncert je užíván, protože se vyskytuje v originálních názvech alb Keitha Jarretta.

U koncertu z Ria de Janeira jsou pro analýzu důvody tyto. Je to poslední živá nahrávka jeho sólového improvizovaného hraní, na které bude díky srovnání s albem *The Köln Concert* nejlépe vidět rozdílnosti. Časová vzdálenost mezi koncerty a vývoj, kterým si Jarrett prošel v tomto mezidobí, zformovaly jeho hru do nových struktur. V době první nahrávky bylo Jarrettovi třicet let a zároveň hrál v jazzovém kvartetu, zvaném *American quartet*.² V době pořízení nahrávky *Rio* Jarrett už téměř třicet let hrál se svým *Standards triem*.³ Sám se během koncertu v Riu de Janeiru cítil velice dobře a označil jej za svůj dosavadní vrchol a nebyl sám, kdo tak učinil. K analýze nahrávky je přiložen můj přepis jedné části koncertu.

Vedle komparace je v práci také významně zastoupena metoda hudebně analytická. Stěžejní kapitola, ve které analyzují vybrané koncerty, je rozčleněna na několik podkapitol. Zpočátku je v ní všeobecně pojednáno o Jarrettově improvizaci a pojmenováno několik hojně se vyskytujících rysů v jeho hře. Pojmy zde specifikované jsou pak použity při samotné analýze nahrávek. Jelikož není možné Jarrettovu hru žánrově zařadit, není také zcela možné určit metodologii, která by do posledního detailu popsala procesy a hudbu z ní vyplývající. Pro výslednou komparaci je tedy využito metodologie Karla Janečka, která je doplněna o pojmy z jazzové terminologie z publikace Marka Levina. Další dvě podkapitoly v analytické části jsou už pak analýzami několika částí vybraných koncertů.

Vzhledem k tomu, že ambicí práce je zasadit Jarrettovu tvorbu do širšího historického a kulturního kontextu, využívat budu rovněž metodu historiografickou. V práci je tedy kapitola popisující jeho životopis. V životopise jsou zdůrazněny jeho zásadní hudební počiny, ale ne pouze sólového charakteru. Na všeobecnou kapitolu navazuje výběr z diskografie. Tento výběr je

² Keith Jarrett často hrával i na jiné nástroje jako perkuse, nebo sopránový saxofon. Dalšími členy Amerického kvartetu byli: Paul Motian – bicí, Dewey Redman - saxofon a Charlie Haden - kontrabas.

³ Keith Jarrett, Gary Peacock - kontrabas, Jack DeJohnette – bicí.

už zaměřen na sólové improvizované koncerty a poskytuje jejich kompletní výčet, spolu s jejich krátkou charakteristikou. Kapitola s výběrovou diskografií je doplněna o krátké shrnutí vývoje improvizačního stylu Keitha Jarretta.

V kapitole předcházející závěru jsou analyzované nahrávky srovnány. Komparace nahrávek dle využití metodologie přináší výsledek v podobě určení jejich rozdílností a podobností. Na tomto základě je pak viditelný vývoj a proces změny, kterým si Jarrett za čtyřicet let své sólové koncertní kariéry prošel.

2) Stav bádání

Keith Jarrett u nás poprvé koncertoval v roce 1967. Vystoupil na Mezinárodním jazzovém festivale v Praze s kvartetem Charlese Lloyda při turné po Evropě. V následujících dvou dekádách není u nás o Jarrettovi příliš slyšet. Po sametové revoluci bylo nejspíš těžké splnit podmínky pro jeho vystoupení s ohledem na nástroje, vybavení, prostory a finance. Proto je v československé historii už jenom jeden další záznam o jeho koncertu, a to se svým *Standards triem* v Paláci kultury v Praze, dne 30. listopadu 1990.⁴

V roce 1990 se ve své studii s názvem *O aktuálnosti Keitha Jarretta* zmínil o Jarrettovi Lubomír Dorůžka v časopise *Melodie*.⁵ Tento časopis se převážně věnoval populární a jazzové hudbě a to už od roku 1963.

Nejpočetnější zastoupení reflexí Jarrettovy tvorby pak nalezneme v časopise *Harmonie*. Periodikum, jež se utvářelo až v době porevoluční, má široký záběr a přináší všechny důležité aktuality a pohledy na hudební scénu domácí i světovou a to nejen v oblasti jazzové a populární hudby. Autoři, kteří psali o Jarrettovi, jsou Vít Roubíček, Pavel Klusák, Vladimír Strakoš, Petra Mičkalová nebo Michal Nejtek. V periodiku můžeme nalézt nejen recenze desek jako u zmiňovaného Víta Roubíčka na Šostakovičova *Preludia a fugy op. 87*,⁶ ale i celistvý portrét osobnosti, který nabídl Pavel Klusák.⁷ Velice přínosným je pak překlad jeho eseje pro *New York Times* (ze dne 16. 8. 1992), která je manifestem za obrození hudebního světa a hudebního myšlení a platí dodnes.⁸ Michal Nejtek se v časopise *Harmonie* pouští ještě hlouběji a na malém prostoru se snaží podtrhnout základní rysy

⁴ KLUSÁK, Pavel. Víc než jen jazz, víc než jen klavír: Portrét Keitha Jarretta. *Harmonie*, 1994, č. 2, s. 23.

⁵ DORŮŽKA, Lubomír. O aktuálnosti Keitha Jarretta. *Melodie*, 1990, č. 28, s. 306-307.

⁶ ROUBÍČEK, Vít: 24 preludií a fug op. 87. *Harmonie*, 1997, č. 5., s. 24-25.

⁷ KLUSÁK, Pavel. Víc než jen jazz, víc než jen klavír: Portrét Keitha Jarretta. *Harmonie*, 1994, č. 2, s. 23-25.

⁸ JARRETT, Keith. Kategorii spousty, ale kde je hudba? *Harmonie*, 1996, č. 4, s. 14-15.

Jarrettovy klavírní hry a porovnat tehdy aktuální koncert *La Scala* (1997) s jeho nejslavnějším sólovým počinem *The Köln Concert* (1975). Analyticky rozebral jednotlivé složky hudebního projevu a přidal i útržky harmonického rozboru s notovými ukázkami.⁹

I v časopise *His Voice* se vyskytuje tvorba různého zaměření. Jedním směrem je potom hudba jazzového okruhu, kde se jméno Keitha Jarretta opět objevuje. Je to hlavně v podobě recenzí na vydané nahrávky z živých sólových koncertů. Takto reagoval Jan Faix na hudbu z koncertů vydaných pod názvem *Testament* v roce 2010,¹⁰ nebo Vladimír Kouřil na video záznam z DVD *Tokyo Solo* z roku 2006.¹¹

Periodika, která nejsou přímo zaměřená na hudební scénu, často mají své hudební rubriky. Jedním z nich je časopis *Respekt*. Rubrika s hudební tematikou není nijak vyhraněná a často dává prostor různorodým oblastem hudby. Proto se v této části můžeme dočíst i o Jarrettovi. Zajímavý je například rozhovor s Keithem Jarrettem z Vídeňské opery, který zde přeložil a zveřejnil Petr Dorůžka v roce 1992,¹² ale také článek: *Keith Jarrett vstal z mrtvých*¹³ Jaroslava Pamšika, nebo článek Pavla Klusáka.

Na poli české hudební knižní tvorby se uceleně o Keithu Jarrettovi nedočteme. Nalezneme pouze krátké zmínky, nebo poznámky. Ucelenější text můžeme pak nalézt v rámci encyklopedií, či knih, které mapují přehledově určitý žánr, nebo styl. V této oblasti je to především třisvazková *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.¹⁴ V části jmenné zaměřené na světovou scénu, která je rozdělena do dvou knih, nalezneme odstavec věnovaný osobě Keitha Jarretta i se stručným vhladem do

⁹ NEJTEK, Michal. Poznámky ke stylu Keitha Jarretta. *Harmonie*, 1997, č. 5, s. 24-25.

¹⁰ FAIX, Jan. Keith Jarrett: Testament. *His Voice*, 2010, č. 13, s. 51.

¹¹ KOUŘIL, Vladimír. Keith Jarrett: Tokyo solo. *His Voice*, 2006, č. 6, s. 48.

¹² JARRETT, Keith. Toužím se nechat spálit (přeložil Petr Dorůžka). *Reflex*, 1992, č. 3, s. 34-36.

¹³ PAMŠIK, Jaroslav. Keith Jarrett vstal z mrtvých. *Respekt*, 2005, č. 16, s. 22.

¹⁴ MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kolektiv autorů: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – světová scéna (A-K). 1. díl*. Praha: Supraphon, 1986.

estetiky jeho klavírní hry. Autorem hesla je Lubomír Dorůžka, který je také autorem knihy *Panoráma jazzových proměn*.¹⁵ V této publikaci se zabývá domácí i světovou jazzovou scénou posledních dvaceti let. Díky hluboké orientaci Lubomíra Dorůžky je Jarrett krátce a výstižně specifikován s důrazem na sólovou tvorbu, a také jako inspirátor a vzor.

Ve světovém měřítku se Jarrettovi dostává větší mediální pozornosti, která ale není tak velká jak by se možná očekávalo. Pilířem byla na delší dobu jediná Jarrettova biografie, kterou napsal Ian Carr v roce 1991. Nese název *The Man and His Music*¹⁶ a je další z řady autorových biografií tohoto typu, jako například o Milesi Davisovi. Dalším pramenem je dnes nedostupná kniha *My ferocious desire*, jejímž autorem je sám Keith Jarrett. Dnes je k dostání jako sběratelský předmět a to pouze v italštině. Dále pak v roce 2009 vyšla analytická práce Dariusze Terefenka, jenž pod názvem *Keith Jarrett's transformation of standard tunes: theory, analysis and pedagogy*¹⁷ rozebírá jeho práci s jazzovými standardy.

Největší hudební encyklopedie také obsahují hesla se jménem Keitha Jarretta. V MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) jsou autory hesla Franz Krieger a Harald Neuwirth.¹⁸ V encyklopedii Grove (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) to je potom Bill Dobbins.¹⁹ Průřezovou publikací v oblasti jazzu je také kniha Johna Fordhama *Jazz*,²⁰ kde se v kratším článku dají získat základní životopisné informace. U větších osobností pak s charakteristikou tvorby, či dokonce s fotografiemi alb.

¹⁵ DORŮŽKA, Lubomír: *Panoráma jazzových proměn*. Praha: Torst, 2010.

¹⁶ CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991.

¹⁷ TEREFENKO, Dariusz: *Keith Jarrett's transformation of standard tunes: theory, analysis and pedagogy*. Germany: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG., 2009.

¹⁸ MGG, Ludwig Finscher (editor): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Bärenreite – Verlag, 1994.

¹⁹ SADIE, Stanley (editor): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians. Volume 20*. London: Macmillan Publishers, 2001.

²⁰ FORDHAM, John: *Jazz*. Praha: Slovart, 1996.

Význam Keitha Jarretta je nezpochybnitelný, a proto se ve světě objevuje jeho jméno jako téma diplomových prací. Například: *Motivic Strategies in Improvisations by Keith Jarrett and Brad Mehldau*²¹ a nebo *A deep joy inside it: The musical, Aesthetics of Keith Jarrett*.²²

Keith Jarrett a společnost ECM jsou po desítky let nedílnou součástí. Vydavatelská společnost v čele s Manfredem Eicherem upírá svůj zájem především k hudbě a ne k výdělku. Stala se tak Jarrettovým domácím vydavatelstvím. U ECM Jarrett vydal většinu svých desek, hlavně pak sólových. Koncert z Kolína nad Rýnem z roku 1975 byl rekordně úspěšný a zajistil ECM ekonomickou budoucnost. Úzký vztah podporuje i fakt, že Jarrettova dráha improvizujícího sólisty začala na Eicherův podnět. Kniha, která pak mapuje dosavadní historii ECM, od jejího vzniku v roce 1969, se nazývá *Horizons Touched*.²³ V knize jsou Jarrettovi věnovány hned dva články od autorů Petera Rüediho, Wolfganga Sandnera a jeho vlastní stať s názvem *Inside out: Thoughts on free playing*.

Nedílnou součástí dnešních informačních zdrojů jsou i internetové stránky. Kompletní seznam použitých webových odkazů je k dispozici v kapitole Seznam použité literatury, pramenů a dalších zdrojů.

Velmi důležitým materiálem jsou pak filmové dokumenty. *The art of improvisation*²⁴ je biografický dokument o Jarrettovi z roku 2005 od společnosti Euroarts. V dokumentu Jarrett odpovídá na mnoho otázek, které mapují celý jeho život a zároveň popisují jeho nejdůležitější umělecké a osobní momenty. Během devadesáti minut trvání si lze o Jarrettovi udělat ucelený obrázek, a to i díky tomu, že na otázky autorům odpovídají osobnosti jako:

²¹ PAGE, Timothy: *Motivic Strategies in Improvisations by Keith Jarrett and Brad Mehldau*. Kevät: Sibelius Akatemia, 2009.

²² McCOOL, Jason: *A deep joy inside it: The musical, Aesthetics of Keith Jarrett*. Maryland: University of Maryland, 2005.

²³ LAKE, Steve – GRIFFITHS, Paul (editoři): *Horizons Touched – The Music of ECM*. London: Granta Books, 2007.

²⁴ DIBB, Mike: *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

Manfred Eicher, jazzoví muzikanti Gary Peacock, Jack DeJohnette, Steve Cloud, Scott Jarrett, Gary Burton, Chick Corea, Charlie Haden, Dewey Redman, Jan Garbarek, Jon Christensen, Palle Danielsson, hudební producent a manažer George Avakian a Jarrettova žena Rose Anne Jarrett. Druhým filmem, ve kterém se dozvíme o části Jarrettova hudebního života je *Miles Electric: A Different Kind of Blue*²⁵ společnosti Eagle vision z roku 2004. Jarrett u Milese Davise působil necelé dva roky a právě do tohoto období je dokument z velké části zasazen.

²⁵ MURRAY, Lerner: *Miles Electric: A Different Kind of Blue* (2004, Eagle vision)

3) Život a tvorba Keitha Jarretta

Keith Jarrett se narodil 8. května 1945 v Allentown v Pensylvánii, tedy v den, kdy byla ukončena druhá světová válka. Jeho rodiče jsou původem Evropané. Matka měla vztah k hudbě a sama byla amatérskou muzikantkou, proto pro ni nebylo těžké rozeznat velké nadání svého syna. Ten od tří let začal hrát na klavír a velice rychle se rozvíjel pod dozorem svých prvních učitelů. V televizi se poprvé objevil už v pěti letech v pořadu Paula Whitemana. V sedmi letech pak poprvé vystoupil na klavírním recitálu s repertoárem, kde mimo skladeb největších osobností klasické hudby zazněla také jeho vlastní tvorba.

Prvním skutečným učitelem na klavír mu byla Emily Young. Na hodiny s ním tehdy chodívala jeho matka a vše si značila. Doma se potom snažila kontrolovat a starat se o to, aby Jarrett pravidelně cvičil. Dalším učitelem se mu po dvou letech stal Dr. Debodo. U něj Jarrett nevydržel příliš dlouho a to kvůli svojí matce. Ta slyšela jak Dr. Debodo říká Jarrettovi, jak je výjimečný a nechtěla, aby mu zkazil charakter. Natalie Guyer je jméno učitelky, která nejvíce ovlivnila rozvíjejícího se Jarretta. Začala s ním jednat jako s muzikantem. Hodnotila více jeho výraz a nekritizovala technické nedostatky, kterých si byl sám vědom.

V patnácti letech skončil s hodinami klasického klavíru. Začal hrát hudbu populární, taneční a jazz. Brzy se Jarrett dostal ke hraní v různých menších tělesech po okolí. Již během střední školy se začal shánět po možnosti si zahrát v okolních klubech. Obrovskou zkušeností bylo, když měl možnost na živo slyšet *Dave Brubeck Quartet*. Po tomto koncertu si také pořídil desku s několika transkripcemi Brubeckova kvartetu. Ještě více ho pak zasáhla hudba Ahmada Jamala.

Měl všechny předpoklady pro studium hudby, a proto dostal i velkou nabídku studovat v Paříži u Nadii Boulangerové, tu však odmítl. Další kroky vedly do Bostonu na *Berklee College of Music*, kde však přes rozdílnosti názorů se svými pedagogy

nevydržel déle než rok, během kterého se dále živil jako hráč na klavír v místních klubech a barech.²⁶

Pro muzikanta v takovéto situaci je častým řešením hledat štěstí v centru dění, což znamenalo přesun do New Yorku. Pro nikoho není na začátku úspěch zajištěn. Jarrett musel často přistupovat na podmínky, které byly čistě obchodní a s hudbou neměly nic společného.²⁷ Tyto nabídky i přes nedostatek práce většinou odmítal a nadále se soustředil na svůj osobní rozvoj. Proto velkou část roku 1964 doslova proseděl doma a zřídka se pokoušel prosadit v nějakém jazzovém klubu.

Po několika měsících se stala osudová náhoda, kdy se v baru střetl s muzikanty od Arta Blakeyho, čili s kapelou *Jazz Messengers*. Kapela Jarretta ihned přijala, ale jejich půlroční společné koncertování probíhalo dosti neorganizovaně a bohémsky. Z jednoho živého koncertu v Kalifornii byla pořízena nahrávka pod názvem *Buttercorn lady*,²⁸ kde se Jarrett výrazně zasadil o celkový výraz kapely, která se s ohledem na dobu zaměřovala na hraní typického hard bopu. Brzy se sestava obměnila a Jarrett ještě chvíli působil v reformované kapele Arta Blakeyho společně s trumpetistou Chuckem Mangionem, tenor saxofonistou Frankem Mitchellem a kontrabasistou Reggie Johnsonem.

Do tohoto momentu se datuje důležité setkání, kdy Jarretta při jednom vystoupení v klubu oslovuje Jack DeJohnette, bubeník Charlese Lloyda. Keith Jarrett od něj nabídku přijal a tím se stal členem kapely, která se už tehdy dostávala do popředí americké jazzové scény.²⁹ Kapelu měl na starosti manažer a producent George Avakian, který Jarretta s Lloydovou kapelou dostal na první velké turné po Evropě. Spolu s Lloydem se znovu vraceli do

²⁶ Dle legendy, která koluje mezi studenty, však Jarrett musel školu opustit z důvodu toho, že neoprávněně v noci hrál na klavír v místnosti, ke které neměli studenti přístup.

²⁷ Ian Carr ve své knize píše, že aby Jarrett mohl hrát, musel se oblíkat podle diktátu a dokonce si oholit knírek. CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 23.

²⁸ Art Blakey – *Buttercorn lady* (1966)

²⁹ V kapele se tehdy ještě vystřídali basisti Cecil McBee a Ron McClure.

Evropy a jako první americká kapela zavítali do Sovětského svazu. Dne 22. 10. 1967 se představili na pražském jazzovém festivalu. Byla zde natočena skladba *Island Blues*, kde Jarretta můžeme slyšet na soprán saxofon.³⁰ Během vystoupení, která jsou ovlivněna všemožnými styly, a druhy umění, se projev muzikantů neomezoval pouze na tradiční způsoby hraní. Jarrett v této době za klavírem prožíval velice silné a extrovertní pocity. Jeho hra byla doplněna o nekoordinovaný pohyb těla, kopání do země, ale i pedálů klavíru, hraní celým předloktím a kreacemi, které vypadaly až nebezpečně.³¹ Přes jejich dravost, originalitu a zjevný přínos se kapela brzy neshodla po osobní stránce. Během několika let společného hraní vzniklo celkem osm desek.³² Jarrett nahrávky s Charlesem Lloydem komentoval těmito slovy: „*There are lots of records of that band and it was an obvious band, not as mysterious as Miles's band. We were too young to be mysterious.*“³³

Již během působení u Lloyda Keith Jarrett vytvořil vlastní trio.³⁴ V roce 1967, kdy už Jarrett naplno spolupracoval i samostatně s Georgem Avakianem, se rozhodli natočit album u Atlantic records s názvem *Life between the exit signs*.³⁵ Další intenzivní spolupráce však byla problematická, protože Jarrett hrál v téže době stále s Charlesem Lloydem.

Důležitým, ale krátkým obdobím je spolupráce s Milesem Davisem. V červnu roku 1970 se společně poprvé setkali na pódiu.

³⁰ KLUSÁK, Pavel. Víc než jen jazz, víc než jen klavír: Portrét Keitha Jarretta. *Harmonie*, 1994. č. 2., s. 23.

³¹ DIBB, Mike. *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

³² *Dream Weaver* (1966, Atlantic); *Forest Flower* (1966, Atlantic); *The Folwering* (1966, Atlantic); *Charles Lloyd in Europe* (1966, Atlantic); *Love-in* (1967, Atlantic); *Journey Within* (1967, Atlantic); *Charles Lloyd in Soviet Union* (1967, Atlantic); *Soundtrack* (1967, Atlantic)

³³ Překlad: „Vytvořilo se mnoho nahrávek této kapely, což bylo samozřejmě, ne však tak fascinující jako u Milese. Byli jsme příliš mladí na to být tak záhadní.“ Carr, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 39

³⁴ Na kontrabas hrál Charlie Haden a bubeníkem byl Paul Motian. Paul Motian byl spoluhráč představitel klasické linie Billa Evanse a naopak Charlie Haden spolupracoval s tehdejšími inovátory a stoupenci volného přístupu k jazzu Ornettem Colemanem. Je třeba zmínit, že Keith Jarrett byl proti těmto muzikantům o více jak deset let mladší.

³⁵ Keith Jarrett (Charlie Haden a Paul Motian) – *Life between the exit signs* (1967, Vortex/Atlantic)

U Milese v kapele hraje opět s Jackem DeJohnnettem a potkává se s Chickem Coreou. Další muzikanti tohoto období u Milese jsou Dave Holland, Airto Moreira či Hermeto Pascoal. Původně nechtěl hrát na žádný elektrický nástroj, ale jelikož miloval zvuk Milese Davise,³⁶ byl ochoten udělat kompromis, aby s ním mohl hrát. Zpočátku hrál pouze na hammondovy varhany, ale kapelu záhy opustil Chick Corea a Jarrett se pustil do hraní na elektrický klavír (fender rhodes), a to většinou současně. Jejich spolupráce byla v mnoha směrech velmi obohacující. Dohromady hráli pouze šestnáct měsíců a na podzim roku 1971 Jarrett odešel.

Na konci šedesátých let bylo založeno hudební vydavatelství ECM, v jehož čele dodnes stojí Manfred Eicher. V době, kdy došlo k prvnímu kontaktu s Jarrettem, byl v začínající společnosti mimo Manfreda Eichera už jenom zvukový technik. Přestože se ECM teprve budovalo, tak se Jarrett s Eicherem dohodli na spolupráci. Jarrett mohl v rámci turné po Evropě nahrávat pouze v jednom dni a celá deska *Facing You* tak přišla na svět asi za čtyři hodiny. Byla však velmi dobře přijata kritikou i posluchači v USA.

Mimo tento sólový počín má Jarrett v roce 1971 na kontě dalších pět odlišných alb, jak v duu, triu, tak s kvartetem. Jak říká Ian Carr, tak v tomto roce z Jarretta přestal být klavírista Milese Davise, ale stal se předním jazzovým klavíristou vůbec.³⁷ Naplno začal spolupracovat s Manfredem Eicherem, ačkoliv stále zároveň pracoval u George Avakiana, se kterým se setkal už u Charlese Lloyda. Tento muž, jakožto přední manažer a producent, pracoval zároveň pro vydavatelskou společnost Columbia Records, Warner Brothers, nebo RCA Victor. Spolupráce s Jarrettem trvala jen pár let, ale pro Jarretta otevřela spoustu nových možností.

Album *Facing You* odstartovalo sólovou dráhu Keitha Jarretta. Co ho však vyneslo hodně vysoko, bylo turné osmnácti koncertů po celé Evropě. Toto turné, které proběhlo v roce 1973, se završilo vydáním dvou koncertů z Lausanne a Brém. Nahrávka

³⁶ MURRAY, Lerner: *Miles Electric: A Different Kind of Blue* (2004, Eagle vision)

³⁷ CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 58.

těchto koncertů se stala pro mnoho kritiků po celém světě nahrávkou roku.³⁸ Největšího úspěchu, který zlomil i rekordy v prodeji u veřejnosti a dodnes je symbolem pro širokou paletu muzikantů a umělců, Jarrett dosáhl nahráním koncertu v Kolíně nad Rýnem 24. ledna 1975.³⁹

Na popud Manfreda Eichera Keith Jarrett spolupracoval například s Janem Garbarkem na desce *Belonging*⁴⁰ a dalších, kde se představil především jako skladatel. To vše se dělo za doprovodu jeho *Evropského kvartetu*.⁴¹ Současně v USA fungoval kvartet *Americký*,⁴² který pracoval více kontinuálně a za deset let vytvořil čtrnáct alb.⁴³

Ve stejné době, kdy měl Keith Jarrett možnost být u mnoha důležitých jazzových událostí, se pokusil zapsat i jako skladatel pro velký orchestr. Bostonský filharmonický orchestr pod vedením Seijiho Ozawy premiéroval jeho skladbu *The Celestian Hawk*. Podstatné také bylo Jarrettovo studium duchovního učení G. J. Gurdjieffa. Desky, které vyšly v polovině let sedmdesátých, jsou toho dokladem a řadí se mezi ně například *Hymns Spheres*.⁴⁴

Keith Jarrett se v roce 1976 rozhodl udělat turné sólových koncertů po Japonsku. Všechny koncerty pak vyšly dohromady, tedy celkem deset desek, což znamenalo přes čtyři sta minut hudby. Celý komplet byl nazván *Sun Bear concerts*.⁴⁵

V roce 1977 se Keith Jarrett setkal u nahrávání s Gary Peacockem a Jackem DeJohnnettem. Deska s názvem *Tales of*

³⁸ Deska roku časopisů: Down Beat, Stereo Review, New York Times, Swing Journal, Jazz forum...

³⁹ Ke Kolínskému koncertu se váže příběh, kdy Jarrett noc před ním nespal, protože cestoval celou noc. Na místě pak zjistili, že mu přivezli špatný klavír a vůbec nechtěl natáčet. Večeře před koncertem byla ještě horší, kdy jídlo v nejteplejší restauraci (jak poznamenal) dostal na stůl patnáct minut před koncertem. Rozhodnutí odvolat nahrávací štáb zvrátil Eicher, tím, že jej přemluvil natáčet pro vlastní potřeby. Carr, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 70-72.

⁴⁰ Keith Jarrett (Evropský kvartet) – *Belonging* (1974, ECM 1050)

⁴¹ Jan Garbarek, Jon Christensen, Palle Danielsson

⁴² Paul Motian, Charlie Haden, Dewey Redman

⁴³ *Treasure Island, Death and The Flower, Mysteries, Shades, Eyes of the Heart atd.* Celkový počet jenom nahraných a vydaných desek v této dekádě je čtyřicet dva. Stal se vyhledávanou osobností, a prodejnost jeho desek stále rostla.

⁴⁴ Keith Jarrett – *Hymns Spheres* (1976, ECM 1086)

⁴⁵ Keith Jarrett – *Sun Bear Concerts* (1976, ECM 1100)

*Another*⁴⁶ byla v režii Peacocka a muzikanti ještě nevěděli, že v roce 1983 začne jejich spolupráce, která pokračuje až dodnes. Přestože toto období bylo pro Jarretta náročné i z pohledu rodiny,⁴⁷ tak se díky své velké pracovitosti dočkal i mnoha ocenění.⁴⁸

Potom, co ukončil účinkování v kvartetech, a současně byl unaven ze spousty sólových koncertů, rozhodl se Keith Jarrett vrátit k jazzovým standardům. V lednu roku 1983 proto natáčí s triem, to znamená s Gary Peacockem a Jackem DeJohnnettem, desky *Standards Volume I a II*,⁴⁹ které vycházejí opět u ECM. Následně vzniká deska *Changes*, kde se trio pouští do volné improvizace. Toto seskupení funguje dodnes a natočilo dohromady přes dvacet titulů.

Jarrett si postupně vytvořil paralelní světy vážné hudby a jazzového hraní. To vše s obrovským vypětím sil. Přísná disciplína a psychická únava, se na něm výrazně podepsaly. Ačkoliv na krátkou chvíli dokázal neuvěřitelným způsobem vše skloubit,⁵⁰ sám věděl, že to není dlouhodobě udržitelná cesta. Cvičení klasické hudby věnoval stále více času. Než však začal vystupovat se svým oblíbeným skladatelem J. S. Bachem veřejně, tak vystupoval s repertoárem chronologicky zpětně od autorů 20. století.

V roce 1985, kvůli velkému tlaku novinářů a kritiky, se Jarrett zavřel u sebe doma ve studiu a vymyslel svůj vlastní

⁴⁶ Keith Jarrett a Gary Peacock – *Tales of another* (1977, ECM 1101)

⁴⁷ Jarrettovi se rozpadlo první manželství, kvůli poměru s italskou malíčkou Rose Anne Colavito.

⁴⁸ Přes ocenění jeho hudby kritikou a vytíženost se Jarrett dostal do finančních problémů. Pramenilo to z projektu, který měl za cíl vybudovat malou školu, kde by Jarrett sám jednou za pár týdnů vyučoval, což se ukázalo jako neuskutečnitelné. Druhý problém vytvořil komplet *Sun bear concerts*, který pro svou velikost nešel na odbyt a naopak náklady na něj byly obrovské. Jarrett musel pracovat ještě více než předtím a v roce 1983 odehrál padesát tři sólových koncertů a už i klastických recitálů. Tím se však povedlo jeho publikum jistým způsobem nasytit a taky odradit, jelikož lidé stále očekávali kopii Kolínského koncertu. V roce 1984 Jarrett na tři roky přerušil sólové hraní improvizovaných koncertů.

⁴⁹ Keith Jarrett (Gary Peacock and Jack DeJohnette) – *Standards Volume I a II* (1983, ECM 1289)

⁵⁰ Například při zájezdu v Japonsku hrál střídavě jazzové standardy se svým triem a koncerty vážné hudby.

niterný projekt. K těmto událostem říká: „*When I recorded Spirits it was in a way a reaction against the so-called ‚legitimate music‘ world.*“⁵¹ Dále dodává: „*I almost had a nervous breakdown, and instead of having that, I came in and started recording.*“⁵² Album *Spirits* je soubor dvaceti šesti skladeb. Je to doposud jeho nejosobnější nahrávka, vycházející přímo z místa, kde žije. Jarrett zpívá a hraje na několik nástrojů (flétny, sopránový saxofon, perkuse, klavír), které jsou nahrány na sebe. Je to od začátku dokonce Jarrett sám o sobě, a to i ve všech personálních funkcích spojených s vytvořením desky. Projektů podobného typu, které vznikly z náhlého rozhodnutí, je více. Například album *Book of ways* je natočeno za jeden den mezi dvěma koncerty tria v Evropě roku 1986. Jedinečnost nahrávky je v tom, že devatenáct improvizací je natočeno na klavichord.

Vysoce aktivní Jarrett se na přelomu devadesátých let zaměřil na tři základní směry: hraní standardů se svým triem, koncertní sólové improvizace a vážná hudba. Do roku 1996 natočil několik dalších významných sólových koncertů ovlivněných právě zkušeností se studiem velkých klasiků: *Paris Concert*, *Vienna Concert* a desku *La Scala*⁵³. Vzdal poctu Milesi Davisovi albem *Bye Bye Blackbird*.⁵⁴ Jako současný skladatel napsal a natočil album *Bridge of Light*.⁵⁵

Rok 1996 znamenal naprosté zastavení v pracovním i soukromém životě. Jarretta postihla nemoc zvaná jako chronický únavový syndrom a musel úplně přestat hrát. Sám o tomto období řekl: „*I couldn't play. I couldn't look at the piano. I couldn't*

⁵¹ Překlad: „Když jsem nahrával *Spirits*, byla to reakce proti něčemu, co se nazývá „legitimní hudební“ svět.“ DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

⁵² Překlad: „Málem jsem se nervově zhroutil, ale místo toho jsem se vzchopil a začal nahrávat.“ DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

⁵³ Keith Jarrett – *Paris Concert* (1988, ECM 1401), *Vienna Concert* (1991, ECM 1481), *La Scala* (1995, ECM 1640)

⁵⁴ Keith Jarrett (Gary Peacock, Jack DeJohnette) – *Bye Bye Blackbird* (1992, ECM 1467)

⁵⁵ Keith Jarrett – *Bridge of Light* (1993, ECM 1450)

uncovered piano - it took too much energy.“⁵⁶ V této době se Jarrett pouze ukrýval doma a netvořil. První návrat ke klavíru nastal až v prosinci roku 1997, kdy natočil desku *The melody night with you*. Vše udělal sám a doma, aby měl co dát Rose Anne k Vánocům. Je to soubor známých lyrických písní a Jarrett o nich řekl: „*I was transforming my disease into a song*“.⁵⁷ K tomu se váže ještě jedna velice podstatná věc a to ta, že Jarrett přestal psát hudbu i komponovat. Sám dodává: „*When I was coming out of that (CFS), I thought it was such a miracle just to be able to play anything.*“⁵⁸

K hraní v triu se Jarrett vrátil v roce 1999 a v dalších letech jim ECM vydalo 7 alb. K sólovým improvizovaným koncertům se vrátil až v roce 2002 v Japonsku. Tyto koncerty byly vydaný jako deska *Radiance*. V tříletých rozestupech vyšly poslední sólové desky *The Caernegie Hall Concert* (2005), *Paris/London: Testament* (2008) a poslední vydaný deska *Rio* (2011).⁵⁹ Důležitým profesním návratem pro Keitha Jarretta byla spolupráce s Charliem Hadenem po třiceti letech. Spolu natočili desku *Jasmine*.⁶⁰

⁵⁶ Překlad: „Nemohl jsem hrát. Nemohl jsem se podívat na klavír. Nemohl jsem klavír ani otevřít – stálo mě to příliš hodně energie.“ DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

⁵⁷ Překlad: „Přetvořil jsem svou nemoc v píseň.“ DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

⁵⁸ Překlad: „Když jsem se uzdravoval, myslel jsem, že je to jako zázrak být schopný zase hrát.“ DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

⁵⁹ Keith Jarrett – *Paris/London: Testament* (2008, ECM 2130), *Rio* (2011, ECM 2098_99)

⁶⁰ Keith Jarrett a Charlie Haden – *Jasmine* (2007, ECM 2165)

4) Přehled nahraných sólových improvizovaných koncertů

Jak lze vyčíst z Jarrettovy diskografie, která čítá na 130 titulů, je Jarrettova sólová klavírní tvorba jakoby v pozadí. Jakožto lídr kapely, sólista, nebo se svým triem vydal na 70 alb a to převážně u ECM. V oblasti vážné hudby mu vyšlo 15 titulů. Z počátku jeho kariéry se objevuje na nahrávkách Milese Davise, nebo Charlese Lloyda a to opět dohromady na patnácti deskách. Dále se k jeho osobě váže 10 kompilací, či kompletů s jeho hudbou, nebo 11 alb s jinými tělesy, kde Jarrett nefiguroval, jako ústřední postava. Nesmíme zapomenout na 6 video nahrávek, jako jsou dokumenty a záznamy koncertů.⁶¹

Jaké místo v tomto obrovském kolosu pak zaujímá jeho sólová tvorba, specifikovaná živým koncertem, který je improvizovaný? V celém uvedeném výčtu nalezneme pouze 12 takovýchto titulů, které jsou ještě rozprostřeny přes celou jeho aktivní kariéru. Pokud pomineme prvotní pokus z roku 1971 (*Facing You*), jelikož se jedná o studiovou nahrávku, tak se s prvním vydaným albem specifikovaného druhu setkáváme v roce 1973 (*Solo concerts: Bremen/Lausanne*). Tato deska ještě nezbudila na veřejnosti takový ohlas a nezapsala se do dějin. Naopak titul vydaný v roce 1975 (*The Köln Concert*) již ano. Asi nikdo nepočítal, že se deska stane takovou senzací a udělá z Jarretta nesmazatelnou ikonu improvizování a živého skládání hudby. Ačkoliv Jarrett v průměru hrál od čtyř až po dvacet takovýchto koncertů ročně, vydávání se týkalo pouze velice malého procenta z nich. Nalezneme opravdu jen několik roků, kdy nevystupoval sólově. Konkrétně v letech 1986 (kdy byl velice aktivní se svým jazzovým triem), 1997-98, 2000, 2001 a 2003 (což zapříčinil hlavně jeho zdravotní stav). I přes pauzu, kterou si vynuceně udělal v průběhu své kariéry, se dokázal naplno vrátit. V posledních devíti letech se jeho sólová koncertní činnost

⁶¹ Heslo Keith Jarrett discography. In *Wikipedie*: otevřená encyklopedie [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography>](http://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography).

ustálila v průměru na pěti koncertech ročně a je stále doplňována řadou koncertů s legendárním triem.⁶²

Z počtu všech odehraných koncertů, není jeho sólové vystupování vůbec minoritní položkou. Kupříkladu v letech 1980-84 vystupoval převážně sólově. V roce 1982 se ani jinak koncertně neprezentoval. V dalších letech je pak koncertní činnost v počtu sólových koncertů a koncertů s triem vyvážená. Je důležité říci, že Keith Jarrett společně s ECM, tedy přesněji s producentem Manfredem Eicherem, natáčeji téměř každý koncert, který Jarrett absolvuje jako sólista. Důvod je předem zřejmý. V tomto žánru a typu hraní hraje dosti velkou roli jistý druh náhody a aktuálního stavu interpreta, atmosféry, prostředí... Faktorů je zkrátka celá řada, a proto je důležité zaznamenávat všechny tyto momenty a až zpětně vyhodnocovat možnosti jejich vydání. Ne, že by ostatní koncerty neobsahovaly kvalitní hudební projevy, ale je zde onen prvek aktuálnosti a živosti. To znamená, že ještě více, nežli u jiných typů živých koncertů, je často zkušenost z jeho prožití nezachytitelná. Možnost nasycení posluchačů, při vydání velkého počtu nahrávek, je také nebezpečná.

Budeme-li tedy pokračovat od památného koncertu v Kolíně nad Rýnem (1975), tak se vydaný sólový improvizovaný koncert od Keitha Jarretta vyskytuje v letech: 1976, 1981, 1987, 1988, 1991, 1997, 2002, 2005, 2008, 2011. I podle rozestupů od jednotlivých vydání vidíme, že se Jarrett a ECM snažili posluchače navnadit jistou více, či méně pravidelnou prodlevou. Vydavatelství chtělo zabránit problému s prodejem, který se přihodil, hned po úspěchu desky *The Köln Concert* (1975). V následujícím roce se totiž uskutečnilo turné po Japonsku a Jarrett se rozhodl ho téměř celé vydat, pod jedním titulem *Sun Bear Concerts*. To znamenalo, že se na trh dostal komplet, který čítal přes deset hodin hudby, a jeho cena odpovídala takovému

⁶² Heslo Keith Jarrett discography. In *Wikipedie*: otevřená encyklopedie[online]. Dostupné na www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography>.

množství. Tato myšlenka u posluchačů narazila a od té doby jeho sólové desky vycházejí s většími rozestupy a s kratší stopáží. V roce 1981 tedy vychází album nazvané jednoduše *Concerts*, které zachycuje dva po sobě následující koncerty v Německu a Rakousku. Tento model se Jarrettovi zamlouval i do budoucna a často se při vydávání své hudby uchýloval k tomu, že na desky, které vyšly společně a pod jedním titulem, nechal vložit hudbu ze dvou po sobě následujících koncertů. Album *Dark Intervals*, jenž přišlo na trh po dalších šesti letech, zachycuje pouze jeden večer v Tokiu. To je po Kolínském koncertu poprvé. *Dark Intervals* opět našlo velice široké publikum a řadí se mezi přední produkty z Jarretovy klavírní improvizované tvorby. V celé další dekádě Jarrett nabídl posluchačům tři koncerty. Všechny byly opět natočeny vždy v jeden den a všechny na evropském kontinentu. Hned rok po *Dark Intervals*, tedy v roce 1988, vyšel koncert z Paříže. Následoval *Vienna Concert* 1991 a *La Scala* z roku 1997. Tyto koncerty jsou dodnes uznávaným materiálem a odbornou kritikou vysoko ceněným uměleckým počinem. Je třeba připomenout, že v roce, kdy se koncert z La Scaly dostal k posluchačům, tak Jarrett prožíval své nejtěžší období a po dobu skoro dvou let vůbec nemohl hrát, natož sólově. Koncert byl natočen už v roce 1995.⁶³

Po prodlevě se Jarrett k sólovému hraní vracel velice těžko a pomalu. Od října 1996 do září 1999 se jako sólový hráč vůbec neobjevil. Po dvou koncertech v Tokiu, ze září 1999, se opět sólového hraní vzdal a to až do října 2002, kdy se na pódium vrátil opět v Japonsku. Jarrett z dvojice koncertů nechal vydat dvě CD pod názvem *Radiance*, a také DVD, jenž zachycuje jeho druhý výkon v Tokiu. Ke kritice a k posluchači je hudba více vzdálená, ale tehdy to byla hlavně osobní výhra pro Keitha Jarretta, pro kterého tento koncert znamenal návrat. Mnozí hudební znalci se

⁶³ keithjarrett.org [online]. Dostupné na www: <<http://www.keithjarrett.org>>.

na tom shodli i přes lehkou kritiku a nepochopení jeho nového přístupu.

Od roku 2004 dodnes bylo možno navštívit, vždy několik koncertů ročně. V roce 2005 byl vydaný koncert ze slavné Carnegie Hall a dva koncerty z Paříže a Londýna z roku 2008, které ECM vydalo pod názvem *Testament*. Toto dvojalbum bylo předzvěstí Jarrettova konce ve formátu sólového hráče. Na přebalu desky bilancuje nad svou dosavadní kariérou a přináší dosud nezveřejněnou osobní zповěď. Naštěstí se tak nestalo a pravidelně vystupuje dodnes.

Poslední možností poslechnout si Jarrettovu hudbu, aniž by člověk navštívil jeho koncert, je album *Rio*. V dubnu roku 2011 Jarrett potvrdil svou stálost v hudebním světě, když vyšla nahrávka s tímto koncertem. V současnosti Jarrett opět zacílil sám na sebe a v roce 2012 ho bylo možno slyšet převážně sólově.⁶⁴

Ve zkratce můžeme říct, že se hra Keitha Jarretta v průběhu posledních čtyř dekád postupně vyvíjela. Při jistém zjednodušení můžeme ke každému desetiletí přidat přívlastek, který by jeho klavírní hru charakterizoval. Za prvé v sedmdesátých letech je zřejmý přístup ke klavíru, který je z velké části chápán jako perkusivní nástroj. Jasně stanovené a dlouhé rytmické plochy, nebo emotivní fyzické projevy vůči klavíru, jsou z tohoto období typické. Za druhé v letech osmdesátých se Keith Jarrett věnoval studiu vážné hudby. Jeho koncerty, hlavně ze závěru této dekády (*Paris Concert*) a z úvodu devadesátých let (*Vienna Concert*) jsou silně ovlivněny studiem velkých mistrů jako J. S. Bacha, W. A. Mozarta, a D. Šostakoviče. Ve třetí dekádě, přesněji pak od poloviny devadesátých let do roku 2002, kdy je natočeno album *Radiance*, se stanou zásadní změny v jeho vnímání hudby. Už jenom při pohledu na stopáž skladeb z této desky dochází k předělu ve vnímání improvizace. Na deskách se objevuje více kratších stop. Je to spojeno s tím, že Jarrett prodělal větší pauzu,

⁶⁴ keithjarrett.org [online]. Dostupné na www: <<http://www.keithjarrett.org>>.

kvůli nemoci a svůj přístup k improvizování přehodnotil. Poprvé připouští, že improvizaci hraje, nebo cvičí mimo pódium a na pódium pak začíná tvořit menší a konkrétnější improvizace. V posledních deseti letech se tento trend v jeho hudbě ustaluje. Jarrett na pódium přichází s tím, že je schopen celý koncert rozkouskovat na více skladeb, které se stopáží blíží jazzovým standardům. Každá improvizace se dá označit za kompozici v reálném čase, která má svoji vnitřní výstavbu.

5) Analytická část

K analýze sólové improvizace Keitha Jarretta nelze bez výhrad použít přístupy, které jsou na poli teoretického zkoumání hudby k dispozici. Prvním, ale také stěžejním problémem je pokoušet se tuto hudbu pojmenovat žánrově. Improvizace je spojena s hraním jazzové hudby a Keith Jarrett je také klavíristou, který se převážně jazzové hudbě věnuje. Nesmíme však zapomínat na další přesahy a projekty, které jeho kariéru doprovázejí. Jakožto interpret vážné hudby, skladatel, improvizátor, multiinstrumentalista a jazzový aranžér do své hry nechává proniknout všechny nabyté zkušenosti.

V rámci této práce se definitivnímu pojmenování hudebního stylu, ve kterém Keith Jarrett improvizuje, vyhnu. S předpokladem, že Jarrettova hudba se nabízí jako nepojmenovaný materiál, k ní můžeme přistoupit z hlediska metodologie po vzoru mnoha teoretiků. Komparace dvou hudebních momentů, tak může být přínosná, když si stanovíme určitý výčet parametrů, které chceme najít v obou, nebo je naopak nalzáme pouze v jednom. Pro tyto potřeby využiji metodologii a terminologicko-pojmové koncepty Karla Janečka z publikace *Hudební formy*⁶⁵ (např. složky a stránky hudebního projevu, evoluční typ hudby, expoziční typ hudby...). Pojmy z této publikace umožňují dostatečně popsat rozdílnosti v popisované hudbě. Janečkův systém pak doplním o specifikované pojmy z této kapitoly a termíny z jazzové teorie podle publikace Marka Levina⁶⁶ *The Jazz Theory Book* (např. groove, vamp, paralelismus, pedal...).

⁶⁵ JANEČEK, Karel: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

⁶⁶ LEVINE, Mark: *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.

a) Základní rysy improvizace Keitha Jarretta

Volnost s jakou se Keith Jarrett pohybuje v klavírní hře, je bezesporu unikátní. Jeho hra má několik konkrétních rysů. Na úvod je potřeba říci, že se Keith Jarrett improvizací prezentoval ještě dřív, než ten proces sám dokázal pojmenovat. Už při jeho prvním klavírním recitálu v sedmi letech se Keith Jarrett pustil do kratších improvizací. Existuje program, kde jsou k těmto prvním pokusům přiřazeny názvy zvířat.⁶⁷ Sám proto říká, že improvizoval o mnoho dřív, než se vzdělal v jazzu, nebo v improvizaci vůbec. Všeobecně je pak Jarrettova cesta improvizací o hledání barev a zvuků. Jedná se o vyvážení jednotlivých složek do zvukové představy, kterou si Jarrett nosí s sebou uvnitř. Proto je rozhodujícím faktorem, co se bude dít v prostředí, v jakém se koncert odehraje, a na jak kvalitní nástroj má možnost hrát. Společně s prostorem a nástrojem je důležitým faktorem publikum, a také lidé pracující v zákulisí, se kterými Jarrett často svádí boj ve snaze získat potřebný klid pro svůj výkon. Tím vším je podstatně ovlivněn průběh i celkový přístup k improvizaci (není náhodou, že všechny improvizované koncerty vznikly před publikem, které se stalo neoddělitelnou součástí). Jarrett o práci na podiu tvrdí: „*It is NOT natural to sit at a piano, bring no material, clean your mind completely of musical ideas, and play something that is of lasting value and brand new (not to mention that these are live concert, and the audience's role was utmost chemical importance; they could chase the potential and shape of the music easier than the difference of the pianos or hall sound)*“.⁶⁸

Rysy Jarrettovy improvizace můžeme hledat i v hudbě psané. Pro plné pochopení improvizací je zajímavé jak Jarrett komponuje, protože jeho přístup ke kompozici, je v podstatě

⁶⁷ CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 7.

⁶⁸ Z přebalu alba *Testament*. Překlad: “Není to přirozené posadit se za piano, nemít materiál, vyčistit mysl kompletně od hudebních nápadů a zahrát něco trvalé hodnoty a úplně nové (nemluvě o tom, že se jedná o živý koncert, kde role publika je pro celou chemii maximálně důležitá, můžou změnit potenciál, nebo tvar hudby jednodušeji než jiné piano, nebo zvuk sálu).“

totožný s přístupem k improvizaci. V roce 1978 při koncertování v Austrálii řekl: „*When I improvise it is exactly the same process as my composing, taken to a million, zillion, times faster speed. It would be like a chess master playing, making a move every second or so, but the processes for me are the same. For someone else who improvised and composed they would be totally different because his improvisation would be coming off the top of his head whereas mine is not. That's why I get more tired legs than hands when I play because of crawling all over the place trying to get stuff out.*“⁶⁹ Jeho psaná hudba také spíše zobrazuje nálady a barvy než aby melodicky vystihovala pevnou myšlenku. I v psané formě je melodie jakoby právě improvizovaná. Má velice evoluční charakter a plyne mezi harmonickými kroky, čímž opět zdůrazňuje důležitost doprovodu.

Jako jeden z rysů improvizace je Jarrettova schopnost živé tvorby písně. „*The man of the song*“ - tak jej nazval Manfred Eicher.⁷⁰ Neznamená to ale, že by Jarrett na pódiu hrál množství jednoduchých písní, které by si pak lidé pobrukovali cestou do práce. Je pravda, že Keith Jarrett s velkou dávkou lyriky vytváří úseky skladeb, které jsou zpěvné, ale do hloubky natolik komplikované a neohraničené v prostoru, že jsou zpětně velice těžce reprodukovatelné, ať už jenom v melodii. I když Jarrett použije ve skladbě několik jednoduchých motivů, ty bývají zpravidla postaveny na neustálém harmonickém vývoji, což opět komplikuje jejich zapamatování.

Dalším rysem je charakteristická práce tématicko-motivická. Tvorba jeho témat vyrůstá průběžně způsobem, kde se snaží nalézt stěžejní myšlenku, o kterou se může opírat a rozvíjet ji stále

⁶⁹ Překlad: „Když improvizuji je to stejný proces, jako když komponuji, ale milionkrát zrychlený. Je to jako mistrovské hraní šachu, dělání dalšího kroku každou vteřinu, ale proces je pro mě stejný. Pro někoho kdo improvizuje a skládá, to může být naprosto odlišné věci, protože jeho improvizace přichází z hlavy, kdežto moje ne. To je důvod, proč mám více unavené nohy než ruce, když hraju, protože se plazím všude kolem, abych ty věci dostal ven.“ CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991.

⁷⁰ Překlad. DIBB, Mike – *Keith Jarrett: The art of improvisation*. (2005, Euroarts 2054118)

dopředu. Pokud se zaměříme na vytváření motivů, tak u Jarretta nalezneme převážně velice krátké, několika tónové jednoduché motivy. To, co z něj činí světového klavíristu, je schopnost s nimi pracovat, harmonizovat je nesčetnými způsoby a neustále je drobně přetvářet.⁷¹ Tyto brilantní schopnosti vyvíjel postupně od útlého věku, kdy se zdokonaloval v pozorování pohybů jednotlivých hlasů. Následně dosáhl mistrovské úrovně ovládnutí jazzových harmonií a stupnic, a tudíž pro něj není problém živě vytvářet komplikované harmonické postupy. Způsob uvažování při práci s písní je u Jarretta obdobný – nashromážděním krátkých motivů se rodí tematické písňové celky. Tento průběh je dobře čitelný jak v sólových koncertech, tak v kompozici, nebo při hře s triem.

I způsob hraní po technické a fyzické stránce je zcela osobitý a je to jeden z rysů Jarrettovy hry. Jeho kreace za klavírem jsou leckdy až nebezpečné – v minulosti si stěžoval na silné bolesti zad. Jakoby mu tělo dávalo limity v tom, co může ze sebe hudebně dostat. V mnoha situacích své tělo vzpíná, vstává, skáče a kroutí se. Markantní je taky síla jeho vokálního projevu, kterým místy kopíruje melodickou linku v pravé ruce. Hlasový projev je dobře slyšitelný na nahrávkách. Jarrett o svých vokálních projevech jednou řekl toto: „*Those are very high moments in the process of playing. They are not always high moments musically.*“⁷²

Z hlediska formy jeho improvizace nezapadají do již existujících forem a známých postupů. Náznaky k nějakým motivickým návratům a strukturám můžeme nalézt, ale nemůžeme s určitostí tvrdit, že se Jarrett zrovna snažil použít nějaký určitý typ formy. To platí hlavně pro nahrávky před rokem 1997, kdy jeje postihl chronický únavový syndrom a po něm se jeho hra

⁷¹ Jako například v závěru skladby *My Funny Valentine Song* z alba *Tokyo'96* – Keith Jarrett trio.

⁷² Překlad: „Toto jsou velice důležité momenty v procesu hraní, ale nejsou to nejpodstatnější momenty hudebně.“ CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991. s. 131.

změnila. V poslední dekádě na nahrávkách už můžeme najít například blues. Evoluční přístup, s jakým ze sebe vynáší hudební proud, je obdivuhodný. Jarrett si může dovolit svobodně se pohybovat ve svých improvizacích, aniž by se zdálo, že se celá jeho hra rozloží. Tato schopnost je založena na obrovské znalosti různých hudebních žánrů, hlavně jazzové a klasické hudby. (Má k dispozici nepřehledné množství standardů a současně prošel kompletním klasickým repertoárem.) Ze začátku devadesátých let je slyšitelný veliký vliv klasické hudby na jeho sólové koncerty. (*LaScala, Vienna concert a Paris concert*). V dekádě od 1987 do 1997, natočil mnoho hodin vážné hudby s díly J. S. Bacha, D. Šostakoviče, W. A. Mozarta, nebo G. F. Handela. Takto si vytvořil základnu, na které může stavět.

V momentech, kdy nastává hledání nové cesty, může použít jednu z dále popsaných předpřipravených technik. Mezi konkrétní technické prvky Jarrettovy improvizace určitě patří charakteristické rytmické prvky. Rytmický doprovod, který tvoří v levé ruce, se v mnoha Jarrettových koncertech velice podobá. Tato rytmická šablona, ve většině případů nevychází ze swingového pohybu, ale z rovného pohybu Straight 8's.⁷³ Výsledkem Jarrettova rytmizování na velkých plochách je pak groove,⁷⁴ často na bázi harmonického pedálu. Toto nalezneme v mnoha sólových koncertech, například úvod *Part II* z desky *The Köln Concert*; od šesté minuty ve skladbě *October 17, 1988* v koncertu z Paříže; *Part II, La Scala*; od deváté minuty *Part II Vienna Concert*; *Part XII* na desce *Radiance*; od dvacáté minuty koncertu z Nagoyaicd 3 z kompletu *Sun Bear Concerts*; *Part X* z koncertu v Carnegie Hall; *Part V* z cd II z nahrávky *Rio*.

⁷³ Způsob interpretace stejně dlouhých rovných osminových či šestnáctinových hodnot.

⁷⁴ *Groove* – v kontextu této práce chápáno jako rytmická identita skladby.

75

Při zapojení tvrdošijného pohybu a vytvořením ostinata, se harmonický pohyb většinou zpomalí, až úplně zastaví. Opakování rytmického, nebo harmonického jednoduchého schématu se v jazzové terminologii nazývá vamp.⁷⁶ Místa, ve kterých Jarrett používá těchto schémat, se podobají tím, že jsou to dlouhé a postupně gradující plochy. Atmosféra v nich nabývá dramatičnosti a vypjatosti postupným zahušťováním faktury a drobením melodie v pravé ruce, která, jakoby téměř nezávisle na přísné pravidelnosti udávaného rytmu, vytváří nové a nové melodické útvary. Jarrett se v těchto momentech dostává téměř do extatických stavů a vyhrocuje situaci postupně, a na velice dlouhých úsecích. V určitých momentech je rozdílnost hry mezi levou a pravou rukou až schizofrenní. Polyrytmie, do níž se Jarrett dokáže dostat, může ruce vzájemně na sebe udělat naprosto nezávislými. Výsledný efekt pak působí, jako kdyby za klavírem sedělo několik hráčů najednou. Tyto, někdy až deset minut trvající

⁷⁵ Ukázka zobrazuje 19-27 takt *Part II a* z alba *The Köln Concert*, což je jeden z typických příkladů hraní groovu na harmonickém pedálu. YAMASHITA, Kunihiro: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription (authorized by Keith Jarrett)*. Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

⁷⁶ Vamp – v kontextu této práce chápáno jako opakování jednoduchého harmonického schématu.

pasáže, pak končí uvolněním, které hlavně přináší změna šablony, a to jak rytmického ostinata, nebo harmonického. I když Jarrett přichází stále s novou melodickou invencí, tak je melodika v pasážích doprovázených takzvaným vampem často podobná a založená na modalitě. Příkladů s tímto způsobem hry je celá řada a myslím, že není koncert, kde by Jarrett nesklouzl do tohoto typu doprovodu.

Dalším často užívaným prvkem jsou kvartové akordy, které mu umožňují dlouhodobý svobodný pohyb v rámci harmonie. Jde o to, že rozvrstvení akordu, které Jarrett většinou staví v levé ruce, nám neumožňuje se zorientovat v jedné tónině. Akordy takto stavěné, jsou právě založeny na intervalu kvarty a ten tuto zkreslenost s sebou nese. Typickým příkladem může být *Part IX* z alba *Radiance*.

Také modalita byla Jarrettovým častým prvkem užívaným v improvizaci, hlavně pak v jeho mladším období. V modech volně přechází a střídá je. V koncertech z dřívějšího období, (tj. myšleno období do poloviny osmdesátých let) je modalita oblíbeným nástrojem pro improvizaci. Velké plochy tak bývají vyplněny modálním hraním, nebo střídavým harmonickým pohybem. Narušení tohoto období vychází ze studia vážné hudby a vznikem *Standards tria*. Proto se mu do starších koncertů tolik nevracují postupy a harmonické spoje právě z těchto oblastí.

Jak už jsem zmiňoval, důležitější než melodická složka je pro analytický pohled složka harmonická. Melodie Jarrettovi často slouží spíše jako spojovací materiál v tom, jak se odvíjí harmonické postupy. Je to v souladu s tím, jak pracují jazzoví muzikanti při svých improvizacích, kdy následují harmonický pohyb. Proto ve svých skladbách často používá i další prvek, a to, že levá ruka se stává funkčně motivickou. Nejlépe viditelné je toto v rubatových skladbách, kde v rámci frází, popřípadě taktů je na úvod buď rozložen akord, nebo čistě basový tón. Do momentu než přijde další předěl s novým akordem, se melodie odvíjí v prostoru mezi nimi a spíš nám pomáhá v rozvodu těchto akordů

dál a jejich postupném přechodu mezi sebou. Příkladem těchto postupů jsou skladby jako *Ritooria* a *Landscape for future Earth* z alba *Facing you*, dále také například *Part XV* z *Radiance*.

Vše toto je, jak jsem si výše určil, pouze výseč jistých postupů, které Jarrett používá. On sám tvrdí, že na koncertě vše přichází samo. Přichází to způsobem, který nemůže ovládat, a z hloubky, kterou zpětně ani neumí vyvolat. To, jestli mu budeme v jeho tvrzeních bezpodmínečně věřit, není až tak důležité, jako to, že v jeho hudbě můžeme nalézat odpověď. Pro nalezení této odpovědi se v jeho hudbě budeme orientovat pomocí výše zmíněných technik, které jsou však již nástavbou klasických přístupů k rozborům a analýzám hudby. V jeho improvizacích jsou užívány techniky hraní typické pro jazzové improvizátory, avšak celou improvizovanou skladbu už není možné na nějaký jazzový standard napasovat. Výstavba a struktura skladeb je v současnosti spíše otázkou aktuální kompozice než zcela náhodné improvizace. Právě vykrystalizování a zdokonalení tohoto postupu je s přibývajícím zkušeností patrnější. Ke klavíru už dnes usedá klavírista skladatel, který je schopen tvořit v rámci nějaké formy a vystavět skladbu živě na malém prostoru s využitím širokých znalostí a technické brilantnosti.

b) The Köln Concert

Kolínský koncert byl natočen 24. ledna 1975. Originální název je *The Köln Concert* a byl vydán společností ECM, jakožto všechna ostatní sólová alba Keitha Jarretta. Původně vyšel na dvou LP a později na jednom CD. Náklad se k dnešnímu dni přibližuje ke čtyřem miliónům prodaných desek.⁷⁷ Nahrávka pro vydavatelství ECM znamenala velký finanční zisk a dlouho z ní významně profitovala.

Kolínský koncert je rozčleněn na čtyři části. Podle pojmenování jednotlivých částí však zjistíme, že poslední tři spolu souvisí. Názvy těchto částí tedy jsou: *Part I*, *Part IIa*, *Part IIb* a *Part IIc*. Jejich celková délka je 66 minut. Z toho *Part I* zaujímá 26 minut, *Part IIa* 15 minut, *Part IIb* 18 minut a *Part IIc* 7 minut. K nahrávce existuje notový záznam, který transkriboval Jarrettův fanoušek Kunihiko Yamashita z Japonska. Jarrett tento přepis dodatečně autorizoval a k vydání tohoto materiálu přiložil i svou předmluvu.⁷⁸

Důkladně se budu koncentrovat především na první část koncertu. První část díky svému rozsahu zaujímá téměř polovinu nahrávky. Pro srovnání s jiným koncertem v ní nalezneme veškerý potřebný materiál. Užívané postupy a techniky se ve zbytku koncertu vracejí a opakují. Z hlediska určování důležitých momentů ve skladbě budu požívat časové údaje, z důvodu velkého rozsahu *Part I*, a zápisu not, který je v improvizovaných a rubátových pasážích vždy pouze přibližný. Podle osy časové si skladbu rozčlením na několik dalších částí, které jednotlivě charakterizují pomocí vybrané metodologie.

Úvodní část je dlouhá 2 minuty a 13 vteřin. Složky hudebního projevu v dané části mají tyto vlastnosti: složku kinetickou (pohybovou) lze popsat z hlediska rytmu a tempa.

⁷⁷ Heslo The Köln Concert. In *Wikipedie: otevřená encyklopedie*[online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Köln_Concert>](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Köln_Concert).

⁷⁸ YAMASHITA, Kunihiko: Keith Jarrett: *The Köln concert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

Rytmus v úvodu je dobře čitelný a konkrétní. Vyskytují se zde sice tečkované rytmy a noty malých hodnot, jako například přírazy a obaly. Rytmus je ukotven zejména v levé ruce, která hraje od prvního taktu, tedy po předtaktí, půlové noty. Tempově je skladba klidná a pomalá. Melodie je v úvodu postavena na několika notách, které zazní v předtaktí.



Tento malý motiv se stále navrácí a slyšíme ho v menších obměnách hned několikrát. Je to úvodní znělka složená z pěti tónů, které postačí k vybudování prvních minut.⁷⁹ Tento motivek se vyvíjí a zůstávají z něj jen fragmenty, ale je pořád latentně přítomen.



⁷⁹ Podle legendy je tento melodický vstup totožný s tehdejší znělkou Kolínského divadla. Na nahrávce je možné slyšet reakci diváků poté, co jí Jarrett poprvé zahraje.

⁸⁰ Ukázka zobrazuje části z *Part I The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiro: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription (authorized by Keith Jarrett)*. Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

Harmonická složka, ačkoliv dochází k jasným funkčním krokům a návratům, spíše naznačuje modální přístup. Díky tomu, že se Jarrett svou levou rukou doprovází, tak jako by nebyla rovnocenným partnerem ruky pravé. Jinak řečeno je v pozadí a směřují na ni úplně jiné úkoly, proto jsou i dynamicky odlišeny. Z vyšších stránek hudebního projevu je důležité říci, že z pohledu metriky je skladba vnímaná v této části jako pravidelná, jelikož po osmi taktech se navrací zpět k tématu, a není proto vnímaná tak evolučně, což by u improvizované hudby mohlo být předpokladem. To však platí pouze pro úvod této dvouminutové části a dále, se takto pravidelných návratů nedočkáme.

Od času 2:13 do 2:57 se improvizace ve svém vývoji zastaví. Je to dvanáct taktů, které jsou určeny drženým tónem H, vždy po dobu jednoho taktu v levé ruce. Nad ním se pak začne Jarrett rytmicky pohybovat. Puls, který je cítit, a synkopovaný rytmus doplněný pravou i levou rukou zatím poslouží jako malá vsuvka či mezihra. Je to blok hudby, kterou Jarrett nechce ještě rozvíjet. Jarrett se však k této myšlence následně vrátí a prozatím tento vývoj pouze předznamenává.

81

čas 2:08

⁸¹ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

V čase 2:57 proto nastupuje nový předěl ve skladbě, který udrží svůj charakter až do času 7:15. Rytmicky se skladba uklidní, ale pouze v levé ruce. Harmonický vývoj se zde zastaví na střídání akordů a moll a G dur, a to po dvou taktech, kde slyšíme velmi pomalé rozklady těchto akordů. Je to technika doprovodu, kterou Jarrett často využívá a odkaz na jeho zájem o východní hudbu, kde nejde tak o vyjádření harmonických vztahů, jako spíše o gesta a pocity z hudby. V pravé ruce slyšíme velice rytmicky komplikované hodnoty not. Jelikož je tempo této části rubátové, tak i hodnoty not v přepise jsou přibližné. Od obyčejných synkop, přes trioly a přírazy, se v zápise dostáváme k sextolám a hodnotám dvaatřicetinovým, či ještě komplikovanějším spojením. Počty not v takto pomalých taktech se přibližují k několika desítkám a pravá ruka nezávisle na tempové improvizuje nad drženými rozklady. Melodie se tímto velice tříští a její vedení je pod vlivem ryze emočním. Proto je barva více expresivní a dynamika se otevírá do větší šíře.



82

čas 4:29

Pokročíme-li k vyšším stránkám hudebního projevu dle Janečkovy metodologie, tak je prvním bodem stránka metrická. Hudba je v těchto částech improvizace cítit velice volně. Je však zapsána do taktů a to podle rozkladů levé ruky. Není však možné podle Janečkovy teorie stanovit, že je na začátku taktu akcentovaný puls, či podobné vodítko. Neplatí to pro celý úsek v tomto časovém rozpětí. Od naprosto volného pojetí se Jarrettovy změny v levé ruce začínají dít s větší pravidelností. Doba, po

⁸² Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

kteřou je jeden z těchto akordů držen, se zkracuje a v pravé ruce se objevují pravidelnější tvary melodického vedení hlasu. V čase 6:25 pak Jarrett, už s pocitem latentně vyjádřeného rytmického impulsu, zdůrazní přechod k pravidelnému pohybu dupáním nohy o pódium. Pět taktů tak rozdělí po čtyřech dobách. Po pár vteřinách však opět povolí, aby mohl zvolnit a uzavřít rubátovou pasáž.

Po sedmi minutách a patnácti vteřinách se Jarrett dostane do rytmizované části. Kinetická stránka levé ruky se řídí čtyřdobým taktem, kdy každou dobu dělí na notu osminovou prodlouženou o tečku a šestnáctinovou. To dává posluchači pocit dělit hudbu na nevyjádřených šestnáct šestnáctinových not s pulsem každou čtvrtřovou dobou.



čas 7:18

Melodie vychází z harmonického vývoje, který se za posledních několik minut stále nepozměnil. Tedy na střídání akordů a moll a G dur, které jsou hrány v levé ruce rozklady (čteno zespondu: g-d-h; a-e-c). Akordy jsou hrány široce přes oktávu. Elementární stránky hudebního v těchto devadesáti vteřinách gradují. Dynamika a celková hutnost zvuku roste. Ačkoliv Jarrett nezačíná úplně z nízké dynamiky, tak dokáže minutu a půl soustavně zesilovat a zahušťovat zvukový prostor a to bez melodického a harmonického vývoje. Zde již akcenty a metrika každého taktu zřetelné jsou, dokud Jarrett nedosáhne dynamického vrcholu a uvolní nahromaděné napětí v čase 8:40.

V čase 8:45 přichází návrat k rubátové pasáži, která předcházela dříve. Ve většině parametrů, které jsou popsány v předchozí pomalé pasáži, nedochází při tomto opětovnému

⁸³ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

uvolnění k větším změnám. Hudba je však více expresivnější v pravé ruce, protože melodické vedení horního hlasu se dělí na velice drobné a rychlé hodnoty a melodie v dlouhých pasážích směřuje ve vlnách nahoru a dolů. To vše nad opět stoicky klidnou levou rukou, která dále nabízí jen dva stále stejné akordy.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand features intricate, rapid passages with various fingering numbers (9, 11, 12, 7, 6, 8, 3, 3) and slurs, indicating a highly technical and expressive part. The left hand provides a steady accompaniment with long, sustained notes and chords, maintaining a calm and stable harmonic foundation.

84

čas 9:00

Střídání rubátové části s rytmicovaným vampem pokračuje i nadále, ale v kratších intervalech. Po minutě uvolnění dochází opět k návratu rytmického pulsu. Pohybově se hudba dá do chodu a synkopování levé ruky je nový prvek, který ji výrazně oživí. Jarrett tohoto efektu z hlediska kinetiky dosáhne pouze tím, že dříve použitý rytmus, kdy čtvrtřovou hodnotu rozdělil pouze na osminovou notu prodlouženou o tečku a šestnáctinovou notu, nyní

⁸⁴ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

zformuje do synkop. Zkrátí první notu na osminku a místo tečky se před ní objeví šestnáctinová nota.



Čas 9:54

Tempo se vrátí k rychlosti z dřívější rytmizované pasáže. V melodii je také zřetelný návrat. I přesto, že je slyšet více obalů a přidanych ozdob, tak vychází z harmonického vývoje stále stejných dvou akordů. Postupně je však začíná propojovat i jinými harmonickými přechody, ale stále se drží dvou základních G dur a a moll. Melodická linka je improvizována s technickou dokonalostí a do rytmických mantinelů levé ruky se Jarrett dokáže urovnat i s velice složitými rytmickými kombinacemi. Dynamicky je hudba silná a Jarrett rozšiřuje své pole působnosti na celou klaviaturu a dostává se k maximálnímu účinku. Barevně je pak hudba vycházející z klavíru perkusivního charakteru a celá pasáž je založena spíše rytmicky. Proto je hudba veselá a má snahu gradovat a nabalovat na sebe více a více zvuku. Vrchol přichází v čase 12:40 a hned po něm k obratu a ke zklidnění. Než se celá tato rytmická pasáž uzavře, tak Jarrett v rámci ní udělá zjemnění a zahraje část klidné melodie v pravé ruce. Ta je podpořena několika modulacemi a postupným uvolňováním. Puls, který drží levá ruka, však neutichá a pravidelně pokračuje.

⁸⁵ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiro: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

Prostřední část začínající v čase 14:15 je v rámci *Part I* nejzajímavější úsek, dle mého názoru. V těchto šesti minutách se hudba dostane do několika různých poloh a variant. Jarrett hledá cestu a zkouší různé drobné motivy, které vyplývají z melodie i rytmu. Používá zde kvartových akordů, paralelních postupů a půltónové modulace. Je to tedy několik sekvencí hudby, které mají společného jmenovatele, což je harmonie.

A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is 'rit.'. There are two 'hold' instructions: 'hold Eb' under the first measure and 'hold Dk' under the second measure. The music consists of a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

86

čas 14:55 – ukázka půltónových modulací.

A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The tempo marking is 'Flowing'. The music features a more active melody in the right hand with some grace notes and a steady bass line in the left hand.

čas 15:43 – ukázka paralelních postupů.

Pohyb v této části je vnitřně agogicky pestrý. Časté zpomalování a zrychlování vychází pouze z pocitu interpreta a v notách je nezachytitelným prvkem. To dává skladbě větší napětí a emoce. Melodika vychází z krátkých útržků, či motivů, které se však v průběhu několikrát změni. Ten se snaží někdy více a někdy méně rozvinout. Díky tomu, že Jarrett opravdu vyzkouší vícero poloh, tak nastávají i větší a častější skoky v harmonii. Elementární stránky zvukového projevu jsou také pestřejší. Klidné a jemné pasáže střídá neklid a bouřlivost. V hudbě se dá orientovat podle předělů, které byly zapsány jako takty.

⁸⁶ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

V reálném čase si svou délkou často neodpovídají. Metrické schéma je v tomto úseku často přibližné. Celé toto je až na závěr zapsáno v tónině a moll, kdy v čase 20:07 nepřipraveně zazní akord A dur. Je to však nejspíš Jarrettův cíl, jelikož poslední minuta střední části je věnována jenom arpeggiovým rozkladům tohoto akordu. V této chvíli se stejně jako při koncertě z kompletu *Sun Bear Concerts* snaží z klavíru dostat co největší počet⁸⁷ alikvotních tónů. Hledá co nejlepší rezonanční polohu nástroje a akord A dur postupně zahušťuje o další tóny.



čas 20:07

V závěrečných pěti minutách *Part I*, Jarrett opět střídá charakter. A dur, které si ukotvil v závěru části předchozí, je pilířem pro následující rytmickou šablonu. Prakticky jej neopustí až na jednu harmonickou kadenci v čase 23:21 a také v závěru, kdy před dominantním akordem E dur zazní šestý stupeň. To, že rytmické části jsou hrané jako na bicí nástroj, zde platí zcela úplně. Jarrett si takt hned v úvodu pasáže rozdělí na dvě poloviny. Z melodického pohledu je zajímavý i doprovod, který podle rytmického schématu, hraje delší první dobu s přivázanou šestnáctinovou hodnotou tón a, kdy následující tři noty šestnáctinové (tóny g, a, h). To vše v rámci čtyřdobého taktu dvakrát, a v rámci těchto pěti minut při tempu 120bpm, je to dohromady zhruba 300 opakování. Tempo je tedy rychlejší než v

⁸⁷ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

rytmizovaných pasážích, které jsou hrány dříve. Počet opakování tohoto je velký a velice dobře slyšitelný po celých pět minut.



88

čas 21:04

Vamp složený z těchto prvků je šablonou, skrze kterou se Jarrett dostává do výjimečného rytmického prostředí. Hudba je velice živá až taneční. Dynamika z velice nízké a slabé vzroste k finálnímu fortissimu a za pomoci doplnění taktu o menší hodnoty, které jsou v závěrečných pasážích hrány v akordech, dochází k ještě většímu zesílení. Barva je opřená o rytmus a průzračnou nekomplikovanou improvizaci v pravé ruce nad pevným harmonickým základem. Poslední minuta je věnována pouze ve snahu rytmus zaplňovat do posledního místa drobnými hodnotami a levá ruka se přesouvá do nejnižší oktávy. Proto můžeme slyšet i několik evidentních překlepů, jelikož faktura gradující k závěru obsahuje už velké množství drobných hodnot. Při porovnání tempa v úvodu a závěru pasáže zjistíte, že Jarrett vůbec nezrychlil a dokázal i přes velkou snahu o vyvrcholení, zůstat z pohledu rytmu a tempa naprosto přesný.

⁸⁸ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiro: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

závěr Part I

89

Další dvě části koncertu jsou blízké té úvodní. Jarrett ke klavíru přistupuje často jako k perkusivnímu nástroji. Objevuje se modalita a tím i minimální harmonický vývoj. Například hned prvních osm minut *Part II* je založeno pouze na akordu D dur. Zase je slyšet groove a ostinato, čili z pohledu nástrojů, které Jarrett použije ke své improvizaci, nastává opakování. I nadále nalezneme prvky z *Part I*, jako kvartové akordy, či pomalé rozklady široce stavěných akordů. Ve skladbách se střídají jak pomalé, tak delší rytmické úseky, ve kterých můžeme slyšet obdobné situaci jako v části první. Jarrett se pevně doprovází v levé ruce a v pravé brilantně improvizuje a tvoří nekonečný pás melodie.

⁸⁹ Ukázka zobrazuje *Part I* z alba *The Köln Concert*. YAMASHITA, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription* (authorized by Keith Jarrett). Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

Zastavím se zde ještě u poslední části koncertu, která je nazvaná jako *Part IIC*, ačkoliv je to skladba *Memories of Tomorrow*. Existují dva možné důvody, proč není nazvaná svým originálním jménem. Jeden je ten, že Jarrett si stojí za svou ideou improvizace z nuly. V momentě, kdy přistupuje ke hře bez předchozí přípravy, tak v momentě, kdy použije existující skladbu, by toto tvrzení naboural. Druhé vysvětlení může být založeno na Jarrettově domnění, že vývoj improvizace danou skladbu přetvořil natolik, že by ji nebylo vhodné dál nazývat vlastním jménem. Skutečným důvodem asi bude, že skladba je jeho vlastní, a proto si s ní může nakládat, jak uzná za vhodné.⁹⁰ Při poslechu je slyšet návaznost a logická spojitost. Dobře zřetelný je návrat k začátku. Všechno se tedy po prvním poslechu zdá dosti jednoduché ve spojení, s jakou lehkostí Jarrett skladbu hraje. Při bližším prostudování však zjistíme, že pomyslné zářezy ve skladbě jsou posunuty. Pravidelnost je přibližná. Se skutečným, nebo doslovným repetováním se nesetkáme, a ačkoliv se melodicky vracíme, tak vždy nastanou změny. Jediné, co je skutečně zachováno, jsou intervalové kroky a to v hlavní melodii, protože se okolo rozvíjí melodický průběh v jiných hlasech. Harmonicky je pak tónina a moll zakotvena pevně.

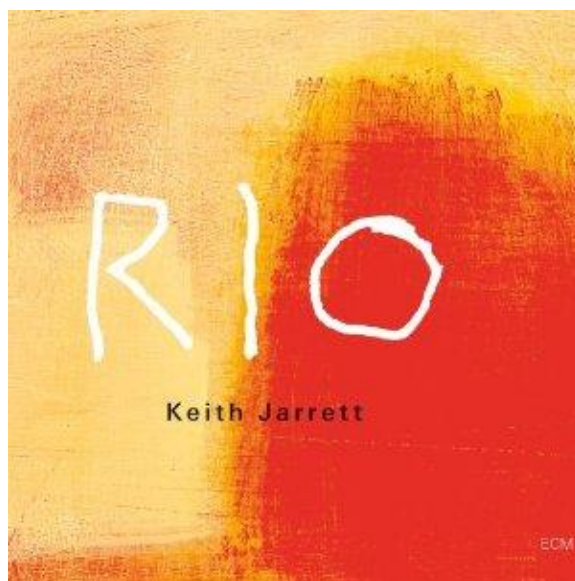
Memories of Tomorrow je podobný příklad Jarrettovy práce s písní, jako například na nahrávce *Tokyo '96*.⁹¹ V tomto koncertu hraném se svým triem s Gary Peacockem a Jackem DeJohnnettem zazní skladba *My Funny Valentine*, na kterou navazuje krátká improvizace s názvem *Song*. Necelé dvě minuty před koncem zazní krátký motiv v Es dur, což je paralelní durová tónina k c moll, ve které standard zní. Vše, co Jarretta přivedlo k tomu připsat za tradiční název ještě *Song*, jsou tři tóny. Tři tóny, ve kterých vidí zárodek písně a se kterými předvede svou schopnost mnoha variant harmonizace.

⁹⁰ Opačný přístup k pojmenování skladeb zvolil u improvizace, kterou hrál jako první přídavek z *Carnegie Hall Concert* a dal jí jméno *The Good America*.

⁹¹ Keith Jarrett (Gary Peacock a Jack DeJohnette) – *Tokyo '96 (1996, ECM 1966)*

c) Rio

Poslední nahrávka, kterou vydala ECM jako Jarrettův sólový koncert, je *Rio*. Devátého dubna 2011 se koncert uskutečnil Rio de Janeiru v Brazílii a byl to v roce 2011 třetí ze sedmi sólových koncertů Keitha Jarretta. Třicet devět let od jeho prvního improvizovaného koncertu, nebo také třicet šest



let od koncertu v Kolíně nad Rýnem Jarrett podle předních světových kritiků předvedl jeden ze svých nejlepších výkonů vůbec a natočil pro řadu hudebních znalců desku roku. Jeden z předních jazzových kritiků a znalců John Fordham ve svém hodnocení desky z *Rio* pro deník *Guardian* napsal: „*The story goes that Jarrett was on the phone to ECM boss Manfred Eicher barely before the applause had died down, convinced this was his best gig in years – and he's right.*“⁹² Karl Ackermann k nahrávce připojil tato slova: „*Rio is confirmation of his brilliance as a composer, improviser and musician. Jarrett has mastered the rare combination of innovation and pragmatism wherein simple and complex structures coexist and transcend the conventional. What is most evident in this collection is that Jarrett is enjoying the music more than in quite some time, and it energizes both him and the audience. Rio is a work of unsurpassed energy, beauty and creativity, and is Keith Jarrett's best solo work to date.*“⁹³

⁹² Překlad: „Vypráví se, že si Jarrett telefonoval se šéfem ECM Manfredem Eicherem, ještě než stačil utichnout potlesk publika a byl přesvědčen o tom, že je to bylo jeho nejlepší vystoupení za několik let – a má pravdu.“ FORDHAM, John. Recenze na CD *Rio*. *Guardian*, listopad 2011. Dostupné na [www: <http://www.guardian.co.uk/music/2011/nov/03/keith-jarrett-rio-review>](http://www.guardian.co.uk/music/2011/nov/03/keith-jarrett-rio-review).

⁹³ Překlad: „Rio je sloučení brilantnosti jako skladatele, improvizátora a muzikanta. Jarrett dokázal zkombinovat inovaci a věčnost, kde jednoduché a složité koexistuje spolu a překračují konvenční hranice. Co je nejvíc evidentní na této

Koncert z Ria de Janeira byl vydán na dvou CD a obsahuje v součtu patnáct částí. Na prvním CD je umístěných šest částí a na druhémdevět. Analyzovat budu celkem tři improvizace: *Part V*, *Part VIII* a *Part XIII*. K těmto částem jsou přiloženy mé vlastní transkripce.

Proč právě tyto skladby? Jsou totiž zástupci charakteristických skupin skladeb, které na nahrávce můžeme nalézt. Za prvé jsou to improvizace s pevným rytmickým základem v levé ruce. Ať už je to boogie-woogie při hraní blues v *Part XI* nebo groove na mnoha dalších místech. S figurou, která buď opakuje jednoduchou harmonickou kadenci, na jejímž základě Jarrett improvizuje, čili vamp, nebo se drží jenom ostinátelného základu v levé ruce. Mezi tyto skladby se řadí i *Part XI*, což je například klasická forma blues. Potom *Part VI*, *VIII* a *Part XIV*, což jsou další příklady skupiny skladeb, které mají od začátku do konce pevnou formu doprovodu i harmonického členění. V *Part VIII* se setkáme i s návratem prvního motivu na konci skladby. K této skupině svým charakterem patří i *Part III* a *V*. U *Part III* se Jarrett v rámci doprovodu drží stejné figury, ale harmonicky se odpoutává a nedochází k uceleným návratům. V *Part V* však opět dává najevo členění skladby a rytmus, který skladbu charakterizuje.

Další skupinou skladeb, které se charakterově podobají, jsou *Part I* a *X*. V rámci nahrávky bychom mohli říct, že se velmi odlišují od celého zbytku skladeb. Důvod je jednoduchý, jsou to skladby abstraktního, či atonálního charakteru, kde výše zmiňovaný puls chybí. Posлуhač se nemá o co ve skladbě pevně zachytit, a to především z melodické stránky, spíše sleduje Jarrettovu emoci, proto se také těmto skladbám analyticky blíže nevěnuji. Což však po většinu *Part I* přítomno je, je pravidelná

nahrávce, je to, že si Jarrett hudbu užívá více nežli před nějakým časem, a to přináší energii jak jemu tak publiku. Rio je dílem nespoutané energie, kreativity a krásy, a do dnešních dnů je to Jarrettova nejlepší sólová deska.“ ACKERMANN, Karl. *Keith Jarrett: RIO (2011)*. Dostupné na [www: <http://allaboutjazz.com/php/article.php?id=41139#.UMBZCzPFKS0>](http://allaboutjazz.com/php/article.php?id=41139#.UMBZCzPFKS0).

hybnost, která může být, až na menší výjimky, vsazená do pravidelného metra. *Part I* je také nejdelší skladbou koncertu s délkou necelých devíti minut. V *Part X* se dostáváme na průměrnou délku skladeb z Ria, což je v tomto případě pět minut. Jarrett v improvizaci opět z pohledu tradičních terminologií nenechává nahlédnout do své tvorby. Improvizace se v rychlém rytmickém pohybu obou rukou odvíjí stále dopředu a nenabízí ani melodické a harmonické projevy, které bychom mohli označit za stěžejní pro její výstavbu. Ještě bych zde přidal improvizace *Part II*, která je z pohledu kinetiky pomalým kontrastem ke skladbě první, ale také nenabízí ukotvení z pohledu její výstavby, či formy. Disonantní momenty v ní převažují nad konsonantními a Jarrett stejně jako v *Part I* možná hledá cestu jak koncert pojmout, nebo jenom zkouší aktuální rozpoložení. Je však s podivem, že většina koncertu je od těchto improvizací dosti odlišná.

Part XIII a *XV* nabízí opět jiný druh projevu. Je z něj čitelná zkušenost s hudbou vážnou. Už jenom vstup do níže analyzované *Part XIII* můžeme najít u skladatele Orlanda Gibbonse: *Lord of Salisbury pavan* interpretaci Glenna Goulda. Poslední improvizace je pak jako z dílny velkých romantiků.

V improvizacích *Part IVa VII* se pak můžeme setkat s tvorbou standardu v reálném čase. Způsob, jakým Jarrett hraje, se neliší od způsobu, který lze běžně slyšet při hraní s jeho *Standards triem*. Poslechová zkušenost nás nutí k tomu, abychom očekávali nástup ostatních členů kapely. Jarrett tak dokáže v reálném čase vystavět novou hudbu, o které je možné si myslet, že ji známe už dlouho a slyšeli jsme ji mnohokrát.

Asi nezařaditelným počinem je *Part IX*, kde Jarrett opět hledá barvy, alikvoty a ideální rezonanci nástroje. Hledá zvuk, který by mu vyhovoval. Řekli bychom, že si Jarrett zavzpomínal na jeden ze svých četných zájezdů do Japonska a použil místní lidový nápěv. Lyrická melodie a rubátový charakter skladby neodpovídá žádné z výše uvedených skupin improvizací.

Na koncertě z Ria můžeme najít i improvizaci, která je u mladšího Jarretta dosti netypická, ale po jeho přerodu a návratu podobnou improvizaci nacházíme třeba na desce z Carnegie Hall *Part VII*. Je to pevně daná forma skladby – blues. *Part XI* je jednoduché blues, které má 12 taktů a je hrané v rytmu boogie-woogie. Osm slok se Jarrett nikam jinam nepohne a ani nechce. Levá ruka je mu základem pro brilantní pohybové kreace v ruce pravé. Blues je zahráno v docela živém tempu, které je naprosto stejné po celou dobu. Jarrett se v levé ruce doprovází úsporným způsobem a to tak, že rozkládá rytmicky akord, ale basu vždy drží základní basový tón. Což je opět běžná praxe u jazzových pianistů. Tímto krokem docílí vynikajícího efektu, jako by na klavír hráli snad dva hráči. Rytmicky si skladbu udržuje dupáním nohy na každou čtvrtku, což u něj není ničím nezvyklým. Ačkoli skladba působí dosti lehce a hráčsky úporně, tak to nemůžeme tvrdit o stránce rytmické, kdy Jarrettův cit pro rozmístění not v taktu společně se striktní pravidelností utváří komplexní hudební útvar. Blues nemá nosnou melodickou myšlenku a evolučně pokračuje stále dál a to celkem po dobu osmi slok. Skladba nedosahuje ani tří minut, ale ukazuje na to, že Jarrett nevyužívá dlouhých časových ploch ke hledání barev a nových cest, ale je schopen do skladby přímo vstoupit, ale také jí tak i ukončit. Improvizace se tak mění ve skladbu s jasnými mantinely.

Ze skupiny skladeb, které mají svým výrazem odkaz na vážnou hudbu, jsem k analýze vybral *Part XIII*. To co vypovídá o schopnosti kompozice v reálném čase, jsou návraty a opakování. Jarrett v improvizaci nikam neodchází, drží se stejné roviny, a má pořád jasné vědomí, kde se pohybuje. Improvizace začíná i končí rozkladem a moll a tento rozklad si je interpretačně velice podobný. Můžeme si všimnout, že akord a moll je harmonické těžiště, ke kterému se Jarrett navrácí. Vytváří tak deset nepravidelných period, kdy se někdy více a někdy méně od a moll vzdaluje a rozvíjí basovou a harmonickou linku. Tyto nepravidelné periody mají různou délku a v přiloženém přepisu

dochází k tomuto návratu již v taktu 5, dále pak v taktu 21 a velice dobře čitelný návrat je v taktu 37 přes dominantu. K návratu do a moll dojde v průběhu celé improvizace ještě několikrát.

Rio part XIII

Keith Jarrett

$\text{♩} = 50$

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 50. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures contain triplets and sextuplets. The piece concludes with a final cadence in measure 18.

2

21

25

11

28

33

35

3

atd.

Pohyb ve skladbě je pomalý, neboli tempo je klidné, ale pravidelné. Rytmus v ruce pravé je však do jasně dané pravidelnosti ruky levé opět dosti komplikovaný. Melodie často začíná na předražovaných notách, nebo uhýbá těžkým dobám o malé

hodnoty. Improvizace v určitých předělech získává až rubátový charakter, jelikož zpomalení a zatěžkáni se vyskytují hojně. Jarrett tak dostává prostor pro pravou ruku a rozbíjí tak mírný puls, který improvizaci dává levá. Melodie je velmi zpěvná a tradiční. Tradiční ve své lyričnosti a formě výstavby. V návaznosti s tím i harmonická složka pracuje se základními vztahy a spoji jako je dominanta – tónika.



Akordy jsou však často zahuštěné, či rozšířené o další tóny. Elementární stránky hudebního projevu charakterově nijak nevybočují. Skladba je dynamicky v nižší rovině, ale má své expresivní momenty a vrcholy, které jsou zahrány v dynamice vyšší, což platí i pro barvu. Metricky hudbu vnímáme zasazenou do taktu a to díky pravidelné harmonické změně po čtyřech dobách. Pravidelnost a pocit z první doby je dán i tím, že na začátku taktu je většinou zahrán plný akord a po zbylé tři doby se v levé ruce repetuje pouze jedna nota z něj, nebo pouze jeho část. Díky tomu je ve skladbě cítit pomalý puls. Výstavba celé skladby je tradiční - po kratší introdukci se základní harmonickou linkou je zahrána melodie, na níž je pak improvizováno. K návratu k začátku dochází, ne však doslova.

Part VII je poslechově i zvukově jazzový standard. Jarrett jakoby cítil přítomnost svého jazzového tria. Ačkoli improvizace nenesé žádný známý název, tak Jarrett vychází ze známých postupů klavírní hry jazzového prostředí. Improvizace se nese kupředu v klidném tempu, ale to je pravidelně dodrženo jenom ve střední části skladby. Agogika je velmi silná a skladba se od pravidelného odvíjení dostává až k rubátovým částem. Ne však

výraznými předěly, ale naprosto plynulými přechody v rámci vývoje skladby. Melodie je otevřená třemi vzestupnými tóny o rozsahu velké tercie. Vstup do improvizace je durový. Po začátku se však improvizace nese v duchu melancholickém a přináší spíše mollový dojem. Charakterově se Jarrett při improvizování opět neodpoutává a zásadně nic nemění. Jsou slyšet návraty jak po melodické stránce, tak harmonické. Návraty jsou dobře znatelné díky durovému prvnímu akordu, kdy jeho příchod vždy znamená nějaký návrat. Vývoj ve skladbě je i tak velký. Ke konci se Jarrett naplno ponoří do improvizace v pravé ruce, na držených akordech v ruce levé. Opět způsob doprovodu v levé ruce, který je pro Jarretta tak charakteristický a je jedním z nástrojů hojně užívaným při improvizaci. Nenechá však skladbu dojít k výraznějšímu pulsování a v klidu jí uzavře.

d) Srovnání nahrávek koncertů *The Köln Concert* a *Rio*

I přesto, že mají nahrávky spoustu společných faktorů, je jejich odlišnost velká. Hudba, kterou srovnáváme, má stejného interpreta a je v celém svém obsahu produktem čisté improvizace. Obě nahrávky jsou pořízené živě a jako producent za nimi stojí Manfred Eicher. V čem se také velice překrývají je jejich kvalita a všeobecné uznání u odborné veřejnosti.

Ve stejné všeobecné rovině je možné koncerty také od sebe oddělit. Právě proto, že jsou natočeny třicet šest let od sebe, je očekávatelný jejich rozdíl. Počet získaných zkušeností a odehraných hodin v různých projektech i sólových koncertech jiného charakteru je obrovský. Co je u živých nahrávek na jednu stranu spojující, je v konečném důsledku to, co je rozděluje. Prostředí, sál, nástroj, organizace, aktuální rozpoložení, diváci atd.

Je pak ještě několik položek, které koncerty na první pohled odlišují. První, co posluchače upozorní, je zvuková rozdílnost. Podmínky, za kterých Jarrett hrál před třiceti šesti lety, se nedají s těmi z *Ria de Janeiro* srovnat. Je to součet jak hudebních faktorů, hlavně tedy nástroj, tak i faktorů, které s hudbou přímo nesouvisí. Při interview pro německou televizi ZDF řekl: „*We had the wrong piano rented. We tried to get the right piano, but they didn't have the truck anymore. So I had the Bessendorfer and I really didn't like it. I hadn't slept for two days. I had bad italian food in Restaurant...*”⁹⁴ Klavír, který je slyšet na nahrávkách, zní opravdu jinak. Ostrý zvuk klavíru z Kolína nad Rýnem Jarretta hnal k využívání technik a způsobu hraní, které spíše připomínali hru na rytmický nástroj. A proto také dlouhé plochy odehraje v jedné poloze.

⁹⁴ Překlad: „Půjčili jsme si špatný klavír. Snažili jsme se získat správný klavír, ale už neměli nákladní auto. Takže jsem hrál na Bessendorfer a opravdu se mi nelíbil. Nespál jsem dva dny. Měl jsem špatné italské jídlo v Restauraci...” Dostupné na [www: <http://www.youtube.com/watch?v=y9rTZLjBOFI>](http://www.youtube.com/watch?v=y9rTZLjBOFI)

Délka koncertů je další na první pohled zřetelný rozdíl. *The Köln Concert* se se svou délkou, něco málo přes hodinu, vejde na jedno CD. Celková stopáž je sice menší, ale délka jednotlivých částí i několikrát převyšuje délky částí z nahrávky *Rio*. Celkem tedy čtyři části z alba *The Köln Concert* k patnácti částem z koncertu z Ria de Janeira. Z pohledu průměrných délek improvizací se Jarrett u svých koncertů v období před rokem svou nemocí dostával až neuvěřitelně blízko k podobě koncertu z Kolína nad Rýnem. Pro tuto analogii jsou příznačné hlavně *Vienna concert*, který má stejně jako *The Köln Concert* v názvech pouze *Part I* a *Part II*. *Part I* je dlouhá 42 minut a *Part II* minut 26. *La Scala* koncert má části *Part I* a části *Part II* taktéž. Jejich délka je 44 a 27 minut. Při koncertě v Kolíně nad Rýnem to tedy bylo *Part I* 26 minut a *Part II* 41 minut.

V roce 1997 nastal v Jarrettově hře zlom, který se poprvé ukazuje na desce *Radiance* a dále i na všech dosud vydaných koncertech: *The Carnegie Hall Concert*, *Testament* a *Rio*. *Radiance* obsahuje 17 částí s průměrnou délkou 8 minut. V Carnegie Hall Jarrett zahrál 15 improvizací se stopážemi kolem sedmi minut. Na třech CD s titulem *Testament* je pak nahráno 20 částí s průměrnou délkou pod osm minut. A konečně *Rio*, kdy délka každé z patnácti improvizací kulminuje kolem šesti minut. U všech těchto koncertů, které obsahují větší počet kratších částí, je třeba dodat, že průměrný čas by byl u všech improvizací ještě o minutu kratší, kdyby se vystříhal potlesk.

Všechny tyto body sice nabízejí srovnání obou koncertů, ale v rovině, která pro zjištění cílů práce není dostatečná. Díky vytvořeným transkripcím můžeme najít i detailnější rozdíly hudebního charakteru. Podle použité metodologie, která poskytuje spíše otevřený náhled na hudbu, než aby přímo řadila hudbu žánrově, jsou hmatatelné následující rozdíly.

Jarrett v období, kdy byl natočen *The Köln Concert*, klavír často používal jako bicí nástroj. Rytmus byl určujícím prvkem. Harmonicky se ve svých improvizacích zastavoval na jednom, či

dvou akordech a snažil se na výrazném rytmickém základu dostat co nejvíc invence ze své pravé ruky. Modalita byla často součástí jeho hry. Vše co hrál, byla především evoluční hudba, ve které se obtížně hledá pravidelnost, či návraty k nějaké myšlence. U nahrávky z Kolína nad Rýnem se nedá mluvit o jednotné kompozici. Jarrett zde ještě neudrží formu improvizace tak, aby snad mohl skončit nějakým motivem, kterým jí před dvaceti minutami otevřel.

Při poslechu nahrávky z Ria de Janeira slyšíme, jak se jeho technika natolik zdokonalila, že je schopen se na nástroj vyjádřit jak potřebuje, a také udrží koncentraci k jedné myšlence. Rozdíl je v pojetí improvizace jako kratšího celku. Jarrett přímo vstupuje a ukončuje improvizace v jednom duchu. Dostal se do fáze, kdy je schopen živě komponovat. Vytvořit skladbu, která je například podobná jazzovému standardu. Dnes již aktuálně staví i schéma a strukturu skladby, kterou je často schopen logicky vyústit. Nevzdaluje se od původní myšlenky tak, aby se už nemohl vrátit. Dokáže udělat razantní změny, či skoky, ale až potom, co ukončí jednu improvizaci a v jiném duchu začne improvizaci novou.

Výsledný rozdíl mezi nahrávkami není v tom, že by Jarrett využíval zcela nové technické prvky ve hře. Stále můžeme slyšet groove, vamp, pomalé arpegiové rozklady akordů, nebo snahu o nalezení ideálního zvuku v klavíru. Rozdíl je v tom, že Jarrett dosáhl nad svou improvizovanou hrou jisté kontroly a nadhledu. Už ví jak se vyjádřit na kratším prostoru a se stejným efektem.

6) Závěr

Základním cílem práce bylo představit, analyzovat a srovnat improvizované sólové koncerty Keitha Jarretta, a to z Kolína nad Rýnem (1975) a Ria de Janeira (2011). Samotným analýzám, které jsou opřené o notové ukázky, předcházely kapitoly přibližující i okolnosti vzniku těchto koncertů. To znamená i život Keitha Jarretta a také vzhled do diskografie týkající se právě těchto živých improvizovaných vystoupení. Bez souvislostí, které právě plynou z Jarrettovy životní i profesní dráhy, není možné dostatečně jeho hudbu uchopit a analyzovat.

Problémy při zpracování tématu jsou v jeho šíři, a proto bylo velice složité určit si hlavní metody práce k zjištění cíle. Srovnání dvou zásadních nahrávek se ukázalo jako vhodná forma pro práci s takovým materiálem. Dalším problémem je pak existence pouze jednoho oficiálního notového záznamu. Vyhotovení vlastního přepisu improvizované hudby bylo dalším nelehkým úkolem. Pro ty, kdo by se chtěli podobnému tématu věnovat, velký prostor poskytuje obrovské množství hudby, kterou Keith Jarrett za sebou zanechává v podobě nahrávek.

V analytické části jsem nejdříve přiblížil techniky, které Jarrett při svém hraní běžně používá a rozvíjí. Vysvětlil jsem zde několik potřebných pojmů a představil metodologii, pomocí které bylo možno nahrávky porovnat. Samotné analyzování koncertů potom detailně přiblížilo procesy, ke kterým u nich dochází z pohledu hudební teorie a přiložené ukázky přepisů nahrávek vše demonstrovaly. Ani u jednoho koncertu nebylo pro jejich komparaci nutné věnovat se naprosto celému koncertu, jelikož popsateľný rozdíl je hmatateľný i na vybraných částech.

První analyzovaný *The Köln Concert* je rozebrán do konce první části detailně. Improvizace *Part I* je v práci rozdělena na několik menších úseků, které spolu hudebně souvisí. K jednotlivým podstatným momentům jsou přiloženy ukázky not. Jarrett u klavíru tvoří evolučně se vyvíjející dlouhé plochy. Nejdůležitější je rytmická

složka projevu. Melodie je charakteristická drobnými rytmickými hodnotami a často spojuje pomalu se měnící harmonické kroky. Jarrettova hra je ovlivněna více emocí než konkrétní hudební myšlenkou.

Při koncertu z Ria de Janeira Jarrett představil naprosto jiný formát. Už ani ne improvizace, jako spíše živé skladby, které se v průměru pohybují okolo pěti minut délky. Spektrum skladeb a rozmanitost koncertu odkazují na jeho velice pestrou kariéru. To, co bylo předmětem analýzy v rámci nahrávky z Kolína nad Rýnem, myšleno jednotlivé úseky první improvizace, dokázal oddělit a charakterově vytříbit. Jeho vyjadřovací schopnost v klavírní hře se zdokonalila, ale většina prostředků k vyjádření zůstala stejná.

7) Resumé

Keith Jarrett je po světě uznávaný jako přední jazzový klavírista a improvizátor. V rámci této bakalářské práce je představen pomocí metody historiografické, analytické i komparativní.

V první kapitole popisují život Keitha Jarretta. V této části se zmiňují o jeho podstatných uměleckých projektech, jako jsou všechny kapely a sólové projekty. Dále popisují soukromý život, rodinu i nemoc, kterou Jarrett prodělal.

Historiografické metody je užito i v následující kapitole o výběrové diskografii. Jeho sólová tvorba je zde blíže popsána a vymezena vůči ostatním nahrávkám.

Analytická část obsahuje několik podkapitol a je opřena o metodologii Karla Janečka a Marka Levina. Za prvé v ní popisují základní rysy a techniky v Jarrettově klavírní hře. Dále pak specifikují několik pojmů, které jsou využity pro samotné popisy vybraných koncertů. Následné analýzy alb *The Köln Concert* a *Rio* jsou opřeny o detailní rozbor vybraných částí s příloženými transkripcemi.

Závěrečný bod analytické kapitoly nabízí srovnání koncertů a výsledek v podobě popsaného vývoje klavírní improvizace Keitha Jarretta.

a) Summary

Keith Jarrett is recognized worldwide as a leading jazz pianist and improviser. In this thesis Keith Jarrett is analyzed by using several methods- historiographical, analytical and comparative.

The first chapter describes the life of Keith Jarrett. In this section I mention all his musical projects including all his band and solo projects. Also I describe Jarrett's private life, family and illness that Jarrett has suffered.

Historiographical method is used in the following chapter. In this chapter, his solo work is described in details and it is distinguished from his other recordings.

Analytical section contains several subsections and this section as a whole is supported by the methodology of Karel Janecek and Mark Levin. Firstly, it describes the basic features and techniques in Jarrett's piano play. Then it specifies several terms that are used for the actual descriptions of selected concerts. The following analysis of the album *The Köln Concert* and *Rio* are supported on detailed analysis of selected parts enclosed with transcriptions.

The final chapter offers an analytical comparison of those two concerts and it brings us the result of this thesis which is the described development of Keith Jarrett's piano improvisations.

b) Zusammenfassung

Keith Jarrett ist weltweit bekannt als einer der führenden Jazz-Pianisten und Improvisateure. In dieser Bachelorarbeit wird Keith Jarrett durch historiografische, analytische und vergleichende Methoden analysiert.

Das erste Kapitel beschreibt das Leben von Keith Jarrett. In diesem Teil werden alle seine musikalischen Projekte mit allen Bands und Soloprojekten vorgestellt. Ebenfalls werden hier Jarrett's Privatleben, seine Familie, sowie seine Krankheiten behandelt.

Die historiografische Methode wird im darauffolgenden Kapitel benutzt. Es wird dabei seine Solokarriere im Detail beschrieben und von anderen Aufnahmen abgegrenzt.

Der analytische Teil beinhaltet weitere Unterpunkte und wird durch eine Methodology von Karel Janecek und Mark Levin unterstützt. Zunächst werden die grundlegenden Eigenschaften und Techniken in Jarrett's Klavierspiel beschrieben. Danach wird eine Reihe von Begriffen aufgezeigt, welche für die Beschreibung ausgewählter Konzerte gebraucht wird. Die nachfolgende Analyse der Alben "The Köln Concert" und "Rio" wird gestützt durch eine detaillierte Untersuchung ausgesuchter Elemente mit beigefügten Abschriften.

Das letzte Kapitel zeigt einen analytischen Vergleich der beiden Konzerte und resultiert in der Beschreibung der Entwicklung von Keith Jarrett's Klavierimprovisationen.

8) Seznam použité literatury, pramenů a dalších zdrojů

a) Knihy

- CARR, Ian: *Keith Jarrett: The Man and his music*. London: Grafton, 1991.
- DORŮŽKA, Lubomír: *Panoráma jazzových proměn*. Praha: Torst, 2010.
- JANEČEK, Karel: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- LAKE, Steve – Griffiths, Paul (editoři): *Horizons Touched – The Music Of ECM*. London: Granta Books, 2007.
- LEVINE, Mark: *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.
- FORDHAM, John: *Jazz*. Praha: Sloart, 1996.

b) Encyklopedie a slovníky

- KERNFELD, Barry (editor): *The New Grove Dictionary Of Jazz. Volume 2 (G-N)*. London: Macmillan Press, 2002.
- MGG, Ludwig Finscher (editor): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Bärenreite – Verlag, 1994.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kolektiv autorů: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – světová scéna (A-K). 1. díl*. Praha: Editio Supraphon, 1986.

c) Časopisy

- *Harmonie – klasická hudba, jazz a world music*. Praha, vydavatelství Muzikus, měsíčník.

- *His Voice* – časopis o jiné hudbě. Praha, vydavatelství Hudební informační středisko, dvouměsíčník.
- *Melodie*. Praha, vydavatelství Orbis, později Panorama, měsíčník, již nevydáván.

d) Notové materiály

- Yamashita, Kunihiko: *Keith Jarrett: The Köln koncert original transcription (authorized by Keith Jarrett)*. Tokyo: Schott Japan Company, 1991.

a) Audio

- Keith Jarrett – Facing You (1971, ECM 1017)
- Keith Jarrett – The Köln Concert (1975, ECM 1064)
- Keith Jarrett – Sun Bear Concerts (1976, ECM 1100)
- Keith Jarrett – Spirits (1985, ECM 1333)
- Keith Jarrett – Book of Ways (1986, ECM 1344)
- Keith Jarrett – Paris Concert (1988, ECM 1401)
- Keith Jarrett – Vienna Concert (1991, ECM 1481)
- Keith Jarrett Trio – Tokyo'96 (1996, ECM 1666)
- Keith Jarrett – La Scala (1997, ECM 1640)
- Keith Jarrett – Radiance (2002, ECM 1960)
- Keith Jarrett – The Carnegie Hall Concert (2005, ECM 1898)
- Keith Jarrett – Paris/London – Testament (2008, ECM 2130)
- Keith Jarrett – Rio (2011, ECM 2198_99)

e) Video

- DIBB, Mike – Keith Jarrett: The art of improvisation. (2005, Euroarts 2054118)
- LERNER, Murray - Miles Electric: A Different Kind of Blue (2004, Eagle vision)

- KAWACHI, Kaname – Keith Jarrett Tokyo Solo (2002, ECM 5501)

f) Internet

- <http://www.allaboutjazz.com/>
- <http://www.allmusic.com/>
- <http://www.amazon.com/>
- <http://www.downbeat.com/>
- <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-keith-jarrett.html>
- <http://www.ecmrecords.com/>
- <http://www.google.com/>
- <http://www.grovemusic.com/>
- <http://www.keithjarrett.org/>
- <http://www.muzikus.cz/>
- <http://www.myspace.com/>
- <http://www.wikipedia.org/>
- <http://world.freemusic.cz/index.php/plavba-osameleho-pianisty/>
- <http://www.youtube.com/>

9) Příloha - CD

Přiložené kompilační CD médium vztahující se k analytické části obsahuje nahrávky ve formátu MP3. Na CD jsou nahrány *Part I* a *Part IIc* z alba *The Köln Concert* (1975, ECM 1064) a *Part VII*, *Part XI* a *Part XIII* z alba *Rio*. (2011, ECM 2198_99).

1. The Köln Concert, Part I
2. The Köln Concert, Part IIc
3. Rio, Part VII
4. Rio, Part XI
5. Rio, Part XIII

ANOTACE

Jméno autora: Jiří Pospěch

Katedra, fakulta, univerzita: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

Název bakalářské práce: Analytické srovnání nahrávek sólových koncertů Keitha Jarretta z Kolína nad Rýnem (1975) a Ria de Janeiro (2011)

Vedoucí práce: Mgr. Jan Přibil

Počet stran: 63 + 1

Počet znaků: 99 227

Počet příloh: 1 (1 str. + 1 CD)

Počet titulů použité literatury a pramenů: 44

Klíčová slova: Keith Jarrett, sólový klavírní koncert

Charakteristika práce: Předmětem bádání této práce je tvorba improvizace Keitha Jarretta. Práce je zaměřena na srovnání alba The Köln Concert a Rio. Nalezneme zde i životopisnou kapitolu o Keithu Jarrettovi a kapitolu s výběrovou diskografií.