

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce

**Zvukové symboly elektrického blues v raných
nahrávkách Rolling Stones**

Autor práce: Adam David

Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D.

Praha 2021

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Obsah

Abstrakt	8
Úvod	10
1. Teoretická část	12
1.1. Definice blues	12
1.2. Delta Blues	14
1.2.1. Race Records	15
1.3. Great Migration, Chicago Blues a elektrifikovaný zvuk Muddyho Waterse	16
1.3.1. Chess Records	18
2. Začátky skupiny Rolling Stones	20
2.1. British Invasion	20
2.2. Blues Incorporated, Blues Boys a Rollin' Stones	20
2.2.1. První veřejný koncert Rollin' Stones v Marquee Club 12. července 1962	21
2.3. Debutové album a první americké turné	22
2.4. Bluesové stopy v raném repertoáru Rolling Stones	23
2.4.1. Rolling Stones (1964) / England's Newest Hit Makers (1964)	23
2.4.2. Setlist prvního veřejného koncertu Rolling Stones v klubu Marquee Club	25
2. Praktická část	28
2.1. Analýza bluesových forem	28
2.1.1. Shuffle	28
2.1.1.1. Standardní forma blues shuffle	29
2.1.1.2. Riff a lick v kontextu kytarové hry	30
2.1.1.3. Bluesový riff jako zvukový symbol žánru	30
2.1.1.3.1. Turnaround	31
2.1.1.4. I Believe I Dust My Broom	32
2.1.1.5. Rytmické nuance chicagského a texaského shuffle v elektrickém blues	33

2.1.1.6. Rytmická specifičnost, styl hry a disonance shuffle Jimmyho Reeda	34
2.1.1.6.1. Reedův vliv na Keitha Richardse a Briana Jonese	36
2.2. Zvuková a kompoziční analýza vybraných skladeb	39
2.2.1. Bright Lights, Big City	40
2.2.1.1. Původní verze Jimmyho Reeda	40
2.2.1.1.1. Analýza kompozice	40
2.2.1.1.2. Zvuková analýza	41
2.2.1.1.2.1. Rytmická sekce	41
2.2.1.1.2.2. Kytarové stopy	42
2.2.1.1.3. Zpěv	45
2.2.1.2. Interpretace Rolling Stones	46
2.2.1.2.1. Zvuková analýza	47
2.2.1.2.1.1. Rytmická sekce	47
2.2.1.2.1.2. Kytarové stopy	47
2.2.1.2.1.3. Zpěv	49
2.2.2. (I Can't Get No) Satisfaction	50
2.2.2.1. Analýza kompozice	50
2.2.2.2. Zvuková analýza	51
2.2.2.2.1. Rytmická sekce	51
2.2.2.2.2. Kytarové stopy	51
2.2.2.2.2.1. Analýza hlavního riffu	51
2.2.3. Dozvuky blues ve tvorbě Rolling Stones	53
Závěr	54
Literatura	56
Diskografie	58

Abstrakt

Bakalářská práce sleduje přeměnu hudebních motivů elektrického blues na konkrétní zvukové symboly tohoto žánru a jejich následné přejímání žánry odvozenými – v tomto případě mainstreamovým proudem rockové hudby šedesátých let. Tento proces je pozorován výhradně na raných nahrávkách rock and rollové skupiny Rolling Stones. V teoretické části práce jsou přiblíženy afroamerické kulturní vlivy kapely, a tyto jsou v podobě zmíněných zvukových symbolů blíže zkoumány také v navazující analytické části. Pomocí zvukové analýzy, notové transkripce a srovnávání vybraných nahrávek demonstruje tato práce, jak bluesová hudba formovala charakteristický zvuk rock and rollové tvorby skupiny Rolling Stones.

Abstract

The bachelor thesis analyses the origin of certain musical motifs of the electric blues and follows their transformation into the genre-specific sound symbols which later transcended to its derivative art forms – in this case to the mainstream rock music of the sixties. This process is examined specifically in the early recordings of the rock and roll band the Rolling Stones. The theoretical part explores group's artistic background and Black American cultural influences and in their form of sound symbols these influences are further investigated in the following analytical part. By way of sound analysis, transcription and track comparison, this thesis demonstrates how the blues music shaped the sound of the Rolling Stones' own rock and roll playing.

Klíčová slova

blues, rock and roll, lick, riff, zvuková analýza, Rolling Stones

Keywords

blues, rock and roll, lick, riff, sound analysis, Rolling Stones

Úvod

Bakalářská práce „Zvukové symboly elektrického blues v raných nahrávkách Rolling Stones“ (Electric Blues Sound Symbols in the Early Recordings of the Rolling Stones) analyzuje autorské skladby bluesových kytaristů Muddyho Waterse, Jimmyho Reeda a Eddieho „Playboye“ Taylora a srovnává je s jejich pozdější interpretací britské rock and rollové skupiny Rolling Stones.

Práce připomíná význam původních amerických bluesmanů, jejichž hudba byla v šedesátých letech díky proudům kulturního fenoménu British Invasion, a tudíž i skupinám jako jsou Rolling Stones „znovuobjevena“ a představena širokému publiku na obou stranách Atlantiku. Blues music utvářela začátky kapely — Rolling Stones odstartovali svou kariéru hraním chicagského blues v londýnském klubu Marquee, vlivy žánru a stejně tak i prvky raného repertoáru pronikly později i do jejich prvních nahrávek. Rolling Stones reinterpretovali originální černošskou hudbu — hráli ji rychleji a hlasitěji. Charakteristické zvukové symboly elektrického blues tak z původních skladeb přenesli do zcela nového žánru, britského rock and rollu.

Obecným smyslem práce je poukázat na existenci konkrétních hudebních motivů, které jsou svou strukturou či zněním natolik specifické, že mohou samy o sobě definovat žánr, jehož jsou součástí. Právě blues je pro podobnou analýzu ideální — z minimalistické a velmi okrajové lidové formy se postupem času vyvinulo v natolik vlivný předobraz značné části populární hudby dvacátého století, že jeho prvky můžeme v rocku a příbuzných stylech slyšet dodnes.

Následující stránky stopují bluesové kořeny skupiny Rolling Stones. Práce vymezuje blues a jeho regionální podžánry, zejména chicagské blues, které je v tomto ohledu zcela zásadní, krátce přibližuje život a tvorbu zmiňovaných bluesmanů a skrze počátky rhythm and blues osvětluje náhlé vzkříšení zájmu o blues music ve Velké Británii. Zvukové analýzy v druhé části práce ilustrují, jak se konkrétní motivy a hudební fráze v toho času moderním pojetí transformovaly, překračovaly hranice elektrického blues a stávaly se součástí nového, odvozeného hudebního stylu.

1. Teoretická část

1.1. Definice blues

„Blues je univerzální, proto se hraje pořád.“¹ — Keith Richards.

Zcela jednoznačná definice slova *blues* patrně neexistuje. Termín může označovat stav mysli nebo hudbu, jež tento stav vyjadřuje, definovat specifickou formu nebo strukturu hudebního přednesu, či jistý způsob vystupování. Výraz se proto často používá pro popis skladeb nebo vystoupení majících jednu, ne-li všechny tyto charakteristiky.²

Je evidentní, že *blues* může mít nespočet velmi úzce souvisejících významů. Již v šestnáctém století odkazoval frazém „the blue devils“, tedy doslovně „modří ďáblové“, k pocitům melancholie a deprese. Interpretace přetrvávala až do poloviny devatenáctého století, do běžné mluvy ale *blues* proniklo až po americké občanské válce, a jako pojmenování hudby vyjadřující onen sklíčený niterní stav, nevstoupilo do širšího povědomí černošského obyvatelstva patrně dříve než ve století dvacátém. Tyto dva významy jsou proto velmi úzce spjaty s historií blues coby hudební formy — bluesman zpívá či hraje blues právě proto, aby se ho „zbavil“, tedy aby se oprostil od tíživého pocitu mysli. Koncept je pro bluesové umělce zcela zásadní, a to až do té míry, že mnozí tvrdí, že blues nelze hrát, pokud „ho nemáme“. Bluesman není bluesmanem, pokud při hraní „nepocituje blues“, ale stejně tak pokud se „necítí sklesle“ (*feeling blue*).³

Nosným prvkem blues je melodie — koncept odkazující k tradici afroamerické vokální hudby, zejména zpívaných balad, pracovních písní (*work songs*) a halekaček (*field hollers*, doslova polních výkřiků). Halasivý nápěv je doplněn slovy a později také instrumentálním doprovodem, a právě zpíváním jiného textu do již existující melodie se rodí nové bluesové skladby.⁴ Blues můžeme rytmicky zapsat do osmi-, dvanácti- či šestnáctidobého taktu. Nejběžnější bluesovou formou je dvanáctitaktová harmonická

¹ Keith Richards, *Life* (Oxford: Weidenfeld & Nicolson, 2010), 64.

² Barry Kernfeld, ed., *The New Grove Dictionary of Jazz* (New York: Oxford University Press, 2000), 121.

³ H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, eds., *The New Grove Dictionary American Music 4 Volumes*. Vol. 1. (New York: Oxford University Press, 1986), 242.

⁴ Edward Komara, ed., *Encyclopedia of the Blues* (London: Routledge, 2005), 105–107.

sekvence (kterou blíže osvětluji v praktické části práce), vystavěná na akordech I, IV a V, následující kadenci — I – I – I – I – IV – IV – I – I – V – V – I – I.

Blues coby obskurní, prostá, světská, z velké části neprozkoumaná umělecká forma, jejíž kořeny sahají hluboko na jihoamerický venkov, se postupně proměnila ve vůbec nejprobádanější druh lidové hudby. Blues music reflektovala sociální změny, což přirozeně transformovalo její podobu. Na počátku šedesátých let se pak blues stalo nejvlivnější inspirací pro vývoj západní populární hudby.⁵

⁵ Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 242.

1.2. Delta Blues

Stát Mississippi, mnohými právem pokládán za kolébku původního blues, byl zdrojem těch nejzemitějších, nejryzejších bluesových nahrávek a zároveň velmi autentickou studií jedné z nejstarších forem *country blues*. Většina mississippijských bluesových zpěváků byla zároveň kytaristy — svůj osobitý, hrdelní projev doprovázeli často velmi důraznou hrou.⁶

Domovem originálních bluesmanů byla mississippijská Dockery Plantation — Delta blues získalo své pojmenování právě po úrodných oblastech delty řeky Mississippi, a především bavlníkové plantáži v Dockery poblíž Clarksdale. Nejvýraznější osobností této éry blues byl „Father of the Blues“ Charley Patton. Muzikolog Robert Palmer právem vykreslil Pattona jako „bluesmana–všeuměla“⁷ — mezi kytaristy fascinovanými jeho svébytným stylem byl také Tommy Johnson. Patton a Johnson společně představovali dva velmi rozdílné, ale přesto úzce související přístupy mississippijského stylu blues — Charlie Patton, Son House, Henry Sims, a jejich pokračovatelé Tommy McClennan a Bukka White, vynikali hlubokým, burácivým hlasem a velmi těžkými, „neúnavnými“ rytmy, zatímco Tommy Johnson, Ishmon Bracey, Bo Carter (Armenter Chatmon) a celá Chatmon Family⁸, byli v projevu rytmicky o poznání jemnější, ladnější a komplexnější, a i jejich zpěv byl vyšší (sám Johnson byl proslulý svým bizarním falsetem, obecně bylo ale u zpěváků obvyklé zakončovat poslední slabiky frází zpěvem v hlavovém rejstříku⁹).¹⁰

⁶ Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 244.

⁷ Robert Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. (New York: Penguin Books, 1982), 133.

⁸ Rodina Chatmonova byla pověstná nesmírným hudebním talentem jednotlivých členů. Bo Carter byl součástí rodinného souboru *Mississippi Sheiks*, populární skupiny složené převážně z rodinných příslušníků, hrající různé typy lidové hudby, především country blues.

⁹ Totožné vokální postupy lze i téměř o čtyřicet let později slyšet také na prvních nahrávkách Rileyho B. Kinga (B.B. Kinga).

¹⁰ Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 244.

1.2.1. Race Records

Nejranější formy blues ale nebyly těmi prvními nahranými. Termín *race records* (tedy „rasové nahrávky“) vymyslel producent vydavatelství Okeh Ralph Peer — mezi léty 1921–1941 se tak označovaly fonografové desky (78 rpm), určené původně pouze pro afroamerické obyvatele, které rychle nabíraly na popularitě také u bělošských posluchačů. Společnosti jako Columbia, Paramount, Victor nebo Okeh vysílaly své pracovníky na lov nových bluesových talentů, přímo v terénu tak vznikaly nahrávky umělců, kteří by jinak dost možná zůstali zcela neznámými.¹¹ Single „Crazy Blues“ (1920, OK 4169) zpěvačky Mamie Smithové, jejíž varietní vystupování za doprovodu jazzového ansámblu (Her Jazz Hounds) značně napomohlo přiblížit blues širšímu publiku, byl pravděpodobně jednou z prvních „rasových nahrávek“ vůbec (Smithová byla přinejmenším první nahranou ženskou bluesovou interpretkou). Mnozí samozvaní „klasičtí“ bluesmani si značnou část svého repertoáru vypůjčili právě z nahrávek venkovských bluesových a gospelových zpěváků.¹²

Série Charleyho Pattona pro vydavatelství Paramount z přelomu dvacátých a třicátých let se, stejně jako jeho živá vystoupení, stala obrovskou inspirací pro nadcházející generace bluesových kytaristů a zpěváků — ze stejné oblasti pocházejí kupříkladu bluesmani Robert Johnson¹³ nebo Chester Burnett, na chicagské scéně známý jako hrozivý Howlin' Wolf.¹⁴ Samotný Patton byl v očích svých pokračovatelů pomyslným mentorem a opatrovníkem žánru, Robert Palmer ho považuje za „jednoho z hrstky těch nejvýznamnějších umělců, kteří ve dvacátém století vzešli ze Spojených států“¹⁵.

¹¹ H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, eds., *The New Grove Dictionary American Music 4 Volumes*. Vol. 4. (New York: Oxford University Press, 1986), 1.

¹² Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 244.

¹³ Robert Leroy Johnson byl jedním z nejslavnějších, nejvýznamnějších a nejinspirativnějších průkopníků žánru, zejména pak stylu *Delta blues*. Jeho touha stát se bluesovým kytaristou a zpěvákem je opředena legendou, podle níž Johnson vyslyšel vábení vnitřního hlasu, vzal svou kytaru a vydal se na rozcestí (odtud vzešel častý bluesový motiv *crossroads*) u plantáže v Dockery. Tady se přesně o půlnoci setkal s obrovským černým mužem (Děblem), který mu výměnou za jeho duši naladil kytaru, zahrál několik skladeb a předal mu tak naprostou kontrolu nad nástrojem.

¹⁴ Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, 61.

¹⁵ Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, 57.

1.3. Great Migration, Chicago Blues a elektrifikovaný zvuk Muddyho Waterse

Během velké migrace (1917–1970) hledalo mnoho bluesových umělců, ve snaze uniknout trýznivým podmínkám jižních států¹⁶, útočiště na severu. Přesun téměř šesti milionů Afroameričanů motivovala touha po lepší životní úrovni, pracovních příležitostech a vzdělání¹⁷ — čerstvě osídlená severní města jako St. Louis, Detroit, New York City a zejména Chicago, mnohými často vnímáno jako „Světový bluesový kapitol“¹⁸, přála nově vznikajícím regionálním žánrům (městského) *urban blues*. Klíčovou osobností předválečného urban blues byl mississippský kytarista a zpěvák Big Bill Broonzy. Broonzyho styl hry byl velmi unikátní a neobyčejně precizní (pro lepší představu mohu doporučit skladbu „Louis, Louis Blues“ nebo akustické album *Big Bill Broonzy Sings Folk Songs*). Kapela (pokud ho zrovna doprovázela) se vždy plně podřizovala jeho hudebnímu projevu; mezi doprovodnými hudebníky byl často také Sonny Boy Williamson, velmi vlivný a uznávaný hráč na foukací harmoniku, bluesman vyhlášený svým neartikulovaným zpěvem, který měl sám jako sólový interpret velmi úspěšnou kariéru.¹⁹ Broonzy dokázal svou tvorbu přizpůsobovat rychle se měnícím trendům žánru, a tak, přestože o elektrifikaci jako takové zatím nemůžeme přímo mluvit, představuje jeho folk blues (i s častými prvky rag-timu) zcela zásadní hudební předěl mezi minimalistickým venkovským stylem a divokým elektrickým blues velkoměsta.²⁰

Migrace afroamerického obyvatelstva na sever pokračovala i po druhé světové válce, a to ještě rychleji než před ní — severnější státy totiž nabízely řadu relativně stálých

¹⁶ Okolo roku 1890 začaly jižní státy jako Mississippi hromadně přijímat takzvané Jim Crow laws (zákony Jima Crowa), které z afroamerického obyvatelstva „oficiálně“ činily druhořadé občany, žijící v neustálém strachu z násilí, vězení nebo dokonce smrti. Segregační zákony nařizovaly Afroameričanům, kde mohou bydlet, pracovat, jíst, odpíraly jim právo volit. Neutuchající útlak vyústil ve velkou migraci — fenomén bez jednoho konkrétního vůdce, bezmála půl století trvající stěhování afroamerického obyvatelstva ze zemědělských oblastí do industriálních velkoměst na severu.

¹⁷ Laurie Lanzen Harris, *The Great Migration North, 1910–1970* (Detroit: Omnigraphics, 2011), 25–30, 32–36.

¹⁸ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 199.

¹⁹ Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 245.

²⁰ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 199.

pracovních míst. Fenomén race records v tichosti zanikal spolu s tím, jak se bělošské a černošské obecnstvo slévalo v jedno univerzální „obecnstvo bluesové“. Zrodilo se *rhythm-and-blues* — označení prosté předchozí rasové konotace (stále však označující výhradně černošskou hudbu), zahrnující širokou paletu typů blues a s ním souvisejících žánrů.²¹ Původní afroameričtí bluesmani mimo své domovské prostředí hráli elektrifikované blues pro širší, městské publikum, díky čemuž začaly postupně vznikat velmi specifické regionální scény a s nimi také lokální podžánry blues music — St. Louis blues, West Coast blues (T-Bone Walker), a nejproslulejší z nich Chicago blues. Muddy Waters (vlastním jménem McKinley Morganfield), rodák z Mississippi, se do „mekky elektrického blues“ přestěhoval v polovině čtyřicátých let — Waters byl jedním z průkopníků „nového zvuku blues“, jemuž se podařilo dosáhnout obrovského komerčního úspěchu. V jeho rané tvorbě a na vůbec prvních, čistě sólových nahrávkách „Country Blues“ a „I Be'd Troubled“ (1941, AAFS 18), pořizovaných etnomuzikologem Alanem Lomaxem pro Knihovnu amerického kongresu, je velmi dobře slyšitelný vliv kytarové hry Roberta Johnsona. Muddy se ale brzy po příjezdu do Chicaga obklopil těmi nejschopnějšími hudebníky — Little Walterem (Jacobsem) na foukací harmoniku, doprovodným kytaristou Jimmy Rogersem (a později klavíristou Otisem Spannem).²² Chicago mělo pochopitelně před Muddym Watersem své vlastní bluesové hrdiny — Tampu Reda, Georgiá Toma, Big Macea z Alabamy, Johna Lee „Sonny Boy“ Williamsona z Tennessee.²³ Jeho populární trio The Headhunters (Waters, Walter, Rogers) nicméně na přelomu čtyřicátých a padesátých transformovalo dobře známý zvuk blues tak, aby vyhovoval moderní době a rychlejšímu tempu života ve velkoměstě — elektrifikace Muddyho kvílející slidové kytary²⁴ posunula žánr do zcela nové dimenze, a první hity „I Can't Be Satisfied“, „(I Feel Like) Going Home“ (1948, Aristocrat 1305) nebo „Mean Red Spider“ (1948, Aristocrat 1307) mu tak na dlouhou dobu zajistily titul krále chicagské scény a z vydavatelství Chess Records (dříve Aristocrat) učinily v bluesovém světě pojem.²⁵

²¹ Hitchcock and Stanley, *The New Grove Dictionary American Music*, Vol. 1., 1–2.

²² Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 202.

²³ Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, 28.

²⁴ *Slide* je způsob glissandové (klouzavé) hry pomocí skleněného nebo kovového předmětu, jež svým tvarem vychází z původně používaného upraveného hrdla lahve, takzvaného „bottlenecku“. Technika zpravidla využívá *open tuning* (otevřené kytarové ladění) — jednotlivé struny jsou laděny tak, aby při úhozu na všechny prázdné (otevřené) struny zazněl akord či jeho obrat.

²⁵ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 202.

1.3.1. Chess Records

Hudební vydavatelství Chess založili roku 1950 bratři Leonard a Phil Chessovi (Lejzor a Fiszel Czyż), dvojice polských imigrantů židovského původu. Chess Records navázalo na dřívější nezávislé vydavatelství Aristocrat (1947) Evelyn a Charlese Aronových. Leonard Chess se o Aristocrat Records začal poprvé zajímat v době, kdy se firma pokoušela přeorientovat na ryze černošskou hudbu pro černošské publikum. V té době už několik let provozoval noční hudební klub Macomba Lounge a sám velmi tíhnul k producentské práci a nahrávacímu průmyslu. Chess se stal nejprve obchodním zástupcem Aristocratu, krátce na to vyplatil Evelyn Aronovou a celé vydavatelství převzal.²⁶ První single Chess Records „My Foolish Heart“ vyšel v červnu 1950 — paradoxně tehdy vůbec nešlo o čistokrevnou blues music, ale naopak o tklivou, instrumentální interpretaci původní kompozice Victora Younga, v podání jazzového tenorsaxofonisty Gena Ammonse a jeho sextetu. Nahrávka dostala katalogové číslo 1425 podle první chicagské adresy bratrů Chessových (1425 South Karlov Ave).²⁷ Skutečnou hvězdou vydavatelství byl ale Muddy Waters.

Waters svým „zesíleným Delta blues“²⁸ udával tempo celé chicagské bluesové scény, jeho hvězdný debut a slibná kariéra inspirovaly i další bluesmany — hřmotný zpěvák a kytarista Chester Burnett se krátce nato také rozhodl přestěhovat z Memphisu na sever. Pod uměleckým jménem Howlin' Wolf byl Burnett, na doporučení nezávislého memphiského producenta Sama Philipse i samotného Waterse, jedním z prvních interpretů staronového vydavatelství. Wolfův jedinečný styl byl kombinací zpěvácké divokosti a burácivých bluesových aranží s velmi sofistikovanými kytarovými doprovody Willieho Johnsona a Huberta Sumlina²⁹; skladby „How Many More Years“ a „Moanin' at Midnight“ (1951, Chess 1479) jeho prvního singlu se tak okamžitě staly hity. Wolf i Waters nahrávali pro stejné vydavatelství, po celou dobu své kariéry vystupovali také pro prakticky stejné publikum — i přes častou a neskrývanou nevraživost oba společně formovali podobu chicagského blues.

²⁶ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 198–199.

²⁷ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 199.

²⁸ Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, 28.

²⁹ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 203.

Několik měsíců nato se svého sólového debutu dočkal také Little Walter — „Juke“ (1952, Checker 758), instrumentální boogie pro foukací harmoniku, vznikla během nahrávací relace Muddyho Waterse; jde tudíž o průlomový počín čerstvě založené divize Chess zvané Checker, ale také o první hit Watersovy skupiny (kytaristy Jimmyho Rodgerse a bubeníka Elga Edmondse), která na nahrávce Little Waltera doprovází. V té době také Leonard do Chess Records přivedl svou „pravou ruku“, Willieho Dixona³⁰, kontrabasistu, skladatele a producenta zodpovědného za obrovské množství klíčových poválečných bluesových hitů. Dixon komponoval hity pro hvězdy Chess a vedl nahrávací sessions. Z jedné z nejúspěšnějších skladatelských spoluprací mezi Dixonem a Watersem vzešla roku 1954 skladba „I’m Your Hoochie Coochie Man“ (1954, Chess 1560) s notoricky známým úvodním motivem. Rok poté se (opět na Muddyho doporučení) k umělcům Chess Records přidala také rodící se rock and rollová hvězda ze St. Louis, kytarista a zpěvák Chuck Berry. Chess Berryho první demonahrávku poslal vlivnému radiovému diskžokeji Alanu Freedovi — v září roku 1955 vyletěla „Maybellene“ (1955, Chess 1640) na vrchol rhythm and bluesové hitparády. Poháněni neutuchajícím úspěchem, koupili bratři dva roky nato budovu na 2120 South Michigan Avenue a v nových prostorách otevřeli Chess Producing Corporation. Po následujících devět let byl Chess domovem bluesových legend — Muddy Waters, Howlin’ Wolf, Little Walter, Bo Diddley, Chuck Berry, Little Milton, Fontella Bassová, Koko Taylorová nebo Etta Jamesová, první ženská hvězda vydavatelství, jež měla na svém kontě hity jako „At Last“ (1960, Argo 5380) nebo „Something’s Got a Hold On Me“ (1962, Argo 5409).³¹

³⁰ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 273.

³¹ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 199.

2. Začátky skupiny Rolling Stones

2.1. British Invasion

British Invasion (Britská invaze) označuje náhlý úspěch britských populárních skupin ve Spojených státech, klíčový pro rodící se kontrakulturu³² (1960–1975) na obou stranách Atlantiku. Fenomén odstartovali roku 1964 Beatles svým průlomovým americkým turné. Beatles vzali Ameriku útokem, jejich živé vystoupení v Ed Sullivan Show 9. února 1964 z nich přes noc udělalo hvězdy. V čele záplavy britské populární hudby stáli kromě nejvýraznějších Beatles a Stones také Who, Animals, Kinks, Zombies, Dave Clark Five nebo Gerry and the Pacemakers. Samotní Rolling Stones byli od té doby považováni za jakýsi „zlověstný“ protějšek laskavých a ukázněných Beatles.³³

2.2. Blues Incorporated, Blues Boys a Rollin' Stones

Na Rolling Stones je často pohlíženo jako na „čistokrevné“ pokračovatele blues, jejichž hudební kořeny jsou skrze masivní rozkvět blues music v Londýně velmi úzce spjaty se skupinami Cream a Led Zeppelin.³⁴

Alexise Kornera a Cyrila Daviese okouzilo vystoupení Muddyho Waterse natolik, že oba ze dne na den doslova „konvertovali“ k blues. Společně založili (Alexis Korner's) Blues Incorporated — první čistě bluesovou skupinu, která vzešla z londýnské exploze blues music šedesátých let, a nedlouho poté se také právem stala velmi vlivnou. Zpěvák Mick Jagger, bubeník Charlie Watts a basista Jack Bruce (pozdější člen bluesrockového power tria Cream spolu s Ericem Claptonem a Gingerem Bakerem), byli od května roku

³² Kontrakultura, vymezena nenásilnými protesty čtyř černošských studentů v Greensboro a koncem války ve Vietnamu, je protestní „alternativou“ kultury mainstreamové, bojující proti establishmentu.

³³ James E. Perone, *Music of the Counterculture Era* (Westport: Greenwood Press, 2004), ix, 22.

³⁴ Neil A. Wynn, ed., *Cross the Water Blues: African American Music in Europe* (Jackson: University Press of Mississippi, 2007), 188.

1962 členy Kornerovy formace.^{35,36} Blues Incorporated představovala toho času velmi neotřelý hudební protipól „merseybeatového“ zvuku Beatles.³⁷

Mick Jagger (zpěv), Keith Richards (kytara) a Brian Jones (kytara) založili spolu s Dickem Taylorem (basová kytara), Mickem Avoryem (bicí) a Ianem Stewartem (klavír) skupinu Blues Boys krátce nato, co všichni opustili Blues Incorporated. Jones byl od samého začátku vůdčí osobností kapely, právě jemu vděčí Rolling Stones za své jméno. Během telefonátu s redakcí *Jazz News*, kde propagoval jejich první veřejný koncert, se novinář Jonese dotázal na název skupiny. Brian Jones se pohotově rozhlédl po bytě, jeho pozornost upoutala kompilace Chess Records *Best of Muddy Waters* — pátou skladbou na první straně desky byla píseň „Rollin’ Stone Blues“.³⁸

2.2.1. První veřejný koncert Rollin’ Stones v Marquee Club 12. července 1962

V tomto složení (Jagger, Richards, Jones, Taylor, Avory, Stewart)³⁹ odehráli Rollin’ Stones 12. července roku 1962 své debutové vystoupení v klubu Marquee. V lednu 1963 nahradil Charlie Watts Micka Avoryho na pozici bubeníka a spolu s Billem Wymanem, který vystřídal Dicka Taylora, doplnili patrně nejslavnější sestavu Rolling Stones, kterou rozdělila až tragická smrt Briana Jonese roku 1969.⁴⁰

³⁵ Colin Larkin, *Virgin Encyclopedia of Popular Music: Concise Edition* (London: Virgin Books, 1997), 723.

³⁶ Od samého začátku neměla Blues Incorporated téměř žádné stálé členy, za dobu jejího angažmá v klubu Marquee se v ní vystřídal nespočet vlivných britských hudebníků — Eric Clapton (Yardbirds, John Mayall and the Bluesbreakers, Cream, Derek and the Dominos, Blind Faith, Plastic Ono Band a další), Ginger Baker (Cream), Rod Stewart (Faces, The Jeff Beck Group), John Mayall, Paul Jones nebo Jimmy Page (Yardbirds, Led Zeppelin).

³⁷ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 188.

³⁸ Mick Jager, Keith Richards, Charlie Watts and Ronnie Wood, *According to the Rolling Stones* (Oxford: Weidenfeld & Nicolson, 2004), 40.

³⁹ Ian Stewart byl zakládajícím členem Rolling Stones, od roku 1963 ho skupina najímala jako studiového hráče nebo doprovodného hudebníka.

⁴⁰ Bill Wyman, *Rolling with the Stones* (London: DK, 2002), 329.

2.3. Debutové album a první americké turné

Stones „znovuobjevovali“ blues pro mladé posluchače. Po několika koncertech na londýnské klubové scéně se stali rezidentní kapelou v Richmond's Station Hotel, později známém jako The Crawdaddy Club.⁴¹ Své debutové eponymní album vydali v dubnu roku 1964 a ještě v červnu téhož roku vyjeli na vůbec první americké turné – série koncertů byla pochopitelně obrovsky úspěšná, cesta do Spojených států ale především dala Rolling Stones příležitost vzdát hold svým bluesovým hrdinům. Nahrávání 10. a 11. června v Chess Records bylo poctou idolům skupiny v srdci elektrického blues. Stones v chicagském studiu natočili značnou část materiálu na připravované album; z nahrávací relace vzešla mimo jiné instrumentální „2120 South Michigan Avenue“, odkazující na adresu vydavatelství. Originální a velmi chytlavá, bluesrocková skladba vyšla na americkém EP *12 × 5* (1964, London Records PS 402).⁴² Druhé album *The Rolling Stones No. 2* (1965, Decca LK 4661) šlo do prodeje v lednu roku 1965, o měsíc později následováno také verzí pro americký trh *The Rolling Stones, Now!* (1965, London Records LL 3420).⁴³ Přestože Stones byli stále značně ovlivněni (zejména chicagským) blues, původní zdroje inspirace začínaly pomalu vytlačovat originální skladatelské tendence dvojice Jagger–Richards. Ty se naplno projeví o rok později na čtvrtém studiovém albu – deska *Aftermath* (1966, Decca LK 4786) obsahovala poprvé pouze autorské skladby.⁴⁴

⁴¹ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 846.

⁴² Wyman, *Rolling with the Stones*, 164–165.

⁴³ Larkin, *Virgin Encyclopedia of Popular Music: Concise Edition*, 1035.

⁴⁴ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 846.

2.4. Bluesové stopy v raném repertoáru

Rolling Stones

Rolling Stones započali svou kariéru jako skupina hrající výhradně převzaté rhythm and bluesové skladby. Jejich první tři alba obsahovala verze písní „I Just Want to Make Love to You“ a „Little Red Rooster“ Willieho Dixona, známé v interpretaci Muddyho Waterse, „Mona“ Bo Diddleho, „Everybody Needs Somebody to Love“ Solomona Burkeho a „Carol“, „You Can't Catch Me“, „Around and Around“ a „Talkin' 'Bout You“ Chucka Berryho.⁴⁵ Pro lepší ilustraci bluesových vlivů uvádím v závěru této části práce stručný rozbor tracklistu debutového alba a setlistu prvního veřejného koncertu.

2.4.1. Rolling Stones (1964) / England's Newest Hit Makers (1964)

Strana 1:

1. „Route 66“ (Bobby Troup), 2. „I Just Want to Make Love to You“ (Willie Dixon), 3. „Honest I Do“ (Jimmy Reed), 4. „Mona (I Need You Baby)“ (Bo Diddle), 5. „Now I've Got a Witness“ (Nanker Phelge), 6. „Little by Little“ (Nanker Phelge)

Strana 2:

1. „I'm a King Bee“ (Slim Harpo), 2. „Carol“ (Chuck Berry), 3. „Tell Me“ (You're Coming Back) (Mick Jagger, Keith Richards), 4. „Can I Get a Witness“ (Brian Holland, Lamont Dozier, Eddie Holland), 5. „You Can Make It If You Try“ (Ted Jarrett), 6. „Walking the Dog“ (Rufus Thomas)

⁴⁵ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 188.

Z dvanácti skladeb alba je devět převzatých — ačkoliv některé originální předlohy nebyly nutně jen ryzím blues (ale třeba rhythm and blues nebo soul), v interpretaci Rolling Stones jsou všechny písně velmi silně bluesově laděné.

„Tell Me (You’re Coming Back)“ je vlídnou popovou baladou, prvním náznakem geniální a velmi plodné skladatelské spolupráce dvojice Jagger–Richards, která dala později vzniknout hitům „As Tears Go By“ (1966, London Records 45–9808) nebo „Wild Horses“ (1971, *Sticky Fingers*). Skladatel „Nanker Phelge“ se na desce objevuje dvakrát — jde o kolektivní pseudonym, který mezi léty 1963 až 1965 označoval spoluautorství všech členů Rolling Stones (Jagger, Richards, Jones, Watts, Wyman) spolu s producentem Andrew Loog Oldhamem.⁴⁶ „Now I’ve Got a Witness“ je originální kompozicí Rolling Stones, „Little by Little“ sice sdílí název s hitem bluesmana Juniora Wellse, nejde ale o předělávku. Píseň je nicméně rytmicky až nápadně blízká skladbě „Shame, Shame, Shame“ kytaristy Jimmyho Reeda, ačkoliv tedy kapele pravděpodobně lze přiznat autorství, inspiraci konkrétní bluesovou nahrávkou nelze přeslechnout.

Ekvivalent debutového alba určený pro americký trh, *England’s Newest Hit Makers* (1964, London Records PS 375), má téměř totožný tracklist jako britská verze. První stopu („Route 66“ Bobbyho Troupa, známou především v interpretaci Chucka Berryho) vystřídala cover verze skladby „Not Fade Away“ amerického rock and rollového pionýra Buddyho Hollyho.

⁴⁶ Wyman, *Rolling with the Stones*, 85.

2.4.2. Setlist prvního veřejného koncertu Rolling Stones v klubu Marquee Club

- (1) Kansas City (Little Willie Littlefield)
- (2) Baby What's Wrong (Jimmy Reed)
- (3) Confessin' the Blues (Jay McShann)
- (4) Bright Lights, Big City (Jimmy Reed)
- (5) I Believe I'll Dust My Broom (Robert Johnson)
- (6) Down the Road Apiece (Will Bradley Trio)
- (7) I Want You to Love Me (Muddy Waters)
- (8) Bad Boy (Eddie Taylor)
- (9) I Ain't Got You (Billy Boy Arnold)
- (10) Hush Hush (Jimmy Reed)
- (11) Ride 'Em on Down (Eddie Taylor)
- (12) Back in the U.S.A. (Chuck Berry)
- (13) Kind of Lonesome (Jimmy Reed)
- (14) Blues Before Sunrise (Leroy Carr)
- (15) Big Boss Man (Jimmy Reed)
- (16) Don't Stay Out All Night (Billy Boy Arnold)
- (17) Tell Me That You Love Me (Paul Anka)
- (18) Happy Home (Elmore James)
- (19) Doing the Crawdaddy (Bo Diddley)
- (20) Got My Mojo Working (Ann Cole)

Vliv blues music jasně dokládá také setlist prvního veřejného koncertu Rolling Stones. Snad kromě skladeb swingového trombonisty a kapelníka Willa Bradleyho a Paula Anky, kterého, podobně jako Chucka Berryho, nelze považovat za čistokrevného bluesmana,

převzali Rolling Stones drtivou většinu písní svého raného repertoáru od původních bluesových velikánů. Někdo by jistě mohl namítat, že Ann Coleová byla také spíše gospelovou nebo soulovou zpěvačkou, její píseň „Got My Mojo Working“ nicméně krátce po jejím vydání zpopularizoval Muddy Waters, a to do té míry, že se jeho interpretace stala slavnější než originál — verze Rolling Stones byla svou aranží přirozeně daleko bližší právě Watersově pozdější předělávce.

2. Praktická část

2.1. Analýza bluesových forem

Praktická část práce je zaměřena na kompoziční a zvukovou analýzu. První ze dvou podkapitol zevrubně prozkoumává konkrétní bluesové formy, jejich rytmické koncepce i charakteristické harmonické a melodické postupy. Pomocí notové transkripce přibližuje strukturu jednotlivých motivů a sleduje jejich přeměnu na zvukové symboly žánru.

2.1.1. Shuffle

Shuffle [ˈʃhə-fəl] je esenciální rytmickou koncepcí blues. Jde o specifický druh rytmu, původně odvozený z afroamerického tanečního kroku, při němž tanečníci klouzavě posunují nohy po parketu, aniž by je při tom zvedali.⁴⁷ Kořeny tance, o jehož přesné době vzniku existuje jen velmi mlhavá představa, sahají stejně jako kořeny blues na Deep South (Hluboký jih) — kulturní subregion jihu Spojených států, zejména do rozsáhlých plantážových oblastí „bavlněných států“ jako je Mississippi nebo Louisiana.

Slovo *shuffle* je onomatopoické (zvukomalebné) — počáteční „sh“ vyjadřuje charakteristickou hladkost a plynulost, ale především typický zvuk vířivého bubnu (standardně bývá hrána metličkami, nicméně někteří jazzoví bubeníci, jmenovitě Paul Barbarin, zvládali shuffle bubnovat paličkami).⁴⁸ Rytmus shuffle je de facto identické se základními rytmy swingu nebo boogie-woogie, rozdíl ale tkví především ve volnějším tempu a plynulejší provázanosti jednotlivých dob. Onen velmi distinktivní rytmický ráz shuffle zapřičiňuje střídání krátkých a dlouhých dob (shuf-fle, shuf-fle...). Shuffle bývá standardně zapisována ve čtyřčtvrtovém taktu, jednotlivé takty jsou nicméně dále děleny do nepravidelných triol, důsledkem čehož vznikají v daných skladbách složené rytmy se skupinami tří, pěti, sedmi a devíti osminových či šestnáctinových not, které „koexistují“ spolu s rytmem standardním, čítajícím čtyři doby v taktu, a zdánlivě „táhnou“

⁴⁷ Kernfeld, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1116.

⁴⁸ Kernfeld, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1117.

beat proti němu. Takty se třemi nebo pěti dobami jsou často tvořeny přidáním nebo naopak vynecháním jedné či více dob, čímž může docházet ke zdánlivé rytmické záměně dvoučtvrtového a tříčtvrtového taktu, pramenící právě z triolového dělení. Trioly se v rámci taktu liší mírou swingu (houpavého frázování), synkopací a rubatem.⁴⁹ A právě ony zajišťují kýžený *shuffle feel* — vynecháním druhé, tedy prostřední ze tří not dané trioly, vzniká velmi typický rytmus, nápadně připomínající tlukot lidského srdce.

Kvůli lepší srozumitelnosti tohoto rytmického pojetí, jsou veškeré nadcházející notové transkripce blues shuffle zaznamenány ve dvanáctiosminovém taktu, nikoliv ve standardním složeném taktu na čtyři doby.

2.1.1.1. Standardní forma blues shuffle

Zcela nejpodstatnější a zároveň nejběžnější bluesovou formou je (již v úvodu zmiňovaná) dvanáctitaktová harmonická sekvence, vystavěná na akordech I, IV a V — akordická kadence blues shuffle (slangově mnohdy označovaná jako „dvanáctka“) složená z primy, subdominanty a dominanty, tedy prvního, čtvrtého a pátého stupně diatonické stupnice, má následující posloupnost — I – I – I – I – IV – IV – I – I – V – IV (V) – I – I. Ve své prapůvodní podobě využívala kadence, věrná minimalistickým principům blues, dominantní akord také v desátém taktu, „modernější“ varianta „shuffle blues“ se změnou na subdominantu je ale dnes vnímána jako zcela standardní.

Převédeme-li tento teoretický koncept pomocí archetypálního bluesového shuffle v E dur do praxe, bude akordická kadence vypadat následovně — E – E – E – E – A – A – E – E – B – A – E – E.

⁴⁹ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 184.

2.1.1.2. Riff a lick v kontextu kytarové hry

Dříve než přistoupím k důkladnější analýze, je nutné definovat dva klíčové pojmy. *Riff* je v kytarové hře krátký, „tematický“, mnohdy repetitivní, rytmicko–melodický motiv, užívaný především jako doprovodná figura. *Lick* je často neúplná, melodická fráze, která oproti riffu jen velmi zřídka obsahuje harmonické postupy nebo celé akordy. Během improvizace lze vázáním fragmentů jednotlivých licků vystavět sólo. Charakteristické postupy obou motivů se ale v mnohém často překrývají — nejen doprovodný riff může ve skladbě sloužit jako takzvaný *hook* (hudební háček)⁵⁰, tedy nosný, snadno zapamatovatelný prvek, který upoutá pozornost posluchače. Vzhledem ke zvolenému hudebnímu materiálu a povaze rozborů jsou oba pojmy charakterizovány čistě ve vztahu ke kytarové hře, přestože se obecně v obecné rovině nejedná o výlučně kytarové postupy.

2.1.1.3. Bluesový riff jako zvukový symbol žánru

Základním bluesovým riffem je ve své podstatě velmi strohý, repetitivní motiv. Vázaný dvojnásobek tónů E, B (čistá kvinta) a E, C# (velká sexta), jež otevírá první čtyři takty shuffle, využívá otevřené struny E spolu s druhým a čtvrtým pražcem struny A — shuffle velmi těžší ze sytého zvuku otevřených strun, právě proto je mnoho skladeb elektrického blues hráno v pozicích E, A nebo D. Důvody jsou ale také praktické — dokonalým příkladem je v tomto ohledu shuffle v A dur, harmonickou sekvenci A (I), D (IV) a E (V) lze totiž, v duchu bluesového minimalismu, zahrát pouhým transponováním identického riffu bez změny prstokladu.



Transkripce 1 — Bluesový riff v E dur

⁵⁰ Deborah Stein, *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (New York: Oxford University Press, 2004), 71.

Alternativa úvodního riffu přidává ke zmíněným intervalům také velmi typickou malou septimu, tedy dvojjzvuk E a D na pátém pražci páté struny. Oba motivy jsou při hře nezřídka libovolně kombinovány, ve skladbě následují výše zmiňovanou modelovou kadenci E (tónika), A (subdominanta) a B (dominanta).



Transkripce 2 – Alternativní bluesový riff v E dur

2.1.1.3.1. Turnaround

Neopomenutelnou součástí bluesového shuffle je *turnaround* – jedná se o „obrat“, velmi specifický akordický postup na konci dvanáctitaktové sekvence. Koncept se do blues dostal nejpravděpodobněji skrze jeho odvozenou hudební formu, ragtime.⁵¹ Motiv v závěrečných čtyřech taktech kopíruje kadenci V – VI – I – V. Vyústění v dominantu může být harmonické, ale stejně tak i melodické, často jde ale o kombinaci licků mixolydického modu nebo bluesové stupnice a dominantního septakordu, případně o descendentní chromatickou sekvenci septakordů. Turnaround je zřetelným uzavřením dvanáctitaktové shuffle – svým způsobem rozbourává jinak monotónní ráz klasického blues, a činí ho tak hráčsky i posluchačsky přívětivějším.

⁵¹ Duck Baker, *Duck Baker's Fingerstyle Blues Guitar 101* (Mel Bay Publications, 2004), 17.

2.1.1.4. I Believe I Dust My Broom

Uvedené transkripce zachycují dva esenciální zvukové symboly blues. Pokud bychom pátrali po zcela původním zdroji těchto motivů, bude jím patrně nahrávka „I Believe I Dust My Broom“ Roberta Johnsona (původně 78 rpm single Vocalion 03475, nahrán roku 1936 a vydán o rok později, v roce 1970 pak skladba vyšla v kompilaci Columbia Records *King of the Delta Blues Singers, Vol. II*). Stále je ale nutné mít na paměti, že v tomto případě hovoříme výhradně o kytarovém blues, respektive o jedné z jeho nejranějších forem, akustickém Delta blues. Johnsona samotného totiž při komponování podle všeho značně ovlivnily podstatně dřívější klavírní nahrávky, nejstarší z nich je skladba „I Believe I’ll Make My Change“ (single Victor Records 23359 vydán roku 1932 pod uměleckým jménem Pinetop and Lindberg) bratří Aarona a Mariana Sparků ze St. Louis⁵² — klavírní „quick change“ (druhý ze čtyř úvodních taktů nahrazuje tóniku dominantou, tedy F – A# – F – F), shuffle blues v F dur, nese velmi zřetelné prvky pozdějších delta bluesových nahrávek, včetně „kolébavých“ riffů, turnarounds nebo typického vokálního postupu „call and response“, tedy opakujících se zvolání a odpovědí (Now I believe, I believe I’ll go back home... Now I believe, I believe I’ll go back home). Robert Johnson svou interpretací položil základy kytarového stylu hry blues — „I Believe I Dust My Broom“ je definicí akustické blues music, Johnsonova inspirace ranými klavírními shuffles je ale i tak zcela nepřeslechutelná.

Poválečným, čerstvě elektrifikovaným chicagským blues rezonovala verze Elmera Jamese — mezi léty 1951 a 1962 nahrál James celkem čtyři verze této skladby, první z nich pro Trumpet Records (1951, Trumpet 146) v Jacksonu v Mississippi se stala jeho debutovým hitem. James žil stejně jako Johnson v Belzoni, Mississippi, nicméně to, jestli se skutečně shuffle naučil přímo od něj je diskutabilní, vzhledem k tomu, že melodie „Dust My Broom“ a stejně tak i úryvky textů kolovaly mezi bluesmany minimálně od roku 1932.⁵³ Elmera Jamese na nahrávce doprovází kompletní skupina hudebníků, po úspěchu prvního singlu přejmenovaná na „Broomdusters“, na rozdíl od Johnsona, který veškeré své známé skladby nahrál jako sólové performance na první nebo druhý pokus během

⁵² Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 487.

⁵³ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 487.

třídenní session na hotelovém pokoji v San Antoniu.⁵⁴ Jamesova interpretace ctí Johnsonovu originální kytarovou verzi, shuffle je ale svižnější a charakteristický riff daleko prominentnější — Ted Gioia popisuje Jamesovu hru jako „neúprosný triolový rytmus, podobný střelbě ze samopalů, který se stal určujícím zvukem pro začínající rockery“⁵⁵. Za svůj unikátní styl hry a kytarový tón, který muzikolog Charlie Gillet označil jako „nezaměnitelně drásavý“⁵⁶, vděčil Elmore James modifikované akustické kytáře se snímačem. James tak „transformoval bryskní venkovské blues do houpavé, amplifikované shuffle“⁵⁷. A tolik tedy k dost možná „nejslavnějšímu“ bluesovému riffu všech dob.

2.1.1.5. Rytmické nuance chicagského a texaského shuffle v elektrickém blues

Základním stavebním kamenem blues je tedy charakteristický „houpavý“ triolový riff, který po Johnsonovi přebírali do své hry Elmore James, Jimmy Reed, Hound Dog Taylor a další bluesmani. Přestože principy blues zůstaly, i přes časté variace, veskrze stejné, dva regionální podžánry poválečného urban blues byly rytmicky velmi odlišné.

Elektrické městské blues rozlišuje několik typů shuffle, z nichž nejznámějšími jsou texaský a chicagský — Texas shuffle akcentuje běžně přízvuknou první dobu v taktu spolu s třetí, zatímco Chicago shuffle poměrně nezvykle přesouvá těžké doby na druhou a čtvrtou. Pro snazší pochopení rytmického konceptu a důkladnější analýzu mohou doporučit komparační poslech tvorby texaského bluesmana Sama „Lightnin’“ Hopkinse, konkrétně skladby „Trouble Stay ’Way from My Door“ nebo „Bad Luck and Trouble“ (popřípadě celé eponymní album na Folkways Records FS3822 z roku 1959) a kytaristy Jimmyho Reeda (alba *I’m Jimmy Reed* VJLP1004 a *Rockin’ with Reed* VJLP1008). Vynikajícím materiálem k dalšímu rozboru je v tomto ohledu také album

⁵⁴ Bruce Conforth and Gayle Wardlow, *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson* (Chicago: Chicago Review Press, 2019), 152–153.

⁵⁵ Ted Gioia, *Delta Blues* (New York: Norton Paperback, 2008), 313.

⁵⁶ Charlie Gillett, *The Sound of the City* (New York: Dell Publishing, 1972), 161.

⁵⁷ Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, 214.

On the Jimmy Reed Highway — relativně čerstvá hudební pocta Reedovu chicagskému stylu v podání dvou texaských kytaristů Jimmieho Lee Vaughana a Omara Kenta Dykese. I přestože jde ve své prapůvodní podobě o Chicago blues, v jejich kytarové interpretaci je od prvních tónů slyšet typický texaský rytmický postup (většinu bicích stop navíc nahrála austinská bluesová legenda George Rains), což jen svědčí o častém prolínání krajových tendencí blues.

2.1.1.6. Rytmická specifičnost, styl hry a disonance shuffle Jimmyho Reeda

Martis Jimmy Reed rozhodně nebyl prvním kytaristou, který použil onen typický triolový postup, charakteristický zvukový symbol blues. Díky své velmi osobité interpretaci a posluchačsky přístupnému stylu se i přesto stal dost možná „nejvlivnějším bluesmanem všech dob“.⁵⁸ Reed se na kytaru a harmoniku naučil od svého přítele, pozdějšího doprovodného kytaristy Eddieho Taylora, často přezdívaného „Playboy“. Charismatický a srozumitelný styl, který silně kontrastoval s obvyklým, syrovým chicagským blues Muddyho Waterse nebo Howlin' Wolfa, zajistil Reedovi už v padesátých letech popularitu u podstatně širšího, „nebluesového“ publika.⁵⁹

Jimmy Reed podepsal nahrávací smlouvu se společností Vee Jay Records krátce poté, co se svými demonahrávkami neuspěl v chicagských Chess Records. „Byli na mě až moc dobří.“⁶⁰ myslel si tehdy skromně Reed. Do Vee Jay ho přivedl Albert King — bubeník skupiny Johna Brima (His Gary Kings), později paradoxně známý především jako fenomenální bluesový kytarista a zpěvák. Reed hrál na elektrickou kytaru a harmoniku, od roku 1955 byl na bicí doprovázen Earlem Philipsem. Na značné části jeho raných nahrávek není slyšet baskytara, kráčející basové linky nahrával na druhou elektrickou kytaru právě Eddie Taylor.⁶¹ Reedův styl hraní byl rytmicky i akordicky velmi

⁵⁸ Keith Shadwick, *The Encyclopedia of Jazz & Blues* (Edison: Chartwell Books), 600.

⁵⁹ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 823–824.

⁶⁰ Will Romano, *Big Boss Man: The Life and Music of Bluesman Jimmy Reed* (Milwaukee: Backbeat Books, 2006), 44.

⁶¹ Romano, *Big Boss Man: The Life and Music of Bluesman Jimmy Reed*, 48.

ojedinelý a nepředvídatelný, což koneckonců nejlépe dokládají jeho nejslavnější nahrávky. Značná část skladeb začíná „odprostřed“ kompozice nebo několik taktů před turnaround, což nebylo tehdy (a není ani dnes) v blues příliš obvyklé.

Abychom dostali konkrétnější představu o zmíněných postupech, podívejme se nyní na Reedův první single „High and Lonesome“ (1953, VJ 100). Po několikataktové introdukcí a „obratu“ zakončeném dominantou, můžeme zcela zřetelně slyšet onen klasický, „houpavý“ bluesový riff (0:13). Celá skladba je ve své podstatě shuffle v E dur, prvních dvanáct taktů následuje quick change kadenci I – IV – I – I – IV – IV – I – I – V – IV – I (následuje I – I – I – I – IV – IV – I – I – V – IV – I), nicméně na dominantě desátého taktu jsou přidány dvě doby navíc (0:38) — i přestože má díky dominantě dvě doby nad rámec klasických čtyřiceti osmi, můžeme výslednou kompozici pravděpodobně pořad definovat jako velmi specifickou formu dvanáctitaktové shuffle. Pozoruhodné ovšem je, že po dvou repetičích vyústí skladba v sólo na foukací harmoniku (1:29–2:04), jehož linku doprovází Reed zcela klasickou shuffle bez dvou zmiňovaných, „přebývajících“ dob. Závěrečná sloka se ale po instrumentální pasáži vrací zpět k původnímu schématu.

„High and Lonesome“ má také typický zpěvný vzorec „call and response“ (High and lonesome, be on your merry way), ne vždy je ale kvůli atypickým rytmickým strukturám jasné, kdy vlastně Reed začne zpívat. Určující většinou bývá turnaround, která signalizuje návrat zpět na tóniku, a tudíž i první takt shuffle, poslechneme-li si ale skladbu „Shame Shame Shame“ (1963, VJ 509), rychle zjistíme, že to tak nemusí vždy být. Jimmy Reed začíná zpívat zčistajasna uprostřed čtvrtého taktu (0:16), „skutečný“ shuffle tedy v tomto případě následuje nikoliv metrum skladby nebo počet taktů, ale Reedův zpěv — po jeho nástupu tudíž můžeme napočítat obvyklých dvanáct taktů, ačkoliv reálně má introdukce skladby taktů spíše sedmnáct nebo sedmnáct a půl. Po poněkud „nejasném“ úvodu skladba kopíruje běžné dvanáctitaktové schéma. Jimmy Reed se tak, podobně jako Lightnin' Hopkins, John Lee Hooker nebo další bluesmani, snažil svým nepředvídatelným frázováním rozšířit jinak často monotónní strukturu klasického blues.⁶²

⁶² Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 825.

2.1.1.6.1. Reedův vliv na Keitha Richardse a Briana Jonese

„Uvědomil jsem si, že vlastně umím hrát na kytaru, když jsem se konečně naučil Honey Bee od Muddyho Waterse.“⁶³ — Eric Clapton.

Nejen Eric Clapton potvrzuje, že přestože při „objevování“ bluesových umělců „cítil empatii s outsidersy“, stával se především stále více posedlý touhou dokonale ovládnout kytarové techniky, které na nahrávkách slyšel.⁶⁴ Urputná snaha napodobit bluesové velikány provázela nastupující generaci britských kytaristů od samého začátku. Většina z nich byla ve svém snažení natolik houževnatá, že technicky výrazně předstihla své zdánlivě nedostižné vzory.

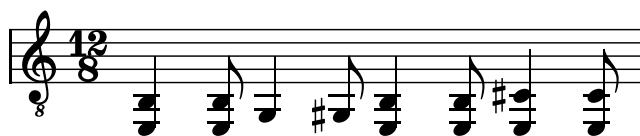
„Jimmy Reed byl náš velký vzor.“ vzpomíná kytarista Rolling Stones Keith Richards. „V mnoha ohledech to bylo jako studie na monotónnost [...] Jimmy Reed měl v žebříčkách nějakých dvacet skladeb, v zásadě to ovšem byla jedna a ta samá písnička. Měl dvě tempa. Ale chápal tajemství opakování, monotónnosti, přeměny do něčeho hypnotického a transového. Nás s Brianem (Jonesem) to fascinovalo. Každou volnou chvíli jsme se snažili dostat na kloub zvuku kytar Jimmyho Reeda.“⁶⁵

Samotný styl hraní Jimmyho Reeda je nejvíce fascinujícím aspektem jeho tvorby — mnohdy ledabylý až líný rytmus, který s každým dalším taktém působí čím dál větším dojmem, že se metricky zcela rozpadne nebo způsob, jakým předsazoval a posazoval jednotlivé doby, byly velmi unikátními a prakticky nenapodobitelnými, a to i přesto, že vzhledem k Reedovu nulovému formálnímu hudebnímu vzdělání, nelze přímo vyloučit, že značná část těchto rytmických anomálií vznikla jen čistou náhodou. V Reedových skladbách lze, kromě obou zmiňovaných triolových riffů, slyšet také následující variaci:

⁶³ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 16.

⁶⁴ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 16.

⁶⁵ Richards, *Life*, 93.



Transkripce 3 — Bluesový riff Jimmyho Reeda v E dur

Riff využívá tradičních vázaných dvojzvuků E, B (čistá kvinta) a E, C# (velká sexta), mezi něž ale přidává samostatně znějící tóny G a G#, hrané na třetím a čtvrtém pražci struny E, které tak (oproti původnímu riffu) nahrazují první ze dvou velkých sext v taktu. Pokud bychom opět pátrali po konkrétních skladbách obsahujících tento riff, byly by jimi „Boogie in the Dark“ (1954, VJ 119) (0:14–0:21) nebo části skladby „I’m Gonna Ruin You“ (1955, VJ 132) (0:38–0:40), nicméně po podrobnější analýze je zjevné, že se Jimmy Reed v žádné písni nechrání pouze jednoho ze třech motivů. Jeho skladby vybírají z riffů a leckdy i kombinují konkrétní prvky z nich, což také nasvědčuje tomu, že většina jeho nahrávek vzešla z přinejmenším částečné improvizace. Nejtypičtějším příkladem takového kombinování riffů jsou vždy poslední čtyři takty shuffle, tedy dominanta, subdominanta, návrat na tóniku a závěrečná — Jimmy Reed se totiž většinou zachoval klasický bluesový riff a výše uvedený motiv hrál až v samém závěru stále se opakující fráze, a právě tyto čtyři takty jsou v Reedově pojetí tolik zvláštní.

Připomeňme si znovu bluesovou shuffle v E dur, tedy kadenci I – I – I – I – IV – IV – I – I – V – IV – I – I, konkrétně akordicky E – E – E – E – A – A – E – E – B – A – E. V úvodu jsem tuto sekvenci promítl do kytarové hry, je tedy zřejmé, že hlavní riff lze zahrát v pozicích tóniky (E) a subdominanty (A) pomocí totožného prstokladu na druhém a čtvrtém pražci strun A a D, spolu se znějícími otevřenými strunami E a A. Dominanta, tedy akord B, je zpravidla hrána v pozici B na druhém pražci struny A (B) a čtvrtém pražci struny D (F#) — intervalově jde o zcela totožný souzvuk, transponovanou harmonickou čistou kvintu, která je následně přidáním šestého pražce struny D (G#) doplněna i o velkou sextu. Riffy ležící na dominantě tedy nelze hrát tak snadno jako je tomu u tóniky či dominanty, k docílení harmonicky stejného a zvukově alespoň podobného efektu je zapotřebí použít minimálně tři prsty. I proto v mnohých, zejména původních bluesových nahrávkách zaznívá místo riffu pouze, možná až trochu strohý, dominantní akord (B), popřípadě septakord (B⁷). Reedova turnaround v podstatě

spojuje oba tyto postupy, v kombinaci s jeho loudavým, rezervovaným stylem hry ale vyznívá přinejmenším velmi netradičně.

Reed hrál obvyklý bluesový riff jen do chvíle, než shuffle přistoupila k dominantě. Nepřestával hrát repetitivní motiv, případně jeho alternativu, stejně tak ale nikdy zcela netransponoval zbývající tóny, ale pouze posunul první prst na struně D o dva pražce výše (F[#]) — z původní dominanty kvintakordu B tedy zůstal jen třetí stupeň (standardní prstoklad akordu B zahrnuje pouze dva tóny B v intervalu oktávy a F[#] mezi nimi). Důsledkem toho pak v devátém taktu na (domnělé) dominantě zaznívá zdánlivě disonantní napětí, které se uvolní až přechodem na subdominantu taktu následujícího, a vyústí v tóniku a závěrečnou turnaround. Tento motiv je zřetelně slyšet právě ve skladbě „I’m Gonna Ruin You Baby“ (0:34–0:45):



Transkripce 4 — Turnaround ve skladbě I’m Gonna Ruin You

Oproti dominantě, respektive tónu F[#], tedy rezonuje otevřená struna A (velká sexta). „Při dominantě nehrál obvyklý barré akord, tedy B⁷, což si žádá víc se opřít do levičky, ale vůbec se s béčkem neobtěžoval. Nechal znít otevřené áčko a béčko v tom akordu měl úplně na háku. A tam zazní ta naléhavá nota, která rezonuje proti otevřenému áčku.“⁶⁶ vysvětluje Reedův charakteristický postup Richards. Mohlo by se tedy zdát, že Jimmy Reed používá zmíněný „naléhavý refrén v melancholické disonanci“ z ryze praktických, hráčských důvodů, o to pozoruhodnější ale je, že stejný postup využívá i v písních, v nichž to z kompozičního hlediska není absolutně nutné.

Reedův další hit, skladba „Honest I Do“ (1957, VJ 253), jejíž pozdější interpretace vyšla i na debutovém albu Rolling Stones, je variací klasické shuffle v A dur (respektive A^b dur, protože Reedova i Taylorova kytara jsou na nahrávce podladěny o půl tónu oproti standardnímu ladění, prstoklad je ale zachován). Kadence doprovodu sloky je následující: I – I – I – I – V – V – V – V – I – I. Když se bluesový riff přesune z tóniky (A^b)

⁶⁶ Richards, *Life*, 95.

na dominantu (E^b), používá Reed stejnou, neúplnou transpozici — riff v E^b dur zní spolu s otevřenou strunou D (v tomto případě podladěnou na D^b), přestože by mohl využít otevřené struny E (respektive E^b) zcela bez změny prstokladu. Disonance není tak prominentní jako u hlubších (tlustších) strun, i tak je ale velmi snadno rozpoznatelná. Reedovi se tak, dost možná čirou náhodou, podařilo vytvořit velmi osobitý zvukový symbol elektrického blues.

„Věřte mi, je to buď nejlenivější, nejodbytější věc, kterou v tu chvíli můžete udělat, anebo jeden z nejbrilantnějších muzikantských vynálezů všech dob. Jimmy Reed takhle zvládal hrát tutéž písničku třicet let a procházelo mu to.“ dodává Richards. Sám ve své biografii (a i nedávném rozhovoru) vzpomíná, jak se v šedesátých letech naučil tento postup od amerického zpěváka Bobbyho Goldsboru (který hrával s Jimmym Reedem) na cestě autobusem uprostřed Ohia: „Zčistajasna jste to měli! Ten naléhavý, monotónní zvuk. Naprosté pohrdání všemi hudebními pravidly, jaká jen existují. [...] Svým způsobem jsme Jimmyho za tohle obdivovali ještě víc než za jeho hraní. Šlo o přístup.“⁶⁷ potvrzuje svou fascinaci blues i stylem hry Jimmyho Reeda Keith Richards.

2.2. Zvuková a kompoziční analýza vybraných skladeb

Druhá podkapitola navazuje na analýzy bluesových forem. Prostřednictvím srovnávání konkrétních nahrávek Rolling Stones s jejich původními hudebními předlohami, zkoumá blíže transformaci zvukových symbolů elektrického blues a mapuje jejich pronikání do britské rockové hudby. Oproti předchozí části je velký důraz kladen také na zvukovou analýzu jednotlivých skladeb.

⁶⁷ Richards, *Life*, 95.

2.2.1. Bright Lights, Big City

2.2.1.1. Původní verze Jimmyho Reeda

Reedova fascinace atmosférou a půvaby velkoměsta se projevila už ve skladbě „Going to New York“ (1959, VJ 326) — v padesátých letech měl New York v očích mnohých umělců téměř magickou auru a představoval coby výkladní skříň talentů obrovskou příležitost prorazit. Bluesový standard se o dva roky stal jedním z hudebních předobrazů „Bright Lights, Big City“. Truchlivou zpověď kytaristy, jehož přítelkyně podlehla půvabu nočního života v zářivém velkoměstě inspirovaly Reedovy zážitky z krátkého jihoamerického turné — během putování mezi lokacemi ho svit veřejného osvětlení a poutačů oslňoval tak, že často ani neviděl na cestu. Výjev mu utkvěl v hlavě i po návratu do Chicaga začal pracovat na skladbě, jejíž název pravděpodobně navrhl jeho manželka Mary Reedová. „Bright Lights, Big City“ se do repertoáru Rolling Stones dostala již necelý rok po jejím vydání u Vee Jay Records (jako single se skladbou „I’m Mr. Luck“ jako stranou B vyšla v srpnu roku 1961, VJ 398).⁶⁸

2.2.1.1.1. Analýza kompozice

„Bright Lights, Big City“ je „nedílnou součástí standardního bluesového repertoáru“⁶⁹ — ve své podstatě jde o „čistokrevnou“ bluesovou shuffle v A dur, vystavěnou na klasickém repetitivním triolovém riffu s akcentovanými sudými dobami taktu. Kompozice ctí tradiční kadenci tóniky (A dur), subdominanty (D dur) a dominanty (E dur), tedy akordickou sekvenci (A – A – A – A – D – D – A – A – E – D – A – A), jak ale bývá u Reeda zvykem, samotná introdukce začíná kdesi v polovině opakující se sekvence a vede motiv k turnaround (0:06) — ta sama o sobě zároveň signalizuje začátek zpěvové linky (0:10), jejíž první fráze pomyslně přemostuje závěrečnou dominantu (Bright...) a tóniku (...lights, big city).

⁶⁸ Romano, *Big Boss Man: The Life and Music of Bluesman Jimmy Reed*, 117.

⁶⁹ Michael Erlewine, ed., *All Music Guide to the Blues* (Berkeley: Backbeat Books, 2003), 221.

„Bright Lights, Big City“ je minimalistickým bluesovým duetem s klasickou bluesovou strukturou „call and response“ (Bright light, big city, they gone to my baby’s head... Whoa, bright light, an big city, they gone to my baby’s head). Všechny tři sloky jsou zpívány dvojhlasně — skladba je výsledkem společného skladatelského úsilí Jimmyho a Mary „Mama“ Reedové. Instrumentální mezihru mezi prvními dvěma a závěrečnou slokou vyplňuje Reedovo sólo na foukací harmoniku (1:13–1:44). Bezmála tříminutová (2:50) nahrávka končí do ztracena.

2.2.1.1.2. Zvuková analýza

2.2.1.1.2.1. Rytmická sekce

Na nahrávce je velmi dobře „čitelný“ *feel* harlemského bluesového bubeníka Earla Phillipse. Phillipsova shuffle je velmi minimalistická, odměřená až hypnotická, nikoliv však rytmicky plytká — ona „houpavost“ je důsledkem jemného posazování jednotlivých úderů, charakteristická synkopace a akcentování sudých dob je specialitou chicagské bluesové scény. Také metrum je typicky velmi „vláčné“, osciluje mezi 92 a 95 úderů za minutu (BPM). Kromě introdukce (0:09–0:10) nehraje Phillips prakticky žádné *fills* (rytmické výplně), dokonale tak doplňuje Reedovy lapidární kytarové postupy. Phillipsův snare drum (vířivý buben) má velmi průrazný, „pleskavý“ zvuk — snadno rozpoznatelný je už při poslechu dřívějších nahrávacích sessions Chestera Burnetta (Howlin’ Wolfa), především ve skladbě „Smokestack Lightnin’“ (skladba vyšla jako single Chess Records v roce 1956, a o tři roky později také na Wolfově debutovém albu *Moanin’ in the Moonlight*, kompilovaném z materiálu pořízeného mezi léty 1951–59). V „Bright Lights, Big City“ ale jednotlivé beaty znějí ještě o poznání jasněji, *swing* je prominentnější — Earl Phillips hraje úsporněji a lehčeji.

Baskytarová linka je na nahrávce velmi těžko slyšitelná nebo přesněji ve výsledném mixu jen obtížně odlišitelná od obou zbylých kytar. Konkrétní hudebník není nikde uveden — s největší pravděpodobností ji nahrál najatý studiový hráč, čistě teoreticky to ale mohl být i Eddie Taylor. Walking bassline (kráčeující bas) složená s osmitónového arpeggia A dur následuje kadenci tóniky, dominanty (D dur) a subdominanty (E dur), zásadním je ale její *straight rhythm* („rovný“ rytmus jakožto

protipól rytmu swingujícího). Pravidelná basová linka hraná bez swingu totiž vytváří klíčový rytmický kontrast — dává tím kytarovému riffu prostor „odskakovat“ od beatu, čímž de facto vzniká shuffle. Pokud by byly všechny nástroje nahrány se stejnou mírou swingu (nebo naopak zcela pravidelně a bez swingu), ztratila by skladba onu rytmickou ambiguitu, osobitost a atraktivitu.

Kromě rytmické sekce, tedy bicích (Earl Philips) a elektrické basové kytary, můžeme na nahrávce slyšet také dvě kytarové linky (Lefty Bates a Jimmy Reed Jr.).

2.2.1.1.2.2. Kytarové stopy

Hudební kritik Keith Shadwick uvádí nahrávku jako vzorový příklad Reedova osobitého, „stále se kolébajícího“ stylu hry.⁷⁰ První ze dvou kytarových linek, patrně nahraná Jimmym Reedem Juniorem, je klasický bluesový triolový riff, včetně Reedovy proslulé disonantní dominanty (0:32–0:34), která vzhledem k tónině „Bright Lights, Big City“ z hráčského hlediska opět „nedává smysl“. Z jisté „tenkosti“ zvuku kytary lze také usuzovat, že part nebyl nahrán s otevřenou strunou A, ale za použití kapodastru na pozici pátého pražce (o 5 půltónů výše, tedy na tónu A) a prstokladu z pozice E, což by také vysvětlovalo, proč v nahrávce nezaznívá dominanta s otevřenou strunou E, ale naopak disonantní obrat o dvě oktávy výše.

Druhou linku nahrál chicagský studiový hráč William Henry „Lefty“ Bates. Bates byl od poloviny padesátých let zavedeným kytaristou doprovodné skupiny Reedova domovského vydavatelství Vee Jay Records, jeho kytara je slyšet na jeho mnohých raných nahrávkách. Batesův part zahrnuje synkopované (druhá a čtvrtá doba) durové kvintakordy, jež kopírují akordickou sekvenci, hrány jsou ale, kvůli zmíněnému reversnímu strunění, obráceně, tedy od kvinty směrem k tónice (v Batesově případě šlo ale o zcela přirozené drnkání směrem dolů). Soudě podle zvuku kytary hraje Lefty Bates pravděpodobně také sestupnou chromatickou turnaround z C#dim/E (0:06–0:10) až na dominantu v úvodu skladby.

⁷⁰ Shadwick, *The Encyclopedia of Jazz & Blues*, 600.

Lefty, tedy „Levák“, hrál na pravoruké kytary obráceně — šlo o poměrně běžný jev, neboť nic jako kytara pro leváky neexistovalo ještě desítky let po komercializaci nástroje a řada levorukých hráčů se proto na kytaru začala učit, aniž by ji předem přestrunila na druhou stranu.⁷¹ Díky tomu měli při hraní basové struny blíže prstům pravé ruky a naopak, což jim mimo jiné dovolovalo vytahovat vysoké struny podstatně přirozenějším pohybem dolů (oproti klasickému vytahování směrem nahoru) a mít tak větší kontrolu nad celkovým tónem (vzpomeňme na Alberta Kinga a jeho nenapodobitelné mikrotonální vytahování strun). Na druhou stranu pro ně ale bylo prakticky nemožné používat známé prstoklady, mnohokrát museli pozice prstů adaptovat nebo dokonce hledat vlastní harmonizace akordů — stejně jako soulová legenda Bobby Womack nebo bluesman Otis Rush a jeho „řvoucí“ vibrato, vděčil tudíž i Bates za unikátnost svého zvuku i kytarových postupů tomuto specifickému držení nástroje.

Typicky cinkavý, krystalicky čistý tón je výsledkem kombinace kytary, aparátů, strun, ale i kytarové techniky. Zvuk obou kytar je přirozeně poplatný dostupné technologii a době, v níž byly nahrány — „Hrál na starou kytaru Kay, tu, na kterou hrával vždycky. Myslím, že by si ale mohl dovolit Fender, kdyby chtěl [...] možná to prostě byla jenom dobrá kytara. Nemyslím si ale, že by si tenkrát někdo myslel, že je dobrá. Asi ani dnes si to nikdo nemyslí. Podle všeho na ni prostě jenom rád hrál.“⁷² vzpomíná na vystoupení Jimmyho Reeda houstonský bluesový kytarista Richard Banks.

Reedovou hlavní kytarou byla Kay K-161 Thin Twin (kterou sám zpopularizoval do té míry, že se později začala prodávat jako „Jimmy Reed Guitar“) — pololubová elektrická kytara byla osazená dvěma jednocívkovými snímači s nízkým výstupním

⁷¹ V tomto ohledu může být leckdy poněkud matoucí způsob hry Jimiho Hendrixe. Hendrix byl ambidextrní, na pravoruké kytary (nejčastěji Fender Stratocaster) hrál rovněž obráceně (tedy nalevo), nicméně zároveň je také vždy přestruňoval pro levorukého hráče, výsledkem čehož byl rovněž unikátní, ale zcela odlišný zvuk. Kobylkový snímač, který je u stratocasteru tradičně montován šikmo (blíže ke kobylice na straně vysokých strun), je při tomto strunění a držení nástroje obráceně (pořadí strun je standardní, pouze zrcadlově otočené nalevo). Basové struny tak najednou získávají jistou jasnost a průraznost, protože zvuk je snímán blíže kobylice, kde je pnutí strun vyšší, naopak vysoké struny tím pádem nezní tak ostře a „tence“. Svou roli pochopitelně také hraje celková délka strun od kobylinky po ladící mechaniku. Jednotlivé kolíky mechaniky typu Kluson jsou na hlavě nástroje instalovány v jedné linii, při přestruňování nástroje se předem krátí — basové struny jsou delší, jejich pnutí vyšší a zvuk mohutnější, oproti tomu vysoké struny lze vzhledem k menší délce snadněji a pohodlněji vytahovat. Právě to je jeden z mnoha důvodů, proč je Hendrixův tón prakticky nenapodobitelný.

⁷² Romano, *Big Boss Man: The Life and Music of Bluesman Jimmy Reed*, 147.

napětím (odtud název Thin Twin, tedy přeneseně dvojice snímačů s „tenkým“ zvukem). Přestože dnes již není možné přesně určit, jaké kytary byly při nahrávání použity, již od prvních tónů je v písni patrný velmi ostrý, pronikavý zvuk jednocívkových snímačů. Lze tudíž předpokládat, že první kytarový part byl nahrán na tuto nebo velmi podobnou kytaru (na kytaru osazenou některým typem jednocívkových snímačů). Leftyho Batese můžeme na několika málo dochovaných snímcích vidět hrát na archtop (elektroakustickou jazzovou kytaru), pravděpodobně Kay 17, ani v jeho případě ale není možné vypátrat konkrétní nástroj. Díky plnosti a jisté otevřenosti a dutosti tónu se však můžeme domnívat, že šlo o lubovou kytaru, dost možná Kay 6535 „Value Leader“ Archtop, tedy jakýsi elektrifikovaný nástupce modelu 17.

Pronikavý zvuk kytar ještě více umocňovala volba aparátů. Na začátku šedesátých let můžeme za Reedovými zády vídat zesilovač Fender Tremolux (takzvanou „hlavu“ v „blonde“ verzi z roku 1960, nikoliv „tweed“ předchůdce v kombu) — 30wattový aparát s kabinetem osazeným jedním patnáctipalcovým reproduktorem (patrně JBL DF130). Označení „zesilovač“ vlastně přesně vystihuje jeho funkci, a sice zesilovat elektrifikovaný signál. Kytarové zvukové efekty existovaly pouze jako jakýsi velmi omezený doplněk při nahrávání nebo byly přímo součástí zesilovače — pružinový reverb, případně modulační efekty, především tremolo, tedy pulzující, cyklicky se měnící hlasitost.⁷³ První efektový pedál dostupný široké veřejnosti, fuzz box Maestro FZ-1 Fuzz Tone⁷⁴, byl na trh uveden až v roce 1962 (zpopularizoval ho nicméně až Keith Richards při nahrávání megahitu „Satisfaction“, k němuž se dostanu později). Jedinou možností, jak zkreslit kytarový signál bylo tedy „vybudit“ lampy zesilovače na hranici jejich kapacity.⁷⁵ Kytarový tón na nahrávce je proto, i přes svou evidentní vysokou hlasitost při nahrávání, velmi zřetelný. Jimmy Reed ale podle všeho především nebyl „zvukovým puristou“, nezvažoval každý aspekt svého kytarového vybavení, jako většina původních bluesmanů

⁷³ Na zesilovačích Fender je tremolo tradičně ovládáno potenciometry speed, tedy rychlost a depth, později intensity, regulující intenzitu efektu. 15wattový Tremolux byl v roce 1955 prvním aparátem Fender se zabudovaným obvodem tremola. Od šedesátých let, kdy se ovládací panel přesunul na přední stranu zesilovačů, byly vstupy kanálů s tremolem označovány jako „vibrato“, což vedlo k častým nejasnostem, neboť vibrato je změna výšky tónu, nikoliv hlasitosti.

⁷⁴ Michael Hicks, *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions* (Baltimore: University of Illinois Press, 2000), 18.

⁷⁵ Průkopníkem zkreslení byl kytarista Link Wray, který poté co v padesátých letech čirou náhodou objevil takzvané „přírodní zkreslení“, začal úmyslně zesilovat své aparáty na maximum. Wray rád experimentoval se zvukem i zpětnou vazbou, reproduktory propíchoval tužkou.

(pokud vůbec elektrifikovali svůj zvuk), zapojoval kytaru napřímo, většinu času používal zesilovače, které byly v daný okamžik dostupné (jiné modely aparátů Fender, zesilovače i kytary Supro nebo Silvertone). Kytara byla pro Reeda doprovodným nástrojem, jeho zvuk je tak stejně minimalistický jako jeho přednes.

Svou roli hrály také struny — v době o níž hovoříme prakticky neexistují pro výrobu strun jiný materiál než čistý nikl. Nikl má sám o sobě velmi teplou a vyváženou tónovou charakteristiku, niklové struny jsou už po natažení měkké a trochu „tupé“, zvuk je ale v čase velmi konzistentní, což ve své podstatě dokonale kompenzuje jasnost a ostrost zesíleného kytarového signálu, slyšitelnou na nahrávce. Zvuk pochopitelně ovlivňuje i picking, tedy drkání, technika „sbírání“ strun. Lidská tkáň citelně „zakulacuje“ výsledný tón, hraní prsty není přirozeně tak průrazné jako při použití plektra. Většina originálních bluesových kytaristů hrála prsty předně proto, že neměla mnohdy ani ponětí o existenci trsátka. A svou roli hrála opět bluesová úspornost — čím méně překážek stálo mezi nimi a nástrojem, tím lépe. Mnoho z nich proto později začalo používat palcové plektrum, poněvadž to při hraní není nutné držet zbývajícími prsty. U Reeda to ale byla kombinace prstů a palcového trsátka nebo trsátek (prstýnků) určených primárně pro hru na lapsteel kytaru, která mu zajišťovala jeho typický „kovový“ tón.

2.2.1.1.3. Zpěv

Skladba byla nahrána živě na první nebo druhý pokus, což v tomto případě ale nebylo nic neobvyklého. Ony nejednoznačné rytmické postupy nebo nepředvídatelné nástupy byly do jisté míry důsledkem tehdejšího procesu nahrávání, mezi skladbami je často slyšet mluvené slovo (Jimmy Reed mezi relacemi často hovoří se zvukovým inženýrem nebo producentem, často také představuje následující píseň). Reedův styl zpívání je velmi specifický, v mnohém podobný jeho kytarové hře — ledabylý, často drmolivý, místy až žoviální, i přesto přístupný přednes, velmi osobitá a charismatická barva hlasu, laškovně frajerské vystupování, to vše bylo součástí uměleckého šarmu, který mu zajistil přízeň černošského i bělošského publika, a později i status bluesového hrdiny. Druhý hlas „Mama“ Reed (nejen v této nahrávce) častokrát přehluší Jimmyho zpěv, není ani pochyb o tom, že z technického hlediska je „Ma“ Reedová pěvecky vyzrálější, její frázování

techničtější, intonace preciznější. Syrovost Reedova zpěvu s sebou nicméně nese nezaměnitelnou bluesovou autenticitu a nehranou citovost, bez níž si to „pravé“ blues jen těžko představit.

2.2.1.2. Interpretace Rolling Stones

„První studio, do kterého jsem kdy vstoupil, patřilo IBC a bylo na Portland Place [...] Pracoval tam Glyn Johns, který tam dělal inženýra a nějak nám vystrachal trochu nahrávacího času. Ale měli jsme jenom jeden pokus.“⁷⁶ líčí Richards.

Interpretace „Bright Lights, Big City“ je do jisté míry dokladem uměleckého vizionářství Briana Jonese, ale také věrným pohledem na formování nezaměnitelného zvuku skupiny. Pro rozbor byla skladba vybrána proto, že jde o vůbec první studiovou nahrávku Rolling Stones, a to zároveň v původní sestavě — Brian Jones (kytara), Keith Richards (kytara), Mick Jagger (zpěv a foukací harmonika), Charlie Watts (bicí) a Bill Wyman (basová kytara). Analyzovaný materiál je součástí demonahrávky, která vznikla 11. března roku 1963, tedy téměř dva měsíce předtím, než Rolling Stones podepsali první nahrávací smlouvu s vydavatelstvím Decca Records (5. května 1963).⁷⁷ Producent Glyn Johns tehdy poskytl kapele prostor ve studiu, nahrávka měla sloužit k oslovení nahrávacích společností, všechny ale Rolling Stones odmítly, protože „nebyly dostatečně komerční“. Ze tříhodinové nahrávací session vzešlo pět skladeb — Diddley Daddy (Bo Diddley), Road Runner (Bo Diddley), Honey What’s Wrong (Jimmy Reed), I Want to Be Loved (Willie Dixon) a Bright Lights Big City (Jimmy Reed).⁷⁸

⁷⁶ Richards, *Life*, 112.

⁷⁷ Wyman, *Rolling with the Stones*, 68.

⁷⁸ Wyman, *Rolling with the Stones*, 49.

2.2.1.2.1. Zvuková analýza

2.2.1.2.1.1. Rytmická sekce

Charlie Watts jako jediný člen Rolling Stones již od mládí silně inklinoval k jazzu. Nedá se přímo říci, že by se vliv hudby Charlieho Parkera nebo Thelonia Monka nějak citelně promítl do jeho stylu hry blues, rozhodně je z jeho hraní patrná hráčská vytríbenost a vyzrálost. Shuffle je oproti originálu o poznání „uhlazenější“, znatelně svižnější, tempo se pohybuje mezi 105 až 107 úderů za minutu, swing je ale na druhou stranu daleko méně prominentní, místy se rytmus blíží „rovnému“ čtyřčtvrťového schématu — „narovnávání“ rytmu mimo jiné signalizuje velmi pozvolný přerod blues v britský rock and roll.

Bubny se přidávají až v posledním ze čtyř taktů instrumentální introdukce, ve své podstatě kopírují kytarovou turnaround (0:07). Nelze říci, že by Wattsovo hraní bylo techničtější, oproti Phillipsovi je ale okázalejší a podstatně „obsáhlejší“, minimálně co do počtu rytmických výplní, zejména triolových úderů na konci sloky (0:36).

Kráčející basovou linku nahrál Bill Wyman. Basová kytara je naneštěstí poněkud ztracena ve výsledném mixu. Stejně jako Ian Steward na klavír, se i Wyman ke kytarám připojuje až na první dobu prvního taktu sloky (0:09), tedy až po bicích. Riff nemá stálou formu, následuje povětšinou tónovou sekvenci A, C, E[#], G, F[#] nebo A, C, E[#], F[#] (a odpovídající transponované sekvence v D dur a E dur) v „rovném“ rytmu.

2.2.1.2.1.2. Kytarové stopy

Inspirace Jimmy Reedem se promítla nejen do stylu hry, ale také rozložení kapely — koncept dvou kytaristů, kteří nemají striktně rozdělené role doprovodného a sólového a vzájemně se doplňují, přetrvává v Rolling Stones dodnes.

Kytarové linky Keitha Richardse a Briana Jonese otevírají skladbu čtyřtaktovou introdukci. Od prvních tónů je patrné, že oproti Reedovi je jejich instrumentace uspořádanější a techničtější. Skladba začíná jako blues v E dur, po několika vteřinách

(0:04) dojde ale k transpozici do A dur. I přes jistou hráčskou nevyhraněnost je nutno dodat, že většinu melodických postupů hraje v tomto případě Jones (podobně jako Lefty Bates nebo Eddie Taylor), zatímco Richards tíhne spíše k rytmické hře (jako Jimmy Reed), což se v pozdější tvorbě skupiny začíná projevovat ještě více.

Jonesova turnaround (0:05–0:09) je oproti originální nahrávce (Lefty Bates) ryze melodická — lick sestupuje z E a C[#], přes D a C[#] na D a E, zakončen je krátkým trylkem (z C na C[#]) a návratem na dominantu (B⁷). Připomeňme na malý okamžik Elmora Jamese a jeho interpretaci písně „Dust My Broom“, Brian Jones hraje v „Bright Lights, Big City“ velmi obdobný sestupný motiv, který opakuje také na konci každé sloky. Do Jonesova descendentního licku zaznívá v úvodu také Richardsova turnaround — lick, hraný na basových strunách v první pozici pentatoniky, respektive bluesové stupnice v E dur, kontrastuje s Jonesovým lickem, hraným o dvě oktávy výš. Těsně před turnaround zazní také Richardsův krátký chromatický lick na šesté struně z E na F[#] (0:03), nápadně připomínající postupy známé z akustického blues Lightnin' Hopkinse. Jaggerův zpěv doprovází Richards „reedovským“ triolovým riffem, jeho monotónnost občasné naruší bryskním lickem (0:25–0:27). Jeho interpretace motivu ale postrádá onu zcela zásadní disonanci, z čehož můžeme usuzovat, že Richards Reedův typický postup v době nahrávání ještě ani zdaleka nerozklíčoval nebo byl motiv až příliš „neortodoxní“ na to, aby ho při hře použil. Brian Jones oproti tomu velmi umně napodobuje licky Eddieho Taylora a Leftyho Batese s typickými rytmickými přírazy. Instrumentální mezihra (1:04–1:31) dává, stejně jako originální single, prostor sólu na harmoniku (Jagger), pasáž je ale kromě toho také jakýmsi amalgamem překrývající se klavírní a kytarové improvizace.

Materiál vznikl dávno předtím, než si oba mohli dovolit pořídit si dražší nástroje, jmenovitě Gibsony (Brian Jones Firebird VII a Keith Richards 1959 Les Paul Standard, jehož cena na dnešním trhu překračuje běžně půl milionu dolarů). Možnosti nahrávání se od dob původní verze skladby příliš nezměnily, použití lacinějších nástrojů ale na druhou stranu Jonese i Richardse svým způsobem ještě více přiblížilo vytouženému zvuku. Oba kytaristé hráli v začátcích na kytary Harmony — Brian Jones na Stratotone H46⁷⁹ s dvěma jednocívkovými snímači a Keith Richards na lubovou Meteor H70 se snímači DeArmond Golden Tone (a také 1962 Epiphone Casino, na nahrávce je ale téměř jistě, soudě podle

⁷⁹ Andy Babiuk, *Rolling Stones Gear: All the Stones Instruments from Stage to Studio* (Milwaukee: Backbeat Books, 2014), 38.

zvuku snímačů, použita Harmony). Snímače DeArmond byly typem takzvaných humbuckerů (spojení slov „hum“ čili „brum“ a „buck“ tedy „vzpírat se“), které díky dvěma cívkám zapojeným do série a opačné orientaci magnetického pole, eliminují elektromagnetickou interferenci, a tudíž i typický výstupní šum, kterým klasické jednocívkové snímače obvykle trpí. Zvukově byly velmi blízké „gibsonovským“ PAF (doslova Patent Applied For snímače) Setha Lovera, na rozdíl od nich ale rovněž disponovaly tónovou charakteristikou, jež se svou brilancí blížila spíše jednocívkovým snímačům, jak je také na nahrávce velmi dobře slyšet — melodický lick (1:05–1:06) na začátku sólové pasáže je typickou ukázkou takzvaného *twangu* (ostrého, agresivního tónu) snímače u kobyly.

V začátcích Rolling Stones hráli oba téměř výlučně přes britské zesilovače VOX, Billu Wymanovi, který jeden vlastnil dříve než ostatní, dokonce aparát svým způsobem zajistil přijetí do skupiny: „Bill dorazil se zesilovačem, ještě v původní verzi i s tím zeleným na šroubčích, věřte si nebo ne! Vox AC30, na který jsme neměli šanci dosáhnout. Postavený v Jennings v Dartfordu. Uctívali jsme ho.“⁸⁰ Kombo VOX AC30 představuje archetyp takzvaného britského zvuku, je osazeno dvěma dvanáctipalcovými reproduktory, a má velmi průraznou středovou frekvenci.

2.2.1.2.1.3. Zpěv

Jimmy Reed rozhodně nebyl prototypem dokonalého zpěváka, ve zpěvu Micka Jaggera však (nejen v této skladbě) nelze přeslechnout jeho influenci. Jaggerova typická hyperartikulace, zdánlivě lenivé, mírně rytmicky posazené, klouzavé frázování, jistá míra mikrotonality a „nazívávání“ vokálů (samohlásek), se zde začínají náležitě projevat. A stejně tak ani barva Jaggerova hlasu nezapře jistou podobnost s Reedovým vokálem. Těžko ale můžeme soudit, zda jde o přirozenost nebo záměrnou stylizaci, patrná je v jeho zpěvu ale dodnes, stejně jako velmi bluesově laděné vokalizované přídechy, melodické ozdoby a zvolání (0:45).

⁸⁰ Richards, *Life*, 2010.

„Bright Lights, Big City“ je tak příznačnou ukázkou přejímání zvukových symbolů elektrického blues — Rolling Stones otevřeně a hrdě přiznávají bluesové vlivy, „citují“ původní hudební zdroje. Jejich interpretace je ale rychlejší, v jistém smyslu živější a techničtější, dost možná posluchačsky přívětivější, ale především žánrově daleko bližší rocku.

2.2.2. (I Can't Get No) Satisfaction

Jedním z největších, a přesto ne příliš zjevných důkazů o vlivu blues v autorské tvorbě Rolling Stones je skladba „(I Can't Get No) Satisfaction“ (1965, Decca F12220). V žebříčku *500 Greatest Songs of All Time* hudebního časopisu Rolling Stone se umístila na druhém místě⁸¹, píseň je ale revoluční v mnoha směrech.

2.2.2.1. Analýza kompozice

„(I Can't Get No) Satisfaction“ (3:43) kompozičně vychází z klasické bluesové kadence I – IV – V (E – A – B), k níž Mick Jagger přispěl typickým textařským postupem call and response (I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction...). „Satisfaction“ je ironizující kritikou Ameriky, Jaggerův naléhavý zpěv podporuje precizní kytarový doprovod. Každá z celkem tří slok směřuje k totožnému refrénu, poslední a nejdelší končí do ztracena. Tempo se pohybuje okolo 125 úderů za minutu, je tedy citelně rychlejší než většina původního kytarového blues.

⁸¹ Jann Simon Wenner, „(I Can't Get No) Satisfaction“ in *Rolling Stone 500 Greatest Songs of All Time*, ed. Jann Simon Wenner et al. (New York: Penske Media Corporation, 2004), 10–11.

2.2.2.2. Zvuková analýza

„Satisfaction“ má několik stop, které byly nahrávány individuálně a postprodukčně vázány. Standardní sestavu Rolling Stones, Mick Jagger (zpěv a doprovodné vokály), Keith Richards (elektrická kytara a doprovodné vokály), Brian Jones (akustická kytara), Bill Wyman (basová kytara), Charlie Watts (bicí), doplňuje také Jack Nitzsche (klavír a tamburína).

2.2.2.2.1. Rytmická sekce

Charlie Watts otevírá třetí takt po kytarové introdukci „rovným“, nekompromisně přesným, čtyřčtvrtovým groovem (0:03) — všechny čtyři doby v taktu jsou zdůrazněné, hrané současně na vířivý a basový buben. „Satisfaction“ je v tomto směru dokonalým příkladem rock and rollové synkopace. K bicím se na třetí dobu taktu (0:07–0:08) připojuje také Jack Nitzsche na tamburínu, jeho pravidelné trioly pokračují ve stejném rytmičtém schématu až samého závěru písně.

2.2.2.2.2. Kytarové stopy

2.2.2.2.2.1. Analýza hlavního riffu

„V Satisfaction jsem si představoval dechy, snažil jsem se napodobit jejich zvuk, když jsme to později nahrávali.“⁸² — Keith Richards.

Soulová interpretace Otise Reddinga se původní představě pravděpodobně přiblížila podstatně více, ale právě Richardsův „neurvalý“ kytarový riff, který od prvních tónů naprosto pohltí posluchače, činí ze „Satisfaction“ rock and rollovou hymnu.

⁸² Richards, *Life*, 152.

Zaměříme se nyní na okamžik na zvukově nejvýraznější aspekt celé skladby — Richardsův kytarový tón. Zkreslený signál, podpořený sepnutím Maestro FZ-1 Fuzz Tone, je sám o sobě de facto nenapodobitelný. Obvod fuzzboxu využívá tři germaniové tranzistory, germanium je oproti později používanému křemíku, zvukově výrazně teplejší a jemnější, ale také vysoce termosensitivní — v praxi to znamená, že pedál zní v závislosti na okolních podmínkách pokaždé podstatně jinak. Na nahrávce je několikrát zřetelně slyšet (a ve vystoupení v Ed Sullivan Show také vidět) sepnutí fuzzboxu, nejvýrazněji (0:35), pak také (1:35) — Richards v tomto momentě dost možná zapomněl nastoupit, proto je riff jemně opožděn, třetí repetice je zase o něco dřívejší. Kytaru, kterou Richards použil při nahrávání nelze jednoznačně identifikovat — teoreticky to mohlo jít o jeho 1959 Les Paul, podle fotografií ze studia se nejpravděpodobněji jeví 1964 Gibson Firebird VII, během živého vystoupení v Ed Sullivan Show 13. března roku 1966 ale Richards hraje „Satisfaction“ na 1960 Guild M-61 Freshman.

Vraťme se ale opět k analyzování kompozice. Rozebereme-li riff na jednotlivé doby, zjistíme, že úvodní tóny naprosto přesně opisují dobře známý triolový postup, a to včetně jeho vzestupně sestupné, repetitivní tendence:



Transkripce 5 — Hlavní riff ve skladbě (I Can't Get No) Satisfaction

Třítónová melodie postupuje z B přes C# na D a zpět. Naprosto totožné jsou také pražce (druhý, čtvrtý a pátý) a struna (pátá struna A) na níž je riff hrán. Zdá se tedy, že jediné, co harmonicky odlišuje Richardsův motiv od bluesového riffu je chybějící intervalová opora (kterou je u blues vázaný dvojzvuk struny E). Na Richardsův riff ale navazuje Bill Wyman. Basová linka, která se k riffu přidává zhruba v polovině prvního taktu (0:01), otevírá tónem E — Bill Wyman tak doplňuje hlavní motiv o čistou kvintu (jako v diskutovaném bluesovém riffu).



*Transkripce 6 – Basový doprovod hlavního riffu
ve skladbě (I Can't Get No) Satisfaction*

„(I Can't Get No) Satisfaction“ je tak moc kompozičně blízka klasickému blues (v E dur), že když skladbu Richards demonstruje sólově a hraje ji akusticky, je prakticky k nerozeznání od standardní dvanáctitaktové shuffle. Skladba je perfektním příkladem toho, jak Rolling Stones prostřednictvím vlastní tvorby promítaly zvukové symboly blues do britského rocku.

2.2.3. Dozvuky blues ve tvorbě Rolling Stones

Na raných nahrávkách Rolling Stones jednoznačně převládaly aranže původních černošských skladeb, a to od „ryzího“ blues Roberta Johnsona, přes chicagské blues Muddyho Waterse, až po rhythm and blues Chucka Berryho a Bo Diddleyho. Jejich skladba „Little by Little“ je ve své podstatě velmi věrnou kopií Reedovy „Shame, Shame, Shame“. Úvodní motiv „All Down the Line“ je až nápadně podobný riffu z Reedovy skladby „Big Boss Man“.⁸³ Melodická sekvence „19th Nervous Breakdown“ se výrazně melodicky opírá o nahrávku „Diddley Daddy“ Bo Diddleyho. Jak poznamenal americký bluesman Little Walter, mladé britské bělošské skupiny, včetně Rolling Stones, „vytřískali z blues, co jen šlo“⁸⁴. Skupina byla podle baskytaristy Billa Wymana „naprosto posedlá blues“, a vliv blues music byl v jejich hudbě, jak je nyní zřejmé, patrný ještě dlouho poté, co se vzdali převzatého bluesového repertoáru a zaměřili se na čistě autorskou tvorbu.⁸⁵

⁸³ Komara, *Encyclopedia of the Blues*, 825.

⁸⁴ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 6.

⁸⁵ Wynn, *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, 6.

Závěr

O charakteristice určitého hudebního stylu často rozhodují velmi specifické detaily, z nichž některé můžeme zaznamenat pomocí notace — takové motivy pak, na základě své rytmické struktury či melodických a harmonických postupů definují konkrétní hudební styl. Existují ale také motivy, které dokáží totéž, i přestože se přesnému popisu často vzpírají,

Smyslem této práce bylo poukázat na zvukové symboly, které svou strukturou, navzdory své často velmi obtížné zachytitelnosti, vymezují konkrétní hudební žánr. Tento koncept lze na příkladu blues a jeho vlivu na rock, a konkrétně skupinu Rolling Stones, skvěle dokumentovat. Blues do jisté míry formovalo velkou část populární hudby minulého století, sledování jeho vlivů je o to víc fascinující, uvědomíme-li si, že onen „vzorový“ žánr, kterým blues (nejen) pro rock bezpochyby je, byl původně velmi skromnou a primitivní formou. Nejen hudební motiv, ale i technika hry nebo zvuk nástroje tak mohou dotvářet charakteristiku daného žánru.

Práce mapuje vznik konkrétních zvukových symbolů blues a jejich postupné prosakování do rockové hudby. Na konkrétních příkladech raných nahrávek skupiny Rolling Stones pak pomocí kompoziční i zvukové analýzy dokládá, že přestože se původní převzaté zvukové symboly blues (oproti rané tvorbě kapely) značně proměnily, při bližším zkoumání je v jejich skladbách můžeme nalézt i dlouho poté, co skupina na úkor autorské tvorby upustila od bluesového repertoáru. To v samém závěru také opětovně potvrzuje nesporný vliv blues na vývoj rockové hudby. A možná právě proto jsou Rolling Stones často považováni za právoplatné pokračovatele blues, a spolu s tím také za jednu z nejlepších rockových skupin všech dob.

Literatura

Baker, Duck. *Duck Baker's Fingerstyle Blues Guitar 101*. Mel Bay Publications, 2004.

Babiuk, Andy. *Rolling Stones Gear: All the Stones Instruments from Stage to Studio*. Milwaukee: Backbeat Books, 2014.

Conforth, Bruce, and Gayle Wardlow. *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson*. Chicago: Chicago Review Press, 2019.

Erlewine, Michael, ed. *All Music Guide to the Blues*. Berkeley: Backbeat Books, 2003.

Gillett, Charlie. *The Sound of the City*. New York: Dell Publishing, 1972.

Gioia, Ted. *Delta Blues*. New York: Norton Paperback, 2008.

Harris, Laurie Lanzen. *The Great Migration North, 1910–1970*. Detroit: Omnigraphics, 2012.

Hicks, Michael. *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*. Baltimore: University of Illinois Press, 2000.

Jagger, Mick, Keith Richards, Charlie Watts, and Ronnie Wood. *According to the Rolling Stones*. Oxford: Weidenfeld & Nicolson, 2004.

Kernfeld, Barry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2000.

Komara, Edward, ed. *Encyclopedia of the Blues*. London: Routledge, 2005.

Larkin, Colin. *Virgin Encyclopedia of Popular Music: Concise Edition*. London: Virgin Books, 1997.

Palmer, Robert. *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. New York: Penguin Books, 1982.

Perone, James E. *Music of the Counterculture Era*. Westport: Greenwood Press, 2004.

Richards, Keith. *Life*. Oxford: Weidenfeld & Nicolson, 2010.

Romano, Will. *Big Boss Man: The Life and Music of Bluesman Jimmy Reed*. Milwaukee: Backbeat Books, 2006.

Rubin, Dave. *Art of the Shuffle for Guitar — An Exploration of Shuffle, Boogie and Swing Rhythms*. Cheltenham: Hal Leonard, 1995.

Shadwick, Keith. *The Encyclopedia of Jazz & Blues*. Edison: Chartwell Books, 2001.

Stein, Deborah. *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press, 2004.

Wiley Hitchcock, H., and Stanley Sadie, eds. *The New Grove Dictionary American Music 4 Volumes*. New York: Oxford University Press, 1986.

Wyman, Bill. *Rolling with the Stones*. London: DK, 2002.

Wynn, Neil A., ed. *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

Diskografie

1920:

„Crazy Blues“ / „It’s Right Here for You (If You Don’t Get It-‘Taint No Fault O’ Mine)“ — Mamie Smith and Her Jazz Hounds (Okeh, OK 4169)

1932:

„I Believe I’ll Make My Change“ / „Louisiana Bound“ — Pinetop and Lindberg (Victor Records, 23359)

1937:

„I Believe I Dust My Broom“ / „Dead Shrimp Blues“ — Robert Johnson (Vocalion, 03475)

1941:

„Country Blues“ / „I Be’d Troubled“ — Muddy Waters (Library of Congress, AAFS 18)

1948:

„I Can’t Be Satisfied“ / „(I Feel Like) Going Home“ — Muddy Waters (Aristocrat, 1305)

„You’re Gonna Miss Me (When I’m Dead and Gone)“ / „Mean Red Spider“ — Muddy Waters (Aristocrat, 1307)

1951:

„Catfish Blues“ / „Dust My Broom“ — Elmo James (Trumpet Records, 146)

„How Many More Years“ / „Moanin’ at Midnight“ — Howlin’ Wolf (Chess Records, 1479)

1952:

„Juke“ / „Can’t Hold on Much Longer“ — Little Walter and His Night Cats (Checker, 758)

1953:

„High and Lonesome“ / „Roll and Rhumba“ — Jimmy Reed and His Trio (Vee Jay Records, VJ 100)

1954:

„I’m Gonna Ruin You“ / „Pretty Thing“ — Jimmy Reed (Vee Jay Records, VJ 132)

„I’m Your Hoochie Coochie Man“ / „She’s So Pretty“ — Muddy Waters (Chess Records, 1560)

„You Don’t Have to Go“ / „Boogie in the Dark“ — Jimmy Reed and His Trio (Vee Jay Records, VJ 119)

1955:

„Aw Shucks, Hush Your Mouth“ / „Honey, What’s Wrong“ — Jimmy Reed (Vee Jay Records, VJ 425)

„High and Lonesome“ / „Roll and Rhumba“ — Jimmy Reed and His Trio (Vee Jay Records, VJ 100)

„Maybellene“ / „Wee Wee Hours“ — Chuck Berry (Chess Records, 1640)

1956:

„Smokestack Lightnin’“ / „You Can’t Be Beat“ — Howlin’ Wolf (Chess Records, 1618)

1958:

Jimmy Reed — *I’m Jimmy Reed* (Vee Jay Records, VJLP1004)

1959:

Lightnin’ Hopkins — *Lightnin’ Hopkins* (Folkways Records, FS 3822)

Jimmy Reed — *Rockin’ with Reed* (Vee Jay Records, VJLP1008)

1960:

„At Last“ / „I Just Want to Make Love to You“ — Etta James (Argo, 5380)

1961:

„Bright Lights, Big City“ / „I’m Mr. Luck“ — Jimmy Reed (Vee Jay Records, VJ 398)

1962:

Big Bill Broonzy — *Sings Folk Songs* (Folkways Records, FA 2328)

„Something's Got a Hold On Me“ / „Waiting for Charlie to Come Home“ — Etta James
(Argo, 5409)

1963:

„(I Can Get No) Satisfaction“ / „The Spider and the Fly“ — The Rolling Stones (Decca,
F12220)

1990:

The Rolling Stones — *IBC Demos 1963* (The Swingin' Pig, TSP-CDS-001)