

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Bc. Ondřej Kovář

**Motown v letech 1967–1969: Hudební vývoj a proměny se
zaměřením na The Marvelettes, The Supremes a The Temptations**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Aleš Opekar, CSc.

2022

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a pouze s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Ondřej Kovář

Děkuji PhDr. Aleši Opekarovi, CSc. za vedení mé práce, vstřícnost a poskytnutí cenných rad.

Obsah

1. Úvod.....	4
2. Stav bádání.....	6
3. Metodologické poznámky.....	11
4. Základní charakteristika Motownu	17
5. Hudební vývoj Motownu v letech 1967–1969.....	18
5.1 The Marvelettes	18
5.1.1 Album The Marvelettes.....	20
5.1.2 Sophisticated Soul	27
5.2 The Supremes / Diana Ross and the Supremes	33
5.2.1 Reflections.....	34
5.2.2 Love Child.....	39
5.2.3 Let The Sunshine In a Cream Of The Crop	44
5.3 The Temptations	51
5.3.1 With A Lot O' Soul.....	52
5.3.2 Wish It Would Rain.....	56
5.3.3 Cloud Nine	59
5.3.4 Puzzle People	64
6. Závěr	68
Resumé	72
Summary	72
Resümee	72
Seznam literatury.....	74
Seznam nahrávek.....	76

1. Úvod

V období po druhé světové válce vzniklo ve Spojených státech amerických značné množství nezávislých nahrávacích společností a labelů specializujících se na rozmanité hudební styly a žánry, z nichž se postupem času dostaly do popředí a v určitý moment rovněž udávaly směr hudebního vývoje ty, jež se soustředily na produkci afroamerické hudby – především se jednalo o blues, rhythm and blues, gospel, soul či v pozdějších letech o funk. Přibližně ve druhé polovině 50. let se začal na základech rhythm and blues a gospelu formovat nový hudební styl, později známý pod označením soul, jenž následně v průběhu 60. let až do počátku let 70. výrazně ovlivňoval podobu populární hudby. V rychlém rozvoji soulové hudby sehrál klíčovou úlohu relativně omezený počet nezávislých nahrávacích společností, zprvu pouze lokálního či regionálního charakteru, avšak později s výrazným přesahem i mimo Spojené státy, přičemž řada z nich si vytvořila osobitý a snadno rozpoznatelný sound, a přispěla tak významným dílem k formování výrazových prostředků soulu. Nadto měly podíl na popularizaci a širší akceptaci afroamerické hudby mezi bělošskými posluchači, tedy na oslabení modelu rozdělovacího hudební sféry na základě rasy, a mimo hudební oblast některé z nich také sehrály roli v procesu emancipace a rozvoje občanských práv Afroameričanů. Mezi klíčové společnosti náležely Atlantic, Stax, Chess, King a v neposlední řadě detroitský Motown, založený roku 1959 Afroameričanem Berryem Gordym. Právě tato nahrávací společnost je předmětem předkládané diplomové práce. Přestože vrcholné období Motownu netrvalo dlouho, zanechal nesmazatelnou stopu v historii populární hudby a jejich nahrávky se staly zdrojem inspirace pro generace hudebníků.

Stěžejní nahrávací společnosti, které produkovaly v 60. letech soulovou hudbu, byly rámcově zpracovány alespoň historiograficky, nicméně soustavnějšímu zájmu ze strany muzikologie se tato oblast netěší – proto je záměrem obrátit pozornost na doposud spíše přehlížený hudební aspekt. Cíl této diplomové práce tak spočívá v nástinu charakteristických rysů a dílčích stylových proměn repertoáru Motownu ve vymezeném časovém úseku, a to na základě analýzy složky formální, metricko-rytmické, instrumentační, harmonické, melodické, zvukové a se zřetelem na texturu a typ užitého stereofonního mixu nahrávek vybraných skladeb. Jinými slovy, odpovědět na otázku, co tvořilo často zmiňovaný *Motown sound* v letech 1967–1969 a v jakých ohledech se změnil, přičemž východisko analýz představují alba skupin Marvelettes,

Temptations a Supremes,¹ zejména z toho důvodu, že v souhrnu jsou na nich zastoupeny skladby většiny klíčových skladatelů-producentů Motownu daného období a představují tedy reprezentativní vzorek a průřez mezi kontrastujícími hudebními trendy v repertoáru Motownu na sklonku 60. let. Především Temptations se Supremes jsou dodnes ztělesněním typického Motown soundu a velmi dobře tento pojem ilustrují v praxi, zatímco Marvelettes, jež bývají primárně spojovány s raným obdobím Motownu, zastupovaly ve druhé polovině 60. let spíše tradiční, již odeznívající soulový proud. Tyto nahrávky zahrnují jak všeobecně známé singly, tak i mnohdy opomíjené skladby. Upřesnění kritérií výběru analyzovaného repertoáru a cílů práce pak předkládá třetí kapitola a doplňující poznámky k Motown soundu se nacházejí ve čtvrté kapitole.

Co se týká časového vymezení, detroitské období lze stran hudebního a stylového vývoje periodizovat zhruba do čtyř fází: 1959–1963 formativní, 1964–1966 vrcholná či klasická, v níž se plně konstituoval osobitý sound, 1967–1969 přechodná, nejen z hudebních, ale i mimohudebních důvodů, a 1970–1972 pozdní, která je navíc spojena s postupným přesunem aktivit společnosti z Detroitu do Los Angeles, souvisejícím s Gordyho snahou prosadit se ve filmovém a televizním průmyslu, jenž byl formálně dokončen v roce 1972. Ten měl za následek nevratné změny ve směřování Motownu a z hlediska hudby samotné znamenal konec vrcholné éry a takřkajíc pozvolný ústup ze slávy. Diplomová práce se v tomto ohledu snaží navázat na starší studie, jež se podrobněji zabývaly vybraným repertoárem Motownu z let 1963–1966 (viz další kapitolu) – i proto bylo zvoleno následující období počínaje rokem 1967. Předkládanou práci lze v zásadě rozdělit do dvou částí, kde první z nich přináší zhodnocení stěžejních publikací zabývajících se Motownem a shrnutí metodologických východisek, a druhá, hlavní část, předkládá nejprve stručnou základní charakteristiku Motownu se zaměřením na organizaci a fungování společnosti v rovině kreativní a následně samotnou analýzu repertoáru, jež představuje jádro práce a vychází z metodologie a studií popsaných ve třetí kapitole.

¹ V textu práce budou jména jednotlivých skupin uváděna s určitým členem pouze napoprvé, avšak dále již bez něj, mimo případy, kdy je jméno skupiny současně názvem alba, v názvech kapitol a u jmen ve formě Martha and the Vandellas apod.

2. Stav bádání

Přestože zaujímá nahrávací společnost Motown významné místo nejen ve vývoji afroamerické hudby, ale i v historii populární hudby obecně, bylo dosud vydáno omezené množství odborné literatury zabývající se primárně hudební stránkou tohoto fenoménu. Pouze minimální počet odborných prací spadá čistě do oblasti muzikologie, spíše je lze zařadit pod obory African American studies, American studies či cultural studies. Problematika Motownu se tak objevuje na pozadí nebo jako součást líčení širších kulturních a společenských dějů.² Naprostá většina vydaných textů a publikací náleží do hudební publicistiky. Přes soustavné studium populární hudby angloamerickou muzikologií, trvající přinejmenším od první poloviny 90. let minulého století, zůstává prozatím okruh rhythm and blues (R&B) a soulu stranou hlavní oblasti zájmu – mimo jiné žádný ze sborníků obsahujících příspěvky k analýze populární hudby nepřináší text o Motownu. Nejslibnější jsou v tomto ohledu nemnohé studie, jež se věnují vybraným hudebním aspektům afroamerické populární hudby poválečné éry, publikované převážně v angloamerických odborných časopisech, např. v *Popular Music*. Následující přehled je sestaven selektivně, s důrazem na relevantní odbornou literaturu.

První publikaci zabývající se vážněji Motownem představuje *Motown and the Arrival of Black Music*³ z roku 1971. Jedná se o hudebně-kritickou práci, která hodnotí v kontextu tehdejší populární hudby proměny jeho stylu do začátku 70. let, a z dnešního pohledu je zajímavá jako ukázka dobových názorů a recepce Motownu ve Velké Británii. Historii Motownu mapují zejména publikace *The Story of Motown*,⁴ *The Motown Story*,⁵ *Motown: The History*⁶ a *Where Did Our Love Go?*⁷ Ne všechny však mimo základních informací přinášejí nová zjištění, některé z nich víceméně pouze shrnují vývoj od založení až do doby, kdy byly jednotlivé publikace vydány. Za pozornost stojí především poslední jmenovaná monografie sepsaná afroamerickým novinářem Nelsonem Georgem, jenž se v ní zaměřuje výhradně na období do roku 1972 a kriticky vykresluje obraz vývoje Motownu. I díky nashromážděným informacím

² Dobrý vhled do problematiky muzikologicky a sociologicky orientovaných přístupů k populární hudbě, tedy muzikologie versus popular music studies, resp. na dichotomii hudební text versus společenský a kulturní kontext, zprostředkovává např. esej: COVACH, John. Popular Music, Unpopular Musicology. In *Rethinking Music*. COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 452–470.

³ MORSE, David. *Motown and the Arrival of Black Music*. London: Studio Vista, 1971.

⁴ BENJAMINSON, Peter. *The Story of Motown*. New York: Grove Press, 1979.

⁵ WALLER, Don. *The Motown Story: The Inside Story of America's Most Popular Music*. New York: Scribners, 1985.

⁶ DAVIS, Sharon. *Motown: The History*. London: Guinness Publishing, 1988.

⁷ GEORGE, Nelson. *Where Did Our Love Go? The Rise and Fall of the Motown Sound*. London: Omnibus Press, 1986.

přímo od osob spjatých se společností nezůstává jeho líčení pouze povrchním, nýbrž přináší hlubší vhled. Kniha rozhodně představuje jeden z nejprínosnějších příspěvků k tématu. Pozornost zasluhuje také *The Motown Story*, jež v přehledné formě předkládá všechny důležité informace, avšak za její nedostatky lze označit příliš neformální jazyk a to, že na rozdíl od Georgeovy práce nepřináší kritický pohled a hodnocení, zůstává tak spíše u konstatování skutečností. Hodnotná je pak detailní diskografie roztríděná dle jednotlivých labelů, jež buď patřily pod Motown, nebo jím byly distribuovány, zahrnující navíc přesná data vydání většiny nahrávek vydaných v období 1959–1984. V 80. letech ještě vyšla publikace nazvaná podle jednoho z klasických singlů skupiny Martha and the Vandellas – *Nowhere to Run*.⁸ V ní její autor přibližuje historii soulu na základě přímých výpovědí mnoha klíčových reprezentantů tohoto hudebního stylu. Celkem sedm kapitol v sekci pojmenované *City Soul* je věnováno výhradně Motownu, přičemž jejich přínos tkví právě ve shromáždění svědectví od aktérů, z nichž mnozí již dnes nežijí. Odlišný přístup ve svém výkladu historie Motownu zvolil novinář Gerald Posner,⁹ když se soustředil na vyličení zákulisních praktik a aspektů, jež lze nazvat odvrácenou stranou hudebního byznysu. Mimo jiné prostudoval přepisy a dokumentace ze soudních sporů vedených vůči Motownu, a nadto se mu podařilo získat některé neveřejné dokumenty. Základní informace o společnosti a jejích význačných představitelích přináší též hudební slovník *Grove*, avšak příliš stručné heslo *Motown*¹⁰ sepsané před dvaceti lety by potřebovalo revizi a heslo *Soul*¹¹ se o Motownu zmiňuje jen v krátkosti. Naopak dobrý vhled do tématu zprostředkovává soubor esejí a rozhovorů *Calling Out Around the World: A Motown Reader*,¹² jenž obsahuje i texty o méně významných skupinách typu The Velvelettes. Kvalitní a informačně bohaté historiografické zpracování řady interpretů Motownu dále předkládá publikace *Motown: The Golden Years*.¹³

Od 80. let až po současnost vznikla také rozsáhlá biograficky zaměřená literatura. Bylo vydáno množství biografii a autobiografií nejen nejvýznamnějších představitelů nahrávací společnosti – interpretů, skladatelů, producentů a studiových hudebníků, např. jednotlivých

⁸ HIRSHEY, Gerri. *Nowhere to Run*. New York: Times Books, 1984.

⁹ POSNER, Gerald. *Motown: Money, Sex and Power*. New York: Random House, 2002.

¹⁰ BOWMAN, Rob. Motown [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 4. 12. 2020]. Dostupné z: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019225?rkey=yvJuhR>>.

¹¹ BRACKETT, David. Soul music [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 4. 12. 2020]. Dostupné z: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257344>>.

¹² ABBOTT, Kingsley (ed.). *Calling Out Around the World: A Motown Reader*. London: Helter Skelter, 2001.

¹³ DAHL, Bill. *Motown: The Golden Years: The Stars and Music That Shaped a Generation*. Iola: Krause Publications, 2001.

postav Supremes, Temptations, dále Marvinu Gaye, Williama Robinsona, Stevieho Wondera, Marthy Reeves, Mary Wells ad., ale i méně známých, včetně těch, kteří u ní působili sice krátce, avšak ovlivnily její podobu. Zejména k autobiografiím a autorizovaným biografiím je nicméně někdy potřeba přistupovat rezervovaně z důvodu subjektivismu výpovědí a taktéž proto, že mohou být ovlivněny snahou o pozitivnější vykreslení dané osoby či osob. Často citovanou je autobiografie zakladatele Motownu Berryho Gordyho – *To Be Loved*,¹⁴ jež pomáhá osvětlit okolnosti založení společnosti, vyplňuje některá bílá místa v její historii a přibližuje motivace k určitým hudebně-kreativním a obchodním rozhodnutím. Za pozornost též stojí v nedávné době vydaná autobiografie Lamonta Doziera *How Sweet It Is*,¹⁵ jednoho z členů skladatelsko-producentského týmu Holland-Dozier-Holland (zkráceně H-D-H). V ní kromě jiného přibližuje okolnosti vzniku vybraných skladeb, jakým způsobem přistupovali ke komponování a lze z ní vyčíst i něco o vnitřním fungování společnosti z hlediska produkce nahrávek a tvůrčího procesu.

Rovněž je na místě zmínit publikaci *Standing in the Shadows of Motown*,¹⁶ pojednávající o Jamesi Jamersonovi, hráči na basovou kytaru, jenž se podílel na většině stěžejních nahrávek Motownu do roku 1972, která vedle životopisu přináší i transkripce jeho partů. Zejména ale pomohla nasměrovat pozornost na do té doby víceméně anonymní doprovodné hudebníky, kteří se zásadně zasloužili o výslednou podobu nahrávek Motownu. Výrazně tak přispěla k docenění jejich přínosu a vyústila ve vznik stejnojmenného dokumentu z roku 2002. Problematice studiových hudebníků Motownu se nově věnuje i studie *Reconstructing the History of Motown Session Musicians*,¹⁷ jež má za cíl kromě jiného vnést nová fakta do dlouhotrvajícího sporu ohledně tvrzení Carol Kaye, studiové hráčky na basovou kytaru z Kalifornie, že na některých klasických singlech ze 60. let hraje na basovou kytaru právě ona, nikoliv Jamerson. Jedná se o přínosnou práci osvětlující úlohu studiových hudebníků a tvůrčí proces v Motownu. Probíraným hudebníkům a roli detroitského veřejného hudebního vzdělávání na jejich rozvoj se věnuje vcelku originální text *The Young Musicians of Motown*.¹⁸

Hodnotný příspěvek k problematice Motownu představuje monografie *Dancing in the Street*,¹⁹ v níž se její autorka zabývá vzestupem a následným vývojem této společnosti až do počátku

¹⁴ GORDY, Berry. *To Be Loved: The Music, the Magic, the Memories of Motown*. New York: Warner Books, 1994.

¹⁵ DOZIER, Lamont – BOMAR, Scott B. *How Sweet It Is*. New York: BMG Books, 2019.

¹⁶ SLUTSKY, Allan. *Standing in the Shadows of Motown*. Milwaukee: Hal Leonard, 1989.

¹⁷ WRIGHT, Brian F. *Reconstructing the History of Motown Session Musicians: The Carol Kaye/James Jamerson Controversy*. *Journal of the Society for American Music*, 2019, Vol. 13, Issue 1, s. 78–109.

¹⁸ MCCARTHY, Marie. *The Young Musicians of Motown: A Success Story of Urban Music Education*. *Music Educators Journal*, 2013, Vol. 99, No. 3, s. 35–42.

¹⁹ SMITH, Suzanne E. *Dancing in the Street: Motown and the Cultural Politics of Detroit*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

70. let. Celý proces zkoumá primárně v kontextu ekonomického, společenského, politického a kulturního vývoje Detroitu a zasazuje jej do souvislostí s hnutím za občanská práva Afroameričanů. Do příbuzné oblasti zájmu lze zařadit také práci menšího rozsahu nazvanou *One Nation Under a Groove: Motown and American Culture*,²⁰ která se zaměřuje na proměny americké populární kultury v 60. a 70. letech a na to, jakou roli v jejím vývoji sehrál Motown. Avšak přímo Motownu není věnováno tolik prostoru, kolik by podtitul naznačoval, jelikož publikace pojednává především o kulturních a společenských proměnách v poválečném období s ohledem na afroamerické prostředí a řada pasáží je kromě hudby věnována i literatuře a filmu.

Jedny z mála studií, jež předkládají hudební analýzu konkrétních skladeb, resp. z analýzy vybraných hudebních složek vycházející rámcové shrnutí části repertoáru, jsou *Motown and Crossover Hits 1963–1966 and the Creative Process*²¹ a *Black Pop Songwriting 1963–1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland*.²² V první z nich její autor Jon Fitzgerald nejdříve přesvědčivě argumentuje, proč zasluhuje tato problematika více pozornosti ze strany muzikologie, a na základě bližšího pohledu na kreativní proces a jeho interaktivní průběh vyvrací opakovaná tvrzení zpochybňující autenticitu Motownu jako neopodstatněná. Následně dokladuje na tvorbě týmu H-D-H, že vliv gospelu na jejich hudbu, ale i Motownu celkově, byl mnohem významnější, než se obecně soudilo. Rovněž zdůrazňuje skutečnost, že zvláště ve skladbách týmu H-D-H došlo již relativně brzy k přenesení priority na rytmickou složku.²³ *Motown and Crossover Hits* byla později přepracována, rozšířena a integrována do práce *Black Pop Songwriting 1963–1966* se širším záběrem na nově vznikající afroamerickou populární hudbu poloviny 60. let a její skladatele. Fitzgerald ve svých dvou studiích operuje v souvislosti s touto novou tvorbou afroamerických hudebníků s pojmem *crossover*, resp. *black pop crossover songs, sound* apod.²⁴ Jejich tvorbu pokládá za fúzi více hudebních stylů, přičemž zdůrazňuje klíčový vliv gospelu a pronikání jeho elementů do mainstreamové populární hudby zásluhou Motownu a dalších hudebníků. Obě studie, ve větší míře pak druhá z nich, přinášejí podnětné postřehy k vybraným skladbám a jsou důležitým příspěvkem k pochopení a docenění hudby Motownu a soulu. Rytmickou složkou

²⁰ EARLY, Gerald. *One Nation Under a Groove: Motown and American Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

²¹ FITZGERALD, Jon. *Motown Crossover Hits 1963–1966 and the Creative Process*. *Popular Music*, 1995, Vol. 14, No. 1, s. 1–11.

²² FITZGERALD, Jon. *Black Pop Songwriting 1963–1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland*. *Black Music Research Journal*, 2007, Vol. 27, No. 2, s. 97–140.

²³ FITZGERALD 1995, s. 4–8.

²⁴ Pojem *crossover* v kontextu hudebního průmyslu definuje George následovně: „[...] an industry term for shifting the sales of black performers to the larger white audience [...]“. GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm & Blues*. New York: E. P. Dutton, 1989, s. ix.

z hermeneutického úhlu pohledu, konkrétně problematikou teleologie rytmu v afroamerické populární hudbě se zaměřením na *groove* a tvorbu Motownu z konce 60. let, se zabývá práce *Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music*.²⁵ Mimo jiné předkládá kritiku názorů vycházejících z prací Leonarda Meyera, jež dávají do přímé souvislosti hudební syntax s kulturní hodnotou, a na podkladě teleologického modelu rytmu přináší analýzu dvou skladeb Temptations – *Cloud Nine* a *Run Away Child, Running Wild*. Přínosná je i analýza textové složky a detailní výklad socio-historického kontextu jejich vzniku.

Nejzásadnější text ke studiu Motownu vydaný v posledních letech představuje monografie *I Hear a Symphony: Motown and Crossover R&B*²⁶ amerického muzikologa Andrewa Floryho. Ten upřednostňuje celostní pohled, tj. nahrávací společnost sleduje v kontextu amerického hudebního průmyslu, společenského a kulturního vývoje, stylově-žánrových proměn populární hudby a v interakci se soulovou hudbou, přičemž ústředním pojmem je pro něj zmiňovaný termín *crossover*: „*It was the guiding principle that helped Motown to achieve the impossible.*“²⁷ Ve svém výkladu klade důraz na hudební stránku věci, její analýzu a kritické hodnocení, a zaměřuje se i na roli producentů. V neposlední řadě se zabývá recepcí Motownu za hranicemi Spojených států, zejména ve Velké Británii, a rovněž se zamýšlí nad jeho odkazem a vlivem na populární hudbu posledních dekad. Navíc Floryho práce díky svému rozsáhlému poznámkovému aparátu a bibliografickému seznamu zprostředkovává výborný vhled do literatury zabývající se rozmanitými aspekty afroamerické hudby 20. století.

Nezastupitelný zdroj informací reprezentuje internetová diskografická databáze *Don't Forget The Motor City*,²⁸ která kompiluje základní data získaná z archivní dokumentace Motownu o všech doposud vydaných nahrávkách (autor, producent, nahrávací studio, datum komplety a vydání ad.), jež Gordy a všechny jím vlastněné společnosti vyprodukovaly v letech 1956–1972. Důležitý počin, který je potřeba připomenout v souvislosti s Motownem, představují reedice jejich nahrávek vydávané zejména po roce 2000 na labelu *Hip-O Select* (v současnosti již neaktivní). Kromě vydání vybraných alb a singlů poprvé v digitální podobě byla v řadě *Motown: Lost and Found* v reprezentativní formě zpřístupněna a částečně zdokumentována značná část dosud nevydané hudby z období do roku 1972.

²⁵ FINK, Robert. *Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music*. *Journal of the American Musicological Society*, 2011, Vol. 64, No. 1, s. 179–238.

²⁶ FLORY, Andrew. *I Hear a Symphony: Motown and Crossover R&B*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

²⁷ Tamtéž, s. 2.

²⁸ HUGHES, Keith. *Don't Forget The Motor City* [online]. Poslední revize 13. 12. 2018, [cit. 14. 7. 2021]. Dostupné z: <<http://www.dftmc.info>>.

3. Metodologické poznámky

Náplň kapitoly tvoří metodologická diskuse, tj. shrnutí metodologicko-teoretických východisek a kritické zhodnocení vybraných vzorových studií, na něž tato práce navazuje. Jedná se výhradně o angloamerické texty, jelikož problematika populární hudby není v soudobé české muzikologii dostatečně reflektována.

Výchozí otázkou stran přístupu je, zda si tento repertoár, resp. hudební styly, jež jej konstituují, vyžadují v určitých ohledech specifický či odlišný analytický přístup od ostatní populární hudby, např. rocku. Odpověď zní ne. Rozhodně se nejedná o hudební materiál vzdálený od konvencí populární hudby poválečné éry – tvorbu Motownu lze bez obtíží zařadit v obecné rovině pod pojem anglofonní populární píseň, s nímž operuje britský muzikolog Allan Moore ve své knize *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.²⁹ Považuje ji za hybrid vzniklý syntézou rozdílných tradic, mezi něž náleží hudba afroamerická a hudba z okruhu Tin Pan Alley.³⁰ Zásadní roli v jejím vývoji přisuzuje právě afroamerické hudbě – gospelu, blues a soulu.³¹ Především však přichází s ucelenou metodikou pro analýzu populární písně v nahrané formě, v níž vedle primárních hudebních domén, jako jsou metricko-rytmická organizace, harmonie, forma, melodie a s ní související texty písní, přikládá důležitost i sekundárním složkám, zejména struktuře nahrávky (*texture*), kterou pokládá za základní normu v populární hudbě a dělí ji do čtyř relativně oddělených funkčních vrstev: *explicit beat layer*, *functional bass layer*, *melodic layer* a *harmonic filler layer*. Ty ovšem nemusejí nutně být vždy všechny přítomny, přičemž každá z nich je tvořena určitým okruhem nástrojů a plní konkrétní úlohu v nahrávce.³²

Dalším parametrem, jemuž spolu s texturou a barvou zvuku věnuje pozornost a který nabývá na významu u stereofonních nahrávek, je tzv. *soundbox*. Jedná se o trojrozměrný virtuální model graficky znázorňující rozmístění jednotlivých hudebních nástrojů, resp. zdrojů zvuku v prostoru nahrávky. Základem tohoto heuristického modelu jsou čtyři parametry: časový, laterální aspekt stereo obrazu, posluchačem vnímaná blízkost či vzdálenost jednotlivých zdrojů zvuku a jejich frekvenční charakteristika.³³ Koncept *soundboxu* a historický vývoj způsobu rozmístění nástrojů ve stereo nahrávce podrobně představil spolu s Ruth Dockwray ve dvou

²⁹ MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot: Ashgate, 2012.

³⁰ Zmiňuje i vliv evropských lidových písní a tanců. MOORE 2012, s. 70.

³¹ Viz tamtéž, s. 123–129, 140–141.

³² Tamtéž, s. 20–21.

³³ Tamtéž, s. 31.

studiích a pro tuto diplomovou práci je relevantní zejména novější z nich, nazvaná *Configuring the Sound-box 1965–1972*,³⁴ kde se primárně věnují taxonomii stereo mixů, jejich charakteristickému použití v rozdílných hudebních stylech a problematice ustavení normativní diagonální konfigurace počátkem 70. let. Krátce také popisují americké soulové a funkové nahrávky a jejich přínos v tomto procesu. V souvislosti se soundboxem a typologií mixů může být přínosné zhodnotit, zdali stereofonní nahrávky Motownu následovaly dobové konvence, nebo se od nich odchylovaly a jaké typy mixů tamější producenti preferovali. Zde je ale potřeba si být vědom skutečnosti, že na přelomu 60. a 70. let začaly být monofonní nahrávky vnímány jako zastaralé a překonané, minimálně v USA a Velké Británii, tudíž byly některé z těch, jež existovaly pouze v monofonní formě, převedeny elektronicky v novějších reedicích do stereofonní podoby. Podobná situace nastala při přechodu na digitální záznamová média, kdy se původní analogové nahrávky dočkaly nových remasterů. Avšak takové verze nelze považovat za autentické stran hodnocení dobových stereo mixů – je nutné vědět, v jaké verzi byly dané nahrávky vydány původně.³⁵

Metodologicko-teoretickými východisky diplomové práce tedy jsou v první řadě publikace Allana Moora, a to výše zmiňovaná *Song Means* a dále i jeho starší monografie *Rock: The Primary Text*,³⁶ v níž poprvé předložil relativně ucelenou metodiku pro analýzu rockové, resp. populární hudby v nahrané formě.³⁷ Jako praktický doplněk posloužila kniha *The Foundations of Rock*,³⁸ pojednávající z hlediska individuálních hudebních domén o základech a fungování angloamerické populární hudby v období 1955–1969, což je navíc ilustrováno i relativně četnými příklady ze skladeb z produkce Motownu. Jak již z předcházejícího textu částečně vyplynulo, Moorovy práce spojuje z hlediska přístupu k objektu studia skutečnost, kde nahrávka představuje primární text, nikoliv zpravidla neexistující partitura, tzn. definitivní verze skladby je fixována zvukovou podobou – tedy jejím

³⁴ DOCKWRAY, Ruth – MOORE, Allan F. *Configuring the Sound-box 1965–1972. Popular Music*, 2010, Vol. 29, No. 2, s. 181–197. Pozn.: V *Song Means* autor používá pravopis slova soundbox již bez spojovníku.

³⁵ Zvláště u reedic ze 70. let se lze setkat na obalech gramofonových desek s upozorněními typu: *a mono recording electronically reprocessed to give a stereo effect on stereo equipment*, nicméně u mnoha moderních vydání není jasný původ nahrávky, zda byly zdrojem originální analogové mastery či pozdější generace remasterů.

³⁶ MOORE, Allan F. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock – 2nd edn*. Aldershot: Ashgate, 2001.

³⁷ Zde je potřeba dodat, že diplomová práce se při identifikaci harmonických postupů nedrží striktně Moorovy metodologie, která je založena na modálním systému, v němž příslušnost k určitému modu určují základní tóny užitých akordů. Jelikož však vnitřní struktura některých z nich mnohdy neodpovídá danému modu, jsou nezbytné přesňující modifikace pomocí speciálních symbolů vyjadřujících alterace akordů, aby bylo možné hovořit o konkrétním postupu např. jako o dórském apod. Proto zejména z důvodu snazší přístupnosti textu používá diplomová práce běžnější tonální způsob značení, kde jsou stupně tóniny vztaženy k durové stupnici, a standardní akordové značky. Případné modální elementy v harmonii budou zmíněny. Viz MOORE 2012, s. 69–76.

³⁸ EVERETT, Walter. *The Foundations of Rock*. New York: Oxford University Press, 2009.

samotným provedením (*performance*) – namísto notovým zápisem. V uvědomění si potřeby specifického přístupu a respektování odlišností populární hudby od hudby klasické navazuje Moore na práce Richarda Middletona, především na *Studying Popular Music*. Stručně řečeno, Middleton problematizuje starší paradigma, jež upřednostňuje a pokládá za normu artificiální hudbu západní tradice, vůči níž populární hudbu staví a na její odlišnosti nahlíží spíše jako na odchylky od normy, a navíc je v něm v návaznosti na výsadní postavení notového zápisu zpravidla preferován popis těch hudebních parametrů, které nepředstavují tu nejpodstatnější složku populární hudby³⁹ – „*Thus, anything resistant to notation usually gets marginalised.*“⁴⁰ Další věcí je to, že Moore si uvědomuje společenskou a historickou podmíněnost vzniku hudby, nicméně se domnívá, že je vhodné tento aspekt ponechat stranou při analýze založené na poslechu nahraného hudebního materiálu:

„[...] *the importance of the sounds is too often ignored. I shall tend to downplay cultural formations, because of the difficulties in determining the mechanism(s) by which social relationships and cultural practices are embodied in musical sounds, difficulties which are yet to be satisfactorily resolved. Although the sounds of rock cannot, ultimately, be divorced from their setting, they must be loosely separated in the interim, if the listening act is to receive adequate attention [...].*“⁴¹

Podobný názor zastává v souvislosti s problematikou rozdílných přístupů muzikologie a popular music studies ke studiu populární hudby i John Covach:

„[...] *the social dimension plays a certain role in popular music [...] the principal significance of music lies, for the musicologist, in the music itself – in the way it sounds. [...] The problem lies in the assertion that there is a single way to view popular music: namely as inherently and primarily social. I propose instead that popular music can also be considered as inherently musical, and only secondarily social. [...] A musicological account of popular music can coexist with sociological account; the two approaches are complementary.*“⁴²

Ve svých přístupech se oba do určité míry odlišují od Middletona, který naopak více zdůrazňuje společenské ukotvení populární hudby a kulturní aspekt.⁴³ Zaměření této diplomové práce na hudbu samotnou tak primárně vychází ze ztotožnění se s názory Moora a Covacha. Dalším důvodem je to, že společenský, kulturní a politický kontext afroamerické hudby 20. století,

³⁹ MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990, viz zejména s. 103–115.

⁴⁰ MOORE 2001, s. 11.

⁴¹ Tamtéž, s. 6.

⁴² COVACH 2001, s. 466.

⁴³ Viz MIDDLETON 1990, s. 127–171.

včetně Motownu, byl již zevrubně zpracován v řadě publikací, z nichž některé byly zmíněny ve druhé kapitole.

Za jeden z inspiračních zdrojů ve způsobu uchopení tématu spjatého se soulem 60. let lze označit studii amerického muzikologa Roba Bowmana nazvanou *The Stax Sound: A Musicological Analysis*⁴⁴ z roku 1995. Bowman publikoval o dva roky později definitivní historii nahrávací společnosti Stax – *Soulsville U.S.A.*,⁴⁵ již právě předcházelo vydání muzikologické analýzy. V úvodu se odkazuje na Middletona, Moora ad. a jejich aktuální práce z oblasti populární hudby a zdůrazňuje potřebu, aby se hudební věda zabývala touto oblastí a jejími styly a žánry. Svou práci tak koncipoval a vnímal jako počáteční vklad muzikologicky orientovanému zájmu o problematiku soulové hudby. Při analýzách rozsáhlého repertoáru je důležité si nejprve stanovit podmínky výběru skladeb. Základ Bowmanovy analýzy představuje celkem devadesát pět písní z počtu více než jednoho tisíce nahrávek, jež splňují jím vymezená kritéria. Tyto nahrávky vybral na základě čtyř kritérií, kde zjednodušeně hlavním předpokladem bylo to, že se jednalo z hlediska autora a interpreta o písně spjaté s memphiskou produkcí a současně byly vydány i ve formě singlu, tj. nejedná se o skladby nacházející se výhradně na dlouhohrajících deskách. Navíc bral v potaz i jejich umístění buď na R&B, nebo popovém žebříčku časopisu *Billboard*. Argumentoval tím, že právě singly představovaly těžiště tvorby pro podobně orientované společnosti,⁴⁶ což je nepochybně pravda, nicméně existuje řada dnes již klasických skladeb, jež nebyly vydány jako singl, nemluvě o nahrávkách, které zůstávaly po desetiletí v archivech a vydání se dočkaly až v průběhu posledních dvaceti let, a přesto velmi dobře reprezentují dobový repertoár a jeho charakteristické produkční a estetické hodnoty. Mimo to od konce 60. let narůstal význam formátu alba a mnohé skladby na nich již výrazně převyšovaly typickou stopáž singlu, tudíž ani nebyly primárně koncipovány pro vydání v této formě⁴⁷ – přestože lze nalézt editované verze delších skladeb následně vydané jako singl, zdaleka se nejednalo o běžný jev. Z výše uvedených důvodů zde budou vzaty v úvahu též nahrávky nacházející se pouze na dlouhohrajících deskách, nicméně důraz bude stále kladen na singly.

Bowman svůj výklad soustředil do devíti oblastí: instrumentace, repertoár, struktura (formální organizace), užívané tóniny, harmonická konstrukce, metrorytmika, včetně tempa

⁴⁴ BOWMAN, Rob. *The Stax Sound: A Musicological Analysis*. *Popular Music*, 1995, Vol. 14, No. 3, s. 285–320.

⁴⁵ BOWMAN, Rob. *Soulsville U.S.A.: The Story of Stax Records*. New York: Schirmer Trade Books, 1997.

⁴⁶ BOWMAN 1995, s. 286–288.

⁴⁷ Do Bowmanova výběru nahrávek se tak vůbec nedostala sólová tvorba Isaaca Hayese z let 1969–1971, která představovala významnou kapitolu ve vývoji soulu a funku.

a temporálního uspořádání s ohledem na party vokalistů, dechové sekce, bicích a nástrojů poskytujících akordický doprovod – v zásadě analogicky s Moorovou kategorií textury – dále melodika a s ní související ornamentika a na závěr i otázky spjaté s barvou zvuku a aspekty studiové produkce,⁴⁸ kde jej zajímá nástrojové a studiové vybavení, celkové estetické pojetí a akustické vlastnosti nahrávacího studia. V oblasti repertoáru přichází s dělením do dvou kategorií dle tempa, přičemž obě člení do čtyř, resp. dvou typů podle textury.⁴⁹ Zde se nabízí jako dílčí úkol zhodnotit, jestli lze identickou kategorizaci uplatnit i na tvorbu Motownu ze závěru 60. let.

Ještě je potřeba okomentovat studii *Black Pop Songwriting 1963–1966* z metodologického hlediska. Také Fitzgerald zaměřil svou pozornost výhradně na singly, tentokrát však jen na ty, jež dosáhly top čtyřicet na žebříčku časopisu *Billboard* – na rozdíl od Bowmana, který zařadil do svého výběru i singly, jež se v něm neumístily, avšak byly z pohledu historie důležité, což se jeví jako vhodnější volba. Kritérium výběru repertoáru ovlivněné aspektem komerčního úspěchu je problematické především proto, že nemusí být s to spolehlivě postihnout kompoziční či hudebně-stylové tendence a proměny z důvodu vyřazení některých písní. Výklad rozčlenil do šesti základních kategorií, včetně oblasti produkce, a předložil hudební i textovou analýzu vybraného repertoáru, zatímco Bowman se textovou stránkou nezabýval. Oba autoři pracovali s metodami kvantitativního i kvalitativního výzkumu, nicméně Fitzgerald v mnohem větší míře využíval kvantitativní metody a jeho práce obsahuje ne méně než osmnáct tabulek. Naproti tomu Bowman se zaměřil i na detaily jednotlivých skladeb a předložil notové ukázky, pomocí nichž demonstroval specifika hudby Staxu. Podařilo se mu tak vykreslit o trochu realističtější obraz. Celkově vzato, jsou obě studie krom jiného podnětné v tom, kterých aspektů si všimají a jaké charakteristické znaky soulového repertoáru identifikují.

Na základě toho, co zde bylo diskutováno, lze charakterizovat přístup k předmětu předkládané práce následovně. Celkové metodologické pojetí je kvalitativní, i s vědomím jeho větší míry subjektivismu, s cílem zaměřit pozornost na aspekt hudebního vývoje a stylových proměn v čase a konkrétní detaily s nimi spojené,⁵⁰ tzn. popsat a ilustrovat charakteristiky Motown soundu a jeho proměny na vybraných skladbách pomocí krátkých notových ukázek, tedy formou sond. Výběr nahrávek vychází z hlubší orientace v tvorbě Motownu a ze snahy upřít pozornost vedle známých nahrávek také na opomíjené skladby. Sledovány jsou jak primární,

⁴⁸ BOWMAN 1995, s. 289.

⁴⁹ Tamtéž, s. 292–293.

⁵⁰ Pojem hudební vývoj je v této práci vnímán neutrálně, jako určitá změna a posun z jednoho stadia do jiného, není chápán ve smyslu přechodu od méně dokonalého k dokonalejšímu a naopak.

tak sekundární hudební domény, přičemž východiska analýz představuje materiál nacházející se na dlouhohrajících deskách, s důrazem na singly, nicméně bez ohledu na umístění na žebříčcích. V potaz jsou brány pouze skladby od autorů spjatých s Motownem, tj. cover verze nejsou v analýzách zahrnuty, s výjimkou nahrávky Supremes *Someday We'll Be Together*. Problematice písňových textů není věnována zvláštní pozornost, jelikož se jimi dostatečně zabýval Fitzgerald i Fink a lze říct, že vyjma přelomu 60. a 70. let svým obsahem nijak nevybočují z dobových konvencí populární hudby. V obecné rovině se k nim vyjadřovala též Susanne Smith ve své hudebně-sociologické práci *Dancing in the Street*, zejména s ohledem na začlenění nových témat spojených s reflexí dobového společenského dění na sklonku 60. let. Také Flory zběžně komentoval výrazové a tematické zaměření vybraných textů. Nakonec, použitá terminologie vychází ze soudobé angloamerické literatury, primárně z citovaných prací Moora, Fitzgeralda, Floryho a Bowmana.

4. Základní charakteristika Motownu

Přístup Motownu⁵¹ charakterizovala snaha o soběstačnost a efektivitu kreativního procesu, jichž Gordy dosáhl soustředěním klíčových aspektů produkce hudby pod svou kontrolu, tzv. *in-house*. Vybudoval organizační strukturu s jasně definovanými rolemi, zahrnující skladatele, producenty, aranžéry, hudebníky, audio inženýry ad. Skladbami přispívalo několik desítek autorů, mezi nimiž si vypracovali nezastupitelnou pozici zejména William „Smokey” Robinson, tým H-D-H a Norman Whitfield. Mnozí byli zároveň producenty, resp. někteří z nich i interprety. Nahrávky vznikaly primárně v detroitských nahrávacích studiích Motownu,⁵² s využitím skupiny smluvně vázaných hudebníků, vesměs zkušených jazzových instrumentalistů, neformálně označovaných jako The Funk Brothers, jež se zásadně zasloužili o genezi nezaměnitelného soundu – nejednou obdrželi jen minimální instrukce spolu s fragmenty harmonie či motivem budoucí písně a na nich bylo vystavět poutavý instrumentální part.⁵³ Jádro rytmické sekce čítalo proměnlivý počet členů, koncem 60. let cca 15, jež doplňovala dechová sekce, studiové vokalistky The Andantes a orchestrální doprovod poskytovali hráči detroitského symfonického orchestru.⁵⁴ Motown také těžil z inovativního způsobu studiové práce a pokročilého technického vybavení, jež zahrnovalo od roku 1964 osmistopé nahrávací zařízení.⁵⁵ Centrální úlohu při formování rozpoznatelné hudební identity a repertoárové kontinuity sehrál v první polovině 60. let princip *self-dialogue*, dialogický vztah mezi písněmi, kdy byly elementy úspěšného singlu adaptovány do dalších skladeb.⁵⁶ Motown sound ovšem nebyl uniformní, nýbrž s ohledem na počet skladatelů a producentů opakovaně spolupracujících s určitým okruhem interpretů existovaly v jeho rámci individuální stylové variace. Zvláště silné zastoupení měly soulově orientované nahrávky.⁵⁷ Nicméně mnohé skladby vykazovaly sjednocující rysy reflektující celkové směřování, jež se např. manifestovalo ve specifickém beatu a organizaci rytmické vrstvy, aktivních doprovodných vokálech kombinovaných se sofistikovanou nástrojovou texturou, nápadité orchestraci, v pozvednutí role basové kytary a kreativním užití studiových efektů, zahrnujících kompresor, limiter a reverb.⁵⁸ Nahrávky pak Motown vydával na svých labelech, primárně Tamla, Motown, Gordy a Soul.

⁵¹ Plným názvem Motown Record Corporation.

⁵² Hitsville a Golden World. Některé zde analyzované písně Supremes vznikaly zčásti v Los Angeles.

⁵³ FITZGERALD 1995, s. 3.

⁵⁴ Pro jména hudebníků a detaily viz FLORY 2017, s. 43; DAHL 2001, s. 55–65; WALLER 1985, s. 154–167.

⁵⁵ FLORY 2017, s. 45.

⁵⁶ Tamtéž, s. 49–50.

⁵⁷ Motown produkoval i alba cover verzí muzikálových písní z Broadwaye, jazzových standardů ad. Těžiště však spočívalo v původní tvorbě obecně označované termínem *crossover R&B*.

⁵⁸ FLORY 2017, s. 58–62.

5. Hudební vývoj Motownu v letech 1967–1969

Tato kapitola přináší výklad o hudebním vývoji Motownu v závěru 60. let se zaměřením na tři zvolené skupiny. Následující analytická část je rozdělena abecedně dle jednotlivých skupin a poté s ohledem na jejich alba do podkapitol, které jsou v zájmu přehlednosti organizovány chronologicky. Samotný výklad není rozčleněn do samostatných oddílů odpovídajících hudebním doménám, nýbrž probíhá souvisle. Před přistoupením k nahrávkám avizovaného období jsou u každé ze skupin nejprve stručně uvedena základní fakta, jež mají za úkol přiblížit předcházející vývoj a pomoci nastínit kontext. Veškeré analýzy a transkripce byly realizovány výhradně na základě poslechu nahrávek uvedených v závěrečném seznamu – zde je potřeba zdůraznit, že notové ukázky mají primárně ilustrativní charakter a některé z nich jsou proto spíše schematické povahy. Shrnutí informací o soundboxu se obvykle nalézá v závěru podkapitol věnovaným albům a vychází z poslechu původních stereofonních gramofonových desek, konkrétně z prvních britských vydání z let 1967–1970. Naproti tomu všechny transkripce byly z praktických důvodů provedeny z digitálních reedicí. Dále, v případě analýz singlů jsou zpravidla míněny jejich stereo varianty z dlouhohrajících desek.⁵⁹ Konečně, všechna uváděná data vydání (vždy v USA) a údaje týkající se kompletace jednotlivých písní byly čerpány z databáze www.dftmc.info.

5.1 The Marvelettes

Marvelettes vznikly na základech dívčího vokálního kvinteta založeného na střední škole v Inksteru na předměstí Detroitu roku 1960 se záměrem účastnit se pěvecké soutěže, v níž bylo cenou pro vítěze místo v konkurzu u Motownu, který úspěšně absolvovaly a získaly tak v roce 1961 nahrávací kontrakt. Jejich první singl *Please Mr. Postman* z téhož roku, na jehož tvorbě se podílela členka Marvelettes Georgia Dobbins a lokální hudebník William Garrett, dosáhl jakožto vůbec první píseň Motownu nejvyššího místa na R&B i popovém žebříčku *Billboard*. V následujícím období vydaly pět alb, včetně jedné koncertní nahrávky, na nichž většinu materiálu složili a produkovali Robinson, Brian Holland, později už jako člen nově ustaveného týmu H-D-H, Whitfield a Stevenson. V letech 1964–1966 se však do popředí dostaly Supremes, Temptations, Four Tops aj. a další album Marvelettes, které již nepatřily mezi upřednostňované interprety u Motownu, tak bylo vydáno až v roce 1967. Zajímavostí je, že skladba *Where Did Our Love Go*, jež stála na počátku komerčního úspěchu Supremes, byla napsána pro

⁵⁹ První stereofonní singly Motownu se objevily až v roce 1971, jednalo se však výlučně o propagační kopie. Komerční varianty zůstávaly pouze monofonní ještě cca do jara 1972.

Marvelettes, ty ji ale odmítly. Přesto v polovině 60. let nahrály sérii klasických singlů – *Danger Heartbreak Dead Ahead*, *Don't Mess With Bill* a *I'll Keep Holding On*, které se ve srovnání s tehdejšími singly Supremes vyznačují bezprostřednějším a méně uhlazeným soulovým zvukem, jenž vykazuje zejména v *Danger Heartbreak Dead Ahead*, na poměry Motownu poloviny 60. let, relativně prominentní doprovodnou elektrickou kytaru přecházející mezi akordickou a melodickou hrou, bluesově stylizované piano a energický beat zdůrazňující druhou a čtvrtou dobu v taktu (*backbeat*) spíše než všechny čtyři doby (*four on the floor*, resp. v kontextu Motownu *Motown beat*).⁶⁰ Zmíněné singly, a zvláště *Don't Mess With Bill* s výraznou basovou linkou a varhany Hammond, reprezentují po hudební stránce přechod od antikvovaného post-doowopového dívčího popu a R&B k dospělejšímu soulu a svým stylem a zvukem předznamenávají směr, jakým se ubírala jejich hudba na deskách z let 1967–1968. Z původní pětičlenné sestavy Marvelettes se stalo nejprve roku 1963 kvarteto a po dvou letech trio ve složení Gladys Horton, Wanda Rogers a Katherine Schaffner, v němž se o post sólové vokalistky dělily první dvě jmenované. V roce 1967 se Gladys Horton vzdala hudební kariéry a roku 1968 ji nahradila Ann Bogan, která vnesla do zvuku skupiny výraznější gospelový prvek. V této sestavě ovšem pokračovaly pouze do konce 60. let, kdy ukončily svou činnost.⁶¹

Dobrým příkladem tvorby poloviny 60. let je i skladba *No Time For Tears* z produkce Eddieho Hollanda a Normana Whitfielda, vydaná roku 1965 na straně B singlu *I'll Keep Holding On*. Její formový základ je tvořen osmnáctitaktovým schématem v tónině *C dur*, které částečně vychází z dvanáctitaktové formy známé z blues – v prvních osmi taktech mají shodnou strukturu – na rozdíl od blues však využívá na stupních I, IV, V pouze durové kvintakordy a *turnaround*⁶² obsahuje navíc mollový kvintakord VI. stupně tóniny. *Shuffle* rytmus⁶³ a 12/8 takt ve středním tempu, které umocňuje piano akordy v triolách, odkazují k tradičním stylovým normám typickým pro R&B balady 50. a počátku 60. let. Centrální prvek skladby představuje riff zahráný na basových strunách elektrické kytary složený z primy, kvinty a sexty příslušného akordu, doprovázen druhou kytarou akcentující lehké doby sextakordy hranými na třech vrchních strunách obvykle úhodem vedeným směrem vzhůru (*upstroke*), tak aby základní tón na nejvyšší struně vynikl (*Příklad 1*). Stran určení typu doprovodné kytary není poslech nahrávky průkazný, nicméně je zde patrný posun k ostřejšímu a celkově jasnějšímu zvuku, který se lépe prosadí v mixu nahrávky a jenž se v této době rychle stával normou.

⁶⁰ Termín Motown beat v tomto významu používají Flory i Fink.

⁶¹ Základní faktografické údaje o vzniku skupiny čerpány z: DAHL 2001, s. 114–115.

⁶² Označení pro dva závěrečné takty bluesové formy.

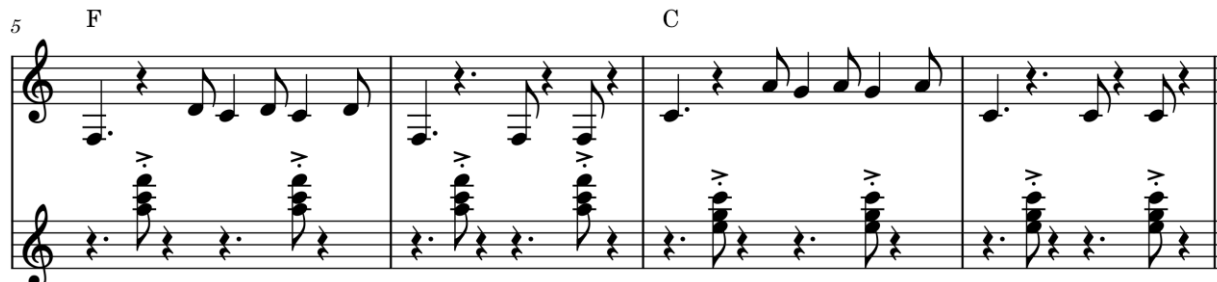
⁶³ Liché dělení dob, typicky triola s vnitřním poměrem délek not 2:1.

Příklad 1

1 $\text{♩} = 84$ C



5 F C



Riff zdvojuje basová kytara, která není nezávislá a jejíž part je netypicky málo aktivní. Textura nahrávky se postupně zahušťuje, když se přidávají nástroje dechové sekce, jejichž úkolem je tvořit harmonickou výplň v nižším frekvenčním pásmu. Doprovodné vokalistky také plní podobnou funkci, ovšem ve vyšším rejstříku, a dále na principu call and response doplňují sólový zpěv Wandy Rogers, jež v daném období začala dostávat více prostoru. Výsledný zvuk potom dotváří kontrastující melodická linka smyčcových nástrojů a příznačný reverb (dozvuk). Rytmickou sekci navíc oživuje vibrafon, jenž náleží mezi poznávací znamení nahrávek Motownu z období před rokem 1967 a v *No Time For Tears* anticipuje změnu harmonie, když nastupuje vždy na poslední dvě doby akordu a na první dobu následujícího nového akordu. Harmonické schéma zazní v plné délce třikrát, poté skladbu uzavírá po dalších pěti taktech fade out (tj. úroveň hlasitosti se graduálně snižuje k minimální hodnotě). Jak lze vidět, textura nahrávky je plnější než u většiny porovnatelné produkce z oblasti soulu – s výjimkou Phila Spectora – a patří mezi charakteristické atributy nahrávek Motownu. Singl v sobě propojuje starší a novější stylové prvky, nicméně první jmenované ještě převládají.

5.1.1 Album The Marvelettes

Stejnojmenné album Marvelettes, celkově šesté, neformálně označované s odkazem na zbarvení přední strany obalu jako *The Pink album*, bylo vydáno v březnu 1967 a obsahovalo devět původních skladeb a tři cover verze. Přestože písně na albu složili a produkovali různí skladatelé-producenti – co skladba, to jiný autor, s výjimkou dvou dodaných Robinsonem –

a navíc se nahrávaly během většího počtu nahrávacích frekvencí, především v průběhu roku 1966, působí výsledek v zásadě konsistentním dojmem jak hudebně, tak zvukově.⁶⁴ Devět sledovaných skladeb je v 4/4 taktu, buď rovném, nebo shuffle rytmu, z nichž však žádný výrazněji nepřevládá, a jejich tempo se pohybuje v rozmezí 100–128 úderů za minutu. Jádro instrumentace představuje rytmická sekce Funk Brothers ve složení bicí nástroje, basová kytara, zpravidla dvě až tři elektrické kytary, z nichž jedna má za úkol akcentovat lehké doby taktu, piano a varhany – vesměs se nevyskytují současně, patrně aby nedošlo k zahlcení textury a zůstala zachována zvuková transparentnost – tamburína, vibrafon, perkuse, saxofon, typicky i v roli sólového nástroje, a obligátní doprovodné vokalistky. Doprovod dále zahrnuje smyčcové nástroje, jejichž party se v průběhu písní obvykle proměňují, tzn. jsou aranžovány buď homofonně jako součást harmonické vrstvy, nebo melodicky v interakci se sólovým zpěvem v call and response stylu, případně mají za úkol nést hlavní motiv dané skladby apod. Nezastupitelnou roli zastávají žesťové nástroje, primárně trubky a pozouny s akordicky i jednohlasně koncipovanými party, zatímco dřevěné dechové nástroje (mimo saxofon) byly užity jen okrajově. Party bicích nástrojů a celková metricko-rytmická konstrukce je organizována s důrazem na druhou a čtvrtou dobu taktu, tudíž backbeat tvoří podklad, v němž obě doby akcentuje malý buben (*snare*), doplňován hrou na hi-hat zpravidla v osminových notách a basovým bubnem obvykle na první a třetí době, samozřejmě s určitými variacemi a obohacené o další rytmické vzory (*pattern*), přechody apod. Výjimku představuje např. *Keep Off, No Trespassing*, v níž v celém průběhu figuruje Motown beat zvýrazňovaný tamburínou. Klíčovou úlohu zastává basová kytara, která je zpravidla nezávislá, aktivní, s party vesměs v osminových a šestnáctinových notách, se synkopovanými rytmy, akordovými obraty, průchodnými tóny a chromatickými postupy a se značným důrazem na variovaný *groove*.⁶⁵

Mezi stěžejní písně alba náleží *The Hunter Gets Captured By The Game*, kterou napsal Robinson. Skladba se v jistých ohledech odlišuje od standardního zvuku Motownu – jednak instrumentací, v níž zastává prominentní úlohu klávesový aerofon melodika, jež se svým zvukem připomínajícím foukací harmoniku rozhodně nepatřila mezi typické hudební nástroje

⁶⁴ Dvě z písní pocházejí z první poloviny 60. let, např. *He Was Really Sayin' Somthin'* nahrály Velvettes roku 1964. Jedním z důvodů pro zařazování remaků starších skladeb bylo posílení příjmů z licenčních poplatků (FLORY 2017, s. 89). Vzhledem k zaměření na roky 1967–1969 bude věnována v této práci podobným písním o něco menší pozornost.

⁶⁵ Tento termín nemá přesnou definici, ale obecně se týká souhry nástrojů rytmické sekce (bicí, basová kytara ad.). Výstižné vysvětlení podává Moore: „[...] a groove is perhaps best understood as an interlocking set of repeated ideas (*riffs*, even) across these various instruments [...]“. MOORE 2012, s. 56.

soulu,⁶⁶ jednak v oblasti harmonie, která zahrnuje osobité užití prvků chromatiky, dodávajících písni lehký názvuk jazzu. Výrazný ústřední motiv, který zazní v intru a zároveň plní úlohu návratového prvku,⁶⁷ přesněji řečeno se objevuje na konci prvního refrénu a celou skladbu rámuje, je proveden právě na melodiku (Příklad 2).⁶⁸ Skládá se z tónů mollové pentatoniky *h* a naznačuje harmonii i-iv v tónině *h moll*, současně jej zdvojuje na spodních strunách kytara.

Příklad 2



Následuje první sloka o délce dvanácti taktů, jejíž harmonický základ je tvořen šestitaktovou větou v-VII-bvi-V7-iv-v-bVI-bVII, obsahující neobvyklý chromaticky vedený spoj mollové dominanty s durovým kvintakordem na zvýšeném VII. stupni v *h moll* (Příklad 2.1, takty 1–2). V dalším průběhu skladby se nicméně tento spoj již znovu neobjevuje. Nápěv písně plyne po většinu času v uvolněném (*laid-back*) shuffle rytmu, primárně sylabicky a výhradně na tónech stupnice *h* aiolské, přesněji řečeno s výjimkou malé sexty *g*.

Příklad 2.1

⁶⁶ Zde je potřeba zmínit Stevieho Wondera, jehož nahrávky od počátku charakterizuje využití foukací harmoniky, i v roli sólového nástroje.

⁶⁷ Kratší, snadno zapamatovatelné motivy zastávající podobnou úlohu se zpravidla označují v populární hudbě termínem *hook*.

⁶⁸ Notováno ve znějící výšce.

Z pohledu textury nahrávky utváří při absenci piana harmonickou složku především jedna z kytar, která hraje akordy v pravidelném rytmu složeném převážně z osminových not, hojně užívaném v partech doprovodných kytar na starších nahrávkách Motownu z první poloviny 60. let, druhá z nich má roli rytmickou, tj. přidávat obligátní akcenty lehkých dob. V následujících letech však došlo pod vlivem funku k příklonu k rytmicky hybnějším a propracovanějším konstrukcím doprovodu, jak ukážou další kapitoly. Bezprostředně navazující druhá sloka se skládá ze dvou čtyřtaktů a liší se od té první nejen textově a svou harmonií založenou na postupu i-iv-bVII⁷-i-bVII-bVI-bVII, ale současně se s pohybem mezi formovými částmi proměňuje i textura – kytarový part v osminovém rytmu z první sloky (*Příklad 2.1*) přechází ve druhé do krátké melodické linky (*Příklad 2.2*), jejíž začátek je pravděpodobně odvozen od basu, přičemž zpěvní melodie postupuje obdobně.

Příklad 2.2



V důsledku této změny přejímají roli hlavního akordického nástroje vyplňujícího texturu varhany Hammond, vyznačující se plným a spojitým zvukem, jež byly doposud soustředěny v mixu v pozadí, a proto sotva slyšitelné skrz ostatní nástroje. V sekci propojující sloku s refrénem, obvykle označované jako *pre-chorus*,⁶⁹ v délce osmi taktů, která je vystavěna na akordech v-iv-i-iv, a též v refrénu v-iv-i-bVII-bVI-bVII-i-bVI⁷-V⁷-iv o rozsahu sedmi taktů se part zmíněné kytary opět mění. Tentokrát zpět na akordický, avšak soustředěný okolo lehkých dob a obohacený o drobná glissanda a legata citující z nápěvu, zatímco druhá kytara zůstává konstantní. K refrénu je připojen hook ve funkci předělu a uvození instrumentální osmitaktové mezhry přinášející sólo zahrané na melodiku a vycházející jen ze čtyř tónů pentatoniky *h moll* (*h, d, e, a*). Formu skladby kompletuje další sloka, přechod k refrénu, refrén a závěr (*outro*) obstarává repetice ústředního motivu – jako jediná na desce nekončí fade outem, nýbrž na tónickém akordu. Za povšimnutí stojí skutečnost, že na konci slok a mezhry se zvyšuje tempo změn harmonie, kde na jeden takt připadají čtyři akordy (*Příklad 2.1*, takt 6), v podstatě se jedná o rytmicko-akordické motivy či rify (*rhythmic/chordal motif*) signalizující zde závěry

⁶⁹ Fitzgerald ji nazývá *pre-hook*, zatímco Flory používá termín *bridge*. V textu práce bude tato formová sekce písni označována jako přechod k refrénu. Zajímavostí je, že Everett klade její vznik do roku 1964, viz EVERETT 2009, s. 146.

formových částí.⁷⁰ Svou formální organizací se *The Hunter Gets Captured By The Game* nevymyká standardnímu modelu uspořádání s individuálními sekcemi, nicméně od ostatních skladeb popsaných v této práci se liší tím, že uvádí první sloku harmonicky i rozsahově diferenciovanou od těch následujících. Rytmickou sekci ještě doplňují smyčcové nástroje, doprovodné vokalistky, harfa a vibrafon, jež zastávají různé úlohy v textuře – mimo jiné fungují jako element gradace, když zahušťují texturu na strukturálně významných místech, např. smyčce přidávají dramatické tremolo v přechodu k refrénu, harfa glissando v závěru refrénu, vibrafon v posledním taktu slok zdvojuje základní tóny akordů apod. Jak je patrné, výsledný zvuk vrcholných nahrávek Motownu zahrnuje řadu drobných detailů, které nemusejí být při prvním poslechu očividné a přispívají k tomu, že nepůsobí staticky ani monotónně.

Na albu se nacházejí především konzervativnější skladby na pomezí soulu a R&B, mezi něž patří *When I Need You* v tónině *C dur* a shuffle rytmu, jež je vystavěna pouze z diatonických akordů – I, iii, IV, V, vi – a její jádro sestává ze střídajících se durových kvintakordů na I. a IV. stupni tóniny,⁷¹ hraných souběžně na kytaru a varhany za doprovodu příznačně znějící dechové sekce, a důrazného backbeatu. Dalšími stylově spřízněnými písněmi jsou např. *I Can't Turn Around* s výrazným baryton saxofonem v doprovodu a tenor saxofonovým sólem, *Keep Off, No Trespassing*, vycházející z vampu I-IV a rytmico-akordického riffu (Příklad 3), jenž do písně vnáší hybnost, nebo *I Know Better*, založená na střídání vampu I-V7 s patnáctitaktovým harmonickým schématem.

Příklad 3



Naproti tomu obsazením, zvukem a cítěním (*feeling*) se odlišuje od ostatních skladeb nejstarší nahrávka na albu, a sice balada *This Night Was Made For Love* v tónině *B dur*, dokončená v září 1965, již pro Marvelettes napsali Staunton a Jones. Především využívá rozšířený orchestrální doprovod, v němž dostávají prostor kromě obvyklých smyčců i dřevěné dechové nástroje a ze

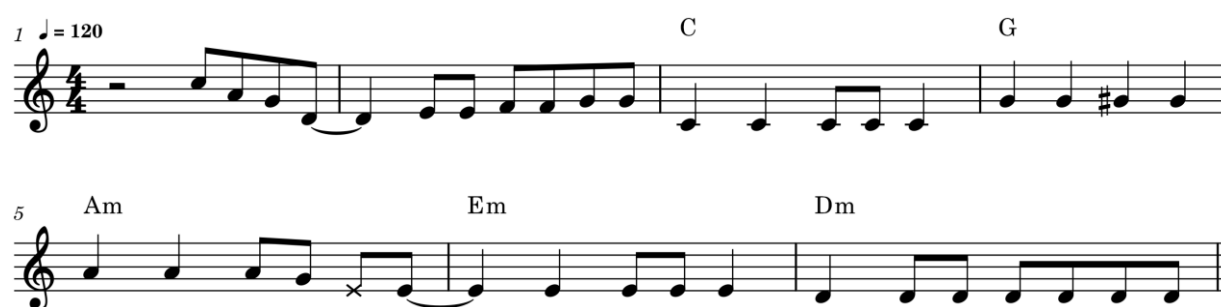
⁷⁰ Podobné se objevují jako základ mnohých písní Motownu, zejména od týmu H-D-H. „*These H-D-H motifs would [...] often be created as rhythmic/chordal units, involving a short, repeated chord sequence reinforcing the sense of movement provided by the rhythmic pattern itself.*“ FITZGERALD 1995, s. 6. Pozn.: V práci z roku 2007 autor užívá termín *rhythmic-chordal riff*.

⁷¹ Krátké ostinátní úseky tohoto typu založené na střídání menšího počtu akordů, zpravidla dvou, např. ii-V, I-IV, V-I, náleží mezi typické znaky daných hudebních stylů a jim příbuzných. Obvykle se označují termínem *vamp*.

žest'ových nástrojů vedle pozounů navíc lesní rohy, jak ukazuje její krátká předehra. Celkovou náladu dotváří přidání výrazného dozvuku, který dodává nahrávce hloubku a téměř zasněný charakter, zvláště v podobě jakoby z dále znějících doprovodných vokalistek. Svým zvukem i výrazem spadá mezi soulové a popové balady první poloviny 60. let, nicméně s bohatším obsazením, než bývalo běžné.

Desku uzavírá píseň *I Need Someone* od Deana a Weatherspoona, která je zajímavá tím, že v jejím kytarovém partu byl použit fuzz.⁷² Fuzz se v nahrávkách Motownu poprvé objevil právě v roce 1966 a mezi rané ukázky aplikace tohoto efektu náleží vedle písně Marvelettes i *Happiness Is Guaranteed* z alba *Watchout!* skupiny Martha and the Vandellas. Obě skladby byly dokončeny přibližně ve stejné době v polovině září 1966, nicméně je neprodukoval totožný producent. Většinu raných nahrávek využívajících fuzz obvykle spojuje způsob jeho uplatnění, kdy jsou tyto party zpravidla jednohlasé a zahrané typicky na spodních strunách kytary, zejména čtvrté a páté, a stejně je tomu i u obou jmenovaných.⁷³ Způsob, jakým je celý part koncipován, nastiňuje úvodní sestupná figura postupující od základního tónu c ke kvintě g, a především pět následujících taktů (*Příklad 4*), jež jsou modelem pro další průběh repetitivního improvizovaného partu, v němž se kytara drží primárně na základních tónech příslušných akordů příležitostně obohacených o průchodné tóny a postupuje téměř výhradně v osminových a čtvrt'ových notách, místy doplňována pozounem a kontrastními frázemi saxofonu.

Příklad 4



Jelikož se kytarový part do značné míry kryje se zpěvem, zpoza nějž místy vystupuje, není vždy jasně čitelný a v určitých pasážích lze slyšet pouze attack jednotlivých tónů – hlavním účelem

⁷² Jedná se o kytarový efekt, který produkuje výrazně zkreslený, charakteristicky drsný a roztřepený zvuk – odtud pochází jeho označení. V počátcích jej nejvíce zpopularizovala nahrávka The Rolling Stones (*I Can't Get No*) *Satisfaction* z roku 1964. Fuzz se stal nedílnou součástí zvuku rockových nahrávek druhé poloviny 60. a začátku 70. let, odkud pronikl do dalších hudebních stylů, především do funku a jazz fusion.

⁷³ Důvodem byl zvukový charakter a vlastnosti raných fuzzů, navíc hráčům trvalo určitý čas, než zjistili, jak efektivně využít jejich zvukových možností, tudíž akordická a melodická hra v podobě sóla se začala objevovat o něco později, souběžně se zdokonalováním těchto efektů.

bylo spíše přidat do nahrávky zajímavou zvukovou barvu. Harmonickou vrstvu textury dotváří druhá kytara akcenty lehkých dob, a zejména piano s rytmicky pravidelným a repetitivním akordickým partem ve čtvrtových a rovných osminových notách, jež postupuje paralelně s první kytarou. Formální a harmonickou strukturu písně tvoří repetice osmitaktového schématu | I | V | vi | iii | ii | IV ii | ii | IV V | – nejprve v *C dur*, z něžž po dvou opakováních moduluje bez přípravy do *D dur* tím způsobem, že po závěrečném taktu schématu jsou ihned uvedeny dvě doby s dominantou nové tóniny. Po šestnácti taktech se skladba vrací zpět do *C dur* modulací přes společný akord – k subdominantnímu kvintakordu G je následně přidán tón *f*, čímž vznikne dominantní septakord výchozí tóniny – a na závěr opět do *D dur*, přičemž končí repeticí čtyřtaktů I-V-vi-iii a fade outem. Dříve jmenované skladby spojuje s *I Need Someone* mimo jiné jejich formální uspořádání, které rovněž není členěno dle samostatných částí (sloka, refrén atd.), nýbrž cyklicky opakuje jednoduchý výchozí model (podobně jako např. v blues), případně zahrnuje navíc kontrastní sekci, a na desce překvapivě převládá.

Prozatím nebylo zhodnoceno album z hlediska soundboxu. Studie *Configuring the Sound-box 1965–1972* identifikuje čtyři výchozí typy stereofonních mixů, kde určující charakteristiku představuje relativní umístění tří klíčových elementů, a to sólového zpěvu, basové kytary a bicích, resp. malého bubnu. Na tomto základu její autoři sestavili taxonomii čítající tyto kategorie: *clustered*, v němž se většina nástrojů nachází v jednom shluku, buď uprostřed, nebo na jedné ze stran, případně některé z nástrojů mohou být odděleny od hlavního shluku, *triangular*, kde tři hlavní elementy mohou být rozvrženy různými způsoby, nicméně vždy spolu tvoří pomyslný trojúhelník, dále *dynamic*, který se vyznačuje pohybem zdroje zvuku uvnitř prostoru nahrávky a konečně *diagonal*, se třemi hlavními elementy vsazenými doprostřed stereo obrazu, buď kolmo nad sebou, nebo v mírné diagonále, jenž se postupným vývojem stal na počátku 70. let normou.⁷⁴ S ohledem na výše uvedené lze rozmístění hudebních nástrojů uvnitř virtuálního prostoru stereo verze nahrávky *The Marvelettes* shrnout následovně.⁷⁵ Patrná je absence normativního typu mixu, kdy se jednotlivé skladby v umístění tří hlavních elementů proměňují, což je však charakteristické pro dané období. Výchozím bodem písní *Keep Off, No Trespassing, I Need Someone* a dvou dalších se jeví být tzv. *centrally clustered mix*, v němž je většina nástrojů situována do středu a vybrané nástroje přesunuty do stran – kytary a vibrafon do levého kanálu a piano typicky vpravo. U skladeb *He Was Really Sayin' Somthin'* a *When I Need You* se nachází klastr nástrojů v pravém kanálu, zpěv a basová kytara na opačné straně

⁷⁴ DOCKWRAY 2010, s. 185–186.

⁷⁵ S tím, že platí: „Recording engineers [...] created final mixes, sometimes in collaboration with the producer [...]” FLORY 2017, s. 45.

nebo ve středu, v čemž lze nejspíše spatřovat počátky přechodu k trojúhelníkovému mixu, který je patrný zvláště v *The Hunter Gets Captured By The Game* a v *I Can't Turn Around*, kde jsou nástroje rovnoměrněji rozprostřeny do stran, s bicími vpravo, basovou kytarou přibližně uprostřed a zpěvem mírně vlevo. Bez ohledu na skladbu, sjednocujícím znakem jsou kytary usazené vždy v levém kanálu a smyčcové nástroje, pokud se vyskytují, ve středu, doprovodné vokalistky zpravidla uprostřed nebo vpravo, zatímco saxofon, žesťové nástroje, varhany, tamburína a vibrafon nemají jasně definovanou pozici v mixu. Anomálii představuje *This Night Was Made For Love*, která je ve skutečnosti monofonní, ačkoliv se jedná o stereo variantu alba.

5.1.2 Sophisticated Soul

Následující dlouhohrající deska Marvelettes nazvaná *Sophisticated Soul* se dostala na trh ve Spojených státech v srpnu 1968 již pouze ve stereofonní verzi.⁷⁶ Obsahovala výhradně původní materiál, tedy všech dvanáct skladeb pocházelo od skladatelů spjatých s Motownem (přičemž pět z nich napsal Robinson) a vzniklo v průběhu let 1966–1968, konkrétně tři písně ještě v období nahrávání alba *The Marvelettes* a šest bylo nahráno v roce 1967. Obě zmíněná alba představují z hudebního hlediska pro skupinu vrcholný bod a v kontextu repertoáru Motownu kulminaci klasické či tradičnější soulově orientované tvorby a zvuku 60. let (jako celek pak zejména starší z nich), než došlo na jedné straně k významnějšímu uplatnění funkového vlivu a na straně druhé k další asimilaci mainstreamových popových vlivů. Instrumentace se v zásadě shoduje s minulým albem, ovšem patrný rozdíl lze najít ve zvuku žesťových nástrojů, jež začaly být používány v mnohem větší míře s dusítky, než tomu bylo dříve, v důsledku čehož získaly výrazný a pronikavý zvuk, který se v mixu nahrávky snáze prosadí. Také si lze všimnout v několika skladbách rozšíření rytmické sekce o cembalo,⁷⁷ obohacení orchestrace o další dřevěné dechové nástroje, flétnu a hoboje, a v intru závěrečné písně navíc zaznívá elektrické piano. Rozpoznatelný je i zvýšený důraz na rytmiku a groove v podobě prominentních basových partů vystavěných místy na riffech a bicích usazených v mixu více v popředí. O poznání většího prostoru se dostává varhanám Hammond a rovněž kytarám, jež poskytují i melodický doprovod, přesto role hlavního sólového nástroje stále přísluší saxofonu. Metrico-rytmická organizace se v zásadě nezměnila, tzn. všechny písně jsou ve 4/4 taktu, mírně převládá

⁷⁶ V USA existovala také neprodejná propagační mono verze určená pro rádia, zatímco ve Velké Británii vyšlo v lednu 1969 souběžně mono i stereo. Motown přestal vydávat v USA komerční mono LP v roce 1968, v Británii se tak stalo až počátkem roku 1970.

⁷⁷ Mezi rané ukázky použití cembala v nahrávkách Motownu náleží píseň Supremes *Love Is Here And Now You're Gone* z produkce H-D-H, nahraná na podzim 1966. Vzestup oblíbenosti tohoto nástroje v populární hudbě od poloviny 60. let pravděpodobně souvisí se dvěma písněmi z roku 1964 – *When I Grow Up (To Be A Man)* (The Beach Boys) a *You've Lost That Lovin' Feelin'* (The Righteous Brothers). EVERETT 2009, s 76.

rovný rytmus nad shuffle rytmem, jednoznačně převažuje backbeat, nicméně narostl počet skladeb s Motown beatem. V oblasti tempa spadá hudební materiál do tří vyrovnaných skupin, kde se čtyři písně pohybují okolo hranice 100 úderů za minutu, další čtyři v rozmezí 108–116 a zbývající nad 120.

Desku otevírá singl *My Baby Must Be A Magician* od Robinsona, a již úvodní momenty, kdy zazní crash činel, následován vzestupným, zdánlivě krouživým glissandem na dominantním septakordu⁷⁸ a mluveným slovem, signalizují posun k novému, sofistikovanějšímu zvuku využívajícímu rozmanitější výrazové prostředky. Glissando má pravděpodobně evokovat element magie a navrácí se v rozšířené délce dvou taktů po každém refrénu i v závěru písně, avšak vzhledem k absenci jasné melodické a rytmické struktury jej nelze považovat za hook. Krátké intro sestává především z kytarového *licku*⁷⁹ ve dvojzvucích (*double stop*), složeného z tónů durové pentatonické stupnice *F*, jenž implikuje harmonický postup I-ii ve výchozí tónině *F dur*⁸⁰ (Příklad 5, takty 1–4) a zároveň předznamenává ústřední motiv písně. Formální organizace skladby vychází z obvyklého modelu sloka-refrén, navíc zahrnujícího harmonicky kontrastní střední část (*bridge, middle eight*), která přechází do instrumentální mezihry, a základ rytmiky v celém průběhu písně představují backbeat a shuffle rytmus.

Příklad 5

128
♩ = 128

1 5

8

10

8

Chords: F, Eb, D, G7, B

⁷⁸ Patrně malá septima, velká tercie a kvinta zahrané hmatem na čtvrté, třetí a druhé struně kytary.

⁷⁹ V kontextu populární hudby označuje zmíněný výraz kratší, obvykle melodickou frázi.

⁸⁰ Resp. píseň obsahuje prvek mixolydického modu v podobě kvintakordu bVII.

Textura ve slokách je střídavá a transparentní, tvořena primárně akordickým partem varhan (*Příklad 5*, takty 5–12), výraznou basovou linkou a perkusemi, jež dále podkreslují doprovodné vokály spolu s bicími s hi-hat na lehkých dobách a akcenty crash činelu a malého bubnu. Harmonie nejprve sestupuje v krocích v durových kvintakordech I-bVII-VI, poté následuje dominantní septakord na II. stupni tóniny, u nějž paralelně s basovou kytarou přecházejí varhany mezi malou septimou *f* a primou *g*, a nakonec přichází subdominanta. Na výsledný rozsah devíti taktů doplňuje sloku ještě dodatečný takt subdominanty.⁸¹ Synkopované rytmy, ve kterých závěrečné akordy taktů ve slokách nastupují, čímž se vytváří pohybový impuls posouvající skladbu kupředu, patří mezi charakteristické znaky zvláště staršího repertoáru Motownu, kde se objevují např. v kadencích v podobě rytmicko-akordických riffů. Probíraná píseň je však v tomto ohledu umírněná.⁸² Hlavní motiv v rozsahu sexty *c–a*, jenž poprvé zazněl v úvodním kytarovém licku, nastupuje v plné síle ve zpěvním partu (*Příklad 5.1*), zdvojený smyčcovými nástroji, zraje následujícího desetitaktového refrénu. V něm se zvyšuje tempo harmonie, když přináší postup I-ii-vi-iii-vi-IV-iii-ii-IV-ii (vypsáno bez repetice), který je rozveden do tóniky v dalším taktu s glissandem. Současně se přidávají doprovodné vokalistky a zbývající nástroje – jednak kytara s akcenty lehkých dob umocňující dojem vyšší hybnosti a energie, i díky svému jasnějšímu a pronikavějšímu zvuku než na starší nahrávce, jednak kompletní bicí souprava vyznačující se konkrétním a průrazným zvukem. Slovo *no* v závěru posledního taktu sloky anticipuje dynamický nástup motivu a je vždy zdvojeno vibrafonem.

Příklad 5.1

$\text{♩} = 112$ B F Gm
 No rab - bits in his hat . No
 F Gm
 pi - geons up his sleeve , but you bet - ter be - lieve .

Po druhém refrénu následuje střední část mollového charakteru v délce devět taktů s postupem iii-ii-iii-I-ii-I-iii-I-II-IV-ii-vi-V, jejíž závěr představuje jediné místo skladby, kde zazní dominantanta, čímž se potvrzuje obecně větší důležitost subdominanty v soulu, vycházející

⁸¹ Nestandardní rozsah na hypermetrické úrovni je obvykle důsledkem elize (*elision*), zkrácení (*cut*) nebo, jako v tomto případě, rozšíření (*extension*), viz MOORE 2012, s. 60–62.

⁸² Pro ilustraci viz *Keep Off, No Trespassing* a *I Know Better* z nahrávky *The Marvelettes*.

pravděpodobně z tradice gospelu.⁸³ Sekce poté ústí do sedmitaktové instrumentální mezihry, která se harmonicky shoduje s úvodními takty refrénu a jejím jádrem je hook uváděný smyčcovými nástroji. V ní dochází k modulaci bez přípravy přes chromaticky zvýšený mollový kvintakord II. stupně do tóniny *Fis dur*, v níž pokračuje závěrečný refrén – formu písně tak lze přibližně vyjádřit jako AABA' (ovšem ne ve smyslu 32taktové písňové formy typické pro balady z Tin Pan Alley). Za povšimnutí ještě stojí zpěvní melodie využívající dvě tónové řady, které mírně proměňují její charakter – složená bluesová stupnice⁸⁴ od tónu *f* dodává slokám zesílené soulové cítění, resp. určitý bluesový nádech, a to díky malé tercii *as* a malé septimě *es*, kdežto velká tercie *a* v nich zazní jen ojediněle. Naproti tomu nápěv v refrénu a střední části vychází ze stupnice *F dur*. K celkově efektnímu zvukovému účinku nahrávky potom přispívá střídme užití reverbu.

Na opačném konci spektra se nachází závěrečná píseň alba, *Someway, Somehow* od Richarda Morrisa a Sylvie Moy, založená na harmonicky neuzavřeném cyklu střídajícím pouze dva akordy v tónině *C dur* – I-ii. Píseň lze na základě jejího cítění a textu charakterizovat jako popsoulovou baladu, nicméně ve středním tempu a se zjednodušenou formovou i harmonickou strukturou vzdálenou obvyklým schématům. Následnou repetitivnost skladby pomáhá narušovat způsob, jakým jsou jednotlivé party vystavěny, resp. variace v textuře a též aspekt barvy zvuku. Nejprve v úvodu zaznívá elektrické piano Wurlitzer s jednoduchým motivem (Příklad 6), v podstatě riffem načrtávajícím harmonii písně, který představuje výchozí model pro basovou linku. V dalším průběhu však již zmíněný nástroj nefiguruje, patrně byl užit proto, aby vnesl do nahrávky zvukový kontrast.

Příklad 6



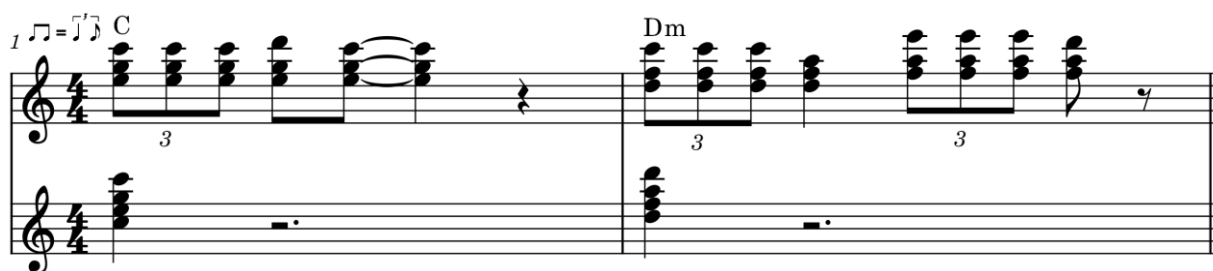
Základ harmonické vrstvy je tvořen akordicky koncipovanými party kytar a piana, postupujícími paralelně v pravém a levém kanálu, k nimž se před polovinou skladby přidává

⁸³ Platí to i pro hudbu Staxu. „This prominence of the IV chord and relative unimportance in a number of recordings of the V chord most likely comes straight out of gospel music.“ BOWMAN 1995, s. 199.

⁸⁴ Composite blues scale o intervalové struktuře č.1, v.2, m.3, v.3, č.4, č.5, v.6, m.7.

cembalo, jež zde na pozici primárního klávesového nástroje nahrazuje standardně užívané piano či varhany a nese s sebou jistý prvek novosti. Ostinátní kytarový part zní jako jediný nástroj, avšak ve skutečnosti se skládá ze dvou od sebe sotva odlišitelných nástrojů, kdy první z nich zahraje akord vždy jen na první době taktu, zatímco druhý nástroj hraje trojzvuky v triolách rozšířené o melodické tóny – sextakord I o velkou nónu *d*, kvintakord a sextakord ii o malou septimu *c*, resp. velkou nónu *e* (Příklad 6.1). Dechová sekce obsazená trubkami užitými s dusítky a pozouny zprvu zdvojuje akordický doprovod na strukturálně důležitých místech – konkrétně rámuje začátky a konce slok zdvojením nejvyššího hlasu kytarového partu – a po osmitaktové akordické instrumentální mezihře v podání cembala, která rozděluje píseň na poloviny, uvádí kontrastní melodii ke zpěvní lince. Po mezihře se zvyšuje dynamika a narůstá intenzita zvuku, na čemž se významně podílí cembalo připojující akordy v triolách.

Příklad 6.1



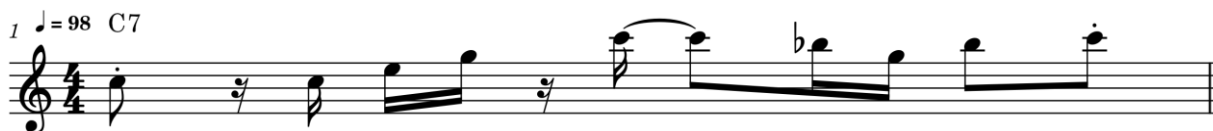
Nedílnou složku soulové hudby představuje souhra zpěvu sólového s doprovodným, a nejinak je tomu i zde, přičemž doprovodné vokalistky obvykle na začátku frází postupují nezávisle v protimelodii a na jejich konci harmonizují se sólovým partem. Wanda Rogers v nástupech zpravidla anticipuje doby a individuální fráze tak často začínají předraženým tónem na lehké době předcházejícího taktu. Vzhledem k prosté harmonické struktuře čerpá nápěv pouze z tónů pentatoniky *C dur*.

Na albu jsou samozřejmě zastoupeny i skladby, jež se těsněji přidrží hranic R&B a soulu a pokračují ve stylu započatém na minulé nahrávce, např. *Here I Am Baby* a *You're The One*, které složil Robinson. První jmenovaná píseň má přímočarou strukturu tvořenou repeticí refrénu a sloky, v tomto pořadí, kde osmitaktový refrén je založen na dominantních septakordech IV7-I7 v tónině *C dur*, jež odkazují k bluesové tradici, a sedmitaktová sloka⁸⁵ primárně na malých mollových septakordech – iii7-ii7-iii7-ii7-vi-V-iii7-ii7-IV7. Dominanta opět zní jen krátce, a navíc je v kadenci oslabena následujícími mollovými akordy

⁸⁵ Názorná ukázka elize.

a subdominantou, což však není ve skladbách Motownu nic zvláštního a souvisí to se zmíněným podřízeným postavením dominanty v soulu. Skladba obsahuje instrumentální mezihru s kratším varhanním sólem, v níž je podklad tvořen repeticí jednotaktového motivu (*Příklad 7*), který se skládá z tónů dominantního septakordu C7 a poprvé zazněl v intru.

Příklad 7



V obou částech jej zdvojují vibrafon s basovou kytarou. Charakteristický soulový zvuk nahrávce do značné míry propůjčují varhany Hammond a dvě kytary kombinující akordickou hru s krátkými částečně bluesově laděnými licky, naproti tomu rytmické cítění skladby se odklání od obvyklejšího shuffle k rovnému rytmu.

K uvedeným skladbám lze přiřadit píseň *The Stranger*, vystavěnou na mollovém pentatonickém riffu v basu, která v sobě spojuje tradičnější sound v podobě bluesového piana s novějšími stylovými prvky, jako jsou využití cembala a dřevěných dechových nástrojů spolu s lesním rohem.⁸⁶ Aktualizovanou instrumentaci a kytarový doprovod, opouštějící prosté akcentování dob ve prospěch fragmentů akordických rozkladů propojených s melodickými licky za použití tremolo efektu a doplněných basovou linkou, ilustruje *You're The One For Me Bobby*. V další ze skladeb vystupuje výrazněji do popředí gospelový vliv, a to z velké části zásluhou sólového zpěvu Ann Bogan. Jedná se o píseň *I'm Gonna Hold On Long As I Can*, vycházející z repetice akordů I7-IV7 a obsahující doprovodný part piana příznačný pro gospelovou hudbu. Část repertoáru alba se naopak odklání od soulového cítění a přibližuje k přímějšimu popového zvuku, např. *Reachin' For Something I Can't Have*, zahrnující bohatší orchestrální doprovod, a *Your Love Can Save Me* – obě v rychlejším tempu, s Motown beatem v celém svém průběhu a rovným rytmem. Ve druhé z nich je zajímavým způsobem využit barytonový saxofon⁸⁷ v interakci s téměř identicky znějícím fuzzem. Ve dvou písních je patrný návrat akcentování dob v taktu tleskáním, které se pravidelně objevovalo na nahrávkách Marvelettes z první poloviny 60. let, zde se však spíše jedná o odkaz k původním gospelovým vlivům než k dívčímu popu a R&B s prvky doowopu.

⁸⁶ Zařazení těchto nástrojů souvisí podle všeho s trendem tzv. chamber popu, jenž se začal prosazovat v půli 60. let. FLORY 2017, s. 61.

⁸⁷ Nejen v roli doprovodného, ale zvláště sólového nástroje byl hojně využíván v nahrávkách Motownu z první poloviny 60. let, mimo jiné v *Heat Wave*, *Baby Love*, *Run, Run, Run*, *Where Did Our Love Go* ad.

Stran hodnocení mixu se zřetelně ukazuje upřednostnění trojúhelníkového typu, v němž se nacházejí sólový zpěv a basová kytara uprostřed prostoru nahrávky – buď osamoceně, nebo ve srovnatelném počtu případů spolu s dechovými, případně smyčcovými nástroji – a bicí typicky vpravo. V tomto ohledu se od zbytku alba odlišuje *Destination: Anywhere* s dalšími nástroji usazenými ve středu. Všechny ostatní zdroje zvuku jsou rozděleny přibližně rovnoměrně mezi levý a pravý kanál nebo převažuje jejich počet v jednom z nich, s doprovodnými vokály, perkusemi a kytarami zpravidla v levém kanále a klávesovými nástroji častěji v pravém.

Následující deska *In Full Bloom* ze září 1969 již nepřinesla nic zásadního, jelikož vedle čtyř nových písní sestávala jen ze staršího nevydaného materiálu a dvou cover verzí.⁸⁸ I konfigurace užitého mixu zůstala od minulého alba nezměněna. Dobové trendy se odrazily např. v instrumentaci přidáním elektrického sitáru a širším použitím elektrického pianu. Za pozornost pak stojí zvláště *Too Many Tears*, *Too Many Times* a *Everybody Knows (But You)*, obě ilustrující klasický soullový styl 60. let.

5.2 The Supremes / Diana Ross and the Supremes

Supremes vznikly z dívčího vokálního kvarteta založeného v Detroitu roku 1959 pod názvem The Primettes – jako sesterské uskupení ke skupině The Primes, jejíž dva členové později spoluzakládali Temptations. Předtím než se jim podařilo uspět v konkurzu u Motownu, nahrály Primettes v roce 1960 svůj jediný singl u malého detroitského labelu LuPine. Berryho Gordyho se jim podařilo přesvědčit o svém potenciálu až na druhý pokus, což vyústilo v podpis nahrávacího kontraktu s Motownem v lednu 1961, na jehož základě došlo i ke změně jména na Supremes. Debutový singl pod novým jménem následoval na jaře téhož roku a rané období u Motownu pak uzavřelo jejich první album, vydané v prosinci 1962, kdy již působily jako trio ve složení Diana Ross, Florence Ballard a Mary Wilson.⁸⁹ Raný materiál, pohybující se na pomezí R&B a popu s názvuky doowopu, jenž složili a produkovali zejména Gordy a Robinson, nijak nepřekračoval stylové konvence počátku 60. let. Situace se však začala měnit v roce 1963, po spojení Supremes s nově vzniklým skladatelsko-producentským týmem H-D-H. Výsledkem spolupráce, která trvala do roku 1967, byla série dnes již klasických singlů a alb, na nichž se postupem času vykrystalizoval velmi originální a nezaměnitelný kompozičně-produkční styl, jenž představuje typický Motown sound v jeho nejryzejší podobě. Výraznější náznaky tohoto

⁸⁸ Nahrávka *The Return Of The Marvelettes* z roku 1970 vznikala jako sólová deska Wandy Rogers a nezahrnovala žádné nově zkomponované skladby.

⁸⁹ DAHL 2001, s. 140–141.

nového stylu, který se plně konstituoval v singlech *Where Did Our Love Go*, *Baby Love* a *Come See About Me* (všechny z roku 1964), lze poprvé nalézt ve skladbě *When The Lovelight Starts Shining Through His Eyes*, vydané na podzim předešlého roku.⁹⁰ Spolupráce Supremes a tria H-D-H kulminovala na dlouhohrající desce příznačně nazvané *The Supremes Sing Holland-Dozier-Holland*⁹¹ z ledna 1967, jež obsahovala i singl *You Keep Me Hangin' On*. V roce 1967 pak byla ze Supremes propuštěna zakládající členka Florence Ballard, již nahradila Cindy Birdsong, nicméně změnou zvuku doprovodných vokálů se to neprojeвило. Téhož roku také došlo k úpravě jména skupiny na Diana Ross and the Supremes,⁹² jež mělo reflektovat výsadní postavení Diany Ross jako sólové zpěvačky a hlavní osoby skupiny a zároveň předznamenalo budoucí vývoj směřující k jejímu odchodu na sólovou dráhu začátkem roku 1970.

5.2.1 Reflections

Dlouhohrající deska *Reflections* z dubna 1968 je poslední, na niž se Supremes spolupracoval tým H-D-H, který produkoval celkem osm písní na desce a současně pět z nich i složil. S výjimkou několika skladeb nahranych v letech 1966 a 1968 vznikalo album převážně v průběhu roku 1967 a vyjma tří cover verzí obsahovalo původní materiál. Ve stejném roce však došlo k eskalaci napětí mezi týmem H-D-H a společností Motown ohledně nevyslyšení požadavků na vyšší podíly ze zisků a zformování jejich vlastního labelu v rámci struktury společnosti, což je vedlo k tomu, že začali omezovat svou práci pro Motown, až ji nakonec přerušili úplně.⁹³ Zejména proto obsahuje album sesbírané skladby dalších autorů spolu se zbývajícími nevydanými písněmi z produkce H-D-H, v důsledku čehož nepůsobí hudebně ani zvukově kompaktním dojmem do té míry jako předchozí album. Období druhé poloviny 60. let bylo spojeno s akcelerujícím vývojem a značnými proměnami populární hudby, jichž si byli H-D-H dobře vědomi a ve své tvorbě je reflektovali – především se jednalo o průkopnické produkční techniky a studiové experimenty v oblasti zvuku související s nástupem psychedelie v letech 1966-1967, s nimiž ve svých nahrávkách přicházeli The Beatles a další kapely.⁹⁴ V nových skladbách H-D-H je tak patrná modifikace Motown soundu spjatá se snahou o nalezení aktuálnějších výrazových prostředků a vyjádřená experimentováním se zvukem

⁹⁰ Charakteristiky kompozičního stylu a produkčních hodnot nahrávek z období 1963–1966 pocházejících od týmu H-D-H zevrubně popsal ve svých dvou studiích Fitzgerald a stručné shrnutí obsahuje i Floryho práce, viz FLORY 2017, s. 52–58.

⁹¹ Zmíněné album nebude do této práce zahrnuto, jelikož spadá do repertoáru, který analyzoval Fitzgerald a plně se na něj vztahují jím učiněné závěry.

⁹² Po odchodu Diany Ross se název skupiny vrátil do původní podoby. V zájmu přehlednosti je zde používána tato kratší varianta, podobně jako v databázi www.dftmc.info.

⁹³ DOZIER 2019, s. 160–164.

⁹⁴ Tamtéž, s. 154.

a novými hudebními nástroji. Tyto inovativní prvky propojili s bohatším orchestrálním doprovodem, v němž začaly hrát významnější roli dřevěné dechové nástroje (podobně jako v některých písních alba *Sophisticated Soul* ze stejné doby), což demonstruje titulní píseň *Reflections*, vydaná jako singl v červenci 1967.

Skladbu uvozuje zvukový efekt vytvořený pomocí tónového generátoru, resp. oscilátoru, který se obvykle používal k testování frekvenční odezvy audio zařízení v prostoru nahrávacího studia.⁹⁵ Výchozí zvuk oscilátoru byl dále modulován a ve stereo verzi se navíc přesunuje z jednoho kanálu do druhého, píseň tedy zahrnuje prvky dynamického mixu, jenž se typicky objevoval v psychedelickém rocku. Důležitou součástí nástrojového obsazení se stalo elektrické piano Wurlitzer model 140, které představuje nejen v této skladbě jeden z hlavních nástrojů utvářejících harmonickou vrstvu. Zaznívá ihned v instrumentálním intru, v němž jeho part ve dvojzvucích v synkopovaném rytmu implikuje akordický postup VI7-V-VI a VI7-V v tónině *Des dur* (Příklad 8). Piano v něm doprovázejí bicí, basová kytara a tamburína, jejíž pravidelný part v šestnáctinových notách figuruje bez přestávky v celém průběhu písně.

Příklad 8



Ve své podstatě by bylo možné formální strukturu skladby zjednodušit na sloku, refrén a střední část, nicméně s ohledem na postup harmonie, proměňující se texturu, a zejména pohybovou energii, vystihují lépe její vnitřní členění části identifikované následovně: sloka, jež se po hudební stránce shoduje s intrem (vyjma zpěvu a dalšího použití oscilátoru), přechod k refrénu, refrén, dále sekce, která někdy bývá označována jako *post-chorus*, a nakonec střední část. Na intro tedy navazuje přechod k refrénu v délce čtyř taktů s akordy VI-iii-IV-I, vyznačující se vzestupným nápěvem, jenž je podpořen nástupem doprovodných vokalistek a akordeonu. Refrén přináší hlavní melodický motiv v rozsahu malé tercie *f-as* (při repetících variován rytmicky, textově a melodicky v rozsahu kvarty *f-b*), doprovázený rytmicko-akordickým riffem IV-I zahráným v hybném rytmu na kytaru (Příklad 8.1). Současně se přidává druhá tamburína, akcentující spolu s bicími všechny doby v taktu, a doprovodné vokalistky, které zdvojují závěrečná slova obou frází. Refrén poté přechází v pětiktový *post-chorus* s postupem harmonie IVM7-ii-iii-I-V-IV, kde se opět ukazuje preference či větší důraz na využívání

⁹⁵ DOZIER 2019, s. 154.

subdominanty, jež následuje v závěrečné kadenci po dominantě. Zařazení podobné části není v písni Motownu obvyklé, jelikož po jasně vymezeném refrénu zpravidla následuje nová sloka, případně krátký break nebo mezihra, a její přítomnost tak ilustruje snahu o určitou obměnu zavedeného schématu. Změna textury v samém závěru refrénu anticipuje její příchod, když se přidávají smyčcové nástroje s dřevěnými dechovými nástroji a současně se kytara s akordeonem odmlčí, naopak rytmický part zůstává neměnný.

Příklad 8.1

Na druhý post-chorus navazuje sedmitaktová střední část v tónině *B dur*, do níž píseň moduluje přehodnocením VI. stupně výchozí tóniny na dočasnou tóniku, což provází jednorázové rozšíření taktu s modulací na pět dob. Střední část rovněž obsahuje synkopované rytmicko-akordické riffy (*Příklad 8.2*) v homofonně aranžovaných partech s prvky call and response stylu v melodické vrstvě textury. Nakonec následuje repetice hlavních formových částí opět v tónině *Des dur* a skladbu uzavírá fade out v závěrečném refrénu.

Příklad 8.2

Mimo zmíněný aspekt dynamického mixu stojí za pozornost stereofonní verze nahrávky písně *Reflections* i pro své rozvržení nástrojů v prostoru, ve kterém lze detekovat rané použití diagonálního mixu s bicími, basovou kytarou a zpěvem v mírné diagonále uprostřed stereo pole. K němu dospěli pravděpodobně experimentálně, resp. nejspíše vyplynul z výchozího

mono mixu přesunem některých centrálně umístěných nástrojů do levého a pravého kanálu, neboť se v nahrávkách ostatních písní na desce již nevyskytuje – u nich byl zvolen trojúhelníkový mix se zpěvem a basovou kytarou ve středu a bicími na jedné ze stran.⁹⁶

Další skladba od H-D-H, *In And Out Of Love*, vykazuje ve svém přímočarém popovém stylu a zvuku výraznější odlišnosti od předešlých písní Supremes a Motown soundu. Rozdíly v celkovém výrazu jsou do určité míry dány i tím, že nahrávání doprovodných partů probíhalo vedle Detroitu především v Los Angeles za využití tamějších studiových hudebníků namísto obvyklých Funk Brothers. Metrico-rytmickou organizaci lze nejvýstižněji interpretovat jako mírný shuffle rytmus ve 4/4 taktu s přízvukem na lehkých dobách a tempu 160 úderů za minutu, které je nezvykle rychlé pro písně Motownu ze závěru 60. let.⁹⁷ Odlišné cítění písní propůjčuje z velké části také part basové kytary založený na vystřídávání akordických tónů, zejména základního tónu s kvintou akordu, doplněných melodickými tóny průchodnými nebo předraženými či drobnými linkami (Příklad 9). Melodicky i rytmicky pravidelný a relativně méně hybný part s lehkými názvuky C&W, který prokazatelně nahrála Carol Kaye,⁹⁸ kontrastuje s jazzem ovlivněnou hrou Jamese Jamersona a jeho aktivnějšími party s vyšším podílem improvizace a všudypřítomnou orientací na groove.⁹⁹

Příklad 9

♩ = 160
1 ♩ = 7/8 C

Keep fall - in' in and out of love.

Explicitně uvádět harmonii písně mají na starost dvě kytary postupující v zásadě rytmicky paralelně s partem bicích – první z nich plnými vertikálními souzvuky v osminovém rytmu a druhá akcenty druhé a čtvrté doby na vrchních strunách. V určitých pasážích je navíc doplňuje třetí kytara rozklady akordů. Pravidelné a symetrické formální schéma se tentokrát skládá pouze

⁹⁶ Album tak ilustruje skutečnost, že: „[...] US-produced tracks lead the way towards a normative mix.“ DOCKWRAY 2010, s. 190.

⁹⁷ Podobná nebo rychlejší tempa se typicky objevovala ve starších písních H-D-H, např. v *Heat Wave* a *Take Me In Your Arms (Rock Me A Little While)*.

⁹⁸ Viz WRIGHT 2019, s. 89–90.

⁹⁹ Oba používali nástroj Fender Precision Bass, zvukový rozdíl pak tvořilo použití plektra a snímání basového zesilovače mikrofonom u Kaye versus hra ukazovákem a přímé nahrávání nástroje zapojeného do mixážního pultu v případě Jamersona. WRIGHT 2019, s. 93–95.

z refrénu, sloky a střední části, jež však zazní vícekrát. Osmitaktový refrén v celém svém průběhu setrvává netypicky jen na tónickém kvintakordu *C dur* a přináší melodicky i rytmicky nekomplikovaný hlavní motiv písně, vystavěný lineárně vzestupně z po sobě následujících tónů durové pentatonické stupnice *C* (Příklad 9), jež zdvojují dřevěné dechové nástroje spolu s celestou¹⁰⁰ a následně imitují doprovodné vokalistky. Na něj navazuje rovněž osmitaktová, harmonicky nejednoznačná sloka s progresí¹⁰¹ IV-vi-ii-bvii-v-bVII-V, která se pouze po třetím refrénu mění na postup IV-vi-ii-I-V-I, kde současně dochází mezi posledními dvěma takty sloky a prvními dvěma takty následujícího refrénu k elizi – tzn. čtvrtý refrén trvá šest taktů. Střední část v délce dvakrát osm taktů tvořená akordy bVII-I-IV-ii-bIII-V následuje po druhé a čtvrté sloce. Píseň uzavírá dle zvyklostí repetice refrénu. Jak lze pozorovat, harmonická konstrukce zahrnuje prvky modality, přesněji řečeno užití akordů bIII a bVII prozrazuje dórský modus, resp. akord bvii spolu s malou sextou *as* v melodii mohou odkazovat k modu frygickému.¹⁰² Na rozdíl od *Reflections* se v *In And Out Of Love* neobjevují rytmicko-akordické riffy ani synkopovaný rytmus harmonie. Textura se mezi jednotlivými částmi skladby nijak výrazně neproměňuje, rytmika zahrnující perkuse zůstává od nástupu celé bicí soupravy na začátku druhého refrénu neměnná, zejména se přidávají smyčcové a žesťové nástroje, jejichž party jsou koncipovány jak homofonně v podobě harmonické výplně, tak i melodicky, kdy zdvojují hook nebo uvádějí nezávislou melodii, podobně jako doprovodné vokalistky.

Co se týká dalšího materiálu na desce, ne všechny ze skladeb od H-D-H byly nové. V případě *Love (Makes Me Do Foolish Things)* se jednalo o starší píseň, původně singl skupiny Martha and the Vandellas z roku 1965,¹⁰³ jež koresponduje se stylovými konvencemi R&B balad první poloviny 60. let a od novějších skladeb se odlišuje – jakožto jediná z původních písní je v 12/8 taktu (ostatní ve 4/4 taktu s převahou rovného rytmu a temp pod 110 úderů za minutu), též obsahuje příznačný doprovod piana a saxofonů v triolách, nicméně oproti předchozím verzím zahrnuje rozšířenou orchestrální instrumentaci a svým výrazem má nepatrně blíže popu. Z poslechu první strany alba, na níž se nacházejí všechny stěžejní skladby, je zřejmá preference zmíněného piana Wurlitzer nad akustickým pianem a varhanami, zatímco v písni *I Can't Make It Alone* se pro změnu objevuje cembalo v kombinaci s celestou. Party elektrického piana jsou

¹⁰⁰ Celesta se začala u Motownu šířejí používat přibližně od roku 1966 a její úlohu v textuře dobře ilustruje např. singl Marvinu Gaye a Tammi Terrell *Ain't No Mountain High Enough* z jara 1967. K úloze celesty v textuře nahrávek Motownu viz následující kapitulu.

¹⁰¹ V této práci je výraz *progrese* užíván ve významu *chord progression* – postup harmonie/akordický postup.

¹⁰² Základní tóny všech použitých akordů korespondují s tóny *c* dórského modu.

¹⁰³ Píseň nejdříve nahrála Kim Weston v dubnu 1964, nicméně tato verze byla vydána vůbec poprvé až v roce 2005.

i v dalších skladbách koncipovány podobným způsobem jako v *Reflections* – písně *I'm Gonna Make It (I Will Wait For You)* a *Bah-Bah-Bah* uvozuje intro s akordickými, resp. akordicko-melodickými riffy, které dávají vyniknout nezaměnitelnému zvuku nástroje, mezi jehož atributy patří snadno dosažitelné libozvukné zkreslení, tremolo (u použitého modelu zatím pouze s fixní rychlostí) a plný zvuk, který je ideální pro úlohu harmonické výplně textury – lze jej tak označit za definující hudební nástroj tohoto alba. Dalším novým nástrojem použitým na nahrávce je Electro-Theremin¹⁰⁴ a objevuje se v písni *Forever Came Today* od H-D-H. Navíc, jestliže na albech Supremes z poloviny 60. let figuroval ve většině skladeb vibrafon, zde tomu tak již nebylo. V souhrnu vykazovalo album *Reflections* z hlediska instrumentace, zvuku a stylu odlišné směřování než deska *The Supremes Sing H-D-H* a jednoznačně předznamenalo proměnu klasického Motown soundu, který kulminoval na nahrávkách z roku 1966.

5.2.2 Love Child

Odchod týmu H-D-H začátkem roku 1968 znamenal pro Motown citelnou ztrátu zdaleka nejvíce v rovině hudebně-kreativní. Výpadek bylo nutno nahradit jinými skladateli a producenty, kteří pochopitelně vnesli do produkce Motownu nové podněty a vlivy, což se ve výsledku projevilo ve zřetelných proměnách hudebního materiálu a zvuku Supremes i dalších interpretů. První dlouhohrající desku Supremes nahranou kompletně bez účasti H-D-H představovala nahrávka *Love Child*, vydaná v listopadu 1968 – kolekce zahrnující jedinou cover verzi¹⁰⁵ a jedenáct původních písní z větší části od skladatelských týmů zformovaných ad hoc, s výjimkou jedné od Robinsona a tří od zkušené dvojice Ashford-Simpson, vznikala přibližně od května do října 1968. Její instrumentace se shoduje s již probranými nahrávkami, tj. základem jsou Funk Brothers, doplnění o smyčcové a dechové nástroje, vedle nichž se v některých skladbách objevuje další idiofon – celesta,¹⁰⁶ která má v textuře podobnou roli jako vibrafon a nahrazuje jej. Vibrafon zastával funkci harmonickou, melodickou i rytmickou, často zdvojoval bas, zvýrazňoval změny harmonie, beat apod., celesta plní pouze první dvě úlohy. Její zařazení ilustruje přibližování nahrávky k popovému zvuku, ve srovnání s vibrafonem, který je v oblasti afroamerické hudby spojen zejména s jazzem. Mimo to v úvodu *Some Things*

¹⁰⁴ Zdokonalená varianta thereminu známá zvláště z písně *Good Vibrations* od Beach Boys. EVERETT 2009, s. 79.

¹⁰⁵ Skladbu *Can't Shake It Loose*, uzavírající album, která je zajímavá tím, že v ní byl jako v jedné z prvních nahrávek Motownu použit wah pedál. Původně byla vydána v roce 1966 detroitským labelem Golden World, jenž Gordy téhož roku odkoupil. Jedním ze spoluautorů písně je George Clinton, pozdější lídr funkových kapel Parliament a Funkadelic.

¹⁰⁶ Teoreticky může jít v některých písních i o zvonkohru (*glockenspiel*), z poslechu nahrávky to není vždy jednoznačně patrné.

You Never Get Used To krátce zazní i kastaněty, zatímco elektrické piano se na albu vyskytuje jen v zanedbatelné míře. V oblasti metricko-rytmické organizace a tempa představuje východisko 4/4 takt s preferencí backbeatu a mírnou převahou rovného rytmu nad shuffle, zpravidla ve středním až rychlém tempu – celkem pět skladeb je v tempu nad 120 úderů za minutu – s výjimkou balady *Does Your Mama Know About Me* v 12/8 taktu a pomalém tempu.

Píseň *Love Child*, jež dala jméno celému albu, reprezentuje aktualizovaný zvuk Supremes, v zásadě se nepodobající staršímu Motown soundu.¹⁰⁷ Propojuje v sobě pop se soulem, jehož elementy zachovává ve větší míře, než by první poslech prozrazoval. V jejím úvodu nejprve zazní jednotaktová akordická figura, kterou lze interpretovat v tónině *a moll* jako mollovou subdominantu s melodickými tóny *h* a *c* v nejvyšším hlase. Po ní následuje instrumentální introdukce, jež spolu s hudebně shodnými slokami dobře demonstruje názvuky soulu. Podklad v nich je tvořen složeným kytarovým partem v šestnáctinových notách, vystavěným odlišným způsobem, než bývalo zvykem. V něm první z nástrojů hraje na páté struně základní tón akordu I provedený s tlumením dlaní a druhý přidává drobné licky či ozdoby, převážně legato, složené z tónů pentatoniky *a moll* s důrazem na malou septimu, kvintu a primu (*Příklad 10*). Tercie v něm sice nezazní, nicméně part piana a tón *cis* na slově *slum* v doprovodné zpěvní lince jednoznačně implikují durový tónorod.

Příklad 10



Je spíše improvizovaného rázu, s drobnými interpretačními variacemi a odchylkami, a v této podobě se objevuje v prvních čtyřech taktech, po nichž jedna z kytar přechází ke zdvojování basu. Svým pojetím, jak z hlediska celkové konstrukce, tak rytmem založeným na šestnáctinových hodnotách, nepochybně odráží pronikání vlivu funku do soulu. Obvyklou roli celesty v melodické vrstvě textury ukazuje krátký motiv sestupující od malé septimy *g* ke

¹⁰⁷ *Love Child* patří mezi první skladby Motownu reflektující aktuální společenská témata ve svých textech – v tomto případě je námětem problematika mimomanželských dětí, která tak ostřeji kontrastuje s popovým charakterem písně. Složilo ji uskupení autorů, které za účelem nahradit tým H-D-H sestavil Gordy a nazval jej The Clan. Okolnosti vzniku písně popisuje Gordy ve své autobiografii. Viz GORDY 1994, s. 264–265.

kvintě e, který fakticky vznikl pouhým zdvojením nejvyššího hlasu sestupu v terciích (naznačujících akordy I7-IV-I) z doprovodu piana (*Příklad 10.1*), přičemž souběžně s motivem zaznívá nápěv v identickém tónovém složení. Mimo jiné častý výskyt malé septimy a užití riffu I7-IV-I stále zachovává v písni soulové cítění. Zbývající část sloky je založena na akordech iii-I-IV-iv-V, jež jsou, s výjimkou dominanty, zásluhou chromaticky sestupného basu netypicky pouze v obrazech.¹⁰⁸

Příklad 10.1



V přechodu k refrénu o délce čtyř taktů se harmonie přesouvá do tóniny *a moll* (postup bVII-bIII-i-bVI-V) a současně se mění textura, v níž nastupují homofonně aranžované smyčcové nástroje, které poskytují harmonickou výplň. S jejich partem koresponduje v prvních dvou taktech kytara hrající krátkou basovou linku – podobné se objevují i jinde na albu a patří mezi příznačné rysy doprovodu. Osmitaktový refrén vychází ze čtyřtaktí, v němž harmonie sestupuje v krocích od mollové tóniky k dominantnímu septakordu (i-bVII-bVI-V7).¹⁰⁹ Jeho příchod opět signalizuje proměna textury, která se, jako jeden z prvků gradace, směrem od sloky k refrénu zahušťuje, což se odráží i v kytarovém partu složeném jednak z rytmicky statických akordů primárně ve čtvrt'ových notách připadajících na doby taktu, jednak z akordů v hybnějším osminovém a šestnáctinovém rytmu, z nichž lze slyšet zejména perkusivní attack při kontaktu plektra se strunami. Refrénu dodávají jistou dávku dramatickosti smyčce hrající tentokrát melodii ve vyšším rejstříku. Obdobně jako v *Reflections* představuje tamburína se šestnáctinovým patternem dominantní rytmický nástroj, kompletní bicí souprava pak nastupuje v přechodu k refrénu, v němž je základem backbeat, a refrénu (přesněji až od druhého), kde přichází na řadu Motown beat – celá souprava tedy nezní v intru ani během slok. Patrnou míru ambivalence ve vztahu k dur-moll tonalitě, charakteristickou pro styly odvozené z blues, dokresluje zařazení čtyřtaktové kontrastní sekce obsahující melodii na tónech pentatoniky

¹⁰⁸ C#m/G#-A/G-D/F#-Dm/F-E

¹⁰⁹ Jedná se o harmonický postup příznačný pro flamenco, který později pronikl do populární hudby. Mezi rané příklady jeho použití v populární hudbě patří skladba *Hit The Road Jack* od Percyho Mayfielda, kterou v roce 1961 nahrál a proslavil Ray Charles. Viz MOORE 2012, s. 78.

a moll (a, c, g) nad vampem I-IV, který je současně prvkem příznačným pro soulové harmonické progrese.

V porovnání se singly Supremes z minulých let z produkce H-D-H postrádá skladba *Love Child* dominantní beat se silnou basovou linkou utvářející ve spojení s rytmicko-akordickými riffy typicky hustou texturu, jež by vhodně doplňovala hlas Diany Ross a dodávala plnost zvuku nahrávky, která má z tohoto důvodu spíše výše posazený a lehčí zvuk. Píseň krom jiného dokumentuje závěrečnou vývojovou fázi Supremes s Dianou Ross v sestavě a jejich směřování od nezaměnitelného Motown soundu poloviny 60. let k méně vyhraněnému zvuku s vyšším podílem elementů mainstreamového popového stylu. Většina skladeb alba se nese ve víceméně podobném popsoulovém duchu, z nichž např. *He's My Sunny Boy*, singl *Some Things You Never Get Used To* a *Honey Bee (Keep On Stinging Me)* taktéž dobře ilustrují směr, jímž se ubírala hudba Supremes i jiných interpretů Motownu.

Poslední z jmenovaných písní, pod níž je podepsáno trio Dean-Richards-Bradford, charakterizuje rychlejší taneční tempo, rovný rytmus, Motown beat a formální výstavba vycházející ze střídání osmitaktové sloky se čtyřtaktovým refrénem. Základem slok je dvoutaktí obsahující rytmicko-akordický motiv hraný souběžně na kytaru a piano (rytmus piana ve čtvrtěových a osminových notách) a sestávající z akordů I-V-vi-IV-V¹¹⁰ v tónině *B dur*. V něm nástup druhého akordu v taktu vždy anticipuje čtvrtou dobu, čímž dodává skladbě pohybovou energii (*Příklad 11*).

Příklad 11



Refrén, který plní zároveň funkci intra, přináší jednoduchý melodický hook složený jen ze dvou tónů (*Příklad 11.1*). Z hlediska harmonie neortodoxní refrén lze chápat jako vybočení z tóniny v podobě chromaticky zvýšeného tónického kvintakordu,¹¹¹ z něž se vzápětí vrací na subdominantu původní tóniny – za častým výskytem harmonických postupů vymykajících se konvencím v písních Motownu lze spatřovat krom jiného praxi následné harmonizace motivu, instrumentálního riffu či vokální melodie stojící na počátku celé písně, což je nedílnou součástí

¹¹⁰ Jedná se o variaci progrese I-vi-IV-V charakteristické pro doowop 50. let.

¹¹¹ Případně může jít o import frygického kvintakordu na sníženém II. stupni.

jejich identity.¹¹² Harmonickou složku utvářejí vedle kytary a piana varhany Hammond, jejichž nenapodobitelný vířivý zvuk tvořený spojením s reproduktorovým boxem Leslie celou píseň střídavým způsobem podkresluje a zachovává v ní soulovou estetiku. Naproti tomu smyčcové ani žesťové nástroje v ní použity nejsou.

Příklad 11.1



převažují saxofony a trubky bez použití dusítek.¹¹⁴ Aktualizovaným prvkem rytmiky je pak šestnáctinový hi-hat pattern.

V některých skladbách alba lze identifikovat v porovnání se staršími nahrávkami výraznější obměny textury mezi formovými částmi, kdy jsou jednotlivé party aranžovány s většími ohledy na odstupňovanou dynamiku a gradaci, tj. textura není konstantní od začátku do konce, nýbrž je nejprve střídma a transparentní, s minimálním rytmickým doprovodem, často pouze s hi-hat nebo tamburínou (např. v *Keep An Eye*), a postupně se přidávají další nástroje a celkově se jejich party stávají aktivnější.¹¹⁵ Změna textury tak představuje více než jen způsob, jak odlišit sekce písně. V případě kytar je patrný odklon od prostého akcentování backbeatu směrem k rytmicky aktivnějšímu a celkově činorodějšímu stylu hry. Z hlediska rozvržení soundboxu je normativní trojúhelníkový typ mixu, v němž se až na jednu výjimku ve všech skladbách nacházejí sólový zpěv s basovou kytarou ve středu prostoru nahrávky a bicí v pravém kanálu. V polovině z nich navíc doplňují zpěv a basovou kytaru uprostřed stereo pole smyčcové nástroje a v *He's My Sunny Boy* prominentní dechová sekce. Ostatní zdroje zvuku jsou rozděleny mezi levou a pravou stranu, např. s doprovodným zpěvem situovaným zpravidla vlevo. Všechny písně potom zakončuje fade out.

5.2.3 Let The Sunshine In a Cream Of The Crop

Následujícího roku 1969 vyšla dvě řadová alba Supremes obsahující primárně původní materiál, nejprve v květnu *Let The Sunshine In* a v listopadu *Cream Of The Crop*. V obou případech se jedná ve srovnání s hudebně i zvukově soudržnější deskou *Love Child* o méně sourodé kolekce písní, jejichž jádro představují singly doplněné ne tolik výrazným materiálem – částečně jde totiž o starší nahrávky pořízené v minulých letech (několik z nich již roku 1966), které se nedostaly na předcházející desky, a také o cover verze soudobých populárních písní. První z alb obsahuje čtyři cover verze a druhé tři, mezi nimi *Everyday People* kapely Sly and the Family Stone a *Hey Western Union Man* z produkce týmu Gamble & Huff. Nový repertoár vznikl přibližně od konce roku 1968 do srpna 1969. Z výše uvedených důvodů nelze snadno činit konkrétnější závěry o hudebním vývoji a směřování na základě pohledu na alba jako celky, proto bude vhodnější se zaměřit na vybrané singly a v krátkosti poukázat na některé jejich rysy. Obecně lze konstatovat, že v oblasti metricko-rytmické organizace a tempa

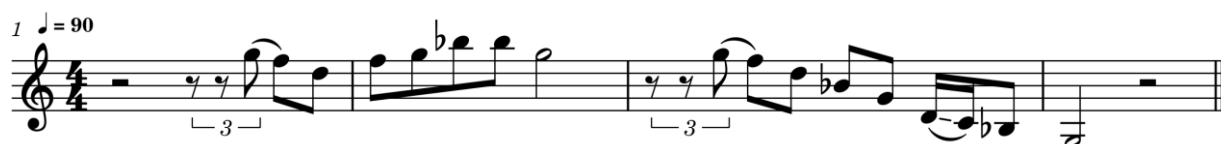
¹¹⁴ Srov. s nahrávkou Bobbyho Taylora z roku 1969, jejíž aranžmá zahrnuje smyčcové nástroje. Rovněž její pomalejší tempo a odlišný vokální projev, obsahující krátká melismata, posouvají vyznění o poznání blíže stylu soulové balady.

¹¹⁵ Což bylo částečně popsáno již u *My Baby Must Be A Magician*, nicméně na tomto albu je to markantnější.

zůstává normou 4/4 takt, střední a středně rychlá tempa s jistým odklonem od temp nad 120 úderů za minutu, pouze jediná píseň je v 12/8 taktu a pomalém tempu (soulově laděná *The Beginning Of The End*). Velmi výrazně již převládá rovné rytmické cítění nad shuffle, nadále převažuje backbeat, part basové kytary je obvykle velmi aktivní, většinou v synkopovaných rytmech, místy také v tečkovaném rytmu nebo např. v refrénu písně *When It's To The Top* v osminových notách. Instrumentace se v základu shoduje s albem *Love Child* a jasný je rovněž pokračující příklon k mainstreamovému popu se soulovými vlivy upozaděnými, což se mimo jiné projevuje na značně omezeném využití varhan, jež jsou v textuře ve vrstvě harmonické výplně obvykle nahrazeny smyčcovými a dechovými nástroji.

Velmi dobře ilustruje proměňující se styl Supremes poslední singl alba *Let The Sunshine In*, skladba *No Matter What Sign You Are*, pod níž jsou podepsáni Gordy s Cosbym. Pozornost upoutá využitím ve své době nového a netradičního zvuku elektrického sitáru Coral, evokujícího psychedelický prvek a tvořícího v roli doprovodného i sólového nástroje nedílnou součást její zvukové identity. Píseň v tónině *C dur*¹¹⁶ a středním tempu uvozují dvě v zásadě typické bluesové fráze či licky provedené právě na sitár (*Příklad 12*) – rytmicky spíše volně, bez dalšího doprovodu a vystavěné výhradně z tónů pentatonické stupnice *g moll* dle call and response principu, kde druhá, sestupná fráze odpovídá na první frázi, přičemž obě jsou uzavřené, když začínají i končí na základním tónu *g*.

Příklad 12



Formové schéma se opět skládá ze sloky, přechodu k refrénu a refrénu, tentokrát bez střední sekce. Drobnou odchylku lze nalézt u sloky, která se objevuje ve dvou variantách, buď v délce pěti, nebo čtyř taktů. Založena je na repetici vampu V-IV v trvání každé harmonie dvě doby, pouze v jejím předposledním taktu se namísto dominanty vyskytuje jako drobné narušení monotónnosti paralelní mollový akord – iii-IV. Sloku propojuje s refrénem čtyřtaktí postavené na harmonii I-IV-iii-ii-bVII (kromě prvního znění, kdy nenásleduje refrén, nýbrž další sloka, je vždy připojen ve čtvrté době posledního taktu těsně před refrénem ještě dominantní akord). Refrén v délce osmi taktů sestává ze dvou čtyřtaktí, jež v souhrnu obsahují akordy I-iii-IV-ii

¹¹⁶ Skladbu je možno z hlediska harmonie vysvětlit i modálně, a to tak, že obsahuje v podobě akordu bVII element *c* mixolydického modu.

a od sebe se odlišují svým posledním takt¹¹⁷. Harmonické postupy v písni jsou tak v zásadě standardní a přímočaré. Modernizace se dotkla zejména složení textury, resp. instrumentace a zvuku – harmonickou složku textury utvářejí převážně doprovodná kytara s akordicky koncipovaným partem, částečně smyčcové nástroje a v refrénu též elektrické piano. V průběhu slok zaznívá jako nový prvek doprovodu pravděpodobně kytara hrající rozklady akordů v šestnáctinových notách, eventuálně by se mohlo jednat i o klávesový nástroj, tento part však nelze zcela spolehlivě určit, jelikož je v mixu situován v pozadí a z větší části se kryje se zvukem sitáru. Sitár tedy figuruje kromě intra i ve slokách, jež doplňuje improvizovanou melodickou linkou, a dále se vrací opět v refrénu, kde naopak postupuje souběžně se zpěvem a zdvojuje hlavní tóny ústředního motivu skladby (*Příklad 12.1*), složeného z tónů stupnice *C dur*, z níž vychází nápěv v celé písni. V něm se místy objevuje i tón *b*, a to jak v podobě primy, tak také jako malá tercie nad durovou harmonií.

Příklad 12.1



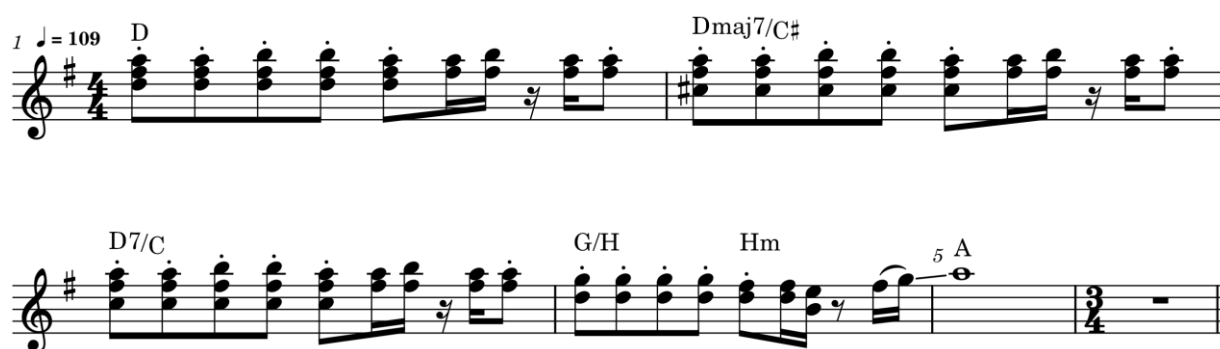
Východisko rytmiky pak představují backbeat a rovné rytmické cítění s častým výskytem patternů v šestnáctinových hodnotách. Z důvodu toho, že nebyly v písni použity žádné dechové nástroje ani dodatečné perkuse, je nástrojové obsazení na poměry Motownu relativně střídme, a i díky tomu se dostává více prostoru doprovodným vokalistkám, které do ní vnášejí výraznější soulový element a nemalou měrou ovlivňují její vyznění a výsledný zvuk nahrávky.

První z alb dále obsahuje singl *I'm Livin' In Shame* od týchž autorů jako skladba *Love Child*, na niž v podobě příběhu hlavní osoby písne přímo navazuje, tj. lze u nich spatřovat uplatnění principu self-dialogue v námětové rovině, hudebně jsou spjaté spíše svým výrazem, nicméně určité společné momenty a kompoziční myšlenky vykazují. Po formální stránce odpovídá standardnímu schématu sestávajícímu ze sloky, přechodu k refrénu, refrénu a krátké mezihry, avšak charakterem doprovodu, uspořádáním střední vrstvy textury a celkovým zvukem nepřipomíná nic ze staršího repertoáru Supremes, ani jejich ostatních nahrávek z konce 60. let. V oblasti harmonické struktury, tak jako v řadě jiných písni z produkce Motownu, se akordické progrese ani v tomto případě striktně nedrží jediné výchozí tóniny a ustálených schémat, ale přecházejí mezi *G dur* a *h moll*, navíc ještě s modulací o půltón výše v závěrečném refrénu,

¹¹⁷ Harmonii refrénu lze vypsát na základě poslechu následovně: | C | Em7 | F/A | F | C | Em7 | F/A | F Em Dm |.

přičemž zpěvní melodie je vystavěna z tónů stupnice *G dur* (tedy kromě posledního refrénu). Již intro signalizuje pokračující odklon od zavedeného soundu a nastoluje styl, v němž se celá píseň odehrává – vychází ze specifického rytmicko-akordického riffu v kytarové partu (*Příklad 13*), který je ústředním prvkem doprovodu písně (mimo přechod k refrénu, kdy se riff odmlčí) a rovněž plní funkci primární harmonické složky namísto piana, jež se v mixu nachází hluboko a lze jej sotva zaslechnout (více méně zahušťuje texturu vertikálními souzvuky). Mezi jeho hlavní znaky náleží provedení staccato, a zejména staticnost narušující vystřídávání akordického tónu s tónem melodickým ve vzdálenosti celého tónu v některém z nejvyšších hlasů, a to v závislosti na použitém hmatu a druhu akordu – konkrétně u durových akordů jde o kvintu se sextou, u mollových o tercii s kvartou.

Příklad 13



Opět se jedná o složený kytarový part, podobně jako v *Love Child*, tentokrát však akordický, kde mají nástroje rozděleny své pole působnosti, tj. jeden z nich patrně hraje pouze na vrchních strunách segment, v němž se střídají akordické a melodické tóny, a druhý jej doplňuje trojzvuky až čtyřzvuky. Oba ještě doprovází akustická kytara hrající plné akordy převážně v šestnáctinových rytmech, jejíž zvuk byl sejmut tak, aby vyzdvihl perkusivní attack. Použití akustické kytary přispívá taktéž ke změně vyznění a částečně vzdaluje nahrávku nejen od zavedeného Motown soundu, ale i od klasického soulového stylu, v nichž jasně převládá využití elektrické kytary, což lze označit za normativní stylový prvek. Shodně lze interpretovat i modernější zkreslený kytarový zvuk závěrečné melodické linky intra a refrénu. Příklad rámcově zobrazuje prvních pět taktů šestitaktového intra (poslední takt uvozující první sloku je pak zkrácen na tři doby), kde harmonie v prvních třech taktech zůstává na V. stupni tóniny, pouze se mění jakost akordu chromatickým sestupem od základního tónu *d* přes velkou septimu *cis* k malé septimě *c*. Také basový part obsahuje sestup v totožných krocích – obdobně se objevuje klesající směr pohybu harmonie i v *Love Child*. Nadto se jedná svým způsobem o hook, který se v identické podobě s intrem vrací i v refrénu (*Příklad 13.1*). Zde stojí za

povšimnutí jednak drobné variace v závěrech kytarového partu u obou čtyřtaktí, který je nejprve otevřený, pro plynulou návaznost repetice, a napodruhé uzavřený, a dále zkrácení taktu uvozujícího další sloku o jednu dobu.

Příklad 13.1

1 D Dmaj7/C# D7/C

I'm liv-in' in shame. Ma-ma, I miss you.

Hm G D 5 D Dmaj7/C#

I know you're not to blame. Ma-ma, I

D7/C G/H F# 10

miss you.

Ukázka rovněž znázorňuje v zásadě plochou konturu nápěvu v refrénu, jenž nepřekračuje rozsah kvinty a postupuje bez jasné převahy jednoho směru. Nedílnou součástí textury jsou i celesta, tamburína, perkuse a relativně prominentní smyčcové nástroje spolu s doprovodným zpěvem. Harfa a lesní roh zaznívají okrajově jako obohacení zvukové barvy nahrávky. Rytmický part přechází mezi obvyklým Motown beatem v refrénu a akcentem lehkých dob ve všech ostatních sekcích písně. Oba uvedené singly z desky *Let The Sunshine In* se vyznačují efektnější produkcí, nutno dodat, že ve druhém z nich s méně transparentním zvukem, jelikož se zde doprovodné nástroje v harmonické vrstvě překrývají ve větší míře.

Album *Cream Of The Crop* přineslo jediný singl, a to cover verzi písně *Someday We'll Be Together* dua Johnny & Jackey, vydané původně koncem roku 1961 na detroitském

labelu Tri-Phi.¹¹⁸ Originální nahrávka, jež v sobě spojuje prvky popu a R&B, dobře ilustruje estetické hodnoty a některé z konvencí těchto stylů populární hudby přelomu 50. a 60. let. Verze Supremes ji respektuje ve většině ohledů, když zachovává tóninu *Des dur*, rytmicko-metrickou organizaci, harmonii a v zásadě i formální stavbu založenou na sloce, refrénu a střední části – v tomto směru se odlišuje rozšířeným intrem a tím, že uvádí před první slokou nejprve refrén. Přejímá i doprovodný kvintový kytarový motiv (*Příklad 14*), avšak pouze v intru na tónickém akordu, zatímco ve starší verzi motiv následuje změny harmonie. Harmonická progresse sestávající v refrénu z akordů I-V-IV-I a I-IV-#IVdim7 ve sloce je charakteristická pro období vzniku písně, zejména rozšíření harmonie o zmenšený septakord se relativně běžně vyskytuje v popových baladách a pomalém blues z té doby, avšak pro pozdější skladby Motownu příznačné není.

Příklad 14



Obě verze se vzájemně liší svým obsazením – nahrávka Supremes totiž navíc zahrnuje smyčcové nástroje, a především doprovodné vokalistky, jež propůjčují písni soulové citění s jasnými názvuky gospelu. Mimo to jsou v ní maracas z původní verze, odrážející dobovou popularitu latinskoamerické hudby, nahrazeny tamburínou. V použití tří kytar se shodují, i když jejich party nejsou identické. Jedna z nich supluje akordy v šestnáctinových notách původní part v kvintách, další akcentuje první dobu taktu, resp. druhou a čtvrtou ve střední části, a třetí bez větších změn přejímá drobné melodické motivy (*Příklad 14.1*) kopírující postup harmonie. Nutno poznamenat, že preference dvou akordicky koncipovaných doprovodných kytarových partů, jež utvářejí harmonickou složku namísto piana nebo varhan a kytary, není zcela typická pro počátek 60. let a daný hudební styl.

Příklad 14.1



¹¹⁸ Píseň napsali Beavers, Bristol a Fuqua, který současně label Tri-Phi provozoval a později prodal Motownu, u nějž poté Fuqua s Bristolem působili (viz GEORGE 1986, s. 32–36). Právě Bristol produkoval zmíněnou cover verzi.

Dále je mezi nimi patrný rozdíl v celkové čitelnosti textury, což vyplývá z využití pokročilejšího studiového vybavení a přechodu ke stereofonnímu provedení mixu. Nahrávka z roku 1969 tedy zůstala svým pojetím i cítěním věrná originálu a propojila tak ranou vývojovou fázi soulové hudby spjatou s rozmanitým zvukem mnoha lokálních labelů s pozdním obdobím a jeho do určité míry univerzálnějším popsoulovým soundem, čímž symbolicky uzavřela klasickou éru Supremes, proto zasluhuje zmínku. Z hlediska stylu, aranží a celkového zvuku se však do jisté míry odlišuje od zbývajících písní na desce a nepředstavuje východisko pro repertoár na následujících albech nových Supremes s Jean Terrell v sestavě. Na nich se totiž začal postupně prosazovat vliv psychedelického soulu.¹¹⁹

Co se týká použitých mixů u dvou výše diskutovaných alb, na základě důvodů zmiňovaných v úvodu kapitoly, není deska *Let The Sunshine In* z hlediska rozmístění nástrojů v prostoru nahrávky tak konsistentní. Většina skladeb nicméně stále odpovídá trojúhelníkovému mixu, v němž jsou bicí v pravém kanálu a sólový zpěv s basovou kytarou usazeny vždy do středu, buď samostatně, nebo častěji spolu se smyčcovými nástroji. Odlišnou variantu rozvržení obsahuje cover verze *Aquarius/Let The Sunshine In* se všemi nástroji v jednom shluku ve středu prostoru a sólovým a doprovodným zpěvem po stranách. Za pozornost ovšem stojí probíraná skladba *No Matter What Sign You Are*, neboť v ní poprvé došlo zřejmě k cílené, ne incidentní centralizaci tří hlavních složek – tj. sólový zpěv, bicí a basová kytara se nacházejí kolmo nad sebou uprostřed stereo obrazu, s doprovodnými vokály zdánlivě rozprostřenými přes celé horní pásmo, smyčcovými nástroji vlevo a zbývajících nástroji napravo. Nahrávka zkompletovaná v dubnu 1969 tak signalizovala nástup a budoucí přechod k diagonálnímu mixu, ačkoliv zatím jako jediná na albu. Situace se však změnila ihned na desce *Cream Of The Crop*, kde je již patrná preference tohoto typu, jenž převládá nad trojúhelníkovou konfigurací, když se objevuje celkově u sedmi písní. V nastoupeném trendu pokračovalo i album *Right On* z roku 1970. Nahrávky Motownu tedy potvrzují, že producenti a zvukoví inženýři v USA dospěli k normativnímu diagonálnímu mixu mnohem dříve než ve Velké Británii.¹²⁰

¹¹⁹ Více o tomto stylu v kapitolách *Cloud Nine* a *Puzzle People*, s. 58–67.

¹²⁰ DOCKWRAY 2010, s. 191.

5.3 The Temptations

Počátky vokálního kvinteta Temptations sahají do období přelomu 50. a 60. let, kdy bylo původně pod jménem The Elgins zformováno na základech dvou detroitských doowopových uskupení. Prvním z nich byli The Distant, kteří měli za sebou dva vydané singly u lokálního labelu Northern, a druhým The Primes. Svými energickými koncerty si získávali přízeň rozšiřujícího se publika, včetně Gordyho, který jim na sklonku roku 1960 nabídl nahrávací kontrakt, jenž vyústil do dvou singlů vydaných následujícího roku již pod jménem Temptations na labelu Miracle Records (od roku 1962 pod názvem Gordy) patřícímu pod Motown. V příštích dvou letech u něj nahráli pět singlů, avšak obrat k lepšímu nastal až s písní *The Way You Do The Things You Do* z ledna 1964, již pro ně napsali Robinson s Rogersem.¹²¹ Nedlouho před jejím vydáním došlo ke klíčové změně v obsazení skupiny, jež dala vzniknout nejznámější sestavě, v níž působili do roku 1968 a kterou tvořili Eddie Kendricks, Paul Williams, Otis Williams, Melvin Franklin a nově přijatý David Ruffin. O post sólového zpěváka se dělili primárně Ruffin s Kendricksem, ostatní členové dostávali tuto příležitost jen v omezené míře. Zásadní byla spolupráce Temptations s Robinsonem, jenž produkoval tři jejich alba z poloviny 60. let, z nichž vzešla série klasických singlů, mezi nimi písně *My Girl* a *It's Growing* z alba *The Temptations Sing Smokey*, na které dodal Robinson buď sám, nebo jako spoluautor veškerý materiál. K završení jejich spolupráce došlo roku 1966 na albu *Gettin' Ready*, jež obsahovalo např. skladby *Get Ready* a *Fading Away* od Robinsona a *Ain't Too Proud To Beg*, kterou složili Eddie Holland a Norman Whitfield. Relativně menší komerční úspěch singlu *Get Ready* nakonec vedl Gordyho k přenechání hlavní skladatelské a producentské role u Temptations právě Whitfieldovi.¹²²

Mezi charakteristické znaky jejich nahrávek náležely zejména kontrast mezi falzetem Kendrickse a drsnějším a celkově naléhavějším vokálním projevem Ruffina, ve kterém se odrážel výrazný gospelový vliv, a dále nezaměnitelný Franklinův bas, jenž se objevil i v intru *My Baby Must Be A Magician*. Důležitou součástí zvuku Temptations byla interakce mezi všemi pěti vokalisty, resp. mezi sólovým a doprovodným zpěvem, která dodávala písním dynamiku a přispívala k plnosti textury, jež se právě ve vokálních partech častěji proměňovala. Jejich repertoár se skládal jak ze soulových balad, vyznačujících se bezprostředním vyjádřením emocí a uhlazenými vokálními harmoniemi ovlivněnými jejich doowopovými kořeny, tak ze skladeb na pomezí soulu a R&B v rychlejším tempu, s přímočarým zvukem, silným beatem

¹²¹ WALLER 1985, s. 105–110.

¹²² GEORGE 1986, s. 101–102.

a gospelovými elementy, jako např. v písni *Girl (Why You Wanna Make Me Blue)* z roku 1964, případně se jednalo o tvorbu stojící na rozhraní obou typů.

5.3.1 With A Lot O' Soul

Album *With A Lot O' Soul*, vydané v červenci 1967, sestávalo z dvanácti původních písní a bylo první dlouhohrající deskou Temptations, jež vznikala z větší části pod producerským dohledem Whitfielda, který se současně jako spoluautor podílel na šesti skladbách. Nahrávání probíhalo od půle roku 1966 do února 1967 a na albu byly zahrnuty i písně produkované Robinsonem – navazuje tedy plynule na předcházející nahrávku *Gettin' Ready* a zachovává stylovou i zvukovou kontinuitu. Výrazně soulově orientovaný repertoár spadá do tří výše uvedených kategorií, přičemž tradičněji pojatou soulovou baladu zastupují tři závěrečné skladby (dvě z června 1966), jež charakterizuje 12/8 takt, tempa 55 a 58 úderů za minutu, backbeat v rytmicke, preference doprovodu smyčcových nástrojů a zařazení celesty, která je využita v melodické vrstvě textury způsobem popisovaným u Supremes. V *Two Sides To Love* navíc zaznívá harfa, jež se začala příležitostně objevovat již dříve v orchestrálním doprovodu skladeb Motownu. Jádrem však představují hybná čísla ve 4/4 taktu, rovném rytmu a tempech začínajících na úrovni 110 úderů za minutu, typicky zahrnující prominentní dechovou sekci a melodické nebo rytmicko-akordické kytarové riffy, místy s lehkými náznaky formujícího se funku.

Tyto charakteristiky velmi dobře ilustruje úvodní singl (*I Know*) *I'm Losing You*, jež napsali Eddie Holland, Norman Whitfield a Cornelius Grant – kytarista, který dlouhodobě spolupracoval s Temptations na pozici kapelníka při jejich vystoupeních, je zčásti autorem hudby, včetně ústředního riffu písně.¹²³ Její forma se skládá ze sloky, refrénu a instrumentální mezihry a celá stojí v zásadě na harmonii I-bIII-IV v tónině *C dur*. Jedná se o postup, s nímž se lze poměrně běžně setkat vedle soulu i v tehdejší rockové hudbě a Everett jej interpretuje jako pouhé akustické zdvojení mollové pentatonické tónové řady (v tomto případě formou durových trojzvuků, jejichž základní tóny odpovídají pentatonice *c moll*), tj. akordy nepokládá za harmonické entity.¹²⁴ Nápěv vychází ze složené bluesové stupnice *c*, nicméně v něm výrazněji převládají čtyři tóny mollové pentatoniky, konkrétně *c*, *es*, *f*, *g*, naproti tomu *a* a *b* se objevují

¹²³ Grant se inspiroval písní (*I Wanna*) *Testify* kapely The Parliaments. Okolnosti vzniku jsou popsány v DAHL 2001, s. 165–166 a ukazují odkud a jakým způsobem mohly pronikat prvotní vlivy funku do skladeb Motownu.

¹²⁴ „Instead of thinking of these chords as harmonic entities, one should regard them as simple acoustic doublings, almost as very thick single notes.“ EVERETT 2009, s. 262. Zmíněnými pentatonic-triad structures se mimo jiné zabývá i studie: BIAMONTE, Nicole. Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 2010, Vol. 30, No. 2, s. 95–110.

v menší míře. Malá tercie nad durovou harmonií, která je příležitostně intonována jako blue note přecházející až ve velkou tercii, s sebou nese prvek dur-mollové nejednoznačnosti vycházející z bluesové tradice a podtrhuje autentický soulový charakter písně. Kytarový riff tvořený vzestupným chromatickým sledem tónů, vedoucím k základnímu tónu *c* doplněnému kvintou *g*, píseň za doprovodu tamburíny uvozuje a plní primárně funkci ostinátního harmonického podkladu refrénu. V prvním refrénu nad riffem a basovou kytarou, jež setrvává v osminovém rytmu na tónu *c*, zaznívá v dechové sekci progresse I-bIII-IV-bIII, kterou zvýrazňuje druhá kytara akcenty lehkých dob ve dvojzvucích na nejvyšších strunách (Příklad 15, takty 5–8).

Příklad 15

The musical score for Example 15 consists of two systems of staves. The first system shows measures 5 and 6. Measure 5 has a guitar riff in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 6 continues the riff and bass line. The second system shows measures 7 and 8. Measure 7 has a guitar riff in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 8 continues the riff and bass line. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked with a '1' and a 'C' above it. The second measure is marked with a '5' and a 'C' above it. The third measure is marked with 'Eb' above it. The fourth measure is marked with 'F' above it. The fifth measure is marked with 'Eb' above it. The score ends with a double bar line.

Druhý a třetí refrén vycházejí z uvedeného čtyřtaktí, avšak se změněným závěrem při repetici, jež končí v případě druhého refrénu na tónice rozšířené o jeden takt a ve třetím refrénu s dvoutaktovou extenzí anticipující mezihru, tzn. trvá deset taktů a uzavírají jej tři takty tóniky. Osmitaktové sloky jsou pak vystavěny okolo dominantního septakordu I7 se závěrem na kvintakordu bIII, a zatímco v refrénu byla basová kytara statická a větší podíl aktivity se odehrával ve vrchních vrstvách textury, zde je tomu spíše naopak. Harmonii udává kytara ve střídavém partu složeném z trojzvuků a dvojzvuků (Příklad 15.1), v němž jsou druhá a čtvrtá doba vždy proloženy průtažnou kvartou *f* spolu s několika improvizovanými, rytmicky obměňovanými úhozy v šestnáctinových notách přes struny tlumené na hmatníku. Zmíněný part názorně dokládá vývoj směřující k funkem ovlivněnému stylu, což se projevuje i ve zjednodušeném postupu harmonie a statickém charakteru doprovodných vokálů na

souzvuku c–g v průběhu druhé sloky a v mezihře. Dechová sekce nastupuje ve slokách pokaždé až v posledním taktu s kvintakordem bIII (zde notováno jako kytarový akord).

Příklad 15.1



Se slokou se harmonicky shoduje instrumentální mezihra aranžovaná pro dechovou sekci, jež dává vyniknout průraznému zvuku pozounů a trubek a vychází opět z tónového materiálu poskytovaného složenou bluesovou stupnicí. Mezi dalšími nástroji použitými ve skladbě se ještě objevuje piano, nicméně se kryje s ostatními nástroji a lze jej jasně identifikovat pouze v závěru třetího refrénu právě před příchodem instrumentální mezihry. Rytmická vrstva kromě bicích a tamburíny zahrnuje i konga, přičemž beat přechází v partu bicích od akcentu lehkých dob v průběhu sloky a mezihry k Motown beatu v refrénu.

Další skladbu přinášející elementy, které se plně rozvinuly na albech z přelomu 60. a 70. let, a tím do jisté míry naznačující budoucí směřování – především jde o statickosti harmonie, zjednodušení formy a související zvýšený důraz na rytmický aspekt – představuje *Ain't No Sun Since You've Been Gone*, na níž opět spolupracovali Whitfield a Grant, tentokrát se Sylvii Moy. Není tvořena individuálními oddělenými formovými částmi s odlišnou harmonií, ale v zásadě ji vymezují dva repetitivní rytmicko-akordické riffy charakterizované synkopovaným rytmem a tvořené střídáním akordů I-i7, resp. I-i7-IV (Příklad 16) – tónického kvintakordu v *B dur* se stejnojmennou mollovou tónikou a subdominantou, která zde nemá za úkol harmonizovat postupující melodii, nýbrž je pouze součástí riffu, kde funguje jako dvojité appoggiatura.¹²⁵

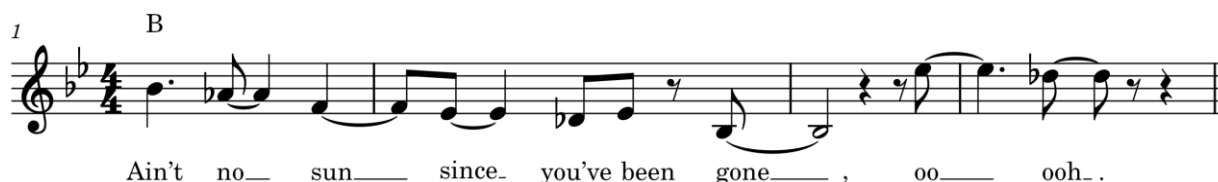
Příklad 16



¹²⁵ Viz FITZGERALD 2007, s. 119.

Sloky se skládají z riffu A a dvanácti taktů riffu B a uzavírá je sestupná fráze v rozsahu oktávy (*Příklad 16.1*) zastávající roli refrénu,¹²⁶ která je tvořena tóny pentatonické stupnice *b moll*, z níž vychází veškerý melodický materiál obsažený v písni. Část kytarového partu sestávající z repetitivních improvizovaných melodických linek pak jen podtrhuje aktualizovaný sound.

Příklad 16.1



Jednohlasý pentatonický riff v partu elektrického piana (*Příklad 16.2*), jenž při repetici zdvojuje kytara, rovněž charakterizuje nastupující trend. Riff zaznívá nejprve v intru, při němž jednotliví členové Temptations postupně nastupují ve vokálním partu způsobem příznačným pro jejich pozdější funkové skladby, a dále po osmitaktové mezihrě obsahující doprovod pouze basové kytary a rytmických nástrojů.

Příklad 16.2



V zásadě standardní soul druhé poloviny 60. let zastupují na desce mimo jiné (*Loneliness Made Me Realize*) *It's You That I Need*, a zejména *No More Water In The Well*, zahrnující prominentní doprovod varhan a sólový zpěv Paula Williamse, které dodávají písni tradiční soulové cítění. Soudobý sound orientovaný blíže popu potom reprezentují skladby *All I Need a Save My Love For A Rainy Day*, na nichž se podílel Whitfield a jež kombinují cembalo s celestou v harmonické a melodické vrstvě. Beat v úvodních taktech a závěru druhé z nich nápadně připomíná, resp. se shoduje s částí rytmického partu písně *Where Did Our Love Go*. V oblasti instrumentace charakterizuje nahrávky Temptations z této doby také rozšíření rytmiky o další perkuse typické pro latinsko-americkou a africkou hudební tradici – běžně užívaná konga a bonga doplňují příležitostně güiro, shekere apod.

¹²⁶ V angličtině se označuje opakovaná fráze v závěru slok ve funkci refrénu termínem *refrain*. Refrén jako samostatnou formovou část vyjadřuje výraz *chorus*. MOORE 2001, s. 52.

5.3.2 Wish It Would Rain

V dubnu 1968 vydal Motown album Temptations nazvané *Wish It Would Rain*, jež stejně jako *With A Lot O' Soul* obsahovalo dvanáct původních skladeb, z nichž polovinu produkoval Whitfield, přičemž na třech z nich spolupracoval s Barrettem Strongem,¹²⁷ se kterým zformoval skladatelsko-producentský tým, jenž později stál za stěžejními nahrávkami Temptations z přelomu 60. a 70. let. Z hudebního hlediska lze desku *Wish It Would Rain* označit za přechodnou – postupuje směrem od klasického soulového stylu odkazujícího k polovině 60. let přes jeho aktualizovanou variantu až k uhlazenějšímu pop soulu převládajícímu na sklonku dekády, nicméně skladby kombinující soul s funkem a prvky psychedelie ještě neobsahuje. Proměnu provázela jednak tendence upřednostňovat středně rychlá tempa v intervalu přibližně 90–105 úderů za minutu, v nichž je většina písní provedena, dále opuštění staršího typu balad ve 12/8 taktu a odklon od shuffle ve prospěch rovného rytmu.

První jmenovanou část repertoáru reprezentují především tři závěrečné písně alba nahrané na přelomu let 1966 a 1967, mezi něž náleží *Gonna Give Her All The Love I've Got* od Stronga a Whitfielda. Skladba je založena výlučně na akordech I-IV-ii-V v tónině *C dur* a její formu tvoří dvanáctitaktová sloka s harmonickým postupem I-I-I-IV-I-I-I-IV-I-I-IV-ii a osmitaktový refrén I-I-IV-ii-I-I-IV-V. Nápěv využívá tóny durové pentatonické stupnice *C*, resp. v doprovodných vokálech se krátce objevuje i kvarta *f*. Tradičnější vyznění s názvuky gospelu podtrhují jednak harmonie a sólový zpěv Paula Williamse, jehož projev má relativně blízko k Davidu Ruffinovi, a taktéž nástrojové obsazení zahrnující varhany a piano, jejichž akordické party utvářejí harmonickou výplň. Naopak dechové ani smyčcové nástroje použity nebyly, což přispívá k transparentnosti textury. Rytmická vrstva se skládá z bicích a tamburíny, která akcentuje spolu s kytarou lehké doby – tamburína v posledních čtyřech taktech sloky¹²⁸ a v refrénu, kytara od druhé sloky až do konce písně. Za pozornost stojí prominentní, rytmicky i melodicky statický basový part, jenž je postavený na dvoutaktovém rytmickém modelu (*Příklad 17*) a většinu času zůstává na základním tónu příslušného akordu. Součástí intra a slok je dále drobný motiv provedený vždy ve čtvrtém a osmém taktu na celestu (*Příklad 17*, takt 4), kdy přechází harmonie na subdominantu, kdežto bas zůstává neměnný, tj. zní v něm kvinta akordu.

¹²⁷ Strong patřil mezi vůbec první interprety Motownu, zejména nahrál roku 1959 píseň *Money (That's What I Want)*.

¹²⁸ Proto by bylo možno chápat tento úsek eventuálně jako přechod k refrénu.

Příklad 17



Zajímavý pohled na zřetelný stylový posun uskutečněný v krátkém čase poskytuje srovnání s alternativní podobou této písně, již dokončil Jimmy Ruffin v srpnu 1966, tj. o půl roku dříve než Temptations. Starší nahrávka má blíže ke klasickému Motown soundu poloviny 60. let a charakterizuje ji taneční styl v rychlejším tempu cca 133 úderů za minutu (verze Temptations 123), důraznější beat, zejména v refrénech, oproti střídmejším aranžím novější verze hustější textura, zahrnující aktivní part smyčcových nástrojů přecházejících mezi harmonickou a melodickou vrstvou a druhou kytaru hrající akordy v pravidelném osminovém rytmu namísto doprovodu varhan, a v neposlední řadě efektnější produkce. Forma, tónina, harmonie, rytmické cítění, basový part a melodický motiv celesty zůstaly nezměněny. Starší styl zastupují i písně *No Man Can Love Her Like I Do*, na níž se opět podílel Whitfield a nazpíval ji Williams, a *I've Passed This Way Before*,¹²⁹ obsahující Franklinem namluvené intro.

Soudobou podobu balady dobře ilustruje singl *Please Return Your Love To Me* z produkce Whitfielda, mezi jehož základní atributy patří 4/4 takt, rovný rytmus, důraz na lehkých dobách a tempo 81 úderů za minutu, což jej činí nejpomalejší skladbou na albu. Forma se skládá ze sloky a refrénu vystavěných na tradičních harmonických postupech I-IV-I-IV-vi-V7 a I-IV-I-IV, v doprovodu nechybí smyčcové nástroje a příznačné pro podobný typ repertoáru je i to, že jedna z kytar zvýrazňuje plným akordem první dobu taktu, obvykle s využitím tremolo efektu, stejně jako zde. Analýza repertoáru Motownu provedená v této práci podporuje obecnou platnost tvrzení o vývoji soulové balady ve druhé polovině 60. let: „A new type of soul ballad [...] began to incorporate more of the textural and rhythmic innovations of the faster songs.“¹³⁰ Jinými slovy, postupně došlo ve zmíněných hudebních doménách k přiblížení mezi baladou a ostatním repertoárem, k jejich menší diferenciaci, a spíše lze hovořit v případě písní jako *Fan The Flame*, *I Wish It Would Rain* nebo *You're My Everything* z předešlého alba o hybridním

¹²⁹ I tuto skladbu nahrál nejprve Jimmy Ruffin, nicméně vyjma rychlejšího tempa o cca šest úderů za minutu se od verze Temptations zásadně neliší.

¹³⁰ BRACKETT, David. Soul music [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 8. 11. 2021]. Dostupné z: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257344?rskey=JZBKwM&result=3>>.

typu. Definující rozdíly lze spatřovat především v oblasti textu, charakteru nápěvu, výrazu a částečně instrumentálního doprovodu, jež větší měrou ovlivňují výsledné cítění. Takt, tónina ani harmonické postupy obvykle nemusejí být rozhodující.

Co se týká Bowmanovy typologie repertoáru Staxu¹³¹ a jejího srovnání se zde analyzovanými nahrávkami, lze konstatovat, že pomalé písně (tempo do 78 úderů za minutu) typu 1–3 (*50s-style 12/8 structures/ballads* a *gospel-style ballads*) reprezentují doznívající proud a vyskytují se již jen okrajově, typ 4 (*blues ballads*) se nevyskytuje vůbec a ze skladeb ve středním tempu se objevuje pouze typ 2 (*polyphonic ensemble texture*), kam spadá většina probíraného materiálu. Jeho nezanedbatelná část se ale vymyká tímto způsobem vymezeným kategoriím, proto by bylo potřeba je modifikovat zejména v oblasti tempa a zčásti i textury, aby reflektovaly repertoár Motownu.¹³²

Prvky aktualizovaného soundu ukazuje jedna z novějších skladeb, *I Could Never Love Another (After Loving You)*, již napsali Strong, Whitfield a Penzabene. Ústřední role v rytmické vrstvě tentokrát náleží bongům s ostinátním rytmickým vzorem, kterým doprovázejí píseň v celém jejím průběhu (*Příklad 18*). Další perkuse doplňují backbeat, zatímco bicí souprava nastupuje pouze v refrénech.

Příklad 18



Stejně jako mnohé další písně té doby, na nichž se skladatelsky podílel Whitfield, i tato staví na základech vycházejících z hudebních konvencí R&B a soulu a využívá pouze diatonické harmonické postupy – její dvanáctitaktové sloky a osmitaktové refrény jsou složeny výhradně z primárních akordů I-IV v *C dur*. Podstatný díl prostě aranžovaného doprovodu ve slokách je tvořen vedle perkusí a basové kytary především rytmicky i strukturálně neměnným rytmicko-akordickým riffem v kytarovém partu. Riff obsahuje kvartsextakord s průtažnou kvartou provedenou legatem a vždy koresponduje s postupem harmonie (*Příklad 18.1*). Naopak obvyklé akcenty lehkých dob na nejvyšších strunách kytary zde chybí. Povaha vokální harmonie v několika pasážích druhé a třetí sloky pak vnáší do skladby typický element spjatý s doowopovým stylem. Píseň tedy v sobě propojuje tradiční styl s modernějšími prvky, jež se

¹³¹ BOWMAN 1995, s. 293.

¹³² Např. kategorii gospelové balady by mohla odpovídat texturou i stylem, zvláště příznačným pianem, píseň *I Wish It Would Rain*, avšak ne v celém svém rozsahu, jen v určitých pasážích.

projevují ve způsobu, jakým jsou koncipovány některé doprovodné party, např. v tendenci upřednostňovat repetitivní riffové vzory, a také ve zvukovém aspektu produkce – zvláště ve vnímané bezprostřední blízkosti doprovodných nástrojů posluchači a celkové transparentnosti.

Příklad 18.1



Stran použité konfigurace mixu se stereo varianta alba *Wish It Would Rain* i *With A Lot O' Soul* konzistentně drží jasně vyprofilovaného trojúhelníkového typu a neobsahuje v tomto směru žádnou anomálii s tím, že zpěv a basová kytara se nacházejí vždy uprostřed prostoru a bicí zpravidla vlevo, na rozdíl od soudobých stereofonních nahrávek Marvelettes a Supremes ve stejném mixu, v nichž jsou bicí mnohem častěji vsazeny do pravého kanálu.

5.3.3 Cloud Nine

V roce 1969 se dostaly na trh dvě studiové dlouhohrající desky Temptations přinášející nový hudební materiál, *Cloud Nine* v únoru a v září *Puzzle People*. První z nich byla finalizována v závěrečných měsících roku 1968 a sestávala z osmi původních skladeb, z nichž sedm pocházelo od dvojice Whitfield-Strong, a dvou cover verzí. Ještě předtím došlo k výrazné personální obměně skupiny, když Davida Ruffina nahradil Dennis Edwards. Album zahrnuje především dvě signifikantní, vzorové skladby reprezentující počátek zásadní stylové proměny v hudbě Temptations, a sice *Cloud Nine* a *Run Away Child, Running Wild*, které složili Whitfield se Strongem. Obě představují příklon k psychedelickému soulu, jenž se stal populárním v letech 1967–1968 a k jehož zformování značnou měrou přispěli Sly and the Family Stone, Jimi Hendrix ad.¹³³ Vznikl fúzí různorodých elementů: „*This style was equal parts psychedelic rock and soul, with traces of doo wop and funk being integral parts of the sound.*“¹³⁴ Tyto singly byly výsledkem studiových experimentů¹³⁵ a znamenaly radikální

¹³³ FLORY 2007, s. 94.

¹³⁴ BOWMAN, Rob. Sly and the Family Stone [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 21. 11. 2021]. Dostupné z:

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045934?rskey=hjCsMI&result=6>>.

¹³⁵ Whitfield se zajímal o africké rytmy a chtěl zjistit: „[...] how to make a song have as much impact without using a regular 2/4 or 4/4 backbeat.“ ZOLLO, Paul. The Motown Memories of Norman Whitfield. In *Calling Out Around the World: A Motown Reader*. ABBOTT, Kingsley (ed.). London: Helter Skelter Publishing, 2001, s. 146.

modifikaci, resp. odklon od zavedeného stylu Motownu v oblasti rytmu, harmonie, zvuku, částečně formálního uspořádání a také v organizaci vokálů a textury, v níž proběhla aktualizace instrumentace a role některých nástrojů.

Skladba Cloud Nine se vyznačuje statickou harmonií založenou primárně na akordech I7#9 a I v *D dur*, kde východiskem pro melodiku je složená bluesová stupnice *d* s převažujícím využitím malé tercie *f* a častým výskytem malé septimy *c*, tzn. celkový sound a cítění stojí ve své podstatě pevně na bluesových a soulových základech, které jsou syntetizovány s novými stylovými prvky a originálním způsobem rozvíjeny. Formová struktura sestává ze sloky, refrénu, a to netypicky jak ve formě řádkového nápěvu v závěru sloky (*refrain*), tak i jako oddělené části (*chorus*), a střední sekce. Skladbu uvozuje dvojtónový motiv složený z malé septimy *c* a primy *d*, jenž plní roli návratového a gradačního prvku, v němž nastupují tři elektrické kytary a basová kytara aditivním způsobem (*Příklad 19*) – nejprve nástroj s charakteristickým zkreslením fuzzu, navíc modulován wah pedálem, který signalizuje ihned od prvního momentu odlišné stylové pojetí čerpající ze soudobého rocku a psychedelie,¹³⁶ následně zvukově kontrastní nástroj¹³⁷ s motivem provedeným o oktávu výše a nakonec nastupuje kytara hrající tremolo na tónu *d* a basová kytara.

Příklad 19



Inovativní přístup k rytmické složce a orientaci na groove na úkor harmonie dobře ilustrují sloky, jejichž doprovod vychází z propracovaného partu bicích rozděleného mezi dva bubeníky,

¹³⁶ Tyto vlivy pomohl přenést do nové Whitfieldovy tvorby studiový kytarista Dennis Coffey, který nedlouho předtím doplnil Funk Brothers a zmíněný part nahrál. Podle všeho použil Gibson Firebird, Vox Tone Bender a Cry Baby wah. Viz COFFEY, Dennis. *Guitars, Bars and Motown Superstars*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, s. 182–183.

¹³⁷ Pravděpodobně se jedná o Fender Telecaster.

Příklad 19.1



Příklad 19.2

[illegible]

¹³⁸ FINK 2011, s. 202.

partu, u něž byla uplatněna rovnoměrnější distribuce formových částí či jejich individuálních frází mezi členy Temptations – to se však vztahuje jen na skladby z okruhu psychedelického soulu. Dále, druhý a třetí refrén odděluje osmitaktová střední sekce, kterou tvoří vamp I7-IV, a až v ní přichází poprvé na řadu obvyklý a tehdejším posluchačem očekávaný pravidelný beat, v tomto případě Motown beat.¹³⁹ Zmíněné tři úseky pak uzavírá úvodní motiv c–d, jenž v těchto pasážích navíc pomáhá umocnit textovou složku. Návrat hudebního materiálu ze střední sekce, tentokrát s repeticí textu prvního refrénu, obstarává závěr písně, kde rovněž nastupuje kompletní instrumentální doprovod. Skladbu *Cloud Nine* lze označit za prototyp a výchozí model pro nový repertoárový typ ve stylu psychedelického soulu, který se začal z popudu Normana Whitfielda ve větší míře prosazovat u Motownu poprvé právě v hudbě Temptations.

Navazující píseň *Run Away Child, Running Wild* šla v řadě ohledů ještě dále. Především ji již nesvazoval limitující formát tříminutového singlu – došlo u ní k rozšíření formové struktury, což poskytlo nové možnosti pro práci s aranžemi, jež bylo možné graduálně vystavět se zřetelem na dynamiku, teleologicky koncipovanou rytmiku a celkový dramatický účinek. Současně to znamenalo výrazné prodloužení stopáže na devět a půl minuty u její nezkrácené verze nacházející se na albu (singl byl editován na polovinu). Vychází z improvizace v tónině *b moll*, nicméně z hlediska tónorodu je nejednoznačná, jelikož často pouze implikovaná než explicitně udaná harmonie stojí primárně na kvintakordech i-I. V zásadě namísto standardních harmonických progresí využívá variovaných riffů jako základních stavebních dílů, které se proplétají instrumentálními a vokálními party a spolu s komplikovanými aranžemi rytmických nástrojů vytvářejí komplexní groove v husté a téměř neprostupné textuře.¹⁴⁰ Jedná se o riffy jednohlasé, vystavěné z tónů mollové pentatoniky *b*, a rytmicko-akordické, tvořené zejména postupy i-bIII nebo I-bIII – v jednohlasých riffech pak často zaznívá paralelně s akordy interval malé tercie *f–as* a *b–des*. Akordy na sníženém III. a IV. stupni lze pokládat především za ornament tóniky, jako např. v postupu I-bIII-IV-bIII-I v čase 1:10–1:12.

Podstatná část rytmického doprovodu připadá na hi-hat a perkuse evokující africké vlivy. Za pozornost stojí sofistikované vokální harmonie odkazující ke gospelovým a doowopovým kořenům a prominentní varhany Hammond s méně typickou zvukovou předvolbou, které efektivně přispívají k dokreslení neklidné atmosféry skladby. Instrumentace zahrnuje vedle

¹³⁹ Ve Finkově teleologicko-hermeneutické analýze představuje Motown beat rytmickou tóniku a její uvedení až v poslední třetině písně příklad kontroly směřování k cíli pomocí oddálení hudebního uspokojení (*musical gratification*). Takový způsob zacházení s rytmem umožňuje vytvářet strukturální napětí a v přeneseném slova smyslu odchýlení od rytmické tóniky funguje jako rytmická disonance. FINK 2011, s. 198–201.

¹⁴⁰ Pro zevrubnou analýzu rytmiky viz FINK 2011, s. 219–225.

varhan i akustické a elektrické piano namísto pro soul obligátních dechových nástrojů, navíc mnohem významnější úlohu zastávají kytary, jež jsou zvukově odlišeny za použití efektů – obsazení má tedy blíže k soudobé rockové hudbě. Kytarové party nejsou konstantní, nýbrž se vyvíjejí a mění v závislosti na textových frázích a lze je do jisté míry popsat jako fragmentární, tj. sestávají z krátkých akordických úseků, riffů a ve své podstatě bluesrockových licků. Po formální stránce je první polovina skladby rozčleněna do slok a refrénů, zatímco druhou půli tvoří tři improvizovaná instrumentální crescenda setrvávající po celou dobu na tónice. V nich vystupuje do popředí nejprve elektrické piano hrající pokaždé nepatrně obměněnou pentatonickou ostinátní figuru, k níž se postupně přidávají v různém způsobem navrstvených partech ostatní nástroje, např. varhany s akordickou prodlevou, jedna z kytar s glissandy v sextách apod.¹⁴¹ Vedle popsaných hudebních aspektů provázela příklon k novému směru rovněž zásadní proměna písňových textů, v nichž začala být reflektována aktuální společenská, politická a ekonomická témata bezprostředně se dotýkající afroamerické komunity.¹⁴²

Zbývající skladby alba *Cloud Nine* se nevzdalují svým stylem oblasti soulu¹⁴³ a pop soulu, drží se zavedeného singlového formátu, obvyklého formálního uspořádání i nástrojového obsazení a prozatím také zvuku bez využití fuzzu a wah pedálu. Současně jsou všechny ve 4/4 taktu s rovným rytmickým cítěním, vyjma balady *Why Did She Have To Leave Me (Why Did She Have To Go)* v shuffle rytmu, tempovém rozmezí cca 84–124 úderů za minutu a vycházejí ze standardního beatu buď s důrazem na lehkých, nebo všech čtyřech dobách – Motown beat zpravidla přichází v refrénu, méně často figuruje v celé písni. Na desce byl opět užit výlučně trojúhelníkový mix. Drobnou, avšak jasně patrnou proměnu lze postřehnout v kytarovém doprovodu, v němž se začal stále častěji vyskytovat harmonický i melodický interval sexty, zejména ve zmiňované *Run Away Child, Running Wild* a také např. jako součást rytmicko-akordického riffu v *I Need Your Lovin'*.¹⁴⁴

¹⁴¹ Viz schéma FINK 2011, s. 225.

¹⁴² *Cloud Nine* i *Run Away Child, Running Wild* v zásadě představují kritiku útěku před životní realitou ke snadnému uspokojení potřeb namísto převzetí osobní odpovědnosti. Fink zasazuje obě písně do širšího hudebního a socio-historického kontextu, v němž je čte jako: „[...] an attempt to use music to inculcate middle-class values, an attempt by self-made African American men to speak clearly and directly about “making it” to young people trapped in the dysfunctional ghetto life they had outgrown.“ FINK 2011, s. 229.

¹⁴³ Např. *Gonna Keep On Tryin' Till I Win Your Love*, která parafrázuje basovou linku z *I Can't Help Myself*, připomíná zvláště zásluhou dechové sekce produkci Staxu.

¹⁴⁴ Party vystavěné okolo sexty měl v oblibě mimo jiné Steve Cropper, Cornell Dupree a rovněž figurovaly jako předěly či mezihry v hudbě Freddieho a Alberta Kinga. V písniích Motownu se s podobnou frekvencí dříve neobjevovaly.

5.3.4 Puzzle People

V naznačeném hudebním trendu pokračuje i deska *Puzzle People*, jež byla zkompletována mezi dubnem a červencem 1969 a zahrnuje osm původních skladeb, primárně od dvojice Whitfield-Strong, doplněných třemi cover verzemi. Její jádro konstituují čtyři písně zpravidla řazené do psychedelického soulu, *I Can't Get Next To You*, *Don't Let The Joneses Get You Down*, *Message From A Black Man* a *Slave*, nicméně u první jmenované převládá funkový vliv nad prvky psychedelie, proto se nabízí i označení soul funk.¹⁴⁵

Ačkoliv skladbu *I Can't Get Next To You* neočekávaně uvádí bluesově stylizované piano několika improvizovanými frázemi na harmonii I7 v *C dur*, následovanými charakteristickým turnaroundem,¹⁴⁶ příklon k funku se vzápětí zřetelně projevuje ve způsobu provedení doprovodu ve slokách, jejichž harmonický podklad je tvořen dvoutaktovým rytmicko-akordickým riffem sestávajícím z power akordů I-bIII, v němž druhý akord funguje jako ornament tóniky (*Příklad 20*). Riff hrají souběžně piano s kytarou a další kytara navíc zvýrazňuje kvartou *g-c* první dobu každého taktu¹⁴⁷ – nebýt šestnáctinových not a zvuku příznačného pro soul a funk, tak by mohl být pokládán takřka za rockový. Harmonická struktura písně s postupem v paralelních kvintách a oktávách potom dobře ilustruje praxi zdvojování tónů pentatonické stupnice. Zcela nový a typicky funkový element ovšem přináší part třetí kytary, jenž obsahuje pouze perkusivní dvojzvuk v pravidelném šestnáctinovém rytmu, tzn. zastává v textuře výhradně rytmickou funkci.

Příklad 20

The musical notation for Example 20 is presented in two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of 109. It contains a continuous, rapid sixteenth-note pattern, likely representing the guitar part mentioned in the text. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, and shows a bass line with three measures. The first measure is labeled 'C5', the second 'Eb5', and the third 'C5'. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with rests, illustrating the 'power chords' and 'I-bIII' structure described.

¹⁴⁵ Mimo to tři z písní spojují společenské komentáře obsažené v jejich textech. *Message From A Black Man* a *Slave* jsou protestní písně dotýkající se rasové důstojnosti, zatímco *Don't Let The Joneses Get You Down* nabádá k ekonomické sebekázni. FINK 2011, s. 226.

¹⁴⁶ Zajímavá je z pohledu kombinace stylových prvků blues a modernější instrumentace následující píseň alba, cover verze *Hey Jude*, kterou otevírá klasická boogie woogie figura, již doplňuje kytara s fuzzem a celesta. Dotvářet dobový psychedelický sound pomáhá v jejím dalším průběhu elektrický sitár.

¹⁴⁷ Změnu spočívající v přenesení akcentu na první dobu z lehkých dob provedl ve druhé polovině 60. let ve své tvorbě James Brown.

Vyjma několika krátkých pasáží a přechodu k refrénu, v němž jej nahrazuje tamburína, doprovází celou píseň. Vzrůstající prominenci rytmické složky názorně dokládá i omezená harmonická výplň. Vliv funku prostupuje také do specifickým způsobem vystavěné a rytmitizované zpěvní melodie v refrénu, která zároveň zaznívá s menšími interpretačními odchylkami a odlišným závěrem ve dvou kytarových partech (*Příklad 20.1*). Tato typická funková kytarová figura, skládající se z tónů pentatoniky *c moll*, zde očividně představuje výchozí model pro nápěv, což nebyla obvyklá praxe v soulu, kde spíše instrumentální hlas měl tendenci parafrázovat či imitovat zpěv, tzn. docházelo k vokalizaci nástrojů. Ačkoliv refrén neobsahuje akordický doprovod, zmíněný motiv implikuje vyznačený postup.

Příklad 20.1



Formová struktura vykazuje drobné nepravidelnosti, když v ní dochází k elizi u posledního akordu čtyřtaktového přechodu k refrénu (IV-iv-I-IV-iv-I) při jeho prvním a druhém uvedení, a tedy ke zkrácení o jeden takt, a nadto mezihra, jež obsahuje i krátký motiv v sextách (čas 1:34–1:42), náhle přechází po devíti a půl taktech do třetí sloky. Skladbu uzavírá refrén odehrávající se tentokrát na podkladu modifikovaného rytmicko-akordického riffu ze sloky a za doprovodu improvizované kytarové linky modulované wah pedálem, prozrazující spřízněnost s psychedelickým rockem.

Naproti tomu píseň *Don't Let The Joneses Get You Down* se vyznačuje o poznání dravějším zvukem akcentujícím elementy funku a rocku. Agresivnější výraz jí dodávají vokální projev Dennise Edwardse, rychle se střídající zpěvní hlasy a ostré a lehce zkreslené kytary. Dílem přispívá i prominentní hi-hat hrající šestnáctinový pattern, jenž tvoří klíčovou složku rytmického doprovodu písně (Motown beat přichází pouze v refrénu), který opět staví na komplexním partu bicích nástrojů rozděleném mezi dva hráče. Za základní stavební princip doprovodu lze označit obměňovaný dvoutaktový groove, nejprve proto-funkový riff v partu jedné z kytar ve slokách, sestávající z tónů složené bluesové stupnice *g* (*Příklad 21*), jenž je s rozšířeným závěrem zdvojitován v basu. Současně s tím hraje druhá kytara, rytmicky paralelně s hi-hat, přes struny tlumené na hmatníku ostře znějící perkusivní akord.

Příklad 21



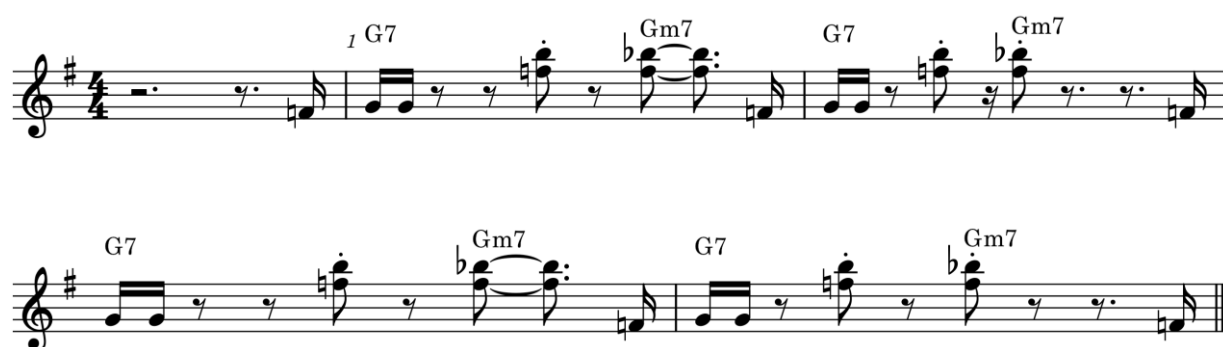
Po střední části přinášející rytmicko-akordický riff I-bIII-I-I7 v partu piana (*Příklad 21.1*), které spolu s varhanami Hammond a jejich akordickou prodlevou poskytuje v písni harmonickou výplň, se groove ve slokách mění.

Příklad 21.1



Tentokrát na riff obsahující dvojzvuky, implikující akordy I7 a i7, u nějž stojí za pozornost drobná rytmická variace nástupu harmonie i7 ve druhém taktu při každém sudém uvedení vzoru – nejprve anticipuje třetí dobu, poté nastupuje spolu s ní (*Příklad 21.2*, takty 2, 4). Vedle obvyklých formových sekcí obsahuje píseň navíc kontrastní vokálně-instrumentální *breaky* či předěly v rozsahu čtyř, resp. pěti taktů, které následují po refrénech. Prioritu rytmu nad harmonií a melodií, kdy nejen nástroje rytmické sekce plní primárně rytmickou roli, dokreslují vokály v závěru, jež na samostatných slabikách parafrázuji spolu se sólovou kytarou ústřední pattern hraný na hi-hat.

Příklad 21.2



Blíže psychedelii se vydává šestiminutová *Message From A Black Man*, jejíž převážnou část tvoří repeticity čtyřtaktového refrénu, obsahujícího hlavní melodický motiv s klíčovým sdělením písně (*Příklad 22*). V její textuře se příznačně setkává zvuk varhan Hammond (stejně jako

v dalších skladbách alba je výsledkem kombinace s reproboxem Leslie) a cembala s fuzzem a wah pedálem, a za zmínku stojí i technika hry na bicí zvaná *cross-sticking*, která začala být hojněji užívána od alba *Cloud Nine*.

Příklad 22



Elementy psychedelického soulu či funku nově pronikly též do standardních skladeb na pomezí soulu a popu, jak dokládá píseň *You Don't Love Me No More*, již uvádí pro funk charakteristická oktávová kytarová figura modulovaná wah pedálem¹⁴⁸ a doprovází souvislá melodická linka hraná na kytaru za využití fuzzu. Aktualizovanou texturu, zahrnující kytarový doprovod v sextách, demonstruje balada *Running Away (Ain't Gonna Help You)*.¹⁴⁹ Tempové rozmezí skladeb se zúžilo na 95–119 úderů za minutu a zajímavý posun se udál v souvislosti s mixem, u nějž došlo v sedmi skladbách, v souladu s vlivem psychedelického stylu, ke zkombinování trojúhelníkového typu s dynamickým, což se v tomto případě manifestovalo laterálním pohybem zdroje zvuku uvnitř stereo pole, zde jedné z kytar, resp. doprovodného zpěvu. Přejít k normativnímu diagonálnímu mixu nastal začátkem roku 1970 při nahrávání alba *Psychedelic Shack*, na němž zásluhou nedávno instalovaného 16stopého nahrávacího zařízení vystoupila v oblasti zvuku produkce na znatelně vyšší kvalitativní úroveň.

Nahrávku *Puzzle People* uzavírá více než sedmiminutová skladba *Slave*, která hudebně pokračuje v duchu modelu představeného v *Run Away Child*, *Running Wild* a současně nastiňuje budoucí dominanci psychedelického soulu a funku na albech Temptations z let 1970–1973.¹⁵⁰ Právě ve skladbách tohoto typu lze u Motownu spatřovat počátek adaptace na formát alba, dlouho vnímaného primárně jako kolekci dvou až třeminutových písní, jehož potenciál byl bezesbytku zužitkován v následujícím období na dlouhohrajících deskách Marvinu Gaye, Stevieho Wondera a Temptations.

¹⁴⁸ Viz např. *Theme From Shaft* Isaaca Hayes.

¹⁴⁹ Nakolik se v průběhu pěti let proměnil styl a estetické a produkční hodnoty dokládá píseň *Since I've Lost You*, poprvé nahaná roku 1964 Jimmym Ruffinem.

¹⁵⁰ Viz FLORY 2017, s. 95, kde se nachází kompletní seznam jejich nahrávek v tomto stylu.

6. Závěr

Předložená diplomová práce měla za cíl nastínit charakteristické znaky a dílčí proměny repertoáru Motownu v letech 1967–1969, a sice na základě provedené analýzy primárních a sekundárních hudebních složek vybraných nahrávek, při níž byla věnována pozornost i užitým stereofonním mixům. Východisko představovaly dlouhohrající desky skupin Marvelettes, Supremes a Temptations, jež dobře reprezentují dobovou tvorbu stěžejních skladatelů spjatých s Motownem a související rozdílné hudební tendence.

V první řadě lze konstatovat, že původní tvorba Motownu volně zařaditelná do kategorie R&B a soulu nebyla ve zkoumaném období homogenní, nýbrž vykazovala v individuální rovině patrné stylové, interpretační a kompoziční variace, s ohledem na rozmanité hudební zkušenosti a inklinace aktérů. Přední skladatelé-producenti tak vytvořili ve spolupráci s interprety a na základě osobitých kompozičních přístupů a produkčních technik rozpoznatelné styly v rámci Motown soundu. Především oni byli hybnou silou a nositeli proměn repertoáru a výsledného zvuku. Nové hudební podněty však přicházely nemalou měrou i od doprovodných hudebníků. Silným sjednocujícím faktorem byla zejména personálně stabilní doprovodná kapela, exemplifikovaná unikátní souhrou mezi jejími členy, způsob studiové práce a specifická organizace a realizace kreativního procesu. Z analýz dále vyplynulo, že i na sklonku 60. let zůstávaly soulové elementy v hudbě Motownu zastoupeny silněji, než jí bývá přiznáváno, zvláště u Temptations a Marvelettes. Radikální přeměnu zavedeného stylu pak znamenal nástup psychedelického soulu.

Dlouhohrající desky, na něž se soustředila tato práce, obsahovaly deset až dvanáct písní, převážně původních, pouze s malým podílem cover verzí, přičemž tři alba nezahrnovala žádný převzatý materiál a délka písní plně odpovídala dobovým konvencím, když výrazněji nepřekračovala hranici tří minut. Zaměření na singlový formát determinovalo rozsah formy, která vycházela ze dvou základních modelů a jejich variant. Převažující množství skladeb bylo strukturováno do samostatných formových sekcí, kde zvláště u titulních či reprezentativních písní alb převládl typ obsahující navíc přechod k refrénu, normativní bylo zařazení kontrastní střední části nebo instrumentální mezihry, písně zpravidla uzavírala repetice refrénu s fade outem a běžně se objevovaly nepravidelnosti v délce formových částí. Nezanedbatelný počet starších skladeb však vycházel z cyklického opakování jednoduchého schématu různého rozsahu a struktury, případně doplněného kontrastním dílem, což přispívalo k formové diverzitě. Nárůst jejich stopáže a změnu v přístupu k formátu alba, směrem k jeho

efektivnějšímu využití, lze vysledovat až v souvislosti s příchodem psychedelického soulu u Temptations v závěru dekády. Některé nahrávky v tomto stylu nově zahrnovaly kratší breaky a rozšířené instrumentální sekce.

V metricko-rytmické organizaci představoval normu 4/4 takt, naproti tomu použití 12/8 taktu v daném období doznívalo. Základem rytmiky byl backbeat, Motown beat tvořil východisko menšího podílu skladeb, častěji totiž nastupoval jen v refrénech. Zřetelně se projevil trend odklonu od shuffle k rovnému rytmickému cítění, jenž ale neprobíhal u tří skupin stejným tempem. Pakliže na albech Marvelettes z let 1967–1968 měly písně v shuffle ještě výrazné zastoupení, v případě Temptations a Supremes, s výjimkou desky *Love Child*, dominoval rovný rytmus. Do roku 1969 byl proces završen a shuffle se objevovalo již jen výjimečně. V souvislosti s působením funku vzrůstal důraz na rytmickou složku, s níž častěji získával prioritu groove, rytmus se stával komplexnějším, více synkopovaným a začaly převládat patterny v šestnáctinových hodnotách. Jádrem repertoáru se odehrávalo v tempech cca 100–130 úderů za minutu, nicméně postupem času se rozmezí zužovalo a pomalá a velmi rychlá tempa v zásadě vymizela. V metrorytmice došlo do značné míry ke smazání rozdílu mezi baladou a písněmi tanečního charakteru, které představovaly dva elementární repertoárové typy, a v oblasti tempa k jejich přiblížení.

Harmonickou konstrukci repertoáru charakterizovaly rozmanité postupy, vycházející nejen z diatonické harmonie a primárních akordů, mezi nimiž měla subdominanta nadřazené postavení vůči dominantě, ale zahrnující i ostatní harmonické stupně, akordy z paralelní nebo stejnojmenné mollové či durové tóniny, prvky chromatiky, případně modulaci mezi formovými částmi, jež probíhala obvykle bez přípravy a v půltónové vzdálenosti. Mnohé písně nesetrvávaly v jediném výchozím modu, nýbrž se vyznačovaly dur-mollovou ambivalencí či užitím modální harmonie, většinou v podobě přidaného durového kvintakordu na sníženém VII. a sníženém III. stupni tóniny, přičemž druhý z nich se stal poznávacím znamením tvorby Normana Whitfielda v psychedelickém soulu. Akordické postupy, např. v podobě krátkých vampů, se často propojovaly s rytmickými vzory do rytmicko-akordických riffů, jež zastávaly formotvornou funkci. Zvýšená orientace na rytmický aspekt se projevila na sklonku 60. let v simplifikaci a statickosti harmonických progresí. Akordickou strukturu exemplifikovala převaha kvintakordů nad dominantními a mollovými septakordy, složitějších souzvukových tvarů využívali skladatelé ojediněle.

Melodika čerpala zejména z pentatoniky, v případě nápěvu spíše durové a v instrumentálních partech o poznání častěji mollové, typicky se jednalo o riffy a licky. Stupnice iónská s aioskou se uplatňovaly v relativně menší míře, avšak zpravidla ne jako kompletní tónové řady. Bluesový charakter propůjčovala některým melodiím složená bluesová stupnice, resp. preference výběru malé tercie nad durovou harmonií a časté znění malé septimy. Kontura nápěvu byla většinou plochá, nijak zvlášť klenutá, melodická linka mnohdy oscilovala mezi menším počtem ústředních tónů a plynula kupředu primárně sylabicky, bez výraznějšího upřednostnění jednoho směru, klesajícího či stoupajícího. Skládala se z frází menšího rozsahu, postupujících převážně v terciích a sekundových krocích a v pozdějších letech vykazujících příležitostnou tendenci k téměř recitativnímu způsobu přednesu na jednom dvou tónech. Specificky vystavěné a rytmizované vokální melodie ve funkově orientovaných skladbách šířeji čerpaly z instrumentálních partů, místy je i parafrázovaly. Vokální projev jednotlivých interpretů se vzájemně znatelně lišil, u Temptations lze detekovat v mnohem větší míře idiosynkratické artikulační prostředky, ohýbání tónů, melismata a blue notes.

Proměny Motown soundu se dotkly rovněž aspektů instrumentace, textury a zvuku, ať už zásluhou vlastní invence, tak zčásti v návaznosti na soudobé trendy v populární hudbě a technický pokrok. Integrální součástí orchestrálního doprovodu se staly další dřevěné dechové nástroje, hoboje, flétna a fagot, hojněji se objevoval lesní roh a oblibu si získalo využívání dusítek při hře na žesťové nástroje, typicky u trubek. Konstantou zůstávala rytmická sekce, již rozšířilo cembalo, elektrické piano Wurlitzer, dodatečné perkuse a příležitostně druhá bicí souprava. Celesta nahradila vibrafon a obohatila melodickou vrstvu textury. Postupem času se rozrostlo pole působnosti kytar, především v psychedelickém soulu a funku zastávaly klíčovou roli. Aktualizovaná textura zahrnovala tři elektrické kytary, zvukově diferenciované s využitím fuzzu a wah pedálu, jež představovaly podstatný stylový element. Jejich party vycházely z orientace na groove a tendence k rytmické funkci na úkor harmonické výplně a byly vystavěny okolo jednohlasých riffů, fragmentárních rytmicko-akordických motivů, perkusivních akordů, akcentů dob ve dvojzvucích, mezi nimiž přibýly sexty, bluesrockových licků a souvislejších melodických linek. Stejný základní koncept se uplatnil i v basovém partu, častěji tvořeném mírně varioványými repetitivními figurami v délce dvou až čtyř taktů. V progresivně laděných skladbách z Whitfieldovy produkce byl patrný posun od standardního beatu s akcenty dob napříč nástrojovými party směrem ke komplexnější polyrytmické textuře. Nahrávky z daných let se také vyznačovaly originálními kombinacemi zvukových barev, např. baryton saxofon a fuzz, elektrické piano s fagotem, varhany Hammond a cembalo, příležitostně

jednu z kytar nahrazoval sitár. I v oblasti textury začala soulová balada přejímat ve větší míře prvky z písní v rychlejších tempech.

Stran technického provedení, producenti a zvukoví inženýři Motownu špli k normativnímu stereofonnímu mixu relativně rychle, jestliže album *The Marvelettes* z března 1967 bylo v tomto ohledu nevyhraněné, tak *With A Lot O' Soul*, vydané o čtyři měsíce později, se vyznačovalo jasně definovaným trojúhelníkovým typem, vždy s basovou kytarou a sólovým zpěvem uprostřed stereo pole, který dominoval na deskách všech tří skupin v následujících dvou letech. Rané náznaky použití diagonálního mixu se objevily na jaře 1968, normativním se však stal až v závěru roku 1969, a to poprvé v nahrávkách Supremes. V případě Temptations probíhal další vývoj nejprve pod vlivem psychedelie přes kombinaci trojúhelníkového a dynamického mixu, načež došlo zkraje roku 1970 k přijetí diagonální konfigurace i u nich. Nahrávky se postupem času vyznačovaly lepší čitelností díky vyváženější distribuci nástrojů mezi kanály, a zvláště přesnější lokalizaci zdrojů zvuku, umocňující dojem širšího a prostornějšího stereo obrazu. Mezi atributy řady z nich náležel prominentní bas, umístěný v popředí spodního pásma.

Na závěr je potřeba dodat, že mnohé z aspektů hudebního vývoje diskutovaných v této práci se ve větší či menší míře objevovaly v letech 1967–1969 i u jiných interpretů Motownu, proto lze uvedené závěry alespoň zčásti vztáhnout na širší okruh hudebníků, avšak s výjimkou proměn spojených s psychedelickým soulem, které se ve stejném období projevíly v popsaném rozsahu pouze u Temptations. Co se týká dalšího postupu, cest, jimiž by se mohlo ubírat bádání o hudbě Motownu, se nabízí více. V tomto kontextu se jako logické pokračování jeví provedení kvantitativní analýzy jeho repertoáru na sklonku 60. let, pro niž představuje předložená práce dílčí příspěvek a určitý vstupní bod. Při jejím zpracování lze upřít pozornost krom jiného i na proměny principu self-dialogue, který se po odchodu týmu H-D-H již nezdá být v daném období prominentním elementem, snad vyjma psychedelického soulu, nebo na chronologické srovnání verzí týchž originálních písní u různých interpretů Motownu. V obou případech může být přínosné přihlédnout i k dobovým původně nevydaným nahrávkám, resp. alternativním verzím známých skladeb a demo snímkům, jež skýtají dodatečný úhel pohledu na aspekt vývoje stylu v čase. Zejména je nutné se oprostít od hlediska komerčního úspěchu v podobě žebříčkových pozic písní a zahrnout doposud spíše opomíjené autory, jejichž skladby sice nebyly tak často vydávány ve formě singlu nebo se neumísťovaly na předních příčkách žebříčků – nicméně nejednou utvářely podstatný díl alb – avšak kteří neoddiskutovatelnou měrou přispěli k formování svébytného stylu a hudební identity Motownu.

Resumé

Předmětem magisterské diplomové práce je hudební vývoj americké nahrávací společnosti Motown v období 1967–1969 se zaměřením na The Marvelettes, The Supremes a The Temptations. Cíl práce spočívá v identifikaci a přiblížení charakteristických znaků repertoáru a jeho proměn, a to na podkladě analýz primárních a sekundárních hudebních složek nahrávek skladeb tří jmenovaných skupin. Pozornost se soustředí rovněž na vývoj v oblasti užitého typu stereofonního mixu. Metodologicky práce vychází z britské muzikologické literatury věnované analýze populární hudby a v přístupu k tématu navazuje na americké studie zabývající se soulovou hudbou 60. let. Hlavní část práce popisuje konkrétní vývojové tendence Motown soundu a ilustruje je s pomocí notových ukázek.

Summary

This master's thesis examines the musical development of the American recording company Motown between the years 1967 and 1969, focusing on The Marvelettes, The Supremes and The Temptations. The aim of the work is to investigate and illustrate the characteristics of the repertoire and its changes, based on the analysis of primary and secondary musical domains of recordings of songs of the three selected groups. Attention is also paid to the development of the configuration of the stereo mix used. The methodology of the paper is based on the British musicological literature devoted to the analysis of popular music and its approach towards the topic draws inspiration from the American studies on soul music of the 1960s. The core section of the thesis describes the specific changes of Motown Sound and illustrates them on notated examples.

Resümee

Die Diplomarbeit befasst sich mit der musikalischen Entwicklung der amerikanischen Plattenfirma Motown in der Zeit von 1967–1969, mit Fokus auf die Gruppen The Marvelettes, The Supremes und The Temptations. Ziel der Arbeit ist es, die charakteristischen Merkmale des Repertoires und seine Transformation darzustellen, basierend auf der Analyse der primären und sekundären musikalischen Komponenten der Aufnahmen von Liedern dreier ausgewählter Gruppen. Die Aufmerksamkeit wird auch auf die Entwicklung der Art der verwendeten Stereomischung gerichtet. Die Methodik der Arbeit basiert auf der britischen musikwissenschaftlichen Literatur, die sich der Analyse populärer Musik widmet, und folgt in

ihrer Herangehensweise an das Thema den amerikanischen Studien zur Soulmusik der 1960er Jahre. Der Hauptteil der Arbeit beschreibt die spezifischen Veränderungen des Motown-Sounds und veranschaulicht sie anhand von Notenbeispielen.

Seznam literatury

BOWMAN, Rob. Sly and the Family Stone [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 21. 11. 2021]. Dostupné z:

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045934?rskey=hjCsMl&result=6>>.

BOWMAN, Rob. The Stax Sound: A Musicological Analysis. *Popular Music*, 1995, Vol. 14, No. 3, s. 285-320.

BRACKETT, David. Soul music [heslo]. *Grove Music Online* [online]. [cit. 8. 11. 2021]. Dostupné z:

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257344?rskey=JZBKwM&result=3>>.

COFFEY, Dennis. *Guitars, Bars and Motown Superstars*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

COVACH, John. Popular Music, Unpopular Musicology. In *Rethinking Music*. COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 452–470.

DAHL, Bill. *Motown: The Golden Years: The Stars and Music That Shaped a Generation*. Iola: Krause Publications, 2001.

DOCKWRAY, Ruth – MOORE, Allan F. Configuring the Sound-box 1965–1972. *Popular Music*, 2010, Vol. 29, No. 2, s. 181–197.

DOZIER, Lamont – BOMAR, Scott B. *How Sweet It Is*. New York: BMG Books, 2019.

EVERETT, Walter. *The Foundations of Rock. From Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blue Eyes*. New York: Oxford University Press, 2009.

FINK, Robert. Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music. *Journal of the American Musicological Society*, 2011, Vol. 64, No. 1, s. 179–238.

FITZGERALD, Jon. Black Pop Songwriting 1963–1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland. *Black Music Research Journal*, 2007, Vol. 27, No. 2, s. 97–140.

FITZGERALD, Jon. Motown Crossover Hits 1963–1966 and the Creative Process. *Popular Music*, 1995, Vol. 14, No. 1, s. 1–11.

FLORY, Andrew. *I Hear a Symphony: Motown and Crossover R&B*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm & Blues*. New York: E. P. Dutton, 1989.

GEORGE, Nelson. *Where Did Our Love Go? The Rise and Fall of the Motown Sound*. London: Omnibus Press, 1986.

GORDY, Berry. *To Be Loved: The Music, the Magic, the Memories of Motown*. New York: Warner Books, 1994.

HUGHES, Keith. *Don't Forget The Motor City* [online]. Poslední revize 13. 12. 2018, [cit. 14. 7. 2021]. Dostupné z: <<http://www.dftmc.info>>.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MOORE, Allan F. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock – 2nd edn*. Aldershot: Ashgate, 2001.

MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot: Ashgate, 2012.

WALLER, Don. *The Motown Story: The Inside Story of America's Most Popular Music*. New York: Scribners, 1985.

WRIGHT, Brian F. Reconstructing the History of Motown Session Musicians: The Carol Kaye/James Jamerson Controversy. *Journal of the Society for American Music*, 2019, Vol. 13, Issue 1, s. 78–109.

ZOLLO, Paul. The Motown Memories of Norman Whitfield. In *Calling Out Around the World: A Motown Reader*. ABBOTT, Kingsley (ed.). London: Helter Skelter Publishing, 2001, s. 144–148.

Seznam nahrávek

The Marvelettes. *The Marvelettes*. Tamla Motown: STML 11052, 1967.

The Marvelettes. *Sophisticated Soul*. Tamla Motown: STML 11090, 1969.

The Marvelettes. *In Full Bloom*. Tamla Motown: STML 11145, 1970.

The Marvelettes. *Forever: The Complete Motown Albums Volume 1*. Hip-O Select: B0011516-02, 2009.

The Marvelettes. *Forever More: The Complete Motown Albums Volume 2*. Hip-O Select: B0017193-02, 2011.

Diana Ross and the Supremes. *Reflections*. Tamla Motown: STML 11073, 1968.

Diana Ross and the Supremes. *Love Child*. Tamla Motown: STML 11095, 1969.

Diana Ross and the Supremes. *Let The Sunshine In*. Tamla Motown: STML 11114, 1969.

Diana Ross and the Supremes. *Cream Of The Crop*. Tamla Motown: STML 11137, 1970.

The Supremes. *Right On*. Tamla Motown: STML 11157, 1970.

The Supremes. *Love Child & Supremes A' Go-Go*. Motown: 159 508-2, 2000.

The Supremes. *Gold*. Motown: 0602498812655, 2005.

The Temptations. *With A Lot O' Soul*. Tamla Motown: STML 11057, 1967.

The Temptations. *Wish It Would Rain*. Tamla Motown: STML 11079, 1968.

The Temptations. *Cloud Nine*. Tamla Motown: STML 11109, 1969.

The Temptations. *Puzzle People*. Tamla Motown: STML 11133, 1970.

The Temptations. *Psychedelic Shack*. Tamla Motown: STML 11147, 1970.

The Temptations. *With A Lot O' Soul*. Motown: 530 932-2, 1998.

The Temptations. *Cloud Nine & Puzzle People*. Motown: 159 446-2, 2000.

The Temptations. *50th Anniversary: The Singles Collection 1961–1971*. Hip-O Select: B0015943-02, 2011.

Bobby Taylor. *The Motown Anthology*. Motown: 983 851-1, 2006.

Jimmy Ruffin. *The Jimmy Ruffin Way*. Tamla Motown: STML 11048, 1967.

Various Artists. *A Family Affair: Motor City Roots*. Jasmine Records: JASCD 218, 2013.