

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
KATEDRA MUZIKOLOGIE

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Analýza interpretačního přístupu Tonyho Williamse  
v rámci tvorby Herbieho Hancocka**

Analysis of Tony Williams' Musical Interpretation in the Music of  
Herbie Hancock

Autor: Roman Mlynář

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci *Analýza interpretačního přístupu Tonyho Williamse v rámci tvorby Herbieho Hancocka* vypracoval zcela samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 16. května 2018

.....

Rád bych poděkoval Mgr. Janu Blümlovi, Ph.D. za vedení mé práce, kritické připomínky, cenné rady a trpělivost.

# Obsah

Úvod .....	5
1 Stav bádání .....	7
2 Životopis .....	12
2.1 Williams a Hancock.....	13
2.2 Tony Williams jako kapelník .....	15
3 Terminologický aparát.....	17
4 Proměna charakteristických rysů jazzové interpretace na bicí soupravu v letech 1930–1970 ....	23
5 Analýza interpretace Tonyho Williamse ve vybraných kompozicích Herbieho Hancocka.....	28
5.1 Diskografie.....	28
5.2 Proměna zvuku, dispozice nástroje a interpretace v 70. letech.....	30
5.3 Rytmická interpretace .....	33
5.4 Comping.....	34
5.4.1 Medium swing .....	35
5.4.2 Medium up swing .....	41
5.4.3 Up swing .....	46
5.4.4 Frekventované motivy compingu .....	48
5.4.5 Vícestylové kompozice .....	50
5.4.6 Rovně interpretované kompozice .....	52
5.4.7 Polymetrie .....	54
5.4.8 Vrstvená metrická modulace.....	57
6 Sólování .....	60
6.1 Sóla přes vamp .....	60
6.2 Otevřená sóla .....	66
6.2.1 Tektonika .....	66
6.2.2 Dynamika.....	67
6.2.3 Rudimentální prvky .....	68
6.2.4 Melodické prvky .....	70
Závěr .....	71
Seznam použitých pramenů a literatury .....	73
Shrnutí .....	80
Summary .....	81
Zusammenfassung.....	82
Anotace .....	83

## Úvod

Úloha bicí soupravy v jazzové hudbě je zásadní. Fenomén bicí soupravy vznikl právě v souvislosti s tímto hudebním stylem. Přesto k tomuto tématu neexistuje mnoho odborných publikací, nejvíce textů lze najít v populárně naučných periodících a kvalifikačních pracích.

Důvodem tohoto nezájmu může být fakt, že bicí nástroje nebyly vnímány rovnocenně s ostatními nástroji, což se začalo měnit v padesátých a šedesátých letech s nástupem virtuózních osobností jako například Art Blakey, Max Roach, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Ed Blackwell či Elvin Jones.

Předmětem práce je rozbor interpretačních specifik bubeníka Tonyho Williamse, jenž profesionálně působil na americké hudební scéně v letech 1957–1997, a to konkrétně na jeho působení s pianistou Herbiem Hancockem v letech 1963–1982, jež je v odborné literatuře málo popsáno. Většina publikací se totiž zaměřuje především na Williamsovo působení s jazzovým trumpetistou Milesem Davisem.

Tony Williams přispěl k vývoji jazzové hry na bicí soupravu syntézou různých vlivů, ať už free jazzu či rockové hudby, které přetavil v osobitý styl, jehož virtuosita neměla v rámci jazzové hudby menších ansámbků obdoby. Stal se inspirací dalších osobností napříč různými styly (Vinnie Colaiuta, Cindy Blackman, John Blackwell, Simon Phillips...) a je považován za jednoho z průkopníků hudebního stylu fusion.

Analýzou vybraných ukázek chci popsat primárně Williamsův přístup k různým aspektům jazzové hry na bicí soupravu a doložit proměny jeho interpretačního stylu v 60. a 70. letech. Objektem zkoumání byly pouze autorské kompozice Herbieho Hancocka z desek vydaných pod jeho jménem, z nichž jsem vybral jen studiové nahrávky (živé nahrávky byly vyloučeny z důvodu jejich špatné kvality, což činilo jejich transkripci problematickou), čímž se portfolio mého zkoumání zúžilo na šest alb. Dále byly z důvodu problematického zápisu hry metličkami vyloučeny balady. Práce kombinuje historiografický a stylově analytický vhled a v menší míře popisuje Williamsova specifika v hudebně historickém kontextu. Analytická část práce tvoří průřez hudební tvorbou Hancocka rozdělenou dle způsobu interpretace doprovodu a

sólových pasáží Williamse a hledá interpretační specifika ve vztahu ke stylové či rytmické interpretaci skladeb. Tento přístup také umožňuje zachytit proměnu Williamsova interpretačního přístupu pod vlivem jazzrockové éry přicházející koncem 60. let. Veškeré transkripce hudebního materiálu v této práci byly zpracovány mnou, z toho důvodu není u jednotlivých ukázek uváděn zdroj. Součástí práce je stručný terminologický aparát před analytickou částí, objasňující základní pojmy týkající se bicí soupravy a hry na tento nástroj. Východiskem je převážně zahraniční literatura, terminologie je z důvodu nedostatku české literatury zpracovávající tuto problematiku přejímána z anglického jazyka. Citované úryvky z rozhovorů či autobiografií, které mají přiblížit Williamsův přístup ke hře či fakta z jeho života, jsou ponechány v angličtině. Pro označení hudebního tempa je použita zkratka BPM, *beats per minute*, tedy počet úderu za minutu, nikoliv zkratka M.M. Dále je využit pojem *vrstvená metrická modulace* z toho důvodu, že právě v literatuře o jazzové hudbě převažuje tento termín nad pojmem *polytempo*, který je využíván spíše v kontextu vážné hudby. Naopak v jazzové hudbě hojně využívaný termín *cross-rhythm* je nahrazen ekvivalentním pojmem *polymetrie*, který se využívá jak v jazzové, tak vážné hudbě. Notace bicích nástrojů není unifikovaná, z toho důvodu uvádím přehled způsobu notace pro tuto práci. Z důvodu nedostatku pojmů v českém jazyce je většina uvedena v anglickém jazyce.

The image shows a musical staff with various notations for a drum set. The notations are as follows:

- Velký buben (Large drum)
- Tom 5
- Tom 4
- Tom 3
- Malý buben (Small drum)
- Tom 2
- Tom 1
- Hi-hat sešláplá zavřená (Closed hi-hat)
- Hi-hat sešláplá otevřená (Open hi-hat)
- H.H. (Hi-hat)
- Ride
- Crash
- Rim shot
- Rim click
- R.S. (Rim shot)
- Ghost note
- Bell

# 1 Stav bádání

Publikací zabývajících se jazzovou interpretací na bicí soupravu není mnoho a převážná většina z nich pochází z angloamerické oblasti. Možné vysvětlení tohoto nedostatku odborných publikací pramení z toho, že muzikologie je primárně zaměřena na evropskou klasickou hudební tradici. Jazzová hudba je často považována za okrajové téma muzikologie či za předmět spadající spíše do etnomuzikologického oboru. Nedostatek prací na téma bicí soupravy v jazzové hudbě je pravděpodobně zapříčiněn i faktem, že bicí souprava je nástrojem poměrně novým. Akademických prací na toto téma není příliš. Za ojedinělou můžeme považovat knihu Billa Bruforda *Uncharted: Creativity and the Expert Drummer*,<sup>1</sup> kde autor kombinuje akademický vhled na kreativitu v jazzové či rockové interpretaci na bicí soupravu se svým osobním vhledem hráče na bicí soupravu s letitou profesionální praxí. Odborných příspěvků v českém jazyce na téma jazzové interpretace na bicí soupravu je velmi málo a omezují se na kvalifikační práce.

Historiografií jazzové hudby a její okrajovou analýzou se zaobírá množství prací, například knihy Marka C. Gridleyho *Jazz Styles: History and Analysis*,<sup>2</sup> Keitha Waterse a Martina Henryho *Essential Jazz: The First 100 Years*,<sup>3</sup> Teda Gioiy *The History of Jazz*<sup>4</sup> či Martina Williamse *The Jazz Tradition*.<sup>5</sup>

Velmi podrobnou historiografií hráčů na bicí nástroje vyniká dvoudílná publikace Burta Koralla *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*<sup>6</sup> a *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*,<sup>7</sup> zpracovávající období swingu a bebopu.

---

<sup>1</sup> BRUFORD, Bill. *Uncharted: Creativity and the Expert Drummer*. Michigan: Unniversity of Michigan Press, 2018.

<sup>2</sup> GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis*. 7th ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

<sup>3</sup> MARTIN, Henry a Keith WATERS. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed. New York: Schirmer, 2009.

<sup>4</sup> GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>5</sup> WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. 2nd rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

<sup>6</sup> KORALL, Burt. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*. New York: Oxford University Press, 2002.

<sup>7</sup> KORALL, Burt. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*. New York: Oxford University Press, 2002

Vzhledem k tomu, že se Tony Williams profiloval společně s Herbiem Hancockem působením v kvintetu Milese Davise, je nutné brát v potaz historiografickou literaturu vztahující se k tomuto období, tedy biografii *Miles Davis* od Briana Mortana a knihu *Miles Davis: The Complete Illustrated history*<sup>8</sup> autorů Billa Cosbyho, Clarka Terryho a Sonnyho Rollinse. Přes nepochybnou prominenci rytmické sekce Milese Davise se podrobnou analýzou tohoto hudebního tělesa zabývá pouze malý okruh publikací, především Keitha Waterse *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*.<sup>9</sup>

Problematikou analýzy rytmu se v české literatuře zabývá Vladimír Tichý v knize *Úvod do studia hudební kinetiky*.<sup>10</sup> Ten však popisuje kinetiku převážně v souvislosti se současnou vážnou hudbou. Rytmus etnické hudby popisuje Vlastislav Matoušek v knize *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Rytmu v jazzové hudbě se věnuje pouze kniha Tomáše Kuhna *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky*.<sup>11</sup> Obecnou problematikou rytmu se také zabývá článek v měsíčníku *Talent Jak pracovat s rytmem* Rostislava Mikešky,<sup>12</sup> který objasňuje terminologické neshody u pojmů polymetrie a *cross-rhythm*.

Existuje několik studií, které se zabývají exaktním měřením jazzového rytmu bubeníků či celé rytmické sekce. Relevantní pro tuto práci je studie Anderse Friberga a Andrese Sundströma *Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern*.<sup>13</sup> Na ni navazuje studie *Automated Estimation of Ride Cymbal Swing Ratios in Jazz Recordings*,<sup>14</sup> která zpracovává větší množství bubenických osobností.

---

<sup>8</sup> COSBY, Bill. Clark TERRY a Sonny ROLLINS. *Miles Davis: The Complete Illustrated History*. Minneapolis: Voyageur Press, 2012.

<sup>9</sup> WATERS, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*. New York: Oxford University Press, 2011.

<sup>10</sup> TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: k systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2002.

<sup>11</sup> KUHN, Tomáš. *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2007.

<sup>12</sup> MIKEŠKA, Rostislav. Jak pracovat s rytmem. *Talent*. Ostrava: 1999. 10(2) s. 1–5

<sup>13</sup> FRIBERG, Anders. SUNDSRÖM, Andreas. Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception*. Berkeley: University of California Press, 2002, 19(3) s. 333–349

<sup>14</sup> DITTMAR, Christian. PLEIDERER, Martin. MÜLLER, Meinard. Automated Estimation of Ride Cymbal Swing Ratios in Jazz Recordings. In: *Proceedings of the 16th ISMIR Conference*. Málaga: International Society for Music Information Retrieval, 2015, s. 271–277



Publikace zabývající se komplexní analýzou jazzových ansámbľů a jejich hudební řeči jsou knihy Rogera Deana *New Structures In Jazz And Improvised Music Since 1960s*,<sup>15</sup> a Paula Berlinera *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*.<sup>16</sup> Publikace etnomuzikologa Paula Berlinera obsahuje části analyticky zpracovávající jazzovou interpretaci na bicí soupravu, i krátké analýzy hry Tonyho Williamse či jeho současníků, avšak ve velmi obecné rovině.

Mezi důležité prameny patří autobiografie Milese Davise *Miles, the Autobiography*,<sup>17</sup> autobiografie Herbieho Hancocka *Possibilities*,<sup>18</sup> memoáry vybraných afroamerických hudebníků v knize Williama Banfielda *Musical Landscapes in Color*<sup>19</sup> a rozhovory v periodících *Modern Drummer*,<sup>20</sup> *Downbeat*<sup>21</sup> a na serveru *Youtube*.

Přestože byl Williams považován svými současníky za jednoho z nejvýznamnějších bubeníků druhé poloviny 20. století, neexistuje žádná publikace zpracovávající jeho biografii. Tato fakta lze pouze dohledat v různě obsáhlých slovníkových heslech slovníků *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>22</sup> a *Encyclopedia of Music in the 20th Century*.<sup>23</sup>

Důležitou literaturou pro analýzu jsou učebnice jazzové hry na bicí soupravu z toho důvodu, že často vznikají studiem významných interpretů a následně tvoří obecné principy hry na daný nástroj. Obvykle také obsahují transkripce a krátké analýzy bicích sól. Z důvodu absence některých pojmů v české literatuře čerpám terminologii ze zahraniční edukativní literatury. Pro tuto práci jsou nejdůležitější především

---

<sup>15</sup> DEAN, Roger. *New Structures in Jazz and Improvised Music Since 1960*. Philadelphia: Open University Press, 1992.

<sup>16</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>17</sup> DAVIS, Miles. a Quincy. TROUPE. *Miles, the autobiography*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 2011.

<sup>18</sup> HANCOCK, Herbie. *Possibilities*. Londýn: Penguin Books, 2015.

<sup>19</sup> BANFIELD, William C. *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black American composers*. Lanham: Scarecrow Press, 2003.

<sup>20</sup> *Modern Drummer*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1977.

<sup>21</sup> *DownBeat*. Elmhurst: Maher Publications, 1934.

<sup>22</sup> Heslo Tony Williams. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Gareth Dylan Smith. 2nd ed. New York: Grove, 2014.

<sup>23</sup> *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Lol Henderson – Lee Stacy (ed.), Londýn: Routledge, 1999.

publikace Johna Rileyho *The Art of Bob Drumming*,<sup>24</sup> *Beyond Bop Drumming*,<sup>25</sup> popisující základní koncepce bebopové interpretace a interpretace v 60. letech, *Jazz Drummer's Workshop*<sup>26</sup> obsahující krátkou analýzu Williamsovy interpretace, dílo Charlie Perryho a Jacka DeJohnetta *The Art of Modern Jazz Drumming*,<sup>27</sup> *The Evolution of Jazz Drumming*<sup>28</sup> Dannyho Gottlieba a *Drum Concepts and Techniques*<sup>29</sup> Petera Erskina.

Analyticky zaměřené práce na jazzovou interpretaci na bicí soupravu se v podstatě omezují na kvalifikační práce. České kvalifikační práce zpracovávají problematiku jazzu, analýzu jazzových ansámbľů, či jednotlivých hudebních osobností, avšak jazzová bicí souprava je velmi okrajové téma, kterému se věnují převážně studenti jazzové interpretace na akademiích.

Většinu prací nalezneme v americké literatuře, opět to však jsou kvalifikační práce. Jednou z prvních rozsáhlých prací je dizertace Theodora Dennise Browna z roku 1976 *The History and Analysis of Jazz Drumming to 1942*.<sup>30</sup>

Obsáhlou prací, která analyzuje jazzovou interpretaci na bicí soupravu v první polovině 60. let, je studie Glenna Schafta *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*.<sup>31</sup> Schaft popisuje tři interpretační směry, které koexistovaly v 60. letech, a dokládá je na analýzách vybraných skladeb. Williamsova hra je zde analyzována v kompozicích Milese Davise *So What*, *Gazzelloni* a Tonyho Williamse *From Before*.

K interepraci Tonyho Williamse se nejrozsáhleji vyjadřuje disertační práce Davida Goodmana *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence From an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity As An Archetype For*

---

<sup>24</sup> RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Las Angeles: Alfred Music, 1994.

<sup>25</sup> RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997.

<sup>26</sup> RILEY, John. *Jazz Drummer's Workshop*. Clifton, New Jersey.: Modern Drummer Publications. 2005.

<sup>27</sup> PERRY, Charlie a Jack, DEJOHNETTE. *The Art of Modern Jazz Drumming*. Winsconsin: Hal Leonard Publications, 1988.

<sup>28</sup> GOTTLIEB, Danny. *The Evolution of Jazz Drumming*. New York: Hudson Music, 2011.

<sup>29</sup> ERSKINE, Peter. *Drum Concepts and Techniques*. Springfield: 21st Century Publications, 1987.

<sup>30</sup> BROWN, Theodore Dennis. *A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942*. Michigan 1976. Dizertační práce. University of Michigan.

<sup>31</sup> SCHAFT, Glenn. *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*. Urbana-Champaign, 1993. Diplomová práce. University of Illinois Urbana-Champaign.

*Cultivating Originality In Jazz Drumset Performing Studies*.<sup>32</sup> Autor si v ní stanovil velmi podrobnou metodologii a odbornou terminologii pro výstupy hudební analýzy, jejíž primární metodou je hudební transkripce. Zasadil tvorbu Williamse do dobového kontextu, odhalil největší inspirační zdroje jeho hudebního vývoje, popsal jeho přístup k základním stylům jazzové hudby a zkoumal interakci mezi jednotlivými hráči.

Specifičtější zaměření má významná diplomová práce etnomuzikologa Craiga Woodsona *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*,<sup>33</sup> ve které autor detailně rozebírá otevřená sóla Tonyho Williamse do roku 1973. V této práci používá melograf k exaktnímu rytmickému záznamu a vlastní upravenou notaci pro přesnější zápis dynamiky a volného rytmu.

Jedna z mála prací, která se zabývá interpretací Williamse i mimo tvorbu Milese Davise, je diplomová práce Tobyho Halla *Rhythmic Syntax in Jazz Drumming*,<sup>34</sup> a to konkrétně kompozicí Herbieho Hancocka *Oliloqui Valley*.

Poslední diplomovou prací je studie Seta A. Rogerse *Metric Displacement of Tony Williams' Early Career*,<sup>35</sup> která se úzce specializuje na metrickou modulaci a polymetrii užívanou Williamsem v době jeho působení s Milesem Davisem.

Vývojem jazzové interpretace na bicí soupravu se okrajově zabývá dizertační práce Garryho Neville Tamlyna *The Big Beat: Origins and Development of Snare Backbeat and Other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*,<sup>36</sup> která mapuje fenomén *backbeatu* v populárních hudebních stylech.

---

<sup>32</sup> GOODMAN, Dave. *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence from an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity as an Archetype for Cultivating Originality in Jazz Drumset Performance Studies*. Sydney, 2011. Dizertační práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

<sup>33</sup> WOODSON, Craig. *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*. Los Angeles, 1973. Diplomová práce. University of California.

<sup>34</sup> HALL, Toby. *Tony Williams: Rhythmic Syntax in Jazz Drumming*. Sydney, 2004. Diplomová práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

<sup>35</sup> ROGERS, Seth A. *Metric Displacement of Tony Williams' Early Career*. Youngstown, 2010. Diplomová práce. Dana School of Music, Youngstown State University.

<sup>36</sup> TAMLYN, Garry Neville. *The Big Beat: Origins and Development of Snare Backbeat and Other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*. Liverpool, 1998. University of Liverpool.

## 2 Životopis

Anthony Tillman Williams se narodil v Chicagu, Illinois, 12. prosince 1945.<sup>37</sup> V roce 1948 se jeho rodina přestěhovala do Bostonu. Jeho otec, Tillman Williams pracoval jako pošťák, zároveň však byl i amatérským jazzovým saxofonistou a u svého syna podnítil zájem o jazzovou hudbu. Vlastnil spoustu nahrávek, včetně těch, které zachycovaly nový hudební styl té doby – bebop. Takto se Williams dostal do kontaktu s tvorbou interpretů Counta Basieho či Charlieho Parkera. Jeho matka také měla velkou kolekci nahrávek vážné hudby, takže se Williams dostal do styku i s hudbou Čajkovského či Wagnera. Tillman Williams svého syna bral na svá vystoupení po hudebních klubech v Bostonu. V osmi letech hrál Tony Williams poprvé veřejně na bicí soupravu s kapelou svého otce. Necelý rok poté dostal svou první bicí soupravu a začal cvičit až osm hodin denně.<sup>38</sup>

V jedenácti letech se již pohyboval na bostonské klubové scéně. V této době také po čtyřech letech samostudia začal soukromě studovat u profesionálního bubeníka Alana Dawsona, pozdějšího učitele na Berklee College of Music a člena The Dave Brubeck Quartet. Ve svých třinácti letech začal Williams působit profesionálně s bostonským saxofonistou, pianistou a skladatelem Samem Riversem.<sup>39</sup>

Přes Sama Riverse se Williams dostal do skupiny The Boston Improvisational Ensemble. Sám popisoval toto uskupení takto: „I started working with Sam Rivers. We worked in the Club 47 in Cambridge and that’s where we first met... Sam and I and (the Boston Improvisational Ensemble) got together and we’d play. They’d put graphs up on the wall, and we’d play to that and then they’d put numbers up and we’d play to that, and we’d play to a time clock, in all kinds of variations, different variations, and from that we went to other things.“<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> JUKE, Gregg. Tony Williams. In *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Lol Henderson - Lee Stacy (ed). Londýn: Routledge, 1999. s. 672.

<sup>38</sup> BANFIELD, William C. *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black American composers*. Lanham: Scarecrow Press, 2003. s. 211

<sup>39</sup> BANFIELD, William C. *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black American composers*. Lanham: Scarecrow Press, 2003. s. 212

<sup>40</sup> FELLEZS Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham: Duke University Press, 2011. s. 94

V roce 1962 odešel Williams ze střední školy a přestěhoval do New Yorku. Kontaktoval Manhattan School of Music a začal studovat soukromě u Monicy Jakuch hudební teorii a harmonii vážné hudby.<sup>41</sup> V této době byl hodně ovlivněn hudbou Ornetta Colemana, Cecila Taylora a Erica Dolphyho. Zároveň však poslouchal soudobou klasickou hudbu skladatelů Bély Bartóka, Karhlheinze Stockhausena a Igora Stravinského.<sup>42</sup> Začátkem roku 1963 začal spolupracovat se saxofonistou Jackie Mcleanem.<sup>43</sup>

## 2.1 Williams a Hancock

Herbie Hancock se poprvé setkal s Tony Williamsem na konci roku 1962, kdy Hancock bydlel v Bostonu a spolupracoval se saxofonistou Ericem Dolphym. K první spolupráci Hancocka a Williamse však došlo až prostřednictvím saxofonisty Jackieho McLeana v New Yorku v roce 1963. Hancock své pochybnosti o tehdy sedmnáctiletém bubeníkovi popisuje ve své autobiografii: „Jackie was putting together a group for a gig in Brooklyn, at the Blue Coronet, and he asked me to play. ‚Who’s on the gig?’ I asked. And he said ‚Eddie Kahn on bass, Woody Shaw on trumpet, and Tony Williams on drums’. ‚Look, Jackie,‘ I asked, ‚can Tony really play? Or does he just sound good for a seventeen-year-old kid?’ ‚I’ll tell you what, Herbie,‘ Jackie answered. ‚Just make the gig, and find out for yourself.’ So I did. We didn’t have any kind of rehearsal, but we were doing standards, stuff we all knew. When Jackie counted off the first tune, I played the opening chord – and then Tony started playing some amazing rhythm I’d never heard before. I took my hands off the piano and turned around to look at him, my mouth just hanging open. I couldn’t believe what I was hearing from this little scrawny kid! I had no idea how he was conceiving such rhythms, and it took me a couple of choruses before I could actually collect myself and play anything.“<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> FELLEZS, Kevin. Emergency! Race and Genre in Tony Williams’s Lifetime. *Jazz Perspectives* (2)1, s. 4

<sup>42</sup> MILKOWSKI, Bill. Tony Williams: A master’s perspective. *Modern Drummer* (16)7, 1992, s. 24

<sup>43</sup> BANFIELD, William C. *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black American composers*. Lanham: Scarecrow Press, 2003. s. 212

<sup>44</sup> HANCOCK, Herbie. *Possibilities*. Londýn: Penguin Books, 2015. s.50–51

Tímto momentem započala jejich dlouhá spolupráce. V pořadí druhé album Herbieho Hancocka jako kapelníka, *My Point of View*,<sup>45</sup> bylo prvním Hancockovým skladatelským počinem, na kterém Williams spolupracoval. V létě roku 1963 si Hancocka i Williamse vybral Miles Davis, když sháněl nové muzikanty do svého kvintetu. Rytmickou sekci tzv. druhého kvintetu tvořil Herbie Hancock na piano, Ron Carter na kontrabas a Tony Williams na bicí. Tato rytmiická sekce je považována za jednu z nejvýznamnějších v historii jazzu.<sup>46</sup> Do rozpadu kvintetu v roce 1968 se Williams ještě podílel na Hancockových deskách *Empyrean Isles*<sup>47</sup> (1964) a *Maiden Voyage*<sup>48</sup> (1965). Obě byly vydány pod labalem Blue Note Records. Dále s Hancockem spolupracoval na deskách kvintetu *V.S.O.P.: The Quintet*<sup>49</sup> (1977), *V.S.O.P.: Live Under the Sky*<sup>50</sup> (1979), *V.S.O.P.: The Quintet – Five Stars*<sup>51</sup> (1979) a Hancockových albech *Herbie Hancock Trio*<sup>52</sup> (1977), *Sunlight*<sup>53</sup> (1978), *Mr. Hands*<sup>54</sup> (1980), *Herbie Hancock Trio*<sup>55</sup> (1982) a *Quartet*<sup>56</sup> (1982).<sup>57</sup>

Rok po Davisově smrti v roce 1991 se kvintet s trumpetistou Wallaceem Roneym vydal na turné „Tribute to Miles“. V roce 1994 byla vydána deska *Tribute to Miles*<sup>58</sup> se studiovými a živými záznamy skladeb Milese Davise a druhého kvintetu.<sup>59</sup> Tato deska obržela ocenění Grammy v roce 1995.<sup>60</sup>

---

<sup>45</sup> HANCOCK, Herbie. *My Point of View* [m4a]. New York: Blue Note, 1963.

<sup>46</sup> JUKE, Gregg. Tony Williams. In *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Lol Henderson - Lee Stacy (ed). Londýn: Routledge, 1999. s. 672.

<sup>47</sup> HANCOCK, Herbie. *Empyrean Isles* [m4a]. New York: Blue Note, 1964.

<sup>48</sup> HANCOCK, Herbie. *Maiden Voyage* [m4a]. New York: Blue Note, 1965.

<sup>49</sup> V.S.O.P. *The Quintet* [m4a]. New York: Columbia, 1977.

<sup>50</sup> V.S.O.P. *Live Under the Sky* [m4a]. New York: Columbia, 1979.

<sup>51</sup> V.S.O.P. *Quintet – Five Stars* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1979.

<sup>52</sup> HANCOCK, Herbie. *Herbie Hancock Trio* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1977.

<sup>53</sup> HANCOCK, Herbie. *Sunlight* [m4a]. New York: Columbia, 1978.

<sup>54</sup> HANCOCK, Herbie. *Mr. Hands* [m4a]. New York: Columbia, 1980.

<sup>55</sup> HANCOCK, Herbie. *Herbie Hancock Trio* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1982.

<sup>56</sup> HANCOCK, Herbie. *Quartet* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1982.

<sup>57</sup> Herbie Hancock Discography [online]. Jazz Discography Project. [cit. 28.3. 2018]. Dostupné z: <https://www.jazzdisco.org/herbie-hancock/discography/>

<sup>58</sup> HANCOCK, Herbie. *A Tribute to Miles* [m4a]. Los Angeles: Qwest, 1994.

<sup>59</sup> HANCOCK, Herbie. *Possibilities*. Londýn: Penguin Books, 2015, s. 284

<sup>60</sup> A Tribute To Miles Wins Best Jazz Instrumental Performance [online]. The Recording Academy. [cit. 29.3.2018]. Dostupné z: <https://www.grammy.com/grammys/videos/tribute-miles-wins-best-jazz-instrumental-performance>

## 2.2 Tony Williams jako kapelník

Zakladatel labelu Blue Note Records, Albert Lion, nabídl Williamsovi v roce 1963 možnost nahrát debutové album ansámblu Tony Williams Lifetime. V roce 1964 vyšla deska *Life Time*<sup>61</sup> a rok na to album *Spring*.<sup>62</sup> Kompozice obou alb byly jeho autorským počinem.

V roce 1969 Williams ukončil spolupráci s Milesem Davisem a začal se více zajímat o rockovou hudbu. V různých rozhovorech Williams mluví o svém vztahu k ní. „Two biggest groups, thought were Cream and Jimi Hendrix’s band. But before that, I was in love with the Beatles. I was a real Beatles fanatic...”<sup>63</sup>

„...I had been listening to and enjoying Jimi Hendrix a lot. I also liked Cream and the MC5. My drumming had become more aggressive and that was the direction I wanted to follow.”<sup>64</sup> Stejně tak popisuje záměr uchýlit se k nově vznikajícímu stylu fusion: „Well, jazz is such a bad work, and rock is such a bad word. All those things are so limiting, and commercial music is such a bad word, all the words are really bad. And there’s another sound that’s going to happen a that’s what I want to be a part of.”<sup>65</sup>

V tomtéž roce tedy založil vlastní skupinu pojmenovanou po jeho prvním sólovém albu, Tony Williams Lifetime, společně s kytaristou Johnem McLaughlinem a Larry Youngem. Tato skupina se stala jednou z prvních a nejvlivnějších fusionových formací kombinující rock a jazz.<sup>66</sup> Později se přidal basista ze skupiny Cream Jack Bruce. Jejich první album, *Emergency!*<sup>67</sup> je považováno za jedno z prvních a styl definujících alb.<sup>68</sup> V roce 1971 McLaughlin odešel a založil proslulý Mahavishnu Orchestra. Po jeho odchodu se uskupení rozpadlo.<sup>69</sup>

---

<sup>61</sup> WILLIAMS, Tony. *Life Time* [m4a]. New York: Blue Note, 1964.

<sup>62</sup> WILLIAMS, Tony. *Spring* [m4a]. New York: Blue Note, 1965.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>64</sup> FELLEZS Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham: Duke University Press, 2011. s. 93.

<sup>65</sup> FELLEZS, Kevin. *Emergency! Race and Genre in Tony Williams’s Lifetime*. *Jazz Perspectives* (2)1, s. 1.

<sup>66</sup> MARTIN, Henry a Keith WATERS. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed. New York: Schirmer, 2009. s. 230.

<sup>67</sup> WILLIAMS, Tony. *Emergency!* [m4a]. Santa Monica: Verve, 1969.

<sup>68</sup> MILKOWSKI, Bill. *Tony Williams: A Master’s Perspective*. *Modern Drummer* (16)7, 1992, s. 24.

<sup>69</sup> MARTIN, Henry a Keith WATERS. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed.

V roce 1975 Williams obnovil Lifetime pod názvem The New Tony Williams Lifetime v obsazení Alan Holdsworth, Alana Pasqua a Tony Newton. V tomto složení působili do roku 1976.

V roce 1977 se Williams přestěhoval z New Yorku do Marin Country. V této době společně se s bývalými spoluhráči z druhého kvintetu Milese Davise obnovili uskupení pod názvem V.S.O.P. (Very Special Onetime Performance)<sup>70</sup>, kde místo Davise obsadil Freddie Hubbard.

V 70. a 80. letech rovněž spolupracoval s Billy Piercem, Ronem Carterem, Ira Colemanem, Hankem Jonesem, Wyntonem Marsalisem, Mulgrew Millerem, Wallaceem Rooneym, Wayneem Shorterem a Sonny Rollinsem.

V roce 1979 se začal Williams intenzivně soukromě věnovat studiu klasické kompozice u skladatele Roberta Greenberga. Analyzoval skladby Mozarta, Beethovena, Brahmsa, studoval kontrapunkt.<sup>71</sup>

Roku 1985 Williams nahrál desku *Foreign Intrigue*<sup>72</sup> pro Blue Note Records společně s pianistou Mulgrew Millerem a trumpetistou Wallaceem Roney. Téhož roku založil kvintet s Millerem, Roneym, saxofonistou Billem Piercem a basistou Ira Colemanem. Zde Williams rovněž zúročil své studium kompozice a byl autorem téměř veškerého repertoáru. Kvintet vydal první album *The Story of Neptune*<sup>73</sup> v roce 1991.<sup>74</sup> V roce 1995 a 1996 nahrál poslední dvě desky před svou smrtí, *Wilderness*<sup>75</sup> a *Young at Heart*.<sup>76</sup> Tony Williams zemřel na zástavu srdce v roce 1997.<sup>77</sup>

---

New York: Schirmer, 2009. s. 202

<sup>70</sup> HANCOCK, Herbie. *Possibilities*. Londýn: Penguin Books, 2015. s. 161.

<sup>71</sup> FELLEZS, Kevin. Emergency! Race and Genre in Tony Williams's Lifetime. *Jazz Perspectives* (2)1, s. 4.

<sup>72</sup> WILLIAMS, Tony. *Foreign Intrigue* [m4a]. New York: Blue Note, 1985.

<sup>73</sup> WILLIAMS, Tony. *The Story of Neptune* [m4a]. New York: Blue Note, 1991.

<sup>74</sup> MILKOWSKI, Bill. Tony Williams: A Master's Perspective. *Modern Drummer* (16)7, 1992, s. 22.

<sup>75</sup> WILLIAMS, Tony. *Wilderness* [m4a]. Los Angeles: Ark 21, 1996.

<sup>76</sup> WILLIAMS, Tony. *Young at Heart* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1998.

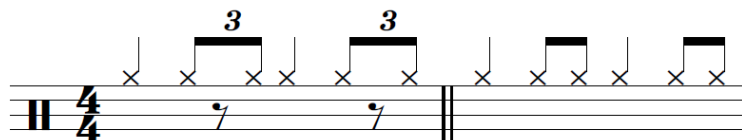
<sup>77</sup> JUKE, Gregg. Tony Williams. In *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Lol Henderson - Lee Stacy (ed). Londýn: Routledge, 1999. s. 672.



### 3 Terminologický aparát

#### Jazzový ride činel

V populární hudbě je základním rytmickým prvkem čtvrtá nota, která tvoří puls (tzv. beat). Každý hudební styl má specifickou rytmickou strukturu, ze které vychází. V rockové či popové hudbě je to *backbeat*, čili akcenty nejčastěji malého bubnu na



Obrázek 1: Zápis rytmu jazzového ride činelu

druhou a čtvrtou dobu. V latinsko-americké hudbě je to rytmus *clave*. V jazzové hudbě rytmus interpretovaný na ride činel tvoří od 30. let rytmický základ bicího doprovodu.<sup>78</sup> Tento rytmus je zapisován v triolách nebo častěji v osminových notách.

Tato specifická struktura je dále ovlivněna rytmickou interpretací osminových not – ty mohou být interpretovány tzv. rovně nebo swingovaně. Při hře „rovných“ osminových not jsou obě noty stejně dlouhé. Při „swingované“ interpretaci jsou osminové noty obecně chápány jako první a třetí nota osminové trioly. Tento zápis však není zcela rytmicky přesný. Na nedostatky transkripce rytmu v jazzové hudbě upozorňuje mimo jiné i Berliner, který tvrdí, že všechny transkripce, bez ohledu jak podrobné, představují reduktivní reprezentaci originálních nahrávek. Obzvláště zavádějící jsou rytmické a tónobrové vlastnosti.<sup>79</sup>

Toto zvláště platí u interpretace jazzového ride činelu. Ta je velmi individuální v rytmickém a dynamickém přístupu. Velmi distinktivní je především rytmická interpretace třetí noty trioly druhé a čtvrté doby (nebo druhé osminové noty druhé a čtvrté doby). Někteří bubeníci ji interpretují spíše jako čtvrtou šestnáctinu, někteří blíže druhé osmině, což se také výrazně odvíjí od tempa skladby. Peter Erskine

<sup>78</sup> TAMLYN, Garry Neville. *The Big Beat: Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*. Liverpool, 1998. University of Liverpool. S.190

<sup>79</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. s. 119

dokonce použil i zápis v kvintolové subdivizi.<sup>80</sup> Tímto problémem se dále zabývá tato práce v analytické části.

Co se akcentace úderů v rámci tohoto rytmu týče, před bebopem bylo zvykem akcentovat každou dobu v taktu. V bebopu se tyto důrazy omezily na druhou a čtvrtou dobu. Tuto akcentaci rovněž doplnily hi-hat činely sešláplé na druhou a čtvrtou dobu.<sup>81</sup>

## Comping

Pojem comping pochází z anglického slova *accompaniment*, což v překladu znamená doprovod. Comping má za úkol rytmicky obohatit časový tok hudby, podpořit sólistu či reagovat na hudební myšlenku hranou jiným členem ansámblu.<sup>82</sup>

Bubeníci v době swingu používali ke compingu pouze malý buben a tom-tomy, kterými rytmicky akcentovali melodii skladby. V 60. letech již ke compingu používali všechny části bicí soupravy kromě ride činelu, tedy hi-hat, malý buben, tom-tom bubny a velký buben. Bubeník tak mohl rozvíjet složité rytmické fráze, či pomocí instrumentace melodické fráze.<sup>83</sup>

Fráze, které bubeník tvoří, mohou souviset s tím, co ostatní členové ansámblu hrají. Mimo určování hudebního času pomocí ride činelu probíhá interakce mezi bubeníkem a sólistou a rytmickou sekcí. Charlie Perry popisuje tři možnosti, kdy se 1) rytmus shoduje s rytmem sólisty či sekce 2) rytmus opakuje doslovně rytmus sólisty nebo sekce a 3) rytmus reaguje na rytmus sólisty či sekce jiným rytmem.<sup>84</sup>

John Riley popisuje rozdíl mezi doprovodem v bebopu a post bopu tak, že se v post bopu držení stálého hudebního tempa (*time-keeping*) a comping spojili v jednu celistvou „pulsovou linii“.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> ERSKINE, Peter. *Drum Concepts and Techniques*. Springfield: 21st Century Publications. 1987. s. 11.

<sup>81</sup> SOPH, Ed. *Foundation Studies For Ride Cymbal Technique*. *Modern Drummer*. 1979, 3(10) s. 34.

<sup>82</sup> RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Las Angeles: Alfred Music, 1994. s. 16.

<sup>83</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. s. 627

<sup>84</sup> PERRY, Charlie a Jack, DEJOHNETTE. *The Art of Modern Jazz Drumming*. Winsconsin: Hal Leonard Publications, 1988. s. 10.

<sup>85</sup> RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997. s. 7.

Comping se také odvíjí od compingu dalších nástrojů rytmické sekce, především compingu levé ruky pianisty. Bubeník společně s pianistou akcentují harmonický rytmus.

### **Metrická modulace a vrstvená metrická modulace**

Metrická modulace je technika, jejímž průkopníkem byl americký skladatel Elliott Carter. Samotný termín metrická modulace byl použit k popisu Carterovy skladebné techniky. Metrická modulace dociluje změny tempa tím způsobem, že rytmickou hodnotu noty původního tempa učiní rovnou notě jiné rytmické hodnoty nového tempa. Podmínkou je, že nové tempo má přesný matematický vztah k tempu původnímu.<sup>86</sup> Například když vezmeme notu půlovou původního tempa a vytvoříme z ní notu čtvrt'ovou nového tempa, dostaneme se modulací do polovičního tempa, tzv. half-time.

Od tohoto principu se odvíjí tzv. „Superimposed Metric Modulation“. V české literatuře se nevyskytuje odborný překlad tohoto pojmu, proto je v této práci využit termín „vrstvená metrická modulace“. Tento jev vzniká tím, že souběžně zaznívají dvě různá tempa, které jsou v logickém poměru. Tímto je vytvořen dojem změny tempa. Bubeník Vinnie Colaiuta se o problematice pojmu pro tento jev vyjadřuje takto „I have chosen to call this rhythmic occurrence ‚Superimposed Metric Modulation‘ for lack of better terminology, for that is exactly what it is.“<sup>87</sup>

### **Polymetrie**

Tomáš Kuhn v knize *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky* popisuje polymetrii jako „...průběh dvou nebo více metricky samostatných, simultánně probíhajících rytmických hlasů.“<sup>88</sup> S tímto pojmem je totožný pojem *cross-rhythm*. Ten je často používán ve spojení s jazzovou hudbou, často v různých překladech,

---

<sup>86</sup> KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* 4th ed. New York: Routledge, 2016. s. 117.

<sup>87</sup> COLAIUTA, Vinnie. Superimposed Metric Modulation. *Percussioner International Audio Magazine*. Brooklyn: Sal Sofia. (1)4. s. 36.

<sup>88</sup> KUHN, Tomáš. *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2007. s. 14.

např. „rytmy napříč“ nebo „křížové rytmy“ a je definován jako „...zvláštní případ polymetrie, která vzniká tak, že je do taktu vložen charakteristický a všeobecně známý rytmus, který navodí pocit protikladného, cizího metra.“<sup>89</sup>

V zahraniční literatuře je *cross-rhythm* popisován jako asymetrické fráze, které musí několikrát překročit takt, aby se počáteční nota fráze dostala znovu na první dobu. Toho je docíleno tím, že se běžné rytmické hodnoty, např. osminové či šestnáctinové noty rozdělí po skupinách not, které se svým počtem nedělí rovnoměrně na počet dob v taktu. Rozdíl mezi polimetrií a vrstvenou metrickou modulací spočívá v tom, že rytmy, které jsou vrstvené, nemusí překročit taktovou čáru, aby se zopakovaly. Jakékoliv nepravidelné pravidelně uspořádané útvary (např. trioly, kvintoly, septoly...) mohou být použity k vytvoření dojmu modulace do jiného tempa.<sup>90</sup>

## Rudimenty

Jedná se o standardizované rytmické vzorce úderů používané hráči na bicí nástroje, které mají původ ve armádní hře na malý buben. V roce 1869 bylo kodifikováno 26 rudimentů, později tento počet stoupl na 40 rudimentů.<sup>91</sup> V jazzu jsou tyto vzorce využívány v různé instrumentaci na bicí soupravu jako základní stavební prvek pro sóla. Základními rudimenty jsou střídavé údery, dvojité údery, paradiddle, což je kombinace střídavých a dvojitých úderů, a přírazy.

## Přechod

Tento termín vychází z anglického pojmu *fill*. Jedná se o krátkou harmonickou, rytmickou či melodickou figuru v době neaktivity, například mezi frázemi, chorusy, sóly a podobně. Tato figura většinou netrvá déle než dva takty a je nezávislá na rytmu

---

<sup>89</sup> MIKEŠKA, Rostislav. Jak pracovat s rytmem. *Talent*. Ostrava: 1999, 10(2) s. 4.

<sup>90</sup> LIPPI, Jerad. *Time Travels: Modern Rhythm Section Techniques as Employed by Ari Hoening*. New York, 2008. Diplomová práce. Purchase College. s. 9.

<sup>91</sup> BROWN, Dennis T. „Rudiments“. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [cit.7.4.20018]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J389400>

či melodii tématu. V jazzové hudbě jsou přechody nejčastěji hrány hráčem na bicí soupravu.<sup>92</sup>

### **Rezoluční bod**

Bob Moses ve své knize *Drum Wisdom*<sup>93</sup> popisuje koncept vnímání čtyřdobého taktu jako osmi bodů, které odpovídají osmi osminovým notám. Moses zdůrazňuje v rámci jazzové interpretace na bicí nástroje nutnost schopnosti začít či zakončit frázi na každém z těchto osmi bodů. Nejčastěji je rezolučním bodem první doba, což je běžné například v rockové hudbě, nicméně Bob Moses shledává tento bod v jazzové hudbě nejméně důležitým. Každý rezoluční bod dává průběhu hudebního času určitou subjektivní vlastnost. Například první a třetí doba pocit zastavení „pohybu vpřed“, který evokuje rezoluce na druhé a čtvrté době. Tento „pohyb vpřed“ je také důvodem akcentace jazzového ride činelu a hi-hat na druhou a čtvrtou dobu.<sup>94</sup>

### **Vamp**

V hudbě se pojem vamp používá k označení jednoduchého doprovodu vokálního či instrumentálního sóla nebo k označení krátké pasáže, která je hrána jako příprava pro nástup sólisty. V jazzové hudbě je pojem vamp v podstatě totožný s termínem ostinato.<sup>95</sup> Délku tohoto vampu určuje sólista svým vstupem. V některých hudebních stylech, například v modálním jazzu, jazz rocku, latin jazzu či funku, může být celá skladba založena na vampech.

### **Typy bicích sól**

V jazzové hudbě můžeme typy bicích sól rozdělit do tří kategorií – sólo přes vamp, sólo přes formu skladby a otevřené sólo.

---

<sup>92</sup> WITMER, Robert. „Fill“. In *Grove Music Online*. 2003. Oxford Music Online. [cit.7.4.20018]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J389400>

<sup>93</sup> MOSES, Bob. *Drum Wisdom*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1989.

<sup>94</sup> MOSES, Bob. *Drum Wisdom*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1989. s. 12.

<sup>95</sup> KIDSON, Frank a Deane L., ROOT. „Vamp“. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [cit. 8.4.2018]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28965>

V bicím sóle přes vamp je samotný vamp často bez melodie, založený na hamornii a výrazném rytmu a je v něm obsaženo množství pomlk, nechává tedy prostor pro sólistu. Vamp je většinou velmi krátký motiv ostinátne opakovaný tak dlouho, jak určí sólista. Hráč na bicí nástroje často využívá rytmus vampu jako rezoluční body svých frází.

Při typu otevřeného sóla bubeník hraje sám bez doprovodu rytmické sekce či jiných nástrojů. Na rozdíl od sóla přes vamp zde není důležité držení stálého tempa. Naopak otevřená sóla jsou rytmicky velmi rozvolněná a využívají agogiky. Není potřeba dodržet formu skladby či akcentovat melodii skladby.<sup>96</sup>

Sólo přes formu skladby je rytmickou sekcí doprovázeno podobně jako jiného sólového nástroje. Ze sólování přes formu rovněž vychází *trading*, což je rozdělení chorusu pro sóla více hráčů. Sólové pasáže se střídají nejčastěji po čtyř, osmi, či dvou taktech.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> FIDYK, Steve. *The Drum Set Smart Book*. New York: Mel Bay Publications, 2017. s. 70–71.

<sup>97</sup> Heslo *Trade*. Grove Music Online. Oxford Music Online. [cit.7.4.2018]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J454300>

## 4 Proměna charakteristických rysů jazzové interpretace na bicí soupravu v letech 1930–1970

Způsob jazzové interpretace na bicí soupravu se v průběhu vývoje jazzové hudby výrazně měnil. Počáteční využití bicích v jazzové hudbě (např. New Orleans či Chicago Style Dixieland) nebylo v podobě bicí soupravy, avšak podobně jako v klasickém orchestru v podobě bicí sekce hráčů. Ta sestávala z hráče na malý buben, hráče na velký buben a hráče na párové činely, případně byl part velkého bubnu a párových činelů obstarán jedním hráčem, který měl na velkém bubnu připevněn jeden činel, který rozezníval činelem druhým v levé ruce a velký buben rozezníval pravou rukou.<sup>98</sup>

Přestože se ve třicátých letech začali objevovat virtuózní hráči na bicí soupravu (např. Chick Webb), v doprovodu bylo jedinou funkcí hráče na bicí soupravu držení stálého hudebního tempa. Důraz byl kladen především na velký buben, na který hrál bubeník každou dobu a na hi-hat činely, na které byly hrány různé rytmy. Malý buben a tomtomy pak sloužili k akcentaci melodie a bicím přechodům.

Nejvýznačnější změny v jazzové interpretaci na bicí soupravu se udály ve 40. letech s příchodem bebopu. Bebop měl své kořeny ve swingu, nicméně již nebyl taneční hudbou, nýbrž hudbou poslechovou. Rytmická sekce byla osvobozena od striktní hry čtvrt'ových not. Protože bebop nebyl taneční hudbou, postupně se upouštělo akcentace každé doby pomocí velkého bubnu. Bubeník měl mnohem více svobody v interakci se sólisty či ostatními členy rytmické sekce.

Bebopová hra na bicí soupravu se lišila od swingové hry dvěma zásadními prvky – použitím ride činelu jako hlavního nástroje pro udržení konzistentního hudebního tempa prostřednictvím rytmického ostinata a vyšší frekvencí a rozmanitostí rytmů, které interagují se zbytkem ansámblu. Kenny Clarke je považován za jednoho z prvních hráčů, který přenesl funkci držení hudebního tempa z velkého bubnu na ride činel. V důsledku vysokých temp bebopových kompozic opouštěl z důvodu technické náročnosti podpoření pulzace velkým bubnem a používal jej pouze

---

<sup>98</sup> STEPHANS, Michael. *Experiencing jazz: a listener's companion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2013, s. 309.

k akcentům. Podobně pianisté v bebopu opustili hru čtvrt'ových not v levé ruce.<sup>99</sup> Pianisté začali harmonii levé ruky interpretovat v různých rytmech, podobně jako bubeníci compingové rytmy na malý buben. Jasná pulzace tedy zůstala pouze v kontrabasu a ride činelu.

Náznaky přenesení funkce držení stálého hudebního tempa na činely však byly už před Clarkem. Například Jo Jones k tomuto účelu používal ve třicátých letech otevřenou hi-hat na nahrávce Conta Basieho *Doggin' Around* a také ve skladbě Bennyho Goodmana *I Found A New Baby*. Jones takto také v roce 1937 využil ride činel ve skladbě *One O'Clock Jump* Counta Basieho. Bubeník Dave Tough, který hrál v ansámblu Tommyho Dorseyho používal činel v podobném stylu jako později bebopoví hráči na bicí soupravu.<sup>100</sup> Bubeník Mel Lewis v rozhovoru tvrdí, že Jones byl prvním bubeníkem bebopu, protože použil synkopické rytmy hrané na velký buben a rytmy hrané na ride činel. Lewis tímto argumentuje, že Jones byl pravým původcem změn, které jsou připisovány Clarkovi.<sup>101</sup>

Tímto přenesením se rovněž uvolnily hi-hat činely, na které se v bebopu začala sešlápnutím činelů k sobě akcentovat druhá a čtvrtá doba. Rytmické ostinato hrané na ride činel a hi-hat umožnilo hráči interpretovat na malý a velký buben improvizované rytmické fráze k podpoření sólisty a compingu piana či k interakci s nimi. Pokud byl velký buben hrán na všechny čtyři doby, tak pouze v pianissimu, k podpoření pulzace čtvrt'ových not hraných kontrabasistou. Tato technika velmi jemného hraní velkého bubnu se nazývá *feathering bass drum*. Inovace zde však spočívala především ve využití velkého bubnu k akcentaci či compingu.<sup>102</sup> Například Max Roach používal čtvrt'ové noty na velký buben k podpoření pulzace, nicméně zároveň používal velký buben k akcentům či compingovým rytmům.

V letech padesátých a především šedesátých, v době hard bopu a post bopu přišli na scénu inovativní bubeníci jako Elvin Jones a Tony Williams, kteří rytmicky hráli

---

<sup>99</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. s. 156.

<sup>100</sup> SCHAFT, Glenn. *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*. Urbana-Champaign, 1993. Diplomová práce. University of Illinois Urbana-Champaign, s. 5.

<sup>101</sup> KORALL, Burt. *Drummin' men: the heartbeat of jazz: the bebop years*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 12.

<sup>102</sup> *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. John Shepherd (ed.). London: Continuum, 2003. s. 361.



„okolo“ pulzu. Tato implicitní reprezentace pulzu, využití komplexních polyrytmů, polymetrie či vrstvené metrické modulace, asymetrických frází a celkové vysoké hybnosti rytmických impulzů zaznamenala rozvoj právě u těchto dvou představitelů. Ride činel zůstal referencí pulzace a konzistence hudebního tempa, avšak jeho rytmus už nebyl fixní. Glenn Schaft ve své dizertační práci *Jazz Drumming 1960–65* rozlišuje několik směrů jazzové interpretace na bicí soupravu v 60. letech. Prvním směrem je interpretace založena na ostinátním doprovodu – tu dále dělí na bebopovou tradici, interpretaci inspirovanou populární hudbou či latinsko-americkou hudbou. Druhým směrem je *evolution of bebop drumming*, tedy přístup vycházející z konceptů bebopové tradice obohacený o komplexnější rytmické a zvukové pojetí. Znaky této interpretace podle Schafta jsou například variace rytmu ride činelu, častější použití pomlky, vyšší rytmická hybnost a komplexita a širší možnosti frázování.<sup>103</sup> Posledním směrem je avantgarda, tedy freejazzová interpretace.<sup>104</sup>

Do půlky šedesátých let byl pulz téměř vždy organizován v pravidelných metrech na rozdíl např. od indické či africké hudby. V africké hudbě existuje časová linie, která je opakována, avšak je asymetrická, na rozdíl od metra, které má jasně určenou hierarchii akcentů. Například čtyřdobé metrum má důraz na první dobu, méně na třetí dobu, a je organizované do taktů. Jazzová improvizace od 60. let zachovává důležitost pulzu, avšak upouští od důrazu na metrum.<sup>105</sup>

V bebopu převažoval koncept, který odděloval sólistu a rytmickou sekci. V šedesátých letech dochází postupně ke zrovnoprávnění všech členů ansámblu. Například Coltraneovo dílo vedlo k rovnocennému uznání rytmické složky se složkou harmonickou a melodickou. Rovněž v odvětví free jazzu a interpretů jako Cecil Taylor, Ornette Coleman byl kladen velký důraz na rytmickou stránku. Tato rovnocennost nástrojů dosáhla nejvyššího bodu v druhé polovině šedesátých let ve

---

<sup>103</sup> SCHAFT, Glenn. *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*. Urbana-Champaign, 1993. Diplomová práce. University of Illinois Urbana-Champaign. s. 103.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>105</sup> DEAN, Roger. *New structures in Jazz and Improvised Music Since 1960*. Philadelphia: Open University Press, 1992, s. 9.

free jazzu, kdy již nebyl kladen důraz na jeden z nejhlavnějších prvků jazzové tradice, kterým je pulz.<sup>106</sup>

S modálním jazzem také přišel volnější způsob organizace. Volnější harmonické strukturování umožnilo rytmické sekci větší interakci a rovněž sólistovi dovolilo nechat se inspirovat nápady rytmické sekce.<sup>107</sup> Tyto konceptuální změny a příchod amplifikace akustických nástrojů měly za následek větší vliv hráče na bicí soupravu na celkový zvuk ansámblu.

Post bop navazoval na bebop, ale přišel s novým konceptem volnějších sóla a skupinové improvizace – tedy s přístupem, který byl spontánnější v porovnání s předvídatelností struktury bebopových skladeb, harmonických změn a formy. Na konci 50. let takto změnili jazz John Coltrane a Miles Davis (desky *Giant Steps*<sup>108</sup> či *Kind of Blue*<sup>109</sup>) a přinesli daleko větší svobodu pro rytmickou sekci.<sup>110</sup> Výrazně se upouští od konceptu fixního rytmu ride činelu a hi-hat, především v 60. a 70. letech je rytmicky jediným prostředkem k držení stálého hudebního tempa ride činel, jehož rytmus se však neustále variuje. Někdy je přidán ostinátní rytmus hraný na hi-hat, v případě Williamse často ve čtvrtových notách, což byl zcela nový koncept.<sup>111</sup> Většinou však hi-hat slouží ke compingu. Bubeníci 60. let dali za vznik tzv. sólovému konceptu bicího doprovodu.<sup>112</sup> Hráči na bicí soupravu často doprovázeli sólisty se stejnou hustotou rytmických impulzů, jakou měly o několik let dříve sóla na bicí soupravu. Změnu v chápání rytmu popisuje Wynton Marsalis: „...drummers who have to keep going back to one don't have a feeling for the music. Drummers who play hats 2 and 4 are corny. So are cats that play bass drum all the time. Today a drummer has to keep the time, but the time now has a flow. Its no longer something locked in like a beat. Time is now something that just goes by. It still has structure

---

<sup>106</sup> DEAN, Roger. *New Structures in Jazz and Improvised Music Since 1960*. Philadelphia: Open University Press, 1992, s. 83.

<sup>107</sup> RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997. s. 8.

<sup>108</sup> COLTRANE, John. *Giant Steps* [m4a]. New York: Atlantic, 1960.

<sup>109</sup> DAVIS, Miles. *Kind of Blue* [m4a]. New York: Columbia, 1959.

<sup>110</sup> STEPHANS, Michael. *Experiencing Jazz: A Listener's Companion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2013. s. 329.

<sup>111</sup> RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997. s. 18.

<sup>112</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. s. 366.

though. The purpose of the drummer is to keep the time flowing, not to keep steady time its not 4/4 or 6/8 it just a steady flow of pulses.“<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. s. 440–441.

## 5 Analýza interpretace Tonyho Williamse ve vybraných kompozicích Herbieho Hancocka

### 5.1 Diskografie

Název alba	Rok vydání	Vydavatel
<b>My Point of View</b>	<b>1963</b>	<b>Blue Note Records</b>
<b>Empyrean Isles</b>	<b>1964</b>	<b>Blue Note Records</b>
<b>Maiden Voyage</b>	<b>1965</b>	<b>Blue Note Records</b>
<b>Herbie Hancock Trio</b>	<b>1977</b>	<b>Sony Music Records</b>
<b>Sunlight</b>	<b>1978</b>	<b>Sony Music Entertainment</b>
<b>Mr. Hands</b>	<b>1980</b>	<b>Columbia</b>
<b>Herbie Hancock Trio</b>	<b>1982</b>	<b>Sony Records</b>
<b>Quartet</b>	<b>1982</b>	<b>Sony Music Entertainment</b>

Tabulka 1: tabulka studiové diskografie (barevně jsou označena alba, která jsou předmětem analýzy)

Tvorbu Herbieho Hancocka, na které spolupracoval Tony Williams, lze rozdělit do dvou období. Alba *Sunlight* a *Mr. Hands* nejsou předmětem analýzy z toho důvodu, že je zde Williams interpretačně zastoupen pouze ve dvou případech.

První období je v letech 1963–1965. V této době rytmická sekce Hancock, Carter a Williams stále působila v kvintetu Milese Davise. V těchto letech Hancock vydal tři desky, na kterých spolupracoval Williams – *My Point of View*, *Empyrean Isles* a *Maiden Voyage*.

Deska *My Point of View* zachovává hardbopový styl, avšak desky *Empyrean Isles* a *Maiden Voyage* jsou velmi různorodé, co se týče stylových inspirací jednotlivých skladeb. Kompozice jsou ovlivněny funkem, modálním jazzem a free jazzem.



## 5.2 Proměna zvuku, dispozice nástroje a interpretace v 70. letech

V prvním období Williams používal bicí soupravu typickou pro bebopové bubeníky skládající se z velkého bubnu o rozměrech 18x14 palců, tom-tomu 12x8 palců, floor-tomu o 14x14 palců a malého bubnu 14x6 palců.<sup>118</sup> Dále používal dvacetipalcový ride činel, osmnáctipalcový crash činel a čtrnáctipalcové hi-hat činely.<sup>119</sup>

V roce 1972 rozšířil Williams svou bicí soupravu na malý buben 14x6.5 palců, tom-tomy 13x9 palců a 14x10 palců, floor-tomy 14x14 palců a 18x16 palců a velký buben 24x14 palců. Počet činelů se rozrostl na tři crash činely o průměrech 16, 18 a 18 palců, dvacetidvoupalcový ride činel a patnáctipalcové hi-hat činely.<sup>120</sup> Tyto rozměry odpovídají rozměrům bicích souprav používaných dobovými rockovými bubeníky. Williams také začal používat těžší paličky k dosažení silnější dynamiky v levé ruce, často přecházel z tradičního jazzového držení paličky na držení symetrické, které v té době bylo spojeno s rockovou hudbou.

---

<sup>118</sup> WOODSON, Craig. *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*. Los Angeles, 1973. Diplomová práce. University of California, s. 27.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>120</sup> GOODMAN, Dave. *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence from an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity as an Archetype for Cultivating Originality in Jazz Drumset Performance Studies*. Sydney 2011. Dizertační práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, s. 55.



Obrázek 2: Williamsova bicí souprava v 60. letech. Zdroj: <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/tony-williams>



Obrázek 3 – Williamsova bicí souprava po roce 1972 Zdroj: <http://revive-music.com/2014/12/12/essential-tony-williams-albums/>



### 5.3 Rytmická interpretace

Glenn Schaft dělí jazzovou interpretaci na bicí soupravu v letech 1960–65 na tři hlavní kategorie. První kategorií je interpretace založená na rytmických ostinatech, v tomto případě na ostinátním rytmu ride činelu a hi-hat činelů. Tento způsob interpretace vychází z bebopové tradice. Další kategorií je freejazzová interpretace, která je protipólem interpretace bebopové. Hráči na bicí soupravu nevyužívají základních principů bebopové hry, tedy triolových rytmů, rytmických ostinát či metrických struktur.<sup>121</sup> Poslední kategorii nazval Schaft evolucí bebopové interpretace, která vychází z bebopové tradice a neupouští od metrorytmických struktur jako free jazz. Vyznačuje se však oproti bebopové interpretaci výrazně vyšší rytmickou komplexitou a opuštěním ostinátních rytmů.<sup>122</sup> Přestože se Williams angažoval i ve sféře avantgardního jazzu, tato práce se zabývá kategorií druhou, tedy interpretací, která se vyvinula z bebopové tradice a v určitých směrech v ní pokračuje.

Převážná většina Hanckových kompozic je swingována. Zde pojem swing nechápeme jako hudební styl, nýbrž jako způsob rytmické interpretace. Vijay Iyer popisuje dvojí možnost chápání tohoto rytmického vyjádření – jako modifikovanou divizi pulzu na osminové noty či jako modifikovanou divizi pulzu na trioly. Při divizi na osminové noty pak nejsou obě noty stejně dlouhé, ale první nota je delší. Notace je pak problematická, jelikož délkový poměr mezi těmito dvěma notami je rytmicky mezi osminovou a triolovou subdivizí a značně se odvíjí od tempa.<sup>123</sup>

Exaktním poměrem mezi notami se zabývá studie Friberga a Sunströma publikovaná v periodiku *Music Perception*. Studie měřila poměr swingu v rytmu ride činelu několika bubeníků. U Williamse byly použity nahrávky z desek Milese Davise z roku

---

<sup>121</sup> SCHAFT, Glenn. *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*. Urbana-Champaign, 1993. Diplomová práce. University of Illinois Urbana-Champaign, s. 184.

<sup>122</sup> Tamtéž s. 103.

<sup>123</sup> IYER, Vijay. *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*. Berkeley, 1998. Dizertační práce. University of California, Berkeley. s. 63.

1964 *My Funny Valentine* a „*Four*“ & *More*. Poměr 1:1 odpovídá osminám, 2:1 první a třetí notě z trioly a 3:1 osminové notě s tečkou a notě šestnáctinové.<sup>124</sup>

U Williamse byl v tempovém rozpětí 100–150 úderů za minutu zjištěn nejvyšší poměr – mezi 3:1–3.5:1. Tento poměr byl v daném tempovém rozpětí nejvyšší ze všech měřených bubeníků ve studii (Adam Nussbaum, Jack DeJohnette, Jeff Watts). V tempu 200 úderů za minutu byl Williamsův poměr přibližně 2:1, a v tempu 300 úderů za minutu byl téměř 1:1, což odpovídá rovným osminovým notám.<sup>125</sup>

Při transkripci jazzových nahrávek je běžnou praxí zapisovat rytmus v osminových notách, nicméně reálně jsou hrány spíše jako první a třetí nota trioly. Z důvodu vysoké variability časového poměru mezi notami ve swingu jakožto interpretačním způsobu, která je dána závislostí na tempu a individuálním rytmickém cítění, nedokáže moderní notace zachytit tyto poměry přesně. Tato práce dělí kompozice právě podle tempa, a tedy i způsobu rytmické interpretace na tři hlavní kategorie – *medium swing*, *medium up swing* a *up swing*.

## 5.4 Comping

Williamsův přístup k interpretaci jazzového ride činelu je rozdílný oproti bubeníkům bebopové éry. Williams neustále obměňuje tento rytmus do takové míry, že přestává být kladen důraz na metrum. Rytmy ride činelu často tvoří fráze v tříosminovém či jiném metru. Čtvrt'ové noty na činel vyjadřující pulzaci jsou převážně zachovány. Tyto variace nejsou Williamsovou inovací, jedná o běžnou praxi bicí interpretace, která se objevila v 60. letech, nicméně ve vysokých tempech Williamsova hra vyniká mírou těchto obměn. Williamsův přístup ke compingu se razantně změnil na konci 60. let, z důvodu inspirace rockovou hudbou a jeho vlastního působení ve fusionovém uskupení Tony Williams Lifetime. Williams byl inspirován především hudbou Jimiho Hendrixe, skupin Cream a MC5. Sám popisuje, že se jeho hra na bicí soupravu stala mnohem agresivnější.<sup>126</sup> V roce 1970 vydal své debutové jazz rockové album

---

<sup>124</sup> FRIBERG, Anders. SUNDSRÖM, Andreas. *Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. Music Perception*. Berkeley: University of California Press, 2002, 19(3) s. 336.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 337.

<sup>126</sup> FELLEZS, Kevin. *Emergency! Race and Genre in Tony Williams's Lifetime. Jazz Perspectives*. Londýn: Routledge, 2008, 2(1) s. 2

*Emergency!*, které kombinovalo prvky jazzové a rockové hudby. V roce 1971 vyšla deska *Ego*,<sup>127</sup> která kombinovala prvky post-bopu s psychedelickým rockem a v roce 1975 vyšlo jazzrockové album *Believe It*.<sup>128</sup> Podobně jako spolupráce s Cecilem Taylorem či Ericem Dolphym otiskla do Williamsovy hry na bicí soupravu freejazzové prvky (např. na desce *Empyrean Isles*), stejně tak fusion ovlivnil Williamsovu hru v rámci Hancockovy akustické tvorby v 70. a 80. letech.

Kompozice jsou rozděleny podle tempa a rytmického frázování dělěny na *medium swing*, *medium up swing* a *up swing*.

### 5.4.1 Medium swing

Název skladby	Album	Rok vydání	Tempo	Takt
A Tribute To Someone	My Point of View	1963	124 bpm	4/4
Dolphin Dance	Maiden Voyage	1965	120 bpm	4/4
Little One	Maiden Voyage	1965	120 bpm	3/4
Dolphin Dance	Herbie Hancock Trio	1982	139 bpm	4/4

Tabulka 2: přehled analyzovaných skladeb v tempovém rozmezí *medium swing*

Do kategorie *Medium swing* se v rámci tvorby Hancocka řadí pouze tři kompozice - *Little One*, *Tribute to Someone* a *Dolphin Dance* ve dvojím provedení s časovým rozestupem sedmnácti let. Williamsovy compingové fráze probíhají ve skladbách ze 60. let převážně ve swingovaných osminových hodnotách. V těchto tempech se comping Williamsových současníků pohyboval více v triolové subdivizi.

Kompozici *Tribute to Someone* začíná Williams hrou metličkami na malý buben, na paličky přechází na trumpetové sólo. Ke compingu používá hlavně malý buben a hi-hat. Rytmicky Williamsův doprovod akcentuje comping piana. V ukázce šestnácti taktů chorusu trumpetového sóla lze vidět způsob, jakým Williams tvořil fráze. S rytmickým motivem ve třetím taktu pracuje pomocí opakování ve čtvrtém, šestém

<sup>127</sup> TONY WILLIAMS LIFETIME, The. *Ego*. [m4a]. Santa Monica: Verve, 1971.

<sup>128</sup> NEW TONY WILLIAMS LIFETIME, The. *Believe It* [m4a]. New York: Columbia, 1975.

a sedmém taktu. V osmém taktu tvoří Williams frázi, která jde přes taktovou čáru a jejíž rezoluce je na druhé době taktu devátého. Asymetrické fráze jsou v 60. letech běžné nejen u Williamse. Rezolučním bodem frázi je zřídka první doba. U Williamse je to nejčastěji poslední osminová nota v taktu nebo druhá doba taktu. V 70. letech Williams pod vlivem rockové muziky častěji končí své fráze na první dobu.



Obrázek 4: comping ve skladbě *Tribute to Someone*

V bebopu bylo běžnou praxí akcentovat pomocí sešláplé hi-hat druhou a čtvrtou dobu. V 60. letech začali bubeníci využívat hi-hat jako další nástroj ke compingu, který je do jisté míry osvobozen od funkce držení stálého hudebního tempa. Sám Williams se k problematice využití hi-hat a velkého bubnu k držení stálého hudebního tempa vyjádřil takto: „When i hear the hihat being played on 2 and 4 through every solo through every chorus, through the whole tune, this seems to me to be – i can't play it like that. Chit, chit, chit, chit – all the way through the tune. My time is on the cymbal and in my head, because when I play the bass drum, I play it where it means something...”<sup>129</sup>

Hi-hat v této skladbě Williams používá v synkopovaných rytmických motivech či hned na začátku doprovodu trumpetového sóla jako akcent na čtvrtou dobu. Jako

<sup>129</sup> Drum Talk, Coast to Coast. *Downbeat*. 1964, **31**(8), s. 15

přechody mezi jednotlivými sóly využívá témbrového efektu pootevřených hi-hat činelů hraných paličkou. V následující ukázce Williams používá hi-hat jako další nástroj ke compingu ve frázích, které jdou přes taktovou čáru.



Obrázek 5: využití hi-hat činelů ve skladbě *Tribute to Someone*

Triolové motivy zde Williams používá jako přechody či jako reakci na sólistu. Během pianového sóla Williams interaguje s Hancockem. Lze je vidět, jak Hancock přejme triolový motiv hraný Williamsem.



Obrázek 6: reakce na pianové sólo ve skladbě *Tribute to Someone*

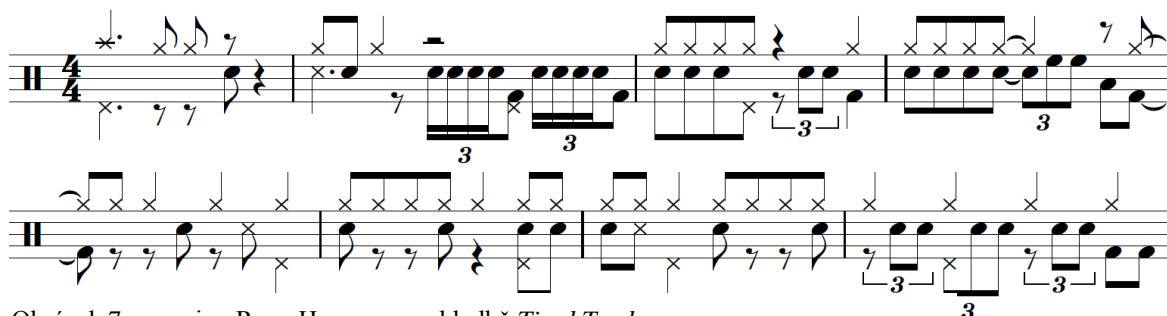
Při srovnání se skladbou v podobném tempu *Nuttin' Out Jones* z desky bubeníka Elvina Jonese *Illumination!*<sup>130</sup> z roku 1964 je zřejmé, že Jonesův comping se rytmicky pohybuje mnohem více v triolové subdivizi. Podobně se comping Roye Haynese pohybuje v podobných tempech více v triolové subdivizi. Možným vysvětlením pro Williamsovu preferenci v letech 1963–1965 pro comping převážně ve swingovaných osminách je fakt, že se snaží interpretaci pomalých i rychlých skladeb unifikovat.<sup>131</sup> Následující ukázka je úryvek compingu Roye Haynese z kompozice Andrew Hilla *Tired Trade* z alba *Black Fire*<sup>132</sup> v tempu 138 úderů za

<sup>130</sup> JONES, Elvin a Jimmy GARRISON. *Illumination!* [m4a]. Santa Monica: Impulse!, 1960.

<sup>131</sup> Tony Williams Drum Clinic 1985 pt.2/3. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 5. 12. 2011 [vid. 2018-04-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7x5bAyLvzoE&t=772s>

<sup>132</sup> HILL, Andrew. *Black Fire* [m4a]. New York: Blue Note, 1963.

minutu. Haynesův comping v porovnání s Williamsem rovněž využívá více triolové subdivize.



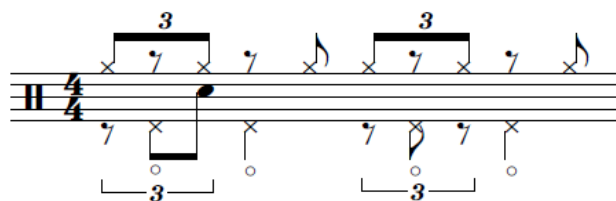
Obrázek 7: comping Royce Haynese ve skladbě *Tired Trade*

Kompozice *Dolphin Dance* se se později stala jazzovým standardem. Poprvé vyšla na desce *Maiden Voyage* a podruhé na desce *Herbie Hancock Trio* z roku 1982. Zde Williams využívá ke compingu více velký buben a hi-hat v porovnání se skladbou *A Tribute To Someone*. Rytmicky se rovněž pohybuje téměř celou skladbu pohybuje ve swingovaných osminových notách. V ukázce doprovodu trumpetového sóla je opět vidět vysoká synkopace compingového rytmu.



Obrázek 8: comping ve skladbě *Dolphin Dance* (1965)

Otevřenou sešláplou hi-hat a zavřenou sešláplou hi-hat hraje Williams v několika rytmických triolových motivech, kde zdůrazňuje druhou notu osminové trioly.



Obrázek 9: využití hi-hat ve skladbě *Dolphin Dance* (1965)



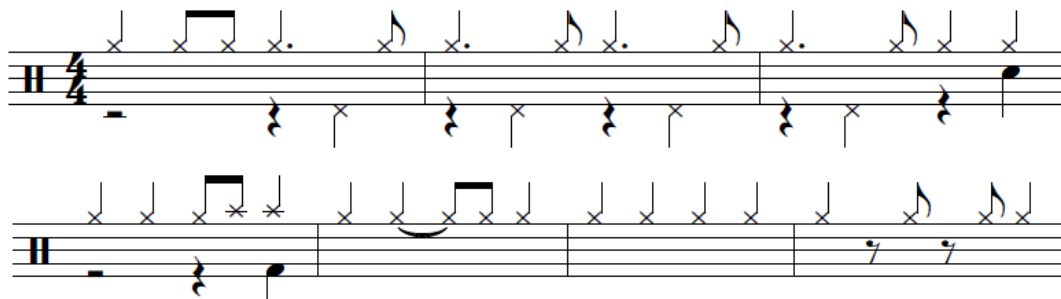
Obrázek 10: využití hi-hat ve skladbě *Dolphin Dance* (1965)

Triolové rytmické motivy podobně jako ve skladbě *Tribute to Someone* používá Williams nejčastěji v rámci reakcí na sólisty. Například v trumpetovém sóle Freddieho Hubbarda Williams reaguje na triolový motiv, který Hubbard zahraje a akcentuje jej triolami.



Obrázek 11: reakce na trumpetové sólo ve skladbě *Dolphin Dance* (1965)

Podobně jako v doprovodu kontrabasového sóla v kompozici *Oliloqui Valley* zde Williams využije nejen nižší dynamiku v doprovodu pianového sóla, ale i výrazně nižší hustotu rytmických impulzů v ride čínelu.



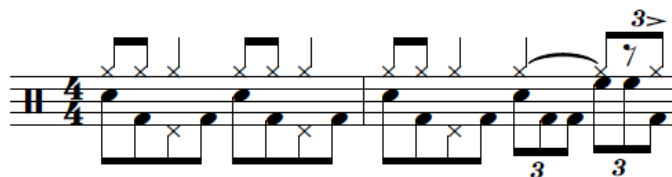
Obrázek 12: doprovod kontrabasového sóla ve skladbě *Dolphin Dance* (1965)

V provedení stejné skladby z roku 1982 přistupuje Williams ke compingu rozdílně. Dynamicky je skladba intenzivnější než verze z roku 1965. Williams od devátého taktu sešlapuje hi-hat činely ostinátně na druhou a čtvrtou dobu. Comping má větší hustotu rytmických impulzů a probíhá více v triolové subdivizi. Williams používá k naznačení formy delší bicí přechody. Velký buben je oproti verzi z roku 1965 laděný rovněž rockově, tedy mnohem níže. V jazzové hudbě je z pravidla velký buben laděn výš.

Williams ztelně více používá velký buben v compingu a přechodech. Často hraje dvojité údery na velký buben v triolových rytmech, což je novým prvkem v jeho hře v porovnání s obdobím v 1963–65.

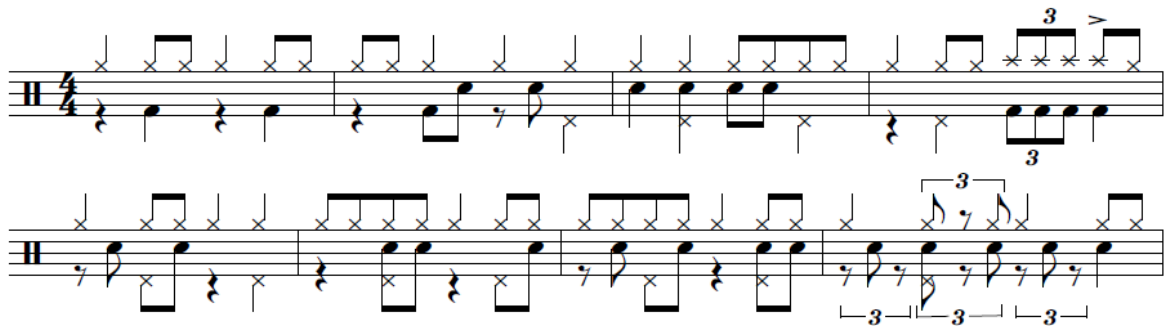


Obrázek 13: trioly hrané na velký buben ve skladbě *Dolphin Dance* (1982)



Obrázek 14: trioly hrané na velký buben ve skladbě *Dolphin Dance* (1982)





Obrázek 15: comping ve skladbě *Dolphin Dance* (1982)

V kompozici *Little One* má Williams stejně jako ve skladbách z alba *Maiden Voyage* a *Survival of the Fittest* povolený struník malého bubnu. Tento témbrový efekt používá v rámci Hancockovy tvorby pouze na desce *Maiden Voyage*. V této třídobé kompozici používá Williams hi-hat také ke compingu, případně akcentuje třetí dobu pomocí sešlápnutí hi-hat, maximálně však po dobu několika taktů. Neobvyklým prostředkem je přenesení rytmu jazzového ride činelu na crash činel po dobu čtyř taktů.

### 5.4.2 Medium up swing

Název skladby	Album	Rok vydání	Tempo	Takt
King Cobra	My Point Of View	1963	250 bpm	4/4
Eye Of The Hurricane	Maiden Voyage	1965	253 bpm	4/4
Survival Of The Fittest	Maiden Voyage	1965	262 bpm	4/4
Watcha Waitin' For	Herbie Hancock Trio	1977	199 bpm	4/4

Tabulka 3: přehled analyzovaných skladeb v tempovém rozmezí *medium up swing*

V kompozicích uvedených v tabulce je Williamsovo frázování rytmu ride činelu nejbližší triolové subdivizi. Ve skladbách *King Cobra* a *One Finger Snap* využívá

Williams polymetrie a virtuózní instrumentaci doprovodných rytmů na bicí soupravu ve vysokém tempu. V obou skladbách v určitých částech doprovodu sólistů zní hi-hat na druhou a čtvrtou dobu, ale ke compingu je využita na daleko větších plochách. V ukázce compingu piánového sóla z kompozice *King Cobra* je zachycena Williamsova práce s hi-hat činely. Williams zde začíná 3/8 polymetrií a konsekventním polyrytmem 3:2 v malém bubnu a hi-hat, což je motiv, který použije v téže skladbě v bicím sóle. Rovněž zde tvoří dvoudobé fráze pomocí opakování motivů.



Obrázek 16: comping ve skladbě *King Cobra*

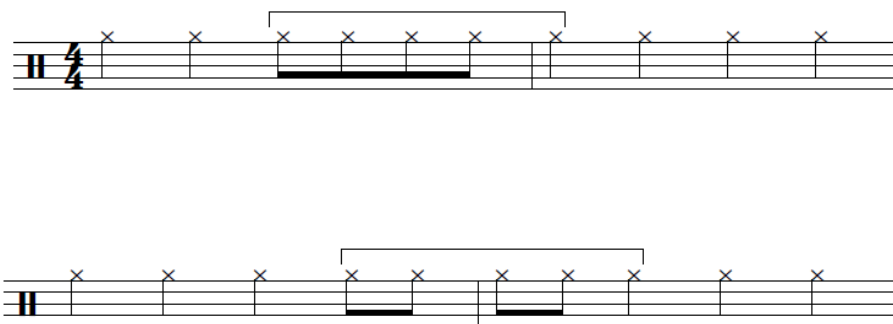
V doprovodu piánového sóla Williams redukuje rytmickou hybnost ride činelu na čtvrté noty po necelých dvacet taktů.

Na začátku trumpetového sóla Williams akcentuje rytmus vampu na tom-tom. Ten je laděn v přibližné tónové výšce  $e^2$  a koresponduje tedy s akordem  $E^7 sus$ , který je hrán pianem. V momentě, kdy se přejde na akord  $Des maj^7$ , Williams přechází na floor tom, který je laděn v přibližné tónové výšce  $Des^2$ . Podobná uvědomělá reakce na harmonii skladby se u Williamse vyskytuje častěji, především na desce *Maiden Voyage*.

V kompozích *The Eye Of The Hurricane* a *Survival Of The Fittest* Williams používá ve větší míře frázi na ride činel, která byla kvůli vysoké technické náročnosti spjata s jeho osobou.<sup>133</sup> Jedná se o skupinu pět po sobě jdoucích osminových not. Williams

<sup>133</sup> BELLAVIA, Ruben. „Walkin“: Tony Williams' Technique, Language and Innovations. *Modern Drummer*. 2007. 41(10) s. 72.

používal tuto frázi v extrémních tempech, například v kompozici *Walkin'* na desce *Four & More Miles* Davise až v tempu 338 úderů za minutu.<sup>134</sup>

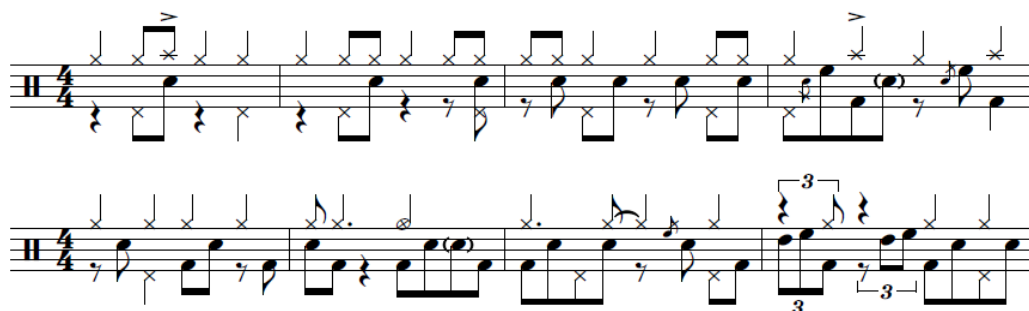


Obrázek 17: skupiny pěti osminových not

Ve Williamsově compingu je patrný důraz na prvky freejazzové kolektivní improvizace a témbrové kvality. Jako v jediné skladbě v rámci Hancockovy tvorby zde má po celou dobu povolený struník malého bubnu. Stejný efekt použil v roce 1986 ve vlastní kompozici *Sister Cheryl* z desky *Foreign Intrigue*. Ve skladbě *Survival Of The Fittest* dosahuje také témbrového efektu pomocí akcentů na ride činel hraný přes hranu v delší frázích či kombinacemi malého bubnu, velkého bubnu a tom-tomu.

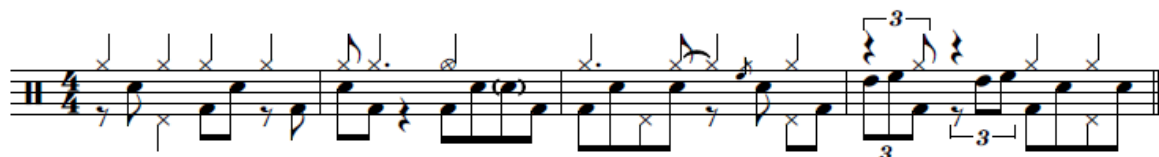
Ve druhém tvůrčím období, tedy v letech 1977–1982, Williams akcentuje druhou a čtvrtou dobu (popřípadě všechny doby) sešlápnutím hi-hat činelů. Ve skladbě *Watcha Waitin' For* z roku 1977 sešlapuje Williams hi-hat činely převážně na druhou a čtvrtou dobu. Rovněž používá triolové přechody přes tom-tomy, akcenty na ride činel a crash činely. Zvuk ride činelu již nemá jasnou artikulaci nahrávek první poloviny 60. let a zvukově se jednotlivé úderý „slévají“ do sebe. To může být způsobeno jak vyšší dynamikou hry, tak jiným typem a váhou činelu. Williams v compingu v této tvorbě používá jednoduché přírazy, které instrumentuje mezi malým bubnem a přechody, což je zcela nový prvek ve srovnání s compingem v letech 1963–1965.

<sup>134</sup> BELLAVIA, Ruben. „Walkin“: Tony Williams' Technique, Language and Innovations. *Modern Drummer*. 2007. 41(10) s. 73.



Obrázek 18: comping ve skladbě *Watcha Waitin' For*

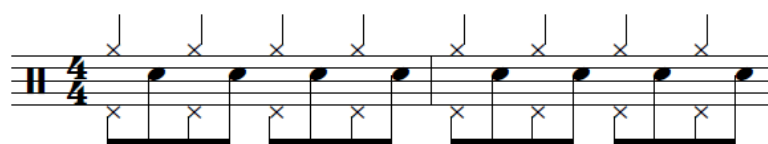
Novým prvkem je také občasné přenesení funkce držení stálého hudebního tempa z ride činelu na velký buben a malý buben (podobně jako v rockové hudbě), kdy činel slouží k akcentaci.



Obrázek 19: comping ve skladbě *Watcha Waitin' For*

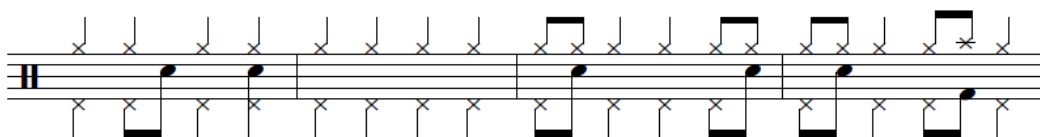
Poprvé v rámci Hancockovy tvorby se zde rovněž objevují Williamsovy bicí přechody sestávající z kombinací střídavých úderů instrumentovaných mezi malý buben či tom-tomy a velký buben v rychlých rytmických hodnotách, nejčastěji šestnáctinových triolách.

V kompozici *The Sorcerer* Williams používá podobně jako ve skladbě *Oliloqui Valley* střídavé údery mezi hi-hat a malým bubnem, zde však v rámci compingu v délce dvou taktů.



Obrázek 20: instrumentace střídavých úderů ve skladbě *The Sorcerer*

V této skladbě Williams sešlapuje hi-hat na každou dobu a využívá akcentů na crash činel, které neslouží k rezoluci fráze. Bicí přechody jsou tvořeny z rudimentů, především jednoduchých přírazů, *flam accent* a *flam tap*.



Obrázek 21: využití hi-hat ve skladbě *The Sorcerer*

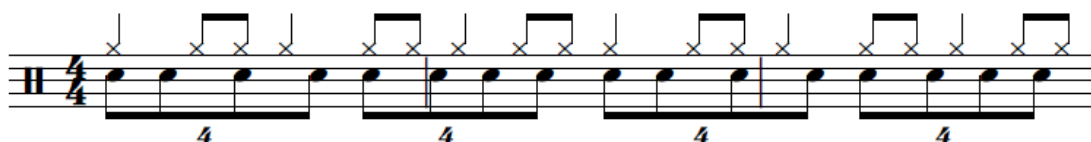


Obrázek 22: použití rudimentu *flam accent* ve skladbě *The Sorcerer*



Obrázek 23: použití rudimentu *flam tap* ve skladbě *The Sorcerer*

Ve srovnání se zmíněnými skladbami je provedení populární skladby *That Old Black Magic* z alba *Quartet* unikátní v tom, že v ní Williams použije fixní rytmus ride činelu s úderem na ráfek malého bubnu na čtvrtou dobu po dobu 28 taktů. Tento způsob doprovodu lze slyšet na nahrávkách z 50. let, například u bubeníka Jimmyho Cobba ve skladbě Milese Davise *Freddie the Freeloader* či bubeníka Jamese Gadsona v kompozici Benny Golsona *Killer Joe*. V doprovodu pianového sóla hraje Williams tři takty polyrytmus 3:4. Polyrytmy v rámci Hancockovy tvorby nebyly Williamsem běžně užívaným rytmickým prostředkem, ačkoliv v rámci tvorby Milese Davise užíval polyrytmů i ve složitějších poměrech.<sup>135</sup>



Obrázek 24: polyrytmus ve skladbě *That Old Black Magic*

<sup>135</sup> GOODMAN, Dave. *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence from an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity as an Archetype for Cultivating Originality in Jazz Drumset Performance Studies*. Sydney, 2011. Dizertační práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. s. 222.

### 5.4.3 Up swing

Název skladby	Album	Rok vydání	Tempo	Takt
One Finger Snap	Empyrean Isles	1964	276 bpm	4/4
Eye Of The Hurricane	Quartet	1982	294 bpm	4/4

Tabulka 4: přehled analyzovaných skladeb v tempovém rozmezí *up swing*

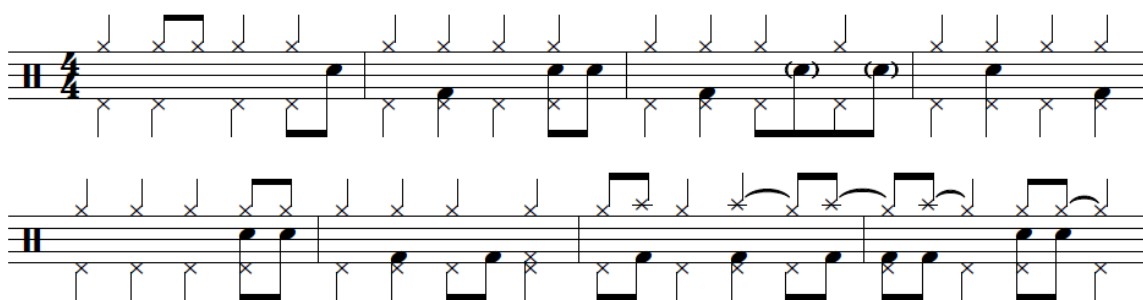
V kategorii *up swing* Williams frázuje rytmus jazzového ride činelu téměř v rovných osminových notách. Ve provedení kompozice *Eye of the Hurricane* na desce *Quartet* se Williams vrací ke hře hi-hat na každou dobu. Koncept hry hi-hat na každou dobu v taktu je jednou z neznámějších Williamsových inovací. V rychlých tempech přenesl funkci time-keepingu z ride činelu na hi-hat.<sup>136</sup> První *up tempo swing* kompozicí, ve které takto hi-hat použil tímto způsobem byla *Teo's Bag* nahraná v roce 1968.<sup>137</sup>

Následující ukázka z kompozice *The Eye of the Hurricane* je comping trumpetového sóla Wyntona Marsalise. Williams zde používá hi-hat na každou dobu a rytmický pohyb ride činelu redukuje na čtvrt'ové noty. V kompozici *Teo's Bag* z desky *Circle in the Round*<sup>138</sup> Williams používá hi-hat ve čtvrt'ových notách k uvolnění ride činelu a tím i k navýšení dynamické a rytmické expresivity hry na bicí soupravu. Takto Williamsova hra zvukově hraničila s freejazzovou hrou na bicí soupravu, nicméně měla jasnou rytmickou strukturu. Ve skladbě *Eye of the Hurricane* toto neplatí do takové míry. Comping nedosahuje takové rytmické hybnosti a synkopace. Obě skladby však sdílejí dynamicky silnější a agresivnější přístup ke hře na ride činel.

<sup>136</sup> RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997. s. 18.

<sup>137</sup> GOODMAN, Dave. *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence from an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity as an Archetype for Cultivating Originality in Jazz Drumset Performance Studies*. Sydney, 2011. Dizertační práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. s. 353.

<sup>138</sup> DAVIS, Miles. *Circle in the Round* [m4a]. New York: Columbia, 1979.



Obrázek 25: comping ve skladbě *Eye of the Hurricane* (1982)

V doprovodu kontrabasového sóla Williams také změnil přístup v porovnání s prvním tvůrčím obdobím v 60. letech. V porovnání s dynamicky i rytmicky minimalistickým doprovodem kontrabasového sóla v kompozici *Oliloqui Valley* zde Williams hraje comping ve střední dynamice s podobnou hybností rytmických impulzů jako v sólech ostatních nástrojů v této skladbě.

V kompozici *One Finger Snap* zahraje trumpetista Freddie Hubbard ve své improvizaci frázi, která tvoří polymetrii 3/8 vůči výchozímu 4/4 metru.



Obrázek 26: polymetrický motiv ve skladbě *Oliloqui Valley*

Nejvyšší nota tohoto motivu je dvoučárkované g tvořící interpretační akcent. Základ motivu tedy tvoří osminové noty ve skupinách po třech. Tím zároveň vznikne polyrytmus 3:2 mezi fenomenálním akcentem motivu a pulsem výchozího metra. Trvá tedy šest dob, než se opět sejde fenomenálním akcent s akcentem metrickým. Williams odpovídá motivem dvou osminových not frázovaných v třiosminovém metru. Rytmickou ideu vzápětí přejímá i Hancock, který hraje tuto polymetrii v harmonickém compingu na akordu  $Dmi(sus^2)^6$ .



Obrázek 27: reakce na motiv trumpetového sóla ve skladbě *Oliloqui Valley*

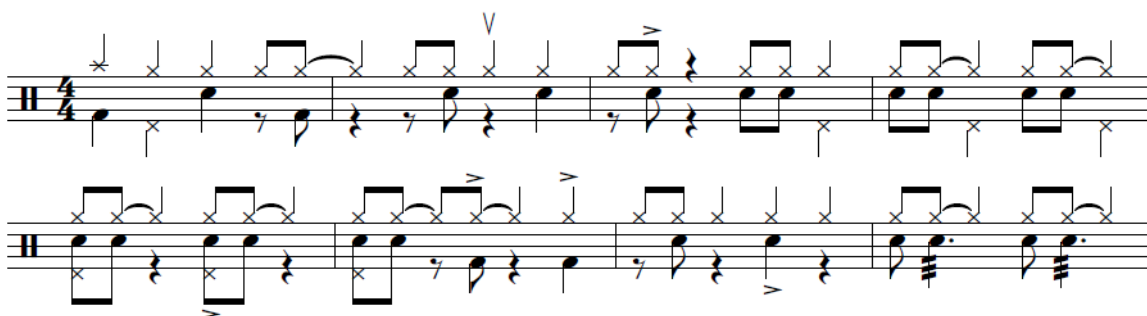
#### 5.4.4 Frekventované motivy compingu

Motiv, který Williams opakovaně používá v *medium up swing* a *up swing* tempech, je sled čtyř osminových not, kdy první tři jsou instrumentovány na malý buben či tom-tom společně s ride činelem a poslední osminy na velký buben a crash činel či ride činel hraný přes hranu. Tento rytmický motiv používá Williams napříč tvorbou 60. i 70. let, například v kompozicích *One Finger Snap*, *Survival of the Fittest* či *King Cobra*.



Obrázek 28: čtyřosminový motiv

Dalším často používaným motivem Williamse jsou skupina dvou osminových not instrumentovaných unisono mezi ride činelem a malý buben, popřípadě i velký buben.



Obrázek 29: dvouosminový motiv

Na ukázce compingu ze skladby *King Cobra* můžeme vidět práci s tímto motivem. Zde tvoří Williams osmitaktovou frázi užívající dvou rytmických motivů, a sice rytmu noty čtvrt'ové s tečkou a osminové noty a dále rytmu dvou osminových not a čtvrt'ové pomlky. V prvních dvou taktech pracuje s prvním motivem, v taktech 3-6 rozvíjí motiv dvou osminových not v unisonu mezi ride činelem a malým bubnem, v 5. taktu přidává akcent na hi-hat na první a třetí dobu, v 6. a 7. taktu se navrací k prvnímu motivu, který hraje nejdříve na basový buben, poté na malý buben a frázi zakončuje druhým motivem, kdy použije tlačení vír na druhou osminovou notu k dosažení témbrového efektu.

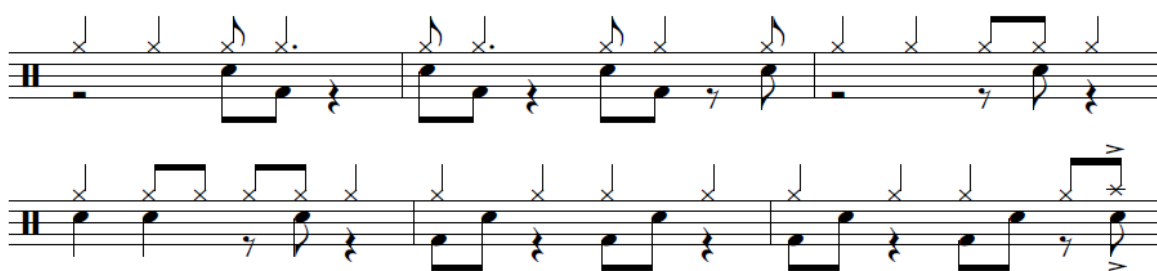


Tento rytmický motiv můžeme této skladbě slyšet v různé instrumentaci a v různém umístění v rámci taktu. V instrumentaci Williams často používá sešláplou hi-hat nebo velký buben. Následující ukázka je úryvkem compingu Hubbardova sóla ve skladbě *One Finger Snap*. Jedná se o šestitaktovou frázi, kde Williams opět rozvíjí motiv dvou osminových not v unisonu, který je hrán v prvních dvou taktech na těžké doby, ve třetím taktu z něj přidáním osminové noty vytvoří Williams třídobou frázi, která tvoří polymetrii 3/8 metra vůči 4/4 metru skladby. V 6. a 7. taktu se Williams vrací na těžké doby a rezolučním bodem fráze se stává poslední osmina taktu, kterou akcentuje velkým bubnem a crashovým činelem.



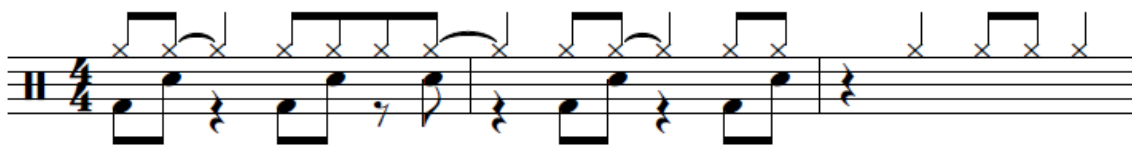
Obrázek 30: polymetrická práce s dvouosminovým motivem

Dále ve skladbě pracuje u tohoto motivu s instrumentací na jednotlivé komponenty bicí soupravy. V následující ukázce pracuje s inverzí instrumentace na malý a velký buben.



Obrázek 31: změna instrumentace dvouosminového motivu

Ve skladbě *Eye Of The Hurricane* s tímto motivem pracuje pomocí synkopace, tedy přesunutím z těžké doby na lehkou.



Obrázek 32: synkopace motivu

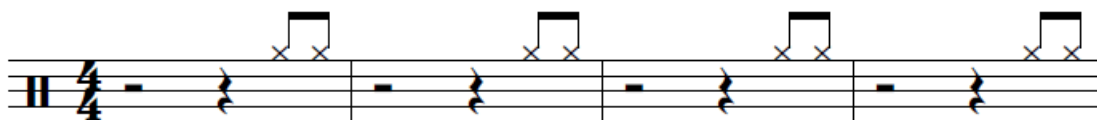
### 5.4.5 Vícestylové kompozice

Název skladby	Album	Rok vydání	Tempo	Takt
Oliloqui Valley	Empyrean Isles	1964	180 bpm	4/4
Oliloqui Valley (Alternate Take)	Empyrean Isles (Rudy van Gerwen edition)	1964	195 bpm	4/4
Watch It	Herbie Hancock Trio	1977	200 bpm	4/4

Tabulka 5: přehled analyzovaných skladeb kombinujících více interpretačních stylů

Kompozice *Oliloqui Valley* střídá *medium up swing* s interpretačním stylem *latin*, který je interpretovaný rovněž (nikoliv swingově). Skladba začíná kontrabasovým ostinatem, Williams nastupuje ve čtvrtém taktu hrou metličkami na malý buben. Téma je rozděleno na dvě části, první čtyři takty jsou v interpretovány jako *latin*, další čtyři takty jako *medium up swing*. Williams na toto čtyřtaktí přechází na paličky. Dalších osm taktů opět doprovází metličkami v *latin* interpretaci. Poté skladba na sóla přechází do *medium up swingu*.

V *medium swing* části skladby *Oliloqui Valley* při doprovodu kontrabasového sóla Williams výrazně sníží dynamiku a rytmickou hustotu. Změní tónbr přechodem z ride činelu na hi-hat činel, kdy nechává hi-hat pedál otevřený a hraje na horní činel hi-hat jako na ride činel. Přitom používá i kloubouček, tzv. bell činelu pro dosažení jiné barvy. Zde do velké míry opouští i pulz a tvoří pouze tónbrový podklad a následně přestane hrát úplně.



Obrázek 33: doprovod kontrabasového sóla ve skladbě *Oliloqui Valley*

V této ukázce vidíme, že zde není kladen důraz na metrum a rytmus činelu ride je značně rytmicky zkomplikovaný synkopací. Poslední čtyři takty slouží jako přechod k naznačení formální struktury formální strukturu – v tomto případě konec pianového sóla.



Obrázek 34: doprovod pianového sóla ve skladbě *Oliloqui Valley*

V kompozici *Watch It* hraje Williams funkem inspirovaný rytmický doprovod na malý buben na každou dobu a otevřenou hi-hat v osminových notách. Rytmus velkého bubnu obměňuje. Tento doprovod se střídá s *medium up swing* interpretací. Celá skladba je interpretována swingovaně. Tato skladba obsahuje sólo přes vamp, které je analyzováno v následující kapitole.

### 5.4.6 Rovně interpretované kompozice

Název skladby	Album	Rok vydání	Tempo	Takt
Blind Man, Blind Man	My Point of View	1963	133 bpm	4/4
Cantaloupe Island	Empyrean Isles	1964	112 bpm	4/4
Maiden Voyage	Maiden Voyage	1965	128 bpm	4/4

Tabulka 6: přehled analyzovaných skladeb v rovné rytmické interpretaci

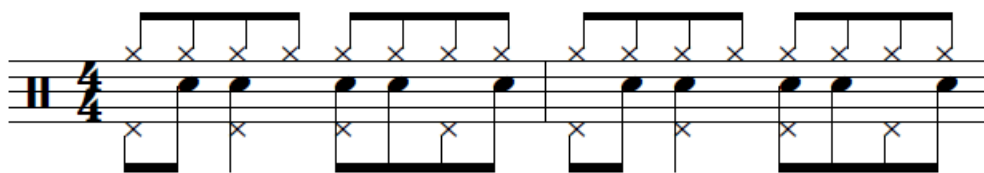
Skladby *Blind Man, Blind Man* a *Cantaloupe Island* navazují na úspěšnou kompozici *Watermelon Man* z alba *Takin' Off*. Tyto skladby kombinují prvky soulu, funk a rhythm & blues. Všechny tři skladby jsou rytmicky intepretovány v rovných osminových notách.

Ve skladbě *Watermelon Man* bubeník Billy Higgins vychází ze swingového rytmu ride činelu a dodržuje sešlapování hi-hat na druhou a čtvrtou dobu. Na ride činel akcentuje druhou dobu. Higginsův doprovod je převážně ostinátní. Druhá osmina taktu je hrána na malý buben v nízké dynamice.



Obrázek 35: doprovod Billa Higginse ve skladbě *Watermelon Man*

Williams se ve skladbách *Blind Man, Blind Man* i *Cantaloupe Island* oproštuje od swingového rytmu a na ride činel hraje osminové noty. Pomocí hi-hat akcentuje každou dobu a malý buben hraje dynamicky v jedné rovině.



Obrázek 36: doprovod ve skladbě *Blind Man, Blind Man*

V modální skladbě *Cantaloupe Island* Williams také hraje hi-hat na každou dobu, ale jen v některých úsecích skladby.



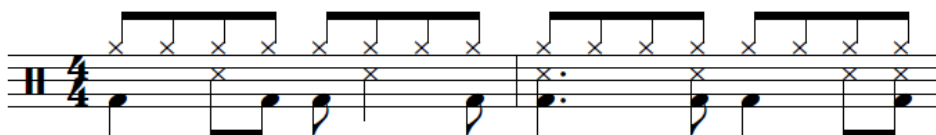
Obrázek 37: doprovod ve skladbě *Cantaloupe Island*

Oproti ostinátnímu doprovodu ve skladbě *Blind Man, Blind Man* zde Williams ponechává ostinátní rytmus v ride čínelu, rytmus malého a velkého bubnu však obměňuje.

Rytmus vampu kompozice *Maiden Voyage* vychází z bossa nova. Dean chápe tuto skladbu v 8/8 taktu, kdy tento vamp lze rozdělit jako složení taktu dvouosminového, tříosminového, šestiosminového a pětiosminového.<sup>139</sup>



Obrázek 38: vamp ve skladbě *Maiden Voyage*



Obrázek 39: bicí doprovod stylu bossa nova

<sup>139</sup> DEAN, Roger. *New Structures in Jazz and Improvised Music Since 1960*. Philadelphia: Open University Press, 1992. s. 21.

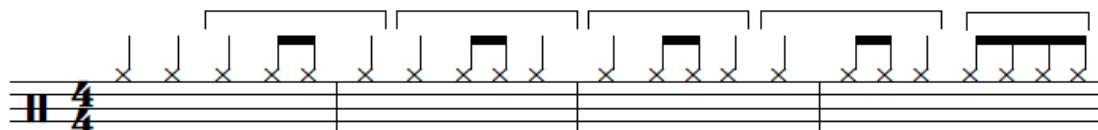
Williams v doprovodném rytmu akcentuje pomocí velkého bubnu a ride činelu rytmus vampu. Kromě této akcentace je doprovod rytmicky velmi variabilní.



Obrázek 40: doprovod ve skladbě *Maiden Voyage*

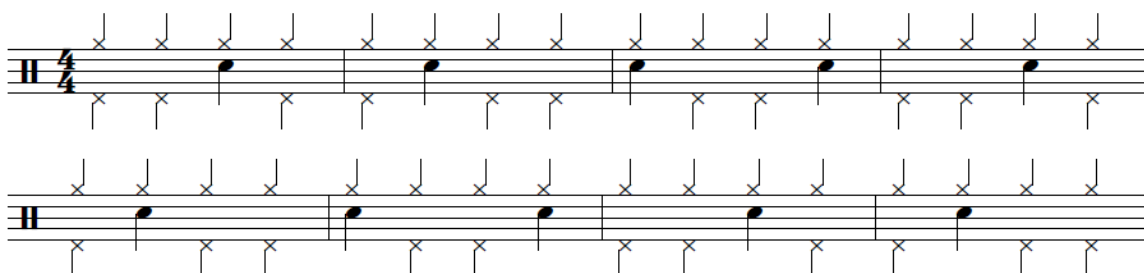
### 5.4.7 Polymetrie

Polymetrii podobně jako Elvin Jones či Roy Haynes využívá Williams v samotném rytmu ride činelu. Například ve skladbě *One Finger Snap* Williams doprovází Hancockovo piánové sólo několik taktů pouze ride činelem. Zde použije po dobu několika taktů třídobé frázování rytmu ride činelu, čímž vznikne polymetrie 3/4 taktu ve 4/4.



Obrázek 41: polymetrie ve skladbě *One Finger Snap*

Jednoduchým příkladem polymetrie je také úryvek ze skladby *King Cobra*, kdy Williams v délce osmi taktů přejde do 3/4 metra, které je hráno přes 4/4 metrum. Williams hraje pouze čtvrt'ové noty, 3/4 takt je tvořen dvěma úderem sešlápnutých hi-hat činelů a jedním úderem malého bubnu.



Obrázek 42: polymetrie ve skladbě *King Cobra*

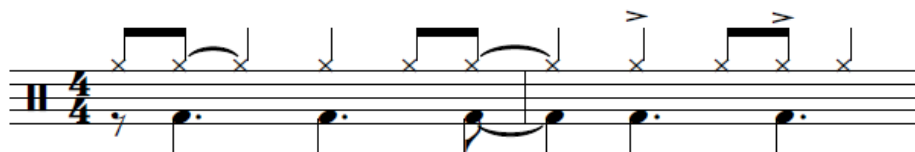
Williams nejčastěji využívá polymetrii 3/8 taktu v taktu 4/4. Následující ukázka z konce Hubbardova trumpetového sóla ze skladby *Oliloqui Valley*. Zde Williams začne hrát tříosminový motiv, který přejme celá rytmická sekce. Rytmická sekce utvoří z tohoto motivu dvanáctitaktovou frázi, která ukončuje první chorus trumpetového sóla. Na konci stejné skladby Williams použije jednoduchou frázi ve 3/8 taktu.



Obrázek 43: polymetrie ve skladbě *Oliloqui Valley*

Tento jednoduchý koncept je primárním rytmickým prostředkem, který Williams používá k navození dojmu změny tempa. Ačkoliv samotná polymetrie nenavozuje dojem změny tempa, její vhodná akcentace a instrumentace dokáže tento dojem navodit. Při polymetrii 3/8 a 4/4 vznikne při akcentaci každé první doby taktu tříosminového polyrytmus vůči čtvrt'ovým notám taktu čtyřdobého.

Williams takto použil polymetrii 3/8 a 4/4 metra v doprovodu Hancockova pianového sóla ve skladbě *One Finger Snap*. Kontrabas zde hraje čtvrt'ové noty a piano sólo v osminovém pohybu. 3/8 takt začíná na druhé osminové notě sedmé doby. Tímto vznikne polyrytmus vůči originálnímu metru v poměru 6:4. Williams navodí dojem změny tempa tím, že dočasně vnímá tento polyrytmus jako pulz.



Obrázek 44: jazzový rytmus ride činelu v polymetrii

Pro zdůraznění tohoto dočasného pulzu hraje ostinátní rytmus ride činelu, akcentuje druhou a čtvrtou dobu na malý buben a každou první dobu otevřenou sešláplou hi-hat. Tím vzniká dojem, že je tento doprovod v pomalejším tempu, které by odpovídalo 184 úderům za minutu v tempu skladby 276 úderů za minutu.

Obrázek 45: polymetrie ve skladbě *One Finger Snap*

Podobným způsobem je použita polymetrie 3/8 taktu v kompozici *Oliloqui Valley* ve dvou taktech při doprovodu trumpetového sóla. Zde naopak navodí dojem rychlejšího tempa, opět pomocí rytmu ride činelu. Dočasný pulz v tomto případě tvoří polyrytmus 4:3 vůči původnímu pulzu.





Obrázek 46: jazzový rytmus ride činelu v polymetrii

Williams tento rytmus interpretuje unisono na malý buben a ride činel a prokládá jej velkým bubnem.



Obrázek 47: polymetrie ve skladbě *Oliloqui Valley*

#### 5.4.8 Vrstvená metrická modulace

V rámci tvorby Herbieho Hancocka není metrická modulace pomocí lichých subdivizí často používaným rytmickým prostředkem. Ve většině případů je označení jiného tempa docíleno pomocí polymetrie a akcentace. Dva případy vrstvení pulzů lze najít v kompozicích *Maiden Voyage* a *Oliloqui Valley (Alternate Take)* z desky *Empyrean Isles (The Rudy Van Gelder Edition)*.<sup>140</sup>

V kompozici *Maiden Voyage* hraje Williams po dobu pěti taktů čtvrt'ové trioly na ride činel, které doplňuje velkým a malým bubnem ve velmi nízké dynamice. Piano hraje rozvolněně, kotrabas dodržuje ostinátní rytmus vampu.

<sup>140</sup> HANCOCK, Herbie. *Empyrean Isles (The Rudy Van Gelder Edition)* [m4a]. New York: Blue Note, 1999.

The image displays five staves of musical notation. The first four staves are in 4/4 time and feature a complex rhythmic pattern. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are eighth notes, and the pattern consists of groups of three notes (triplets) and groups of four notes. Brackets with the number '3' are placed above and below the notes to indicate these triplet groupings. The fifth staff is a simplified version of the same pattern, with 'x' marks above the notes and brackets below, indicating the triplet groupings without the note heads.

Obrázek 48: vrstvená metrická modulace ve skladbě *Maiden Voyage*

V kompozici *Oliloqui Valley (Alternate Take)* Williams v doprovodu trumpetového sóla vytvoří dojem nového tempa rovněž pomocí čtvrtových triol. Ty jsou navíc v nepravidelných skupinách po čtyřech, sestávajících ze tří úderů na ride činel a pomlky. Celá fráze začíná na druhou notu čtvrtové trioly. Williams v taktu před touto osmitaktovou frází naznačí tento rytmus na ride činel, Hancock pohotově reaguje a akcentuje každou třetí notu ze skupiny čtyř. Tuto frází lze nazvat vrstvenou metrickou modulací, jelikož trumpetista a kontrabasista zůstávají v původním tempu 202 úderů za minutu, kdežto pianista a bubeník zdánlivě vybočí pomocí triol do jiného tempa, které je v logickém poměru k tempu původnímu a odpovídá 132 úderům za minutu.

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time, illustrating a layered metric modulation. The notation consists of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped into triplets. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, with triplets indicated by a '3' above and below the notes. The second staff continues the pattern, also featuring triplets and ending with a final eighth note and a quarter rest. The overall effect is a complex, layered rhythmic structure where different groups of notes move at different rates, creating a sense of metric modulation.

Obrázek 49: vrstvená metrická modulace ve skladbě *Oliloqui Valley (Alternate Take)*

## 6 Sólování

### 6.1 Sóla přes vamp

Sóla přes vamp mají na rozdíl od otevřených sól jasně dané tempo a metrum, které se odvíjí od vampu hraného rytmickou sekcí. V rámci studiové tvorby Herbieho Hancocka existují dvě bicí sóla přes vamp. První je v kompozici *King Cobra* z desky *My Point of View* a druhé ve skladbě *Watch It* z desky *Herbie Hancock Trio* (1977).

Bicí sólo ve skladbě *King Cobra* je hráno přes vamp rytmické sekce na akordu E<sup>7</sup> (Sus<sup>4</sup>).



Obrázek 50: vamp ve skladbě *King Cobra*

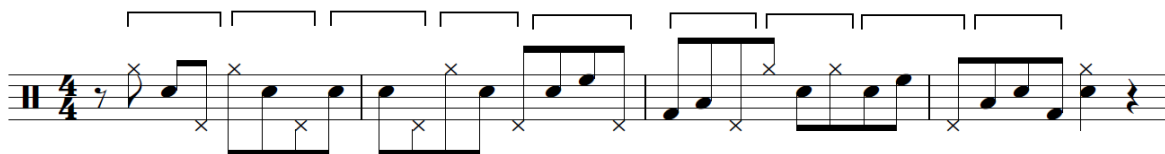
Toto sólo disponuje podobnou rytmickou hybností jako comping Williamse, s čímž souvisí fakt, že se komplexita compingu hráče na bicí soupravu v šedesátých letech razantně měnila. Rytmické motivy využívané v tomto sóle lze slyšet i ve Williamsově compingu v této skladbě. Celé sólo probíhá v jedné dynamické rovině bez větších dynamických vrcholů.

Williams sólo začíná 3/8 polymetrií vůči 4/4 vampu. Ta je instrumentována na malý buben, velký buben a hi-hat činely. Můžeme zde slyšet motivický materiál z Williamsova compingu, především zpracovává následující motivy v různé instrumentaci a umístění v rámci taktu.



Obrázek 51: motivy využívané v bicím sóle ve skladbě *King Cobra*

V taktech 11–14 hraje Williams lineární frázi v osminovém pohybu, kdy pomocí instrumentace tvoří nepravidelné skupiny po třech osminách. Tom-tom a floor-tom zde tvoří interpretační akcenty, které zazní poprvé na třetí době druhého a první době třetího taktu. Ve třetím i čtvrtém taktu pak díky nepravidelnému řazení osminových not zní akcenty na off-beat stejných dob.



Obrázek 52: lineární fráze v bicím sóle ve skladbě *King Cobra*

Druhá lineární fráze tohoto sóla se nachází v taktech 30–31. Fráze začíná na čtvrté době taktu třicet a sestává ze tří skupin osmin řazených ve skupinách po šesti, kdy začátek každé skupiny tvoří fenomenální akcent na ride činel.

Jednoduchý melodický motiv využije Williams v taktech 27–28. Motiv je skupinou čtyř osminových not, v instrumentaci velký buben, floor-tom a tom-tom. První skupina začíná druhou osminu taktu 27, druhý v obrácené instrumentaci tom-tomu floor-tomu začíná na off-beatu třetí doby v taktu 28.

The image displays a ten-staff musical score for a drum solo. The notation is written on ten five-line staves, each beginning with a double bar line and a '4' indicating the time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with frequent rests. Dynamic markings include accents (>) placed above notes and 'R.S.' (ritardando) written below a staff. The score is a complex rhythmic exercise, typical of a drum solo in a rock or funk context.

Obrázek 53: bicí sólo ve skladbě *King Cobra*

Bicí sólo přes vamp v kompozici *Watch It* z desky *Herbie Hancock Trio* z roku 1977 je velmi odlišné od sóla ve skladbě *King Cobra*. Probíhá také v jedné dynamické rovině, avšak mnohem intenzivnější. Williams zde vychází především z lineární instrumentace střídavých úderů, které jsou instrumentovány mezi malý buben, tom-tom bubny a velký buben.

Vamp, přes který Williams hraje sólo vychází způsobem interpretace z rockové a funkové hudby. Tím je možné vysvětlit odlišný přístup k sólování v rámci této skladby. Oproti sólu ve skladbě *King Cobra* zde také Williams značně akcentuje rytmus vampu pomocí crash činelů a další fráze působí jako přechody mezi těmito akcenty. To se značně liší od konceptu sóla ve skladbě *King Cobra*, kde Williams minimálně akcentuje metrum či vamp. Výjimku tvoří linární sled dvaatřicetivých not v taktech 7–12. Znatelně se v tomto sóle promítají vlivy jiných žánru, převážně rockové hudby. Tomu napovídá časté užití střídavých úderů ve vysokých tempech, kombinace střídavých úderů instrumentovaných na tom-tomy a velký buben a časté užití crash činelů. V tomto sóle je náznak rozdělení na tři části, což Williams používal v otevřených sólech na desce *Empyrean Isles*.

První část tvoří jednotaktové přechody v šestnáctinové, triolové či nonolové subdivizi. Zde používá Williams trioly či nonoly v instrumentaci malý buben, tom-tom a velký buben, což je motiv užívaný rockovým bubeníkem skupiny *Led Zeppelin* Johnem Bonhamem, který použil v bicím sóle ve skladbě *Moby Dick* z roku 1969. Takto instrumentované trioly však můžeme slyšet u Williamse i dalších jazzových bubeníků na počátku 60. let.

Druhá část sestává ze sledu dvaatřicetivých not na ploše pěti taktů, kdy Williams hraje střídavé úderů ve vysoké dynamice instrumentované na malý buben a desetipalcový tom-tom buben. V instrumentaci často využívá skupiny po šesti dvaatřicetivých notách.

Ve třetí části sóla se Williams pohybuje převážně v sextolové subdivizi. Fráze instrumentuje na malý buben, velký buben s crash činelem. V 15. a 16. taktu Williams akcentuje skupiny po pěti sextolách na malý buben. V taktech 24–26 hraje sextoly instrumentované na otevírané hi-hat činely s velkým bubnem a malý buben. Sólo uzavírá crescendem a následným decrescendem dvaatřicetivých not hraných na malý buben.

H.H.

3

9

6

9

9

9

11

6

6

6

6

5



Obrázek 54: bicí sólo ve skladbě *Watch It*

Obrázek 55: vamp ve skladbě *Watch It*

## 6.2 Otevřená sóla

Název skladby	Album	Rok vydání	Čas sóla
One Finger Snap	Empyrean Isles	1964	5:56–7:07
The Egg	Empyrean Isles	1964	11:15–12:47
Survival of the Fittest	Maiden Voyage	1965	0:22–0:49, 3:04–3:38, 9:33–9:55
Eye of the Hurricane	Quartet	1982	5:50–7:26

Tabulka 7: přehled analyzovaných skladeb obsahujících otevřená sóla

Transkripce tohoto typu sóla je problematická z důvodu častého rozvolnění tempa a metra. Craig Woodson ve své diplomové práci *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*<sup>141</sup> využívá systém notace vycházející z transkripce sólových pasáží pomocí melografu. Woodson tyto transkripce zapisuje v proporční notaci, která umožňuje přesný zápis rozvolněného rytmu. Tato práce nezapíše tento typ sóla tímto způsobem, cílem je zachytit výrazné prvky těchto sóla. Ty jsou popsány slovně či pomocí moderní notace.

### 6.2.1 Tektonika

Williamsova bicí sóla v šedesátých letech Hancockovy tvorby vychází z bebopové tradice a free jazzu. Syntéza těchto dvou stylů je nejpatrnější na desce *Empyrean Isles*. Album obsahuje dvě otevřená bicí sóla, která jsou obě z části či úplně pojata ve volném metru a tempu.

Obě sóla je možné rozdělit na tři části. V první části sóla v kompozici *One Finger Snap* Williams hraje v rychlém rytmickém pohybu lineární fráze sestávající z kombinací střídavých a dvojitých úderů rukou a nohou. Přesnou hodnotu not je problematické určit z důvodu rubata, z tohoto důvodu není možné přiložit ve velké míře dokumentující notový materiál. První část uzavírá střídavými údery mezi malým bubnem a velkým bubnem v mírném ritardandu a decrescendu.

---

<sup>141</sup> WOODSON. Craig. *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*. Los Angeles, 1973. Diplomová práce. University of California.

Druhá část sóla je sofistikovaně motivicky rozvíjena. Williams zde používá jako v jediném sóle v rámci Hancockovy tvorby návratný motiv, který v této části působí jako formotvorný prvek. Druhá část je uzavřena triolovým motivem instrumentovaným mezi bell ride činelu, malý buben a velký buben, který Williams interpretuje v krátkém accelerandu a následném decrescendu, po němž zazní návratný motiv.

Třetí část sóla zpracovává triolový motiv z druhé části sóla, v paradiddlových kombinacích, kdy pravá ruka zůstává na ride činelu a levá hraje na malý buben. Tato část pracuje v podstatě se dvěma kombinacemi. První kombinací je skupina šesti not, tvořená instrumentací rudimentu *paradiddle-diddle*. S těmito kombinacemi pracuje Williams pomocí dynamických a tempových změn. Sólo uzavírá vírem střídavých úderů a dvoutaktovou narážkou, po které se připojí zbytek ansámblu a ukončí skladbu.

Druhé sólo je v kompozici *The Egg*. Tato kompozice ojedinělá ve tvorbě Hancocka ve své freejazzové inspiraci. Od tohoto se také odvíjí Williamsův přístup k sólu. To je velmi minimalistické. Opět jej lze rozdělit na tři části. V první části drží Williams v jedné ruce metličku a ve druhé paličku pro témbrový efekt. Metličkou udržuje tzv. sweeping motion – to znamená, že metličkou přejíždí v kruhovém pohybu po bláně, čímž vzniká nepřetržitý legato zvuk. Palička je využívána pro akcentaci ve volném rytmu. Ve druhé části sóla přechází Williams na sedmidobé rytmické ostináto, do kterého vstupuje piano akordy, které Williams akcentuje na činely. Ve třetí části sóla se vrací Williams k doprovodnému ostinátnímu rytmu této kompozice a podobně jako v *One Finger Snap* s ním pracuje dynamicky, avšak do mnohem větších dynamických extrémů než v kompozici *One Finger Snap*.

Williamsova bicí sóla v období 1977–1982 již nemají takto zřetelnou strukturu, Williams v nich rozvíjí především rudimentální či melodické prvky.

### **6.2.2 Dynamika**

Williams napříč Hancockovou tvorbou využívá dynamických efektů crescendo a decrescenda při hře střídavých úderů či tlačných vírů. V kompozici *One Finger Snap* využívá decrescenda na střídavých úderech mezi malým bubnem a velkým bubnem

k ukončení první části sóla. Ve třetí části užívá crescenda a decrescenda u paradiddlových kombinací mezi ride činelem, malým bubnem a velkým bubnem. V sólových vstupech ve skladbě *Survival of the Fittest* využívá Williams před nástupem zbytku ansámblu výrazná crescenda. Efekt dynamiky využívá Williams do extrému v kompozici *The Egg*. Po první části sóla nastupuje Williams ostinátním rytmem, který v kompozici funguje i jako doprovod. V rámci tohoto ostinata pak pracuje s velkou škálou dynamiky od pianissima k forte fortissimu. Práce s dynamikou je velké míře patrná i v letech 1977–1982. Ve skladbě *The Eye of the Hurricane* z desky *Quartet* v sóle využívá crescendo u víru dvojitých úderů a decrescendo u tlačného víru na malý buben. Tento dynamický efekt je známý od bubeníka Arta Blakeyho, který často používal efekt tlačného víru na malý buben ve velkém dynamickém rozpětí. V témže sóle v poslední části, kde hraje Williams triolový motiv na tom-tomy, využívá jemných crescend a decrescend.

### 6.2.3 Rudimentální prvky

V 70. letech je u Williamse patrný velký nárůst použití rudimentů v sólech i compingu. Nejčastěji využívanými rudimenty jsou přírazy, *swiss army triplet* a *flam drag*.



Obrázek 56: jednoduchý příraz



Obrázek 57: *swiss army triplet*



Obrázek 58: *flam drag*

V bicím sóle v provedení skladby *Eye of the Hurricane* z roku 1982 hraje Williams velké množství přírazů a rudimentů vycházejících z nich v různé instrumentaci. Na začátku sóla Williams hraje *five stroke roll*, tedy skupinu pěti úderů hraných dvojitými údery s přidáním přírazem.



Obrázek 59: *five stroke roll* s jednoduchým přírazem

Jednoduché přírazy zde hraje Williams na tom-tomy a floor-tomy.



Obrázek 60: instrumentace jednoduchých přírazů

Rudimenty Williams používá v kombinaci s velkým bubnem.

Ve třetí části sóla *One Finger Snap* Williams používá rudiment *paradiddle-diddle*.

Ten je instrumentován mezi ride činelem, malý buben a velký buben.



Obrázek 61: *paradiddle-diddle*



Obrázek 62: instrumentace rudimentu *paradiddle-diddle* v bicím sóle ve skladbě *One Finger Snap*

## 6.2.4 Melodické prvky

S proměnou bicí soupravy v 70. letech se zvýraznily melodické prvky ve Williamsově sólech. Začal používat soupravu bicích nástrojů se dvěma tom-tomy a třemi floor tomy, která mu umožnila využívat v sólech více melodických motivů. V provedení kompozice *The Eye of the Hurricane* na desce *Quartet* je instrumentace rytmů přes tom-tomy a floor tomy ústředním tématem sóla. Tom-tomy jsou laděny v přibližné tónové výšce  $e^2$ ,  $d^2$ . Floor tomy jsou laděny na  $h^1$ ,  $gis^1$ ,  $e^1$ . Zde Williams používá stoupající a klesající melodický motiv na tom-tomy ve skupinách po pěti šestnáctinách.



Obrázek 63: melodický motiv sóla ve skladbě *The Eye of the Hurricane*

V následující ukázce instrumentuje skupiny dvou šestnáctinových not takovým způsobem, že vznikne dojem rozloženého septakordu  $E^7$  v terciových skocích.



Obrázek 64: melodický motiv sóla ve skladbě *The Eye of the Hurricane*

## Závěr

Cílem práce bylo analyzovat a poskytnout základní přehled Williamsovy interpretační koncepce v rámci autorské tvorby Herbieho Hancocka. Analytický průřez tvorbou se soustředil na rozřazení kompozic dle tempa a způsobu interpretace, analýzu interpretačních specifik Tonyho Williamse v 60. a 70. letech a porovnání s dobovou praxí. Pro tempové kategorizování skladeb byl přínosný existující výzkum míry swingování rytmu ride činelu Tonyho Williamse a několika významných jazzových bubeníků.

Při stylové analýze Williamsova compingu a sólování v autorských kompozicích Herbieho Hancocka jsem dospěl k závěru, že je patrná zřetelná proměna individuální interpretační koncepce Tonyho Williamse v 70. letech, kdy dochází ke včleňování prvků rockové a funkové hudby, k intenzivnějšímu dynamickému přístupu, k rozšíření dispozičních možností nástroje, nárůstu využití rudimentů instrumentovaných na bicí soupravu a melodických prvků. Williamsova snaha o syntézu prvků rockové hudby s koncepty jazzové interpretace na bicí soupravu však vedly i k jistému zjednodušení jeho interpretace. Sofistikované polymetrické fráze, formálně promyšlená sóla, značná dynamická kontrola, témbrové efekty, flexibilní využití hi-hat činelů a celkově vysoká variabilita doprovodných i sólových pasáží je výsadou spíše 60. let. Nicméně z technického hlediska je Williamsova interpretace ze 70. let neméně virtuózní. Kombinace rukou a nohou ve střídavých či dvojitých úderech, instrumentace rudimentů na bicí soupravu či dvojitě údery na velký buben ve vysokém tempu disponují velkou technickou náročností. Zmíněné rozšíření dispozic Williamsovy bicí soupravy a využití větších průměrů jednotlivých bubnů a činelů mělo zásadní vliv na proměnu zvuku i některých specifických interpretačních specifik, například melodických prvků. V období těchto dvaceti let je zřejmý Williamsův neustálý vývoj a hledání nových inspirací. Proměna jeho koncepce je tak markantní, že posluchači může znít jako jiný interpret.

Tony Williams byl osobností, která dokázala syntetizovat více hudebních stylů a vlivů a oprostít se od zažitých předsudků vůči jednotlivým stylům. Toto je zřejmé nejen na pronikání freejazzových prvků do Williamsovy interpretace v 60. letech, ale především na fúzi jazzové a rockové hudby v interpretaci 70. let. Je jedním z hráčů na bicí soupravu, kteří proměnili podobu compingu v 60. letech, především co se týče

opuštění ostinátních rytmů, frázování, využití polymetrie či vrstvené metrické modulace a použití těchto prostředků ve vysokých tempech, která byla Williamsovou silnou doménou. Tímto se Williams podílel na moderní jazzové interpretaci na bicí soupravu. V 70. letech pronikáním rockových prvků definoval základy interpretace stylu fusion, kterému se věnoval ve své autorské tvorbě s uskupením Tony Williams Lifetime. V této tvorbě Williams výrazně ovlivnil významné osobnosti další generace hráčů na bicí nástroje, které se na Williamse často odkazují jako na zásadní inspiraci a považují jej jednu z nejdůležitějších osobností jazzové hudby.

Přes tyto významné přínosy je oblast Williamsovy interpretace v 70. a dalších letech probádána velmi okrajově. Williamsova autorská diskografie není analyzována ani v zahraniční literatuře a nabízí podnětný předmět dalšího bádání. Obecně malá míra zpracování problematiky jazzové interpretace na bicí nástroje a nedostatek analytického vhledu v odborných publikacích i u fenoménu, jakým byl Tony Williams, vybízí k dalšímu bádání.



## Seznam použitých pramenů a literatury

### PRAMENY

#### **zvukové záznamy**

COLTRANE, John. *Giant Steps* [m4a]. New York: Atlantic, 1960.

DAVIS, Miles. *Circle in the Round* [m4a]. New York: Columbia, 1979.

DAVIS, Miles. *Kind of Blue* [m4a]. New York: Columbia, 1959.

HANCOCK, Herbie. *A Tribute to Miles* [m4a]. Los Angeles: Qwest, 1992.

HANCOCK, Herbie. *Empyrean Isles* [m4a]. New York: Blue Note Records, 1964.

HANCOCK, Herbie. *Empyrean Isles (The Rudy Van Gelder Edition)* [m4a]. New York: Blue Note Records, 1999.

HANCOCK, Herbie. *Headhunters* [m4a]. New York: Columbia, 1973

HANCOCK, Herbie. *Herbie Hancock Trio* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1977.

HANCOCK, Herbie. *Herbie Hancock Trio* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1982.

HANCOCK, Herbie. *Maiden Voyage* [m4a]. New York: Blue Note, 1965.

HANCOCK, Herbie. *Mr. Hands* [m4a]. New York: Columbia, 1980.

HANCOCK, Herbie. *My Point of View* [m4a]. New York: Blue Note Records, 1963.

HANCOCK, Herbie. *Quartet* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1982.

HANCOCK, Herbie. *Sunlight* [m4a]. New York: Columbia, 1978.

HILL, Andrew. *Black Fire* [m4a]. New York: Blue Note, 1963.

JONES, Elvin a Jimmy GARRISON. *Illumination!* [m4a]. Santa Monica: Impulse!, 1960.

NEW TONY WILLIAMS LIFETIME, The. *Believe It* [m4a]. New York: Columbia, 1975.

TONY WILLIAMS LIFETIME, The. *Ego*. [m4a]. Santa Monica: Verve, 1971.

V.S.O.P. *Live Under the Sky* [m4a]. New York: Columbia, 1979.

V.S.O.P. *The Quintet* [m4a]. New York: Columbia, 1977.

V.S.O.P. *The Quintet – Five Stars* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1979.

WILLIAMS, Tony. *Emergency!* [m4a]. Santa Monica: Verve, 1969.

WILLIAMS, Tony. *Foreign Intrigue* [m4a]. New York: Blue Note, 1985.

WILLIAMS, Tony. *Lifetime* [m4a]. New York: Blue Note, 1964.

WILLIAMS, Tony. *Spring* [m4a]. New York: Blue Note, 1965.

WILLIAMS, Tony. *The Story of Neptune* [m4a]. New York: Blue Note, 1991.

WILLIAMS, Tony. *Wilderness* [m4a]. Los Angeles: Ark 21, 1996.

WILLIAMS, Tony. *Young at Heart* [m4a]. Tokyo: Sony Music Entertainment, 1998.

### **Memoárová literatura**

BANFIELD, William C. *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black American composers*. Lanham: Scarecrow Press, 2003.

DAVIS, Miles. a Quincy. TROUPE. *Miles, the autobiography*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 2011.

### **Rozhovory v seriálových publikáciách**

DOWNBEAT: Drum talk: Coast to Coast. *Downbeat*, 1964. (31)8. s. 13–19, 36–37.

MILKOWSKI, Bill. Tony Williams: A master's Perspective. *Modern Drummer* (16)7, 1992, s. 20–25, 68–70, 72, 74–75, 78.

### **Internetové servery**

*All-Music*. Dostupné na [www: http://www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)

*Jazz Discography Project*. Dostupné na <https://www.jazzdisco.org>

*Grammy Awards*. Dostupné na <https://www.grammy.com>

*Percussive Arts Society*. Dostupné na <http://www.pas.org>

*Revive Music*. Dostupné na <http://revive-music.com>

*YouTube*. Dostupné na <http://www.youtube.com>

### **LITERATURA**

#### **Encyklopedie, Slovníky.**

*Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. John Shepherd (ed.). London: Continuum, 2003.

*Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Lol Henderson - Lee Stacy (ed.). Londýn: Routledge, 1999.

*The Oxford Dictionary of Music* [online]. Dostupné v rámci elektronickej databázy *Oxford Music Online*. dostupné z: [www: http://www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

### **Ostatní literatura:**

BELLAVIA, Ruben. „Walkin“: Tony Williams‘ Technique, Language and Innovations. *Modern Drummer*. 2007. **41**(10) s. 72–73.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BRUFORD, Bill. *Uncharted: Creativity and the Expert Drummer*. Michigan: University of Michigan Press, 2018.

COLAIUTA, Vinnie. Superimposed Metric Modulation. *Percussioner International Audio Magazine*. Brooklyn: Sal Sofia Publications. **(1)**4. s 36–39.

COSBY, Bill. Clark TERRY a Sonny ROLLINS. *Miles Davis: The Complete Illustrated History*. Minneapolis: Voyageur Press, 2012.

DEAN, Roger. *New structures in jazz and improvised music since 1960*. Philadelphia: Open University Press, 1992.

DITTMAR, Christian. PLEIDERER, Martin. MÜLLER, Meinard. Automated Estimation of Ride Cymbal Swing Ratios in Jazz Recordings. **In:** Proceedings of the 16th ISMIR Conference. Málaga: International Society for Music Information Retrieval, 2015, s. 271–277.

FELLEZS Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham: Duke University Press, 2011.

FELLEZS, Kevin. Emergency! Race and Genre in Tony Williams’s Lifetime. *Jazz Perspectives*, 2008 **(2)**1, s. 1–27.

FRIBERG, Anders. SUNDSRÖM, Andreas. Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception*. Berkeley: University of California Press, 2002, **19**(3) s. 333–349

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history & analysis*. 7th ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

- HANCOCK, Herbie. *Possibilities*. Londýn: Penguin Books, 2015.
- HEGARTY, Paul a Martin HALLIWELL. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. New York: Continuum, 2011.
- KORALL, Burt. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*. New York: Oxford University Press, 2002.
- KORALL, Burt. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*. New York: Oxford University Press, 2002
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* 4th ed. New York: Routledge, 2016.
- KUHN, Tomáš. *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2007.
- MARTIN, Henry a Keith WATERS. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed. New York: Schirmer, 2009.
- MIKEŠKA, Rostislav. Jak pracovat s rytmem. *Talent*. Ostrava: 1999. 10(2) s. 1–5
- SOPH, Ed. Foundation Studies For Ride Cymbal Technique. *Modern Drummer*. 1979. 3(10) s. 34–35.
- STEPHANS, Michael. *Experiencing Jazz: A Listener's Companion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2013.
- TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: k systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2002.
- WATERS, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*. New York: Oxford University Press, 2011.
- WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. 2nd rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

## **Kvalifikační práce**

BROWN, Theodore Dennis. *A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942*. Michigan 1976. Dizertační práce. University of Michigan.

GOODMAN, Dave. *Tony Williams' Drumset Ideology to 1969: Synergistic Emergence from an Adaptive Modeling of Feel, Technique and Creativity as an Archetype for Cultivating Originality in Jazz Drumset Performance Studies*. Sydney, 2011. Dizertační práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

HALL, Toby. *Tony Williams: Rhythmic Syntax in Jazz Drumming*. Sydney, 2004. Diplomová práce. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

IYER, Vijay. *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*. Berkeley, 1998. Dizertační práce. University of California, Berkeley.

LIPPI, Jerad. *Time Travels: Modern Rhythm Section Techniques as Employed by Ari Hoening*. New York, 2008. Diplomová práce. Purchase College.

ROGERS, Seth A. *Metric Displacement of Tony Williams' Early Career*. Youngstown, 2010. Diplomová práce. Dana School of Music, Youngstown State University.

SCHAFT, Glenn. *Jazz Drumming 1960–65: Transcriptions and Analyses of Small Group Techniques*. Urbana-Champaign, 1993. Diplomová práce. University of Illinois Urbana-Champaign.

TAMLYN, Garry Neville. *The Big Beat: Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*. Liverpool, 1998. University of Liverpool.

WOODSON, Craig. *Solo Jazz Drumming: An Analytic Study of the Improvisation Techniques of Anthony Williams*. Los Angeles, 1973. Diplomová práce. University of California.

## Učebnice hry na bicí nástroje

ERSKINE, Peter. *Drum Concepts and Techniques*. Springfield: 21st Century Publications. 1987.

FIDYK, Steve. *The Drum Set Smart Book*. New York: Mel Bay Publications, 2017.

GOTTLIEB, Danny. *The Evolution of Jazz Drumming*. New York: Hudson Music. 2011

MOSES, Bob. *Drum Wisdom*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1989.

PERRY, Charlie a Jack, DEJOHNETTE. *The Art of Modern Jazz Drumming*. Winsconsin: Hal Leonard Publications. 1988

RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Las Angeles: Alfred Music, 1994.

RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music, 1997.

RILEY, John. *Jazz Drummer's Workshop*. Clifton: Modern Drummer Publications. 2005.

## Shrnutí

Tématem bakalářské práce je analýza interpretačního přístupu Tonyho Williamse v rámci tvorby Herbieho Hancocka. Studie historiograficky zpracovává životopis Tonyho Williamse, obecná interpretační specifika hry na bicí soupravu a jejich proměnu během let 1930-1970. Před samotnou analytickou částí jsou vymezeny pojmy související s problematikou interpretace na bicí soupravu. Práce analyzuje Williamsův interpretační přístup v rovině doprovodné a sólové hry. Kompozice jsou pro účely analýzy rozděleny podle tempa a rytmické interpretace. Práce se snaží zachytit Williamsovu inovativní práci s hudebními prostředky jazzové hudby 60. let a proměnu jeho interpretace v 70. letech. Analytická část práce poskytuje notové ukázky získané transkripcí daných nahrávek. Ty jsou rozebírány z hlediska variability rytmu ride činelu, způsobu využití hi-hat činelů, compingu malého a velkého bubnu a kinetických prostředků. Práce dále analyzuje sólovou hru Williamse, kde dokazuje interpretační proměnu v 70. letech, kdy dochází k integraci prvků rockové hudby ve Williamsově jazzové interpretaci na bicí soupravu.



## **Summary**

The aim of this thesis is to analyse Tony Williams' interpretative approach within the music of Herbie Hancock. The study historiographically covers Williams' biography, the general specifics of drum set interpretation and its transformation between 1930 and 1970. Preceding the analytical part of this thesis, there is a terminological apparatus that clarifies some of the terms used in the context of jazz drumming. The study analyzes Williams' interpretative approach in terms of accompaniment and soloing. For the purpose of the analysis, the compositions are divided into categories according to their musical tempo and rhythmic interpretation. The thesis attempts to define Williams' innovative use of musical devices of jazz music in the '60s and the transformation of his interpretation in the '70s. The analytical part of this study provides transcriptions of the analyzed parts of the recordings. These transcriptions are then analyzed in terms of variability of the ride cymbal rhythm, the use of hi-hat cymbals, comping of snare drum and bass drum and kinetic devices. The thesis then proceeds to analyze Williams' soloing concept, and proves the transformation in the '70s, when the elements of rock music began to be integrated in Williams' jazz drum set interpretation.

## **Zusammenfassung**

Das Thema der Bachelorarbeit ist die Analyse der interpretativen Einstellung von Tony Williams im Rahmen des Werkes von Herbie Hancock. Die Studie bearbeitet historiographisch den Lebenslauf von Tony Williams, die interpretativen Besonderheiten des Schlagzeugspiels und seine Veränderungen in Jahren 1930-1970 und durch die Transkription analysiert die ausgewählten Kompositionen. Vor dem analytischen Teil sind die Begriffe, die mit der Interpretation des Schlagzeugspiels verbunden sind, definiert. Die Arbeit analysiert Williams' Interpretationseinstellung des Begleitungsspiels und des Solospiels. Die Kompositionen sind nach dem Tempo oder der rhythmischen Interpretation geteilt. Die Arbeit bemüht sich, die Williams innovative Arbeit mit den Jazzmusikmitteln der 60er Jahre und ihre interpretativen Änderungen in den 60er und 70er Jahren zu zeigen. Der analytische Teil der Arbeit bietet die Notenbeispiele, die durch die Transkription der Aufnahmen erworben sind. Die sind aus der Sicht der Rhythmusvariabilität der ride Becken, der Verwendungsweise der hit-hat Becken, der Comping der Klein-oder Großtrommel und der kinetischen Mitteln analysiert. Die Arbeit analysiert weiter das Williams Solospiel, in dem die interpretative Veränderung in den 70er Jahren beweist und wo die Integration der Rockmusikelementen in die Williams Jazzinterpretation auf Schlagzeug kommt.

## **Anotace**

**Příjmení a jméno autora:** Roman Mlynář

**Název katedry a fakulty:** Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

**Název bakalářské práce:** Analýza interpretačního přístupu Tonyho Williamse v rámci tvorby Herbieho Hancocka.

**Vedoucí bakalářské práce:** Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

**Počet znaků:** 95727

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 49

### **Anotace bakalářské práce:**

Předmětem této práce je analýza interpretačních specifíků doprovodu a sóla bubeníka Tonyho Williamse v rámci tvorby pianisty Herbieho Hancocka. Kompozice jsou rozříděny dle tempa a rytmické interpretace. Sóla jsou kategorizována dle jejich typu. Prostřednictvím transkripce práce analyzuje hudební prostředky využívané Williamsem a mapuje interpretační proměny Williamsovy koncepce během 60. a 70. let. Pro účely komparace studie rovněž zpracovává proměny charakteristických rysů na bicí nástroje v letech 1930–1970 a problematikou rytmické interpretace na bicí soupravu v jazzové hudbě.

**Klíčová slova:** Tony Williams, fusion, jazzová interpretace, Herbie Hancock, comping