

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra muzikologie

Bakalářská práce

**Hudební analýza alba *Peace Sells... But Who's Buying?*
skupiny Megadeth**

Musical analysis of the album *Peace Sells... But Who's
Buying?* by Megadeth

Lucie Orálková

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Borek

Olomouc 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, na základě uvedených zdrojů a literatury.

V Olomouci dne:

.....

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat Mgr. Janu Borkovi za odborné vedení mé práce a velice vstřícný přístup.

1. Obsah

1.	Obsah	4
2.	Úvod	6
3.	Definice thrash metalu jako hudebního stylu	8
3.1.	Souhrn existujících definic thrash metalu	8
3.1.1.	Akademická literatura	8
3.1.2.	Neakademická literatura	12
3.2.	Vlastní definice Thrash metalu	15
3.2.1.	Forma.....	15
3.2.2.	Kinetika	15
3.2.3.	Harmonie	15
3.2.3.1.	Melodika	16
3.2.4.	Instrumentace	16
3.2.4.1.	Zpěv	16
3.2.4.2.	Bicí.....	17
3.2.4.3.	Baskytara	17
3.2.4.4.	Kytara.....	17
3.2.5.	Sound.....	18
3.2.5.1.	Vysoká hlasitost.....	18
3.2.5.2.	Nízké tóny.....	19
3.2.5.3.	Hluk	19
4.	Historie skupiny Megadeth, okolnosti vzniku alba a jeho recepce	20
4.1.	Počátky skupiny Megadeth	20
4.2.	Okolnosti vzniku alba.....	22
4.3.	Recepce alba.....	22
5.	Analýza alba Peace Sells... but Who's Buying?	24
5.1.	Úvod k analýze.....	24

5.1.1.	Obsah textů.....	25
5.1.2.	Stopáž všech skladeb.....	26
5.2.	Wake Up Dead.....	27
5.3.	The Conjuring.....	29
5.4.	Peace Sells.....	31
5.5.	Devil's Island.....	33
5.6.	Good Mourning / Black Friday.....	35
5.7.	Bad Omen.....	37
5.8.	I Ain't Superstitious.....	38
5.9.	My Last Words.....	40
5.10.	Shrnutí analýzy.....	41
5.10.1.	Forma.....	41
5.10.2.	Kinetika.....	42
5.10.3.	Harmonie.....	42
5.10.4.	Instrumentace.....	43
5.10.4.1.	Zpěv.....	43
5.10.4.2.	Bicí.....	44
5.10.4.3.	Baskytara.....	44
5.10.4.4.	Kytara.....	44
6.	Závěr.....	45
7.	Anotace.....	47
8.	Resumé.....	48
8.1.	Resumé (česky).....	48
8.2.	Summary.....	49
8.3.	Zusammenfassung.....	50
9.	Seznam použité literatury.....	51

2. Úvod

Metalovou hudbou se světová muzikologie zabývá již několik dekad a zájem o ni postupem času na akademické půdě vzrůstá. Většina muzikologických prací věnující se metalu vychází zpravidla z disciplín psychologie či sociologie, ale pouze malá část z nich se věnuje přímo metalové hudbě jako takové.

Thrash metal je jednou z historicky nejstarší odnoží heavy metalu. Vyvíjí se začátkem osmdesátých let v Americe, s hlavní základnou v Bay Area v Kalifornii. Metaloví hudebníci se do této oblasti sjížděli, když měli zájem stát se součástí scény, jelikož fyzická přítomnost a kontakt s lidmi na koncertech byl v této době hlavním komunikačním kanálem metalových posluchačů i hudebníků, kteří spolu navazovali spolupráci.

Mezi kapely této začínající thrash metalové scény patří kapely Metallica, Slayer, Megadeth a Anthrax, kteří jsou kanonicky mezi fanoušky známí pod pojmem Big 4 či u nás Velká Čtyřka, dále pak také Exodus, Overkill, Anvil, Pantera, Kreator a další.

Pokud se z thrashmetalové scény chceme vědecky zajímat o konkrétní kapelu, jednou z nejlogičtějších možností je právě skupina Megadeth. Díky personálním vztahům a změnám v kapele jsou totiž často stavěni vedle Metallicy, ze které byl frontman Megadeth, Dave Mustaine, ostatními členy vyhozen pro nevhodné chování a problémy s alkoholem. Po několik let mezi těmito dvěma kapelami pak opravdu panovala rivalita. Vzhledem k výraznějšímu pozdějšímu úspěchu Metallicy (a to jak komerčnímu, tak i co se proniknutí do mainstreamové popkultury týče) se ale o Metallice píše nesrovnatelně více než o ostatních kapelách Velké Čtyřky.

Pokud se tedy najdou práce, které se budou zajímat o analýzu hudby nejen Metallicy, ale právě i jejich někdejších konkurentů Megadeth, v budoucnu se tak může nabídnout téma analyticky komparativní práce. Ta by mohla řešit hudbu těchto dvou kapel a snažila by se tak do určité míry vyřešit dlouholeté spory fanoušků a poskytnout objektivní argumenty k tomuto sporu. Vzhledem k tomu, že se ale v tomto případě jedná pouze o bakalářskou práci, analýza dvou skupin by nebyla dostatečně podrobná a rozsáhlá, nebo by výrazně přesahovala rozsah bakalářské práce, což bylo důvodem pro zaměření se pouze na jednu kapelu a pouze na jedno album.

Tím se nabízí být *Peace Sells... But Who's Buying?* jako první album vydané skupinou, když již byli relativně známí. Celkově jde o jejich druhé studiové album, což bývá často reprezentativnější než první alba umělců, která mají tendenci se od dalšího hudebního vývoje odlišovat výrazněji. Nejedná se ovšem o obecně nejpopulárnější album Megadeth. Tím je *Rust*

in Peace (1990), které se ale objevuje až s koncem osmdesátých let, a tím pádem nespadá do doby největšího rozmachu thrash metalu, proč je album z poloviny dekády o něco vhodnější. Navíc s výběrem tohoto alba se pak pro případnou další práci může nabízet srovnání s albem, které právě Metallica vydala ve stejném roce – *Master of Puppets* (1986), a kterému se analyticky ve své bakalářské práci mimo jiné věnoval Filip Rabenseifner (2022).¹

Hlavním cílem této práce je tedy analyticky se věnovat hudbě thrash metalu. Jako první se zaměřím na thrash metal obecně a na jeho definici. Mezi fanoušky se jednotlivé rozdíly mezi metalovými podžánry pojmenovávají především na základě mimohudebních charakteristik, jako emocí v hudbě, stylu oblékání a témat textů. Nicméně zkušený posluchač jednotlivé podžánry dokáže klasifikovat i výhradně na základě poslechu, tudíž hudební znaky jsou důležitým klíčem k definici jednotlivých podžánrů. Ani mezi fanoušky, ani v rámci akademických prací však nenajdeme rozsáhlejší a jednoznačnou definici, která by thrash metal jako hudební styl jednoznačně vymezila čistě na základě empiricky pozorovatelných hudebních charakteristik. V první části se tato práce zaměřuje na sběr dat z akademické literatury i neakademických pramenů a na jejich základě z nich pak skládá vlastní, strukturovanou definici hudebního stylu thrash metalu.

Začátek druhé části práce, zaměřující se již na konkrétní album, pak uvádí kapitola, která má za cíl uvést historii skupiny Megadeth, okolnosti vzniku alba a jeho recepci. Kapitola o skupině Megadeth se zabývá především jejím personálním složením se zaměřením na zakládajícího frontmana skupiny Davea Mustainea, který je hlavním zpěvákem a kytaristou skupiny, textařem, a jediným členem, který ve skupině působí až do jejího aktuálního působení. Recepce alba je reflektována především na základě fanouškovských hodnocení, prodejnosti a názorů autorit (kritika a oficiální ocenění).

Poslední část je pak věnovaná samotné analýze hudebního alba *Peace Sells... But Who's Buying?*, jejíž součástí je stručné seznámení s tématy textů, tabulky sloužící pro lepší orientaci ve struktuře jednotlivých skladeb a statě textu věnující se postupně každé jednotlivé skladbě zvlášť. Na závěr jsou zde shrnuty výsledky provedené analýzy a hudební znaky typické pro toto album, které je možné srovnat s definicí prototypického thrash metalu z první části práce.

¹ RABENSEIFNER, Filip. Komparativní hudební analýza alb *Master of Puppets* a *Load* skupiny Metallica. Olomouc, 2022. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.

3. Definice thrash metalu jako hudebního stylu

V akademické literatuře není snadné hledat definice hudby thrash metalu, často se objevují nekonkrétní či nedostačující popisy. Cílem první části této kapitoly je představit existující definice a charakteristiky nalezené v akademických pracích, vybraných filmových dokumentech o metalu a na internetových stránkách cílených na fanoušky. Na metal je v akademických pracích pohlíženo zejména z pohledu sociologie, hudební psychologie, antropologie aj. Časté jsou také textové analýzy, ale samotná hudba a její analýza v mnoha případech nebývá přímým předmětem výzkumu. Proto bude představeno i několik pramenů fanoušků a umělců, jejichž poznatky a popisy jsou také validní, mnohem více aktuální a v některých z nich se objevují detaily, které by neměly být opomenuty. V druhé části pak bude na základě těchto definic a popisů sestavena strukturovaná charakteristika hudebního stylu thrash metal.

3.1. Souhrn existujících definic thrash metalu

Předmětem následujícího textu je shrnutí definic thrash metalu z hudebního hlediska. První polovina se zabývá charakteristikami zmíněnými v akademických zdrojích seřazených chronologicky. Do určité míry je totiž možné pozorovat proměnu termínu thrash metal a změnu v tom, které kapely byly za thrash metalové považovány v devadesátých letech v kontrastu s dnešním rozdělením, kdy se systém klasifikace metalových podžánrů ještě rozrostl a některou hudbu je možné rozřadit ještě specifičtěji. V druhé polovině jsou pak bude věnována pozornost informacím ze třech filmových dokumentů a několika internetových stránek, které jsou buď součástí větších hudebních rozcestníků s informacemi o jednotlivých hudebních stylech, či jsou spravovány přímo fanoušky. Zvláště v neakademické polovině je možné pozorovat primárně metahudební charakteristiky, nicméně vzhledem k tomu, že názor přímo posluchačů a interpretů je k dispozici, je určitě vhodné jej zařadit.

3.1.1. Akademická literatura

Ve své knize *Running with the Devil*² z roku 1993 přichází Robert Walser s touto definicí thrash metalu: „Vliv punku se v hudbě [thrash metalu] projevuje v rychlých tempech, zběsilé agresivitě a kritických či sarkastických textech zpívaných hrozivým growlingem. Z heavy

² Robert Walser, “Thrash Metal,” Grove Music Online, January 20, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049137>, s. 14.

metalů thrashoví hudebníci převzali důraz na kytarovou virtuozitu, která se ale obvykle vztahuje i na zbytek kapely. Thrashové kapely se vypořádávají s rychlými tempy, změny meter a komplikovanými aranžemi s precizní koordinací (hudebního) souboru.“ Dále v textu opět upozorňuje na to, že ačkoliv je thrash často srovnáván s punkem kvůli svým podobnostem v rychlosti, hluku a násilí, thrash se punkovému nihilismu a jednoduchosti neblíží. Naopak musí prokázat určitou hráčskou zdatnost, která je obecně pro metal typická.

V roce 2001 pak Walser sepsal heslo thrash metal ve slovníku *Oxford Music Online*.³ Walser zde zmiňuje speed metal téměř jako až synonymum thrash metalu. Další informací je zařazení skupiny *Slayer* jako death metal, přičemž je dnes *Slayer* označován jako jedna ze čtyř nejvýznamnějších thrash metalových kapel. Nicméně thrash je zde definován jako rychlejší, vysoce zkreslený heavy metal, který je ale na rozdíl od svého otcovského stylu méně melodický a méně populární. Zpěváci využívají techniku growlingu, u instrumentální složky je kladen důraz na vysokou úroveň hráčské virtuozity, struktura skladeb je komplexní a časté je i neobvyklé metrum⁴ či náhlé změny tempa a stylu. Klíčová pro thrash je i elektrická kytara se zkresleným zvukem. Její hlavní rolí ve skladbách je buď hrát rychlé riffy nebo sóla. Ve výkladu tohoto hesla je několikrát zmíněna rychlost, čímž se dá rozumět vysoké tempo a nízké hodnoty hraných not – osminové, šestnáctinové, dvaatřicetinové.

Charles M. Brown se ve svém článku *Musical Responses to Oppression and Alienation*⁵ zabývá power akordy a jejich vlivem a užitím v thrash metalu. Vysvětluje, že se používají i jeho varianty využívající ne interval čisté kvinty ale jiné, disonantní intervaly – malé sekundy, tritonu a velké septimy. Thrash je podle něj oproti heavy metalu charakteristický i tím, že jsou jeho riffy hustější⁶ a rychlejší.

Popis zaměřený primárně na rychlost jako na zásadní kritérium pro vymezení hudby thrash metalu najdeme u Deena Weinstein (2000),⁷ která se ve své knize zaměřuje spíše na nehudební aspekty metalu. Hudbu thrashe zde popisuje jako odnož metalu, ve které je oproti ostatním podžánrům zvýšené tempo.⁸

³ Robert Walser, “Thrash Metal,” Grove Music Online, January 20, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049137>.

⁴ Dá se předpokládat, že pojmem „neobvyklá metra“ měl autor na mysli nejspíš ta, u kterých se v taktu počet dob nedá dělit dvěma nebo třemi, například 7/8, 5/4, nebo časté střídání různých meter během skladby.

⁵ Charles M. Brown, “Musical Responses to Oppression and Alienation: Blues, Spirituals, Secular Thrash, and Christian Thrash Metal Music,” *International Journal of Politics, Culture and Society* 8, no. 3 (1995): pp. 439–452, <https://doi.org/10.1007/bf02142894>, s. 446–447.

⁶ Obsahují vyšší počet not o menších hodnotách.

⁷ Deena Weinstein, *Heavy Metal: The Music and Its Culture* (Boulder, CO: Da Capo Press, 2000), s. 48–49.

⁸ Thrash metal popisuje ještě dál slovy jako extrémní, silnější apod. - příliš obecně.

V knize *Extreme Metal* autor Keith Kahn-Harris zmiňuje, že podžánry extrémního metalu, kam thrash metal podle autora jednoznačně patří, mají tendence ze všech modů využívat nejčastěji frygický a lokrický, které jsou považovány za temné a jsou často asociovány s nebezpečím a zlem.

V *Encyklopedii heavy metalové hudby*⁹ William Phillips upozorňuje na spor mezi kritiky a fanoušky ohledně zařazení speed metalu. Kritiky bývá spojován s thrash metalem, kdežto metaloví fanoušci ho mají tendence považovat za samostatný styl. Vliv thrash metalu je podle autora možno pozorovat od poloviny osmdesátých let při postupném průniku částí metalové a punkové scény a jejich vzájemným ovlivněním a propůjčováním si některých prvků, mezi které u metalu patří metalový styl, dlouhé vlasy, zatímco punk přispěl vysokým tempem. V heslu je samotný thrash metal po hudební stránce popsán pouze jako zrychlená verze heavy metalu definovaná svým tempem, které je stejné jako průměrné tempo punkových skladeb v polovině osmdesátých let, což znamená kolem 300 a 400 BPM.¹⁰

V práci *Automatic Subgenre Classification of Heavy Metal Music*¹¹ je obsáhlý výčet konkrétních znaků, protože pro splnění cíle této práce¹² je klíčové správně rozpoznat a pojmenovat co nejvíce distinktivních hudebních charakteristik stylu metalu. Thrash je popisován jako kombinace punkové rychlosti a agresivity, a komplexnějších struktur a aranží skladeb typických pro NWOBHM.¹³ Typické nástrojové obsazení jsou dvě kytary, baskytara, bicí a zpěv. Časté jsou změny tempa, použití dvou basových bubnů a double time drummingu.¹⁴ Není neobvyklé, když někdy bývají kytary podladěny o půltón nebo o celý tón. Na kytaru jsou hrány buď technicky komplexní riffy s častým palm-mutingem nebo rychlá sóla. Při práci s harmonií je hudba ovlivněna častým využitím modálních stupnic. Často jsou používány také chromatické tóny v rámci diatonických stupnic či použití čistě chromatických stupnic bez tonálního centra. Zpěvák často křičí, ale zpěv není vyloučen, zvláště v nižším rejstříku. Později, začátkem devadesátých let, se thrash metal vyvinul a stal se groove metalem/ neo-thrashem/

⁹ William Phillips and Brian Cogan, *Encyclopedia of Heavy Metal Music* (Westport, CT: Greenwood Press, 2009), s. 234.

¹⁰ David M. Pearson, "Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music," *Music Theory Online* 25, no. 1 (May 2019), <https://doi.org/10.30535/mto.25.1.5>, s. 4.

¹¹ Valeri Tsatsishvili, "Research Gate," *Research Gate* (2011), https://www.researchgate.net/publication/265999699_AUTOMATIC_SUBGENRE_CLASSIFICATION_OF_HEAVY_METAL_MUSIC, s. 21–22.

¹² Vytvoření softwaru pro rozpoznávání a zařazování hudby do metalových podžánrů.

¹³ Zkratka pro New Wave of British Heavy Metal – specifický druh heavy metalu hraný ve Velké Británii na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Mezi hlavní představitele patří například: Iron Maiden, Def Leppard nebo Saxon, či Judas Priest.

¹⁴ Technika hry na bicí určená pro navození pocitu dvojnásobné rychlosti hudby.

post-thrashem, jehož charakteristiky jsou už natolik rozdílné, že se oddělil od „klasického/old-school“ thrashe jako nový podžánr.

Andrew L. Cope v *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*¹⁵ při několika zmínkách thrash metalu spolu s několika jeho více či méně příbuznými podžánry přiřazuje znaky jako je používání modů, vyhýbání se idiomatickým bluesovým formám, a zpěvákovo hojně využívání křiku, řevu a growlingu na úkor klasického zpěvu.

V knize *When all is Lost*¹⁶ od P. D. Bucklanda je charakterizován thrash metal takto: „Jako podžánr, thrash vyjadřuje sílu skrze extrémnost v hlasitosti, tempu, technice, tónu, disonantní harmonii (většinou vyjadřované horizontálně), a souvisejícím umění.¹⁷ Společně s power metalem, death metalem a grindcorem je považován za jednu z nejhlasitějších, nejrychlejších, nejdynamičtějších a technicky nevirtuóznějších odnoží rock'n'rollu. Je charakterizován rychlými perkusivními kytarovými riffy v nízkém rejstříku v kombinaci s kytarou používající shredding při sólech a hlavních melodických linkách.“ U některých kritérií není konkrétně řečeno, jakým způsobem je hudba thrashe extrémní. Lze vyvodit, že je velmi hlasitá, velmi rychlá, a i když žádná konkrétní technika není přesně pojmenována, patrně je slovo *extrémnost* použito k poukázání na její náročnost. Co se ale *tónu* týče, není určeno, jaké přesně jsou jeho kvality. Barva zvuku není druhem charakteristiky, která by na rozdíl od předchozích kritérií byla definovatelná pouze jednou vlastností a její hodnota by šla kvantifikovat. Z textu není odvoditelné, přesně které z vlastností tónu považuje autor za extrémní. Tón se zde dá pochopit jako metonymie poukazující na typicky objevující se znaky thrash metalu související s tónem, jako velký poměr hluku v hudbě, hojnost alikvótních tónů, zkreslení kytary a někdy i baskytary, netlumení činelů, křik místo zpěvu a podobně.

V knize *Global Metal Music and Culture*¹⁸ jsou popsány ty prvky thrash metalu, které podle autora nejvíce ovlivňují současný¹⁹ metal. Jsou vyzdviženy pro thrash metal typické styly hry na bicí a jejich vliv na pozdější vývoj k současnému metalu, ale v textu není uvedeno jednoznačně, o jaké konkrétní styly hry na bicí se jedná. Pro rytmickou kytaru je dle něj typický

¹⁵ Andrew L. Cope, *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music* (ROUTLEDGE, 2016), s. 26 a 63.

¹⁶ Peter Dawson Buckland, “When All Is Lost: Thrash Metal, Dystopia, and Ecopedagogy,” *International Journal of Ethics Education* 1, no. 2 (February 2016): pp. 145–154, <https://doi.org/10.1007/s40889-016-0013-z>, s. 2.

¹⁷ Pravděpodobně myšleno vizuální umění spjaté s podžánrem – přebaly alb, oblečení a image kapely, scéna vystoupení a podobně.

¹⁸ Andy R. Brown et al., *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies* (New York: Routledge, 2016), s. 90.

¹⁹ Metal 21. století.

„křupavě“²⁰ zkreslený tónbr. Jako i v jiné literatuře, i zde je na thrash pohlíženo jako na výsledek fúze punku a metalu, přestože se tyto dva žánry zdály být vždy protipólem svou politikou, ideologií i estetikou. Thrash čerpá z NWOBHM, odkud podle autora přebírá „těžké zvuky“, a používá agresivní rychlost převzatou z punku.

3.1.2. Neakademická literatura

V dokumentu *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal*²¹ je hudba pojmenovávána interprety v pojmech jako rychlá, silná, agresivní, šílená, ale zmíněny jsou několikrát vysoké nároky na hráčskou vyzrálou všech členů, nejvíce však kytaristů.

V dokumentu *Thrash Metal Documentary – Thrash ‘Till Death*²² jsou pak jednotlivé části filmu zaměřeny na různé konkrétní kapely a shrnující obecnou charakteristiku thrashe zde nenajdeme. Za zajímavé se dá považovat, že z jiných definic thrash metalu zatím vždy vyplynuly zkreslenost a nemelodičnost jako klíčové vlastnosti thrash metalu. V tomto dokumentu se dozvídáme, že když tyto vlastnosti nějaká kapela neaplikuje na všechny složky hudby a například ve zpěvu aplikují kontrastní charakteristiky, nikdo náhle kapelu nepřestává považovat za thrashovou. Jako příklad můžeme uvést případ kapely *Death Angel*, u které je popisován charakteristický silný zpěvákův hlas zpívající nejen v nižších rejstřících, ale i ve výškách. A i když je jeho zpěv popisován jako melodický a bez výrazného zkreslení, hudbě to dle oslovených umělců neubírá na tvrdosti. Lze zde tak pozorovat výskyt určitých prvků kontrastu, experimentu a originality, což je fanoušky a dalšími kapelami patrně oceňováno a považováno za hodnotný, osobní přínos dané kapely heavy metalové scéně.

V dokumentu *Metal Evolution: Thrash metal*²³ se několik různých umělců, případně Sam Dunn jako autor dokumentu v roli moderátora, zmiňují o thrash metalu jako o hudbě na rozdíl od punku složitě, s nutností ovládat hudební nástroje na virtuózní úrovni. Kromě několikanásobného vyzdvihování klasických, příliš obecných vlastností jako agrese, rychlost, extrémnost, síla a podobně, je také poukázáno na thrash nejen jako na kombinaci již existujících prvků používaných v metalu a punku. Jednou z těchto nových invencí je „neúnavný tep dvojitého basového bubnu“. V jiné části dokumentu je poukázáno na to, jakým způsobem měla i produkce vliv na charakter hudby. Konkrétně jde o tendenci snížení reverbu

²⁰ V originálu použito slovo *crunch*.

²¹ *Get Thrashed* (Lightyear Entertainment, 2006), https://youtu.be/q_TBvw2PWwg.

²² *Get Thrashed!: The Story of Thrash Metal [Special Edition]* (Lightyear Entertainment, 2018), <https://youtu.be/GpWOIBJASbc..>

²³ *Metal Evolution Series: Thrash Metal, YouTube* (YouTube, 2011), <https://www.youtube.com/watch?v=hF7xe4asFFQ&t=4s>.

a směřování zvuku přímo do hlavy posluchače. S tímto přišel jako první producent alba *Raining Blood*. Tvrdí, že se tím snažil dostat posluchače do role boxovacího pytle, do kterého míří rytmická hudba ze všech stran najednou. Zmíněn je poté další vývoj a směřování thrashe k novým podžánrům metalu devadesátých let.

Pod heslem thrash metal na stránkách *Wikipedie*²⁴ jsou za klíčové vlastnosti považována agresivita, rychlé tempo, rychlé perkusivní údery, double bass drumming. U větší části skladeb je typické pohybovat se v nižších rejstřících. Při rifu je použito vysoké zkreslení a tlumení strun pravou rukou – tzv. palm muting, díky čemuž je docíleno větší perkusivnosti kytary. Pro kytarové sólo je naopak typické pohybovat se ve vyšších rejstřících. U sóla se využívají techniky hry jako je sweep picking, legato, alternate picking, tremolo picking, string skipping, nebo obouruční tapping. V roli zpěvu je pro thrash metal přijatelné cokoliv od melodického zpěvu po expresivní křik. Thrash metalové kapely pracují s chromatickými stupnicemi, využívají zmenšené intervaly, zvláště pak tritonus. Důležité jsou i charakteristiky thrashe spojené s jeho kinetickou složkou. Bubeníci využívají soupravy s dvěma basovými bubny nebo dvojitý pedál. Náhlé ztlumení činelů je velmi často použito jako znamení přicházející změny. Často předchází přechodu buď k novému rifu nebo k další části skladby se zrychleným tempem. I když to není pravidlem, hráči na basovou kytaru se často přibližují kytaristům hrou s trsátkem či používáním zkresleného zvuku.

Stránka z *fandom-wikipedie*²⁵ thrash metal popisuje téměř identicky jako předchozí pramen, navíc je zde ale zmínka specifické hry na bicí. Jde o využití úderu snare bubnu v polovině první doby, při druhé a čtvrté době. Basový buben je popsán jako zběsilý.

Na metalovém subredditu²⁶ najdeme thrash popsáný jako kombinující prvky NWOBHM, speed metalu a hardcore punku. Je specifický rychlými tempy, agresivním stylem hry na bicí a výraznou rolí kytary. Zpěv je drsný, ale slova jsou víceméně stále srozumitelná jen z poslechu. Thrash metal, stejně jako ostatní podžánry metalu, jsou tu pak definovány seznamem nejvíce reprezentativních alb s odkazem k jejich poslechu.

Podle popisu stránky *Last.fm*²⁷ je thrash metal kromě celkové agresivity charakteristický rychlými a repetitivními bicími, kytarovými riffy v nízkých rejstřících s použitím palm-mutingu.

²⁴ “Thrash Metal,” Wikipedia (Wikimedia Foundation, April 5, 2022), https://en.wikipedia.org/wiki/Thrash_metal#cite_note-Kahn-Harris-4.

²⁵ “Thrash Metal,” Metal Wiki, March 25, 2022, https://metal.fandom.com/wiki/Thrash_metal.

²⁶ “Shreddit,” Reddit, September 17, 2021, <https://www.reddit.com/r/Metal/wiki/index>.

²⁷ “Thrash Metal Wiki,” Last.fm, September 23, 2021, <https://www.last.fm/tag/thrash+metal/wiki>.

Na stránce *Rate Your Music*²⁸ (RYM), kde je dohromady definováno 62 metalových podžánrů, je thrash charakterizován takto: „Vyznačuje se rychlými tempy; rytmicky zaměřen, časté riffy s palm-mutingem, shreddovaná sóla; agresivní, častá dvojšlapka; výrazné údery; a styly zpěvu od melodického po křičení.“

²⁸ “Thrash Metal – Music Genre – Rate Your Music,” Rate Your Music, 2022, <https://rateyourmusic.com/genre/thrash-metal/>.

3.2. Vlastní definice Thrash metalu

3.2.1. Forma

Formy používané u thrash metalových skladeb bývají složené, a jednoznačně komplexnější než u punku, tudíž vycházející jednoznačně z metalu. Thrash se vyhýbá idiomatice bluesové formě. Při skládání se používá více druhů částí než jen sloka a refrén, minimálně kytarové sólo a bridge jsou samozřejmostí. Vyskytuje se hodně prostorů a částí určených pro zahrání náročné instrumentální pasáže. Základním stavebním kamenem bývá riff jako hlavní hudební myšlenka, při procesu skládání to bývá první hudební materiál, od kterého se pak odvíjí komponování zbytku písně. Je časté, že skladba má více částí kontrastujících v tempu, metru, stylu nebo v kombinaci všech. Tyto kontrastní části mohou být odděleny chvílí ticha či výrazným přechodem, křikem nebo recitovaným slovem nebo větou. Někdy jsou v rolích takových kontrastních částí delší instrumentální závěrečné kody se sólem. Části skladeb jsou většinou opakovány a za sebe vkládány v sudých schématech, někdy ale pravidlo čtvrtého zopakování není dodrženo a další část přijde o něco dříve, než by se posluchač očekával.

3.2.2. Kinetika

Thrash metal je typický svou rychlostí projevující se ve využívání not s nízkými hodnotami, jako jsou noty osminové, šestnáctinové a dvaatřicetinové, a svém vysokém tempu kolem 300-400 BPM. Často ve skladbách můžeme pozorovat, že se náhle změnilo metrum. Kromě obyčejných meter bývají používána i taková, která nejsou dělitelná dvěma ani třemi, jako např. 7/8 nebo 5/4 rytmus.

3.2.3. Harmonie

Specifické harmonické postupy jsou determinovány především vysokým zkreslením elektrické kytary a s ním souvisejícím použitím power akordů jako základních stavebních jednotek harmonie metalu. Díky vysokému zkreslení se vytváří velké množství alikvótních tónů, v důsledku čehož zní pouhý souzvuk dvou tónů elektrické kytary dostatečně plně na to, aby byl nazýván akordem. Klasický power akord se skládá z prvního a pátého stupě, modifikované power akordy používají souzvuk toniky s disonantní malou sekundou, malou septimou či tritonem. Disonance je v thrash metalu velmi častá. Z hojných disonantních souzvuků je ale asi nejčastější již zmíněný tritonus, oblíbený mezi metalisty nejen pro své disonantní charakteristiky, ale i pro častou asociaci s ďáblem.

3.2.3.1. Melodika

Využívány jsou kromě mollových tónin i církevní mody, obzvláště pak frygický a lokrický modus pro své mollové a disonantní charakteristiky, zmenšené intervaly a asociace s temnotou, nebezpečím a strachem. Používány jsou chromatické tóny v rámci diatonických stupnic, ale také čistě chromatické stupnice bez tonálního centra. V některých kytarových sólech si můžeme všimnout pentatonik. Všechna hudba je nejčastěji hrána v nižších rejstřících, vysoké tóny jsou kontrastně použity výjimečně, když chtějí díky kontrastu vyniknout ze zbytku. Ve výškách se pohybuje v některých případech zpěvák, nejčastěji ale kytara při svém sóle, ve kterém se u některých případů zároveň hudba může posunout ke konsonancím a například rozloženým kvintakordům s přiznanými durovými terciemi.

3.2.4. Instrumentace

Pro identitu thrash metalu je nástrojové složení klíčové. Řada jiných metalových podžánrů používá klávesy; některé i flétny, housle či jiné nástroje symfonického orchestru nebo tradiční nástroje některých zemí. Thrash metal je poměrně striktní v nástrojovém obsazení bicích, zpěváka, (nejčastěji) dvou kytar a baskytary. Na nahrávce se pak pro zvukové osvěžení spíše objeví konkrétní zvuky, jako skřípání, déšť, smích nebo údery zvonu, než nějaký nový jiný hudební nástroj. Zároveň jsou na všechny členy kladeny vysoké nároky ohledně ovládnutí svého nástroje na virtuózní úrovni, zvláště pak na sólového kytaristu. Samozřejmostí je i to, že zpěvák musí být schopný ovládat správné hlasové techniky, aby si nepoškodil hlasivky.

3.2.4.1. Zpěv

Jako první je potřeba rozlišit dva významy termínu zpěv. Zpěv v širším slova smyslu označuje jakýkoliv druh hlasového projevu zpěváka, zpěv v užším slova smyslu / melodický zpěv pak označuje zpěv, jak ho známe z běžné řeči – jako specifický druh hlasového projevu s jasnou melodií. Zpěv v širším slova smyslu se v thrash metalu může pohybovat od melodického zpěvu až po velmi nemelodický zkreslený growling. Když jde o melodický zpěv, který se objevuje nicméně jako méně častý, stále bývá tento hlasový projev zpěváka zkreslený, chraptivý a podléhá tendencím pohybovat se v nižších polohách než ve výškách. Přesto někteří zpěváci thrash metalu, ať už z uměleckého rozhodnutí či kvůli svým specifickým pěveckým schopnostem, preferují vysoké polohy. Častější než zpěv je využití křiku, řevu a growlování ve formách, kdy jsou slova textů srozumitelná. Ačkoliv tento druh zpěvu zní jako spontánně křičící člověk, jde o náročné techniky, které zpěvák musí ovládnout a trénovat, aby si nezničil

hlas. Zpěvák přispívá do hudby obsahem textů, osobitým hlasový projevem bez výrazně rozpoznatelné melodie s důrazem na rytmus, čímž se podobá rapu. Hlavním úkolem zpěvu je v takovém případě být spíše perkusivním nástrojem a součástí rytmické sekce, zatímco předávání hlavních melodických hudebních myšlenek pak přebírá elektrická kytara.

3.2.4.2. Bicí

Velmi důležitý je basový buben, thrashoví bubeníci mají dva, nebo případně používají dvojité pedál, aby mohli hrát pro thrash metal naprosto zásadní double bass drum.²⁹ Jde o nepřetržitě, rychlé, pravidelné opakování úderů do basových bubnů několikrát za vteřinu, které díky střídání levé a pravé nohy může být ještě rychlejší, než, když se na basový buben hraje pouze jednou nohou. Dá se říct, že je jím dosaženo spojení hluku, hloubky,³⁰ rychlosti, hlasitosti a určitým způsobem i agrese a síly dohromady. Což jsou slova, která jsou použita v nejčastěji používaných definicích thrash metalu. Pro docílení pocitu dosažení dvojnásobného tempa, než je to skutečné, bubeník používá techniku double time drummingu.

3.2.4.3. Baskytara

Baskytara se v thrash metalu má tendence přibližovat v některých aspektech metalové kytáře, například v častém využití trsátka pro dosažení větší rychlosti, hlasitosti a konkrétnosti zvuku. Někdy se využívá zkreslení zvuku nebo je podladěna nejnižší struna, ale tyto kytáře-se-přibližovací tendence nemusí být ve všech thrash metalových kapelách nutně pravidlem. Úkolem baskytary je především podpořit bicí v rytmu a kopírovat tep basového bubnu rychlými krátkými tóny. Melodicko-harmonicky pak buď podporuje rytmickou kytaru a hraje jeden z tónů, co hraje kytara, nebo přichází s vlastní basovou linkou. Někdy má stejnou roli jako elektrická kytara a představuje hlavní hudební myšlenku v rámci riffu nebo může mít případně i vlastní sólo, což je způsob, jak osvěžit skladbu neobvyklou záměnou rolí jednotlivých hudebních nástrojů a zároveň tímto způsobem vzniká prostor pro baskytaristu, aby předvedl své hráčské dovednosti.

3.2.4.4. Kytara

Elektrická kytara je v thrash metalu vysoce zkreslená, hlasitá a často bývá podladěna o celý tón či jen o půltón. Někdy jsou podladěny všechny struny, někdy jen jedna, nejnižší.

²⁹ Hra s využitím dvojšlapky.

³⁰ Ve smyslu hlubokého tónu.

Podladění nejnižší struny o tón se jmenuje Drop D, a zvlášť v podžánrech, kde je hloubka důležitá, se tento na kytare nejhluběji dosažitelný tón často objevuje, zvlášť v roli tóniky. Také je kvůli snaze o hloubku na kytaru (i baskytaru) hráno nejčastěji v první poloze.

Kytara se může objevovat jak v hudebním pozadí jako **doprovodná**, tak i v hudebním popředí právě jako hlavní hudební nástroj, který přináší **hlavní** hudební myšlenku. Často je to jedním nebo druhým způsobem souvislosti s rozsahem hudební myšlenky a v souvislosti s tím, zdali je přítomný zpěv a případně jeho aktuální charakter, nebo zdali se naopak jedná o výhradně instrumentální pasáž ve skladbě.

Dalším aspektem, ve kterém můžeme pozorovat dvě různé tendence, je schopnost kytary představovat hudební myšlenky zaměřené více či méně na **melodii** nebo na **rytmus**, pro oba protipóly jsou typické různé hráčské techniky. Pro perkusivnost kytary je velice často používán palm-muting, při kterém jsou zápěstím hned po jejich rozeznění částečně ztlumeny struny. Výsledkem je tak stále rozpoznatelná ale menší konkrétnost výšky hraných tónů a jejich krátké znění, které umožňuje při hře krátkých not při několikanásobném úderu za vteřinu efekt neustálého tepu, opakovaného rozeznění a utlumení, jaký má basový buben. Při zaměření na melodii je pak využívána řada technik, které v několika případech vycházejí z technik hry na housle. Řadí se mezi ně sweep picking, legato, alternate picking, tremolo picking, string skipping, nebo obouruční tapping. Celkově se rychlý styl hry na kytaru s využitím těchto technik označuje jako shredding. Podobně jako při koncertních variacích se sólem pro housle je instrumentální doprovod kapely v podobné formě zopakován víckrát a sólista pokaždé představí jinou část svého sóla pokaždé s jinou technikou.

3.2.5. Sound

3.2.5.1. Vysoká hlasitost

Po zvukové stránce je pro thrash důležitá vysoká hlasitost, silné zesilovače a dostačující zvuková technika, bez které by nezapojená elektrická vedle bicích nebyla slyšet, a navíc by měla úplně jiný zvuk. Podobně jako v případě zpěváka, u kterého mikrofon a reproduktor ovlivňují nejen hlasitost, ale i barvu jeho hlasu. Součástí snahy o co nejvyšší hlasitost a zřetelnost zvuku může být u baskytaristy použití trsátka, či u bicích silné údery paličkami. Jak bude ještě zmíněno v části o bicích, když je opakován stejný tón či úder několikrát za vteřinu, vzniká pocitově efekt většího hluku, než když je daná struna, činel či blána rozezněna jen jednou za delší dobu.

3.2.5.2. Nízké tóny

Celkově se až na výjimku některých zpěváků či kytarových sól hudba thrash metalu pohybuje hluboko, až ve velké oktávě. Ve výškách se objevují zpravidla pouze ty hudební myšlenky, které se na základě kontrastu pokouší dostat do hudebního popředí. Časté je podladění kytar a baskytar. Za důležité jsou považovány především basové frekvence, basový buben.

3.2.5.3. Hluk

V thrash metalu je pro neobeznámeného posluchače často těžké se zorientovat v tak velkém hluku. Základem tohoto hluku je vytvoření velkého množství alikvótních tónů skrze charakteristické zkreslení elektrické kytary, někdy i zkreslení baskytary, dále pak využívání bubnů a činelů, disonance, zkreslení zpěvu, případně použití growlování, řevu, křičení.

4. Historie skupiny Megadeth, okolnosti vzniku alba a jeho recepce

4.1. Počátky skupiny Megadeth

Jméno kapely vychází z pojmu megadeath, který byl poprvé použit v článku novin *Birmingham News* roku 1953.³¹ Termín měl fungovat jako jednotka označující milión lidských obětí jaderného útoku, která by pomohla jednoznačněji rozpoznat rozsáhlost následků jaderných útoků. Dnes je pojem používán v obecnějším slova smyslu pro označení miliónu lidských obětí v následku použití jakékoliv zbraně hromadného ničení,³² a po vynechání jednoho písmena označuje právě i thrashmetalovou kapelu Megadeth.³³

Jediným původním členem kapely v jejím současném složení v roce 2023 je její zakladatel Dave Mustaine³⁴ (*13. 9. 1961). Pochází z rodiny s rozpadlým manželstvím, kde se jeho otec John Mustaine v souvislosti se svou zničenou kariérou stal alkoholikem a se svým synem pod vlivem alkoholu hrubě fyzicky zacházel až do jeho čtyř let. Tehdy se Davidovou matkou Emily Mustainovou rozvedl a od rodiny odešel. Sám Mustaine pak žil od patnácti let sám a k prostředkům se dostával primárně díky obchodům s drogami.

První Mustainova kapela, kterou v sedmnácti letech založil s bubeníkem Davem Harmonem, se jmenovala Panic. Jejich repertoár sestával z převzatých skladeb od tehdy známých skupin jako Def Leppard, the Scorpions, Judas Priest, ale také například Budgie nebo Sammy Hagar. Po tragické autonehodě dvou členů Panic, když jeden z nich řídil pod vlivem a usnul za volantem, se oba zakládající členové snažili najít náhradu. Ale Mustaine ve své autobiografii popisuje, že se jim jako skupině nepodařilo vyrovnat se s negativní atmosférou, která po smrti dvou spoluhráčů ve skupině zavládla, a tak se po několika koncertech nakonec rozpadla.³⁵

Další kapelou, ve které pak Mustaine hrál, byla Metallica. Zde působil v letech 1982–1983 jako druhý kytarista a velkou měrou se podílel i na skladatelských procesech.³⁶ Spolu

³¹“Megadeath,” Military Wiki, accessed October 17, 2022, <https://military-history.fandom.com/wiki/Megadeath>.

³²“Megadeath,” in Oxford English Dictionary, June 2001, <https://www.oed.com/view/Entry/252335?redirectedFrom=megadeath&>.

³³Monomyth, “FAQ,” Megadeth, accessed October 17, 2022, <https://megadeth.com/band-faq/>, Q: What is a Megadeth?.

³⁴ Celým jménem David Scott Mustaine.

³⁵Dave Mustaine and Joe Layden, *Mustaine: A Heavy Metal Memoir* (New York, NY: It Books, 2011), s. 16–17.

³⁶ Později měli Megadeth a Metallica problém se společně vymyšleným hudebním materiálem a tím, kdo má nárok tuto hudbu hrát. Metallica vydala skladbu *Four Horsemen*, jež vymyslel především Mustaine a jinou, rychlejší verzi té stejné skladby hraje Megadeth pod názvem *Mechanix*.

s Cliffem Burtonem byli jediní dva členové Metallicy, kteří měli kromě instrumentálních zkušeností i teoretické hudební vzdělání.³⁷ Při nahrávání alba *Ride the Lightning* (1983) byl z důvodů nezvládnutí drogové své závislosti a agresivního chování z kapely vyhozen.

V roce 1983 spolu s Davem Ellefsonem zakládá vlastní skupinu Megadeth, ve které se hned v počátcích vystřídal mnoho bubeníků a kytaristů. Před vydáním prvního alba například i Kerry King, který dal ale pak nakonec přednost své druhé kapele Slayer. Dave Ellefson v kapele působil v letech 1983–2000, kdy odešel z důvodů osobních tvůrčích sporů s Mustainem. Později se ke skupině vrátil v roce 2010, ale v roce 2021 opět ze skupiny odešel.³⁸

Gar Samuelson (*18. 2. 1958) před hraním v Megadeth působil jako bubeník kapely The New Yorkers, která se svou tvorbou věnovala rockově-jazzové fúzi. V této skupině hrál i s dalším pozdějším členem Megadeth, kytaristou Chrisem Polandem (*1. 12. 1957). Po setkání s Davem Mustainem a Davem Ellefsonem v roce 1984 přijali oba jejich nabídku a stali se členy Megadeth. Se skupinou nahráli první dvě alba *Killing Is My Business... and Business Is Good!* (1985) a *Peace Sells... but Who's Buying?* (1986), do kterých díky svým zkušenostem z rock-jazzové kapely vnesli některé prvky jazzové hudby. Kvůli jeho opakovaným problémům s těžkou drogovou závislostí, která se Gara Samuelsona projevovala slabými výkony při bubnování na turné k druhému albu zvažoval Dave Mustaine jeho vyhození. Později v roce 1987 po skončení turné zjistil, že Chris Poland i s pomocí Gara Samuelsona kradl a následně tajně prodával hudební aparát kapely, včetně Mustainových kytar, pročež byli z kapely vyhozeni oba.³⁹

Oba se pak věnovali dalším kapelám či soukromým projektům. Chris Poland kromě sólových projektů v dalších letech střídavě spolupracoval s několika kapelami, jako jsou například Polcat, Lamb of God či OHM. V roce 2004 se krátce vrátil, s kapelou nahrál album *The System Had Failed* (2004), ale později skupinu definitivně opustil při soudním procesu, ve kterém se mu podařilo od Megadeth vysoudit právo na autorství prvních dvou alb. Gar

³⁷ Neil Daniels, *Metallica: The Early Years and the Rise of Metal* (Church Stretton, Shropshire: Independent Music, 2012), 49.

³⁸ "Megadeth," *Megadeth – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, accessed October 17, 2022, <https://www.metal-archives.com/bands/Megadeth/138>.

³⁹ Touto situací se pak na dalším albu inspiroval text skladby *Liar*, u které text má odkazovat na problémy právě s Chrisem Polandem.

Samuelson se po odchodu z Megadeth stal členem kapely Fatal Opera, ve které působil až do své smrti roku 1999.^{40, 41, 42, 43, 44}

4.2. Okolnosti vzniku alba

Na kreativním i praktickém chodu kapely se v době tvoření alba podíleli především Mustaine spolu s baskytaristou Ellefsonem. Chris Poland a Gar Samuelson měli menší vliv a plnili spíš roli instrumentalistů, kteří byli v případě potřeby dovedeni do studia či na koncert, odehráli, co bylo potřeba, a tím jejich přínos kapele končil. Byli ale velmi schopnými hráči na své nástroje se zkušenostmi z jazzových kapel, což mohl být patrně jeden z důvodů, proč neměli zájem se na skladbě metalové hudby zásadně podílet. Také měli oba dva výrazně větší problémy se závislostí na tvrdých drogách než Ellefson či Mustaine. Kapela se na základě těchto rozdílných rolí personálně rozdělila na dva tábory, které mezi sebou měly spory finanční, osobní, ale pouze zřídka muzikantské.

Ještě před vydáním alba *Peace Sells... But Who's Buying?* se Megadeth podařilo podepsat smlouvu se společností Capitol Records. Společně s jejich častým koncertováním se jim díky tomu podařilo dostat se širšího povědomí a dostat se z role malé undergroundové lokální kapely. Být v této pozici ještě před vydáním svého druhého alba pro Megadeth znamenalo vyšší šance pro jejich úspěch – jak z pohledu zpětné vazby kritiků, tak i z komerčního hlediska.⁴⁵

4.3. Recepce alba

Kromě pozorovatelného obecného uznání fanoušků,⁴⁶ podle jejichž většiny album dosahuje statusu jedné z klasických metalových nahrávek, se do určité míry můžeme pokusit objektivizovat přínos tohoto alba pro metalový a thrashmetalový kánon skrze jiné jeho tituly, než je „vysoce uznávaná nahrávka“, jak album například zeširoka popisuje článek na Grove

⁴⁰ “Gar Samuelson,” Gar Samuelson – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives, accessed October 18, 2022, https://www.metal-archives.com/artists/Gar_Samuelson/2772.

⁴¹ “Gar Samuelson,” Wikipedia (Wikimedia Foundation, August 24, 2022), https://en.wikipedia.org/wiki/Gar_Samuelson.

⁴² “Chris Poland,” Chris Poland – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives, accessed October 18, 2022, https://www.metal-archives.com/artists/Chris_Poland/2716.

⁴³ “Chris Poland,” Wikipedia (Wikimedia Foundation, September 28, 2022), https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Poland.

⁴⁴ “Megadeth,” Wikipedia (Wikimedia Foundation, September 5, 2022), <https://cs.wikipedia.org/wiki/Megadeth>.

⁴⁵ Dave Mustaine and Joe Layden, *Mustaine: A Heavy Metal Memoir* (New York, NY: It Books, 2011), s. 47.

⁴⁶ Zde čerpám z vlastních zkušeností a několikaletého pohybu mezi fanoušky různých generací jak na internetu, tak v reálném životě.

Music Online.⁴⁷ Některé z těchto údajů vypovídají o vlivu a oblíbenosti alba přímo po jeho vydání, aktuálnější ocenění či pořadí vypovídají spíše o recepci alba dnešními posluchači.

Album je součástí několika jednorázových, tedy nepohyblivých žebříčků. Album je zařazeno v seznamu mezi *1001 Albums You Must Hear Before You Die*⁴⁸ autora Roberta Dimeryho, který není žebříčkem v tradičním slova smyslu, protože alba jsou poskládány podle data svého vydání, nikoliv podle jiných svých kvalit. Jsou zde zmíněny nahrávky velmi širokého spektra žánrů populární hudby mezi lety 1955–2008. Na seznamu hudebního kritika Martina Popoffa *Top 500 Heavy Metal Albums of All Time*,⁴⁹ zaměřujícího se na metalovou hudbu, se album *Peace Sells... But Who's Buying?* objevuje na 31. místě.

Na pohyblivém žebříčku Billboard,⁵⁰ zaměřeném na 200 aktuálně nejpopulárnějších alb týdně, se album v době svého vydání album udrželo 47 týdnů, s nejlepší pozicí na 76. místě.

Dalšími relevantními hodnoceními mohou být i aktuální místa na stránce Rate Your Music,⁵¹ kde fanoušci mají prostor hodnotit svou oblíbenou hudbu slovními recenzemi i standardizovaným hodnocením na škále od nejhoršího k nejlepšímu (1–5). V tuto chvíli⁵² má zde album známku 3.82 založenou na hodnocení 14 709 uživatelů s celkem 283 slovními recenzemi. S touto známkou se tak album v systému umísťuje jako 1005. celkově nejlepší album mezi všemi v databázi, 111. mezi alby z osmdesátých let, 15. na seznamu alb z roku 1986, 109. mezi všemi metalovými alby a 14. mezi thrashmetalovými alby, kde ale ještě před pár dny⁵³ obsazovalo 13. příčku.

Na cenu Grammy měli během své existence Megadeth celkem 13 nominací a jednu úspěšnou výhru, alba *Peace Sells... But Who's Buying?* se ale netýkala ani jedna z nominací.⁵⁴

Co se komerční stránky úspěchu alba týče, hned po svém vydání, tedy v roce 1986 bylo 70. nejprodávanějším albu v UK, USA a Kanadě. V průběhu osmdesátých let se umísťuje jako 780. a celkově jako 4211. mezi všemi alby stránky Best Selling Albums. V rámci UK, USA a Kanady se prodalo celkem 1 160 000 kopií.⁵⁵

⁴⁷ McDonald, Chris. "Megadeth." Grove Music Online.

⁴⁸ Robert Dimery and Michael Lydon, *1001 Albums: You Must Hear before You Die*, Internet Archive (London: Cassell Illustrated, 2006),

<https://archive.org/details/1001AlbumsYouMustHearBeforeYouDie/page/n1/mode/2up?view=theater>, s. 551.

⁴⁹ Martin Popoff, *The Top 500 Heavy Metal Albums of All Time* (Toronto, Ont., Canada: ECW, 2003).

⁵⁰ Cabison, Rosalie. "Billboard 200." Billboard, June 24, 2023.

⁵¹ "Rate Your Music." Rate Your Music. Accessed June 24, 2023.

⁵² K datu 24. 6. 2023.

⁵³ Velmi náhle ho během týdne předběhlo thrashmetalové album vydané pouze před několika dny, 16. června 2023. Jde o *PetroDragoníc Apocalypse; or, Dawn of Eternal Night: An Annihilation of Planet Earth and the Beginning of Merciless Damnation* (2023) od skupiny King Gizzard and the Lizard Wizard.

⁵⁴ "Megadeth," Grammy Awards, accessed June 24, 2023.

⁵⁵ "Peace Sells ... but Who's Buying by Megadeth Sales and Awards," Best Selling Albums, October 16, 2021.

5. Analýza alba Peace Sells... but Who's Buying?

5.1. Úvod k analýze

Jako první jsou všechny skladby okomentovány z hlediska jejich délky a obsahu textů pohromadě. Následná analyzující část se pak věnuje každé z osmi skladeb alba samostatně. U každé jedné skladby je nejdříve vypracována tabulka obsahující základní, především časové a formální údaje, sloužící pro přibližné zmapování skladby; následuje stať textu se samotnou analýzou, často rozšiřující či odkazující se na informace z tabulek.

V tabulkách má každá menší ucelenější část skladby svůj vlastní řádek a pojmenování ve sloupci *Část*, hrubější rozdělení skladeb na větší části je vyjádřeno velkými písmenem abecedy ve sloupci *Díl*.

Kde jednotlivé části začínají a končí je v tabulkách vyjádřeno dvěma způsoby. Uvedením stopáže a tím vyjádřením jejich délky ve vteřinách; zároveň je uveden i údaj o jejich rozsahu v taktech. Jelikož jde o hudbu zachycenou prostřednictvím nahrávky, a nikoliv skrze médium not, je vhodné použít minuty a sekundy jako přesnější časový orientační údaj. Spoléhání se ale čistě na tento druh časového údaje může přinášet několik problémů, a to i u hudby pevně časově zakotvené v rámci konkrétní nahrávky.

Jeden z problémů u stopáže jako stěžejního orientačního kritéria je s její nepřesností. Například u 120 BPM se do jedné vteřiny vejdu dvě doby, což je velmi dlouhý úsek hudby. Dále při tempech, kde BPM není dělitelné šedesáti, jednotlivé doby nespádají přesně každá na hranici nové vteřiny. Jeden z dalších problémů může být rozdíl v některých vydáních nahrávek či rozdílných přehrávačů, kdy odchylka pouhých dvou vteřin mezi různými nosiči by mohla způsobit značné posuny. Další z možných argumentů, proč se nedá spolehnout pouze na vteřinovou stopáž, je ten, že ani sám interpret ani posluchač hudbu tímto způsobem přirozeně nevnímá. Totiž že hudbu, její části a čas v ní nevnímáme v kontextu vteřinového časového systému, ale vnímáme čas vždy na základě vlastního rytmu skladby. Právě proto jsou uvedeny i sloupce s takty, BPM a metrem pro přesnější zachycení hranic jednotlivých částí, zatímco vteřinový čas je pak vhodný pro přibližnou orientaci ve skladbě.

Sloupec s komentáři je určen pro popsání stručnějších ale důležitých informací související se strukturou skladby, například poznámka o změnách při posledním opakování refrénu oproti předchozím. Také pro přibližné zmapování, jaký je poměr mezi částmi se zpěvem oproti čistě instrumentálnímu částem, byl přidán i sloupec *Instrumentální/Zpěv*, kde jsou zaznamenány celkem čtyři druhy situací. Při použití označení *Zpěv* je myšleno, že v popředí je zpěv či jiný hlasový projev hlavního zpěváka. Pojem *Vokály* má označovat části,

ve které se zpěv či výkřiky zpěváka či sboru objevují, ale v menší míře. Označení *Sólo* značí oblast sóla jednoho z instrumentalistů kapely, nejčastěji to bývá ale kytarista. *Instrumentální* část pak označuje zbytek typů hudby, a sice beze zpěvu a bez sóla, tedy v situaci, kdy žádný z nástrojů není výrazně v popředí.

5.1.1. Obsah textů

Autorem textů, stejně jako většiny hudby, je Dave Mustaine. Tvrdí o sobě, že nemá rád fikci a s náměty se tedy raději opírá o realitu.⁵⁶ V textech Megadeth na tomto albu lze nalézt jak jeho osobní vzpomínky a zkušenosti, tak i politické názory.

*Wake up Dead*⁵⁷ je interpretací osobního zážitku, kdy Dave Mustaine byl finančně závislý na své přítelkyni, kterou ale tajně podváděl s jinou ženou. Píseň interpretuje situaci, kdy se k ní v noci tajně vrací do bytu a bojí se reakce, která by nastala, kdyby se jeho přítelkyně vzbudila – že by ho nejen vyhnala ze svého bytu, ale rovnou by ho na místě zabila. Právě podezření z těchto úmyslů a strach o vlastní život ho pak v reálném životě dotlačili k odchodu zpět na ulici.⁵⁸

Témata kriminality, agrese, a především smrti jsou kromě úvodní skladby stěžejním tématem písní *Good Mourning / Black Friday*,⁵⁹ *Devil's Island*⁶⁰ a *My Last Words*.⁶¹ První skladba je o sériovém vrahovi jako o třetí osobě, zatímco co ostatní dvě jsou psány v první osobě v okamžicích těsně před vlastní smrtí. *Devil's Island* je o trestanci ve věznici na ostrově, kterého čeká trest smrti. *My Last Words* je pak sondou do myšlenek člověka hrajícího ruskou ruletu, kdy smrt není jistá, ale s každou další chvílí čím dál tím pravděpodobnější.

Další skladbou je *Peace Sells*, sdílející svůj název s názvem alba, ve které se autor ze všech skladeb nejotevřeněji vyjadřuje k politice. Kritizuje sociálně ekonomickou situaci v Americe. Stěžejní, několikrát se opakující myšlenka na konci skladby se dá pak přeložit jako

⁵⁶ Heller, Daniel A. "Megadeth." *Rolling Stone* no. 770, October 2, 1997.

⁵⁷ V překladu Vzbud' Se Mrtvý. Tato skladba je první na albu, slovo vzbuzení tady tedy souvisí s rozhodnutím umístit skladbu hned na začátek, jako první. V širším slova smyslu můžeme výzvu probudit se chápat jako prozřít spíše metaforicky a dojít díky tomuto albu k uvědomění si, v jakém světě to opravdu žijeme, kolik je kolem nás smrti a co je všechno je v Americe a ve světě v nepořádku.

⁵⁸ Martin Popoff, *The Top 500 Heavy Metal Songs of All Time* (Toronto, Ont., Canada: ECW, 2002), s. 134.

⁵⁹ Název první poloviny dvojskladby je slovní hříčkou spojující *dobré ráno* a *zármutek*, čili v doslovném překladu přibližně Dobrý Zármutek / Černý Pátek. Slovní spojení Black Friday (kromě amerického svátku velkých slev) označuje den velkého krachu na burze 24. září 1869, v čemž můžeme vidět další politickou narážku, či jen metaforu pro tragický den.

⁶⁰ V překladu Ďáblův Ostrov, což je ostrov, na kterém je postavená věznice, ze které je právě pro okolní vody se žraloky takřka nemožné uniknout.

⁶¹ V překladu Má Poslední Slova, což souvisí jak s obsahem textu skladby, tak i s umístěním právě tohoto titulu jako osmého a právě posledního na albu.

„Mír se prodává, ale kdo ho kupuje?“ Text se tedy zabývá tématy spravedlnosti a míru, a to pesimistickou kritikou situace aktuální.

The Conjuring a *Bad Omen* se shodně dotýkají témat satanismu, okultismu a černé magie. *Bad Omen* je spíše příběh, kdy se dva lidé při procházce lesem náhodně nachomýtnou k satanistickým obřadům, které zpovzdálí sledují, *The Conjuring* pak trochu blíže proniká přímo do specifického obřadu prokletí za pomoci černé magie. Obě skladby se dají vyložit jako doznívající vzdor Davea Mustainea vůči jeho striktní křesťanské výchově. Protože ale později v životě konvertoval a přijal křesťanství za své, skladbu *The Conjuring* pak Megadeth vynechali z repertoárů živých koncertů, právě kvůli problematickému textu.

*I Ain't Superstitious*⁶² je cover verze skladby z roku 1961 od Howlin' Wolfa. Text je zde obsahově velmi podobný, ale oproti své původní verzi lehce pozměněný. Předmětem textu je pověřivost a různé situace, které mají přinášet smůlu. Oproti původní verzi je tento cover od Megadeth mnohem méně repetitivní a namísto opakování stejných pověr jich je vyjmenováno více. Také se zde navíc objevují citoslovce a především vulgarismy. I zde je zmínka o démonech a nadpřirozenu, což jsou motivy objevující se i v dalších písních na tomto albu.

5.1.2. Stopáž všech skladeb

Celková stopáž alba je 36:09. Jedná se celkem o osm skladeb s průměrnou délkou 4:31. Pouze jedna skladba výrazně překračuje délku pěti minut. *Good Mourning / Black Friday* trvá 6:49. Nejkratší skladbou je *I Ain't Superstitious* s časem 2:45. Zbytek skladeb má přibližně podobnou, průměrnou stopáž kolem čtyř až pěti minut.

Wake Up Dead	3:37
The Conjuring	5:02
Peace Sells	4:02
Devil's Island	5:05
Good Mourning / Black Friday	6:40
Bad Omen	4:03
I Ain't Superstitious	2:45
My Last Words	4:55
Celkem	36:09
Průměrná délka skladby	4:31

⁶² V překladu Nejsem Pověřivý. V originální verzi vychází z textu najevo, že daná osoba v jednání ve skutečnosti pověřivá je, zatímco z cover verze vychází najevo, že on pověřivý opravdu není. Jde o reinterpetaci, která díky změnám v textu docílila změny perspektivy pověřivého člověka na perspektivu nepověřivého. Na předchozím albu Megadeth se vyskytla podobná situace s cover verzí písně, která podobnými, ale pozměněnými básnickými figurami změnila v textu perspektivu ženy na perspektivu muže; také se spoustou vulgarismů.

5.2. Wake Up Dead

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	170	0:00-0:01	1	Přechodný takt		Instrumentální	4/4
A	170	0:02-0:24	16	Sloka A		Zpěv	4/4
A	170	0:25-0:48	16	Sólo 1		Sólo	4/4
B	170	0:49-1:00	9	Mezihra A		Instrumentální	4/4
C	170	1:01-1:20	16	Mezihra B		Instrumentální	4/4; 2/4; 4/4; 4/4
C	170	1:21-1:42	16	Mezihra B'	V druhé části riffu se místo gallopingu objevuje chromatické klesání	Instrumentální	4/4; 2/4; 4/4; 4/4
C	170	1:43	1	Přechodný takt		Instrumentální	4/4
D	170	1:44-1:54	8	Sólo 2	Doprovodný riff je zde podobný hlavnímu riffu skladby, hlavně melodicky	Sólo	4/4
D	170	1:55-2:02	5	Sólo 3		Sólo	4/4
E	170	2:03-2:26	12	Mezihra C		Instrumentální	4/4
E	170	2:26-2:37	8	Sloka B		Zpěv	4/4
F	116	2:38-3:18	21	Sólo 4	Frygiická stupnice v sóle	Sólo	4/4 (první takt pouze 2/4)
F	116	3:19-3:37	8	Závěr s vokály	Založené na stejném riffu jako minulá část, jen místo sóla opakující se vokály	Vokály	4/4

V úvodní skladbu celého alba lze pozorovat evoluční princip hudby. Neustále se objevují nové myšlenky a části. Ty se pak ale zřídka opakují. Vracejí se pak buď' pozměněně, nebo pouze částečně skrze práci s jednotlivými motivy.

Zvláště na základě změn riffů kytar se dá skladba rozdělit na několik menších, na sebe navazujících částí. Někdy jde o instrumentální části, někdy o části se sólem, jindy s textem sloky či jednoduchými vokály. Některý riff se objeví například pouze na pět taktů (sedm vteřin; u třetího sóla), jiný riff se bez výraznějších změn ve skladbě zůstává v prostoru dvaceti devíti taktů (celá minuta; při posledním dílu E). Jednotlivé části mají různou hybnost (důraz někdy na lehké, někdy na těžké doby v bicích či kytarách), tempo, někdy jsou takty v jejich částech

sudě opakovány ale několikrát skladba překvapí i nenadálou změnou, jako například taktem navíc nebo naopak nenadálým skokem na další riff. V poslední čtvrtině skladby se objevuje i výrazná změna tempa.

Neustálý tok stále nových částí a absence návratu k nějaké základní stabilní části vyvolává pocit nestálosti, u které se nabízí ji spojit se sémantickým významem textu v písni. Ten pojednává o člověku v podnapilém stavu, který se v noci pokouší, o co nejméně nápadný návrat domů – s tím i související nestabilita, podobná nahodilému proudu myšlenek člověka pod vlivem alkoholu.

Skladba zbytek alba předznamenává svými základními charakteristikami. Těmi jsou například velké množství částí s různými hudebními myšlenkami a riffy náročnými na poslech, z nichž se jen minimum objevuje více než jednou. Je zde nepříliš zpěvu a hodně kytarových sól. Objevuje se polorecitační styl Mustainea s minimálním zpěvem, u kterého je rozpoznatelná intonace, ale leckdy by bylo náročné ji zapsat do systému dvanácti pultónů. Vyskytují se i změny v rychlosti tempa a metra jednotlivých částí skladeb.

Tempo se mění v poslední čtvrtině skladby ze 170 na 116. Změna tempa v poslední třetině či čtvrtině skladby se nachází i v několika dalších skladbách, i když jde většinou spíše o zrychlení. Tato poslední část bývá většinou beze slok, zpěv se objevuje většinou již jen ve formě vokálů zpívajících repetitivně několik slov na pár tónech, což je případ i písně *Wake Up Dead*, kdy se od minutáže 3:19 přidávají vokály na text „wake up dead“, zpívané víceméně na jednom tónu. Změny metra se objevují ve formě zkrácení některých taktů o dvě polovinu oproti ostatním, a to v mezihře B a na začátku čtvrtého sóla, kde se objevují dvoučtvrťové takty. Zbytek skladby je v klasickém čtyřčtvrťovém metru.

O skladbě se nedá říct, že by se pohybovala v nějaké konkrétní durové či mollové tónině. Každá část se odehrává kolem jednoho riffu, který má svůj základní tón, ke kterému se melodie upíná a vrací. Základním riffem pro většinu částí skladby tón fis, od mezihry A je to gis, v třetím sóle dochází k modulaci, kdy se riff upíná k ais a poté během několika taktů se přes gis vrací opět k fis. Když jsou součástí riffu rychlé tlumené tóny o stejné výšce, nejčastěji je to právě tento základní tón, od kterého se riff odvíjí. V hlavním riffu hned na začátku figurují tóny e fis a h c, kdy interval mezi fis a c je zvětšená kvarta.

Během skladby se několikrát objevují motivy hlavního riffu ze třetí písně alba *Peace Sells*. V některých případech se shoduje jen v rámci pár tónů, někdy je znatelná shoda melodicky, někdy pouze rytmicky. V každém případě je objevování se těchto příbuzných motivů jedním z mála spojujících prvků, které se objevují během skladby. I první riff *Wake Up Dead* je z poloviny rytmicky i melodicky úplně shodný s hlavním riffem *Peace Sells*.

5.3. The Conjuring

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	148	0:00-0:25	16	Intro		Instrumentální	4/4
A	148	0:26-0:53	17	Intro + slova	K instrumentální předešle se přidává se mluvený projev zpěváka	Zpěv (mluvené slovo)	4/4
B	153	0:54-1:05	8	Mezihra A	Na přelomu sedmého a osmého taktu už začíná kytarové sólo	Instrumentální	4/4
B	153	1:06-1:31	16	Sólo 1		Sólo	4/4
B	153	1:32-1:44	8	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	153	1:45-1:57	8	Mezihra B		Instrumentální	4/4
B	153	1:58-2:09	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	153	2:10-2:22	8	Sloka 3	Ve srovnání s ostatními slokami je tato sloka modulovaná o tón výš	Zpěv	4/4
B	170	2:23-2:33	8	Sloka 4	Ve srovnání s ostatními slokami je zde změna riffu, bicích a BPM	Zpěv	4/4
B	170	2:34-2:55	16	Mezihra C		Instrumentální	4/4
C	154	2:56-3:29	24	Mezihra D	V první části hraje pouze kytara, po několika opakováních se přidávají i bicí a zbytek kapely	Instrumentální	4/4
C	154	3:30-3:40	7	Sloka 5		Zpěv	4/4
C	154	3:41-3:46	4	Mezihra D		Instrumentální	4/4
C	154	3:47-3:56	7	Sloka 6		Zpěv	4/4
C	154	3:57-4:02	4	Mezihra D		Instrumentální	4/4
C	154	4:03-4:12	7	Sloka 7		Zpěv	4/4
C	154	4:13-4:18	4	Mezihra D		Instrumentální	4/4
C	154	4:19-4:28	7	Sloka 8		Zpěv	4/4
C	154	4:29-4:34	4	Mezihra D		Instrumentální	4/4
C	154	4:35-4:40	8	Mezihra E		Instrumentální	4/4
C	154	4:41-5:02	10	Závěr		Instrumentální	4/4

Kromě důrazu na instrumentální části ve skladbě je pro Megadeth typické, že jednotlivé sloky jsou rozděleny nejen rozdílným textem, případně jeho různým frázováním, ale někdy

jsou rozlišené i různou instrumentací. V tomto případě je například mezi první a druhou slokou vložená instrumentální mezihra, třetí sloka se odlišuje od ostatních tím, že je posazená o tón výš, a u čtvrté sloky dochází ke změně tempa spolu s rozdílným doprovodem bicích a jiným riffem.

Tento nový riff se odvíjí od základního tónu E a je založený na stupnici připomínající E dórskou, ale se čtvrtým stupněm zvýšeným z a na ais.

Díly A a B rozděluje krátká pauza, kdy ve vteřině ticha zazní pouze výkřik „obey“ (který poté ještě jednou zaznívá i na úplném konci skladby). Celá další část B pak přichází v jiném tempu, to v 153 BPM oproti původním 148 BPM. Další změna tempa se odehrává mezi třetí a čtvrtou slokou, která je oproti ostatním o 17 BPM rychlejší. Zlom pak přichází mezi mezihrami C a D, kdy nový riff nastupuje opět v jiném (pomalejším) tempu, a navíc pouze v kytáře – kapela se pak přidává až po několika opakováních. Právě kombinace změny BPM spolu s určitou formou pauzy či ticha (ať už jde o ticho celé kapely či jen většiny nástrojů) je způsob, jakým jsou od sebe odděleny jednotlivé větší části skladby. U *The Conjuring* lze díl A nazvat určitou pomalejší a kineticky statictější předehrou s recitovaným textem v druhé polovině, zatímco část B lze označit jako kineticky hybnější, intenzivněji metalovou část se slokami, kde je předáno skrze zpěv textu více a kde se bicí s kytarami zapojují intenzivněji než v předchozí části. Na pomezí částí B a C je největší instrumentální blok této skladby, který čtvrtou a pátou sloku od sebe dělí téměř o minutu. Část C je pak opět v kontrastním tempu, kde jsou všechny sloky zkráceny o jeden takt a přerušeny mezihrou.

Zatímco celková forma skladeb je složená, neperiodická a komplexní, některé riffy jsou vystavěny na velmi podobných základech jednoduché malé formy a jsou pravidelně, periodicky, sudě formované.

V obou částech intra a v podkladu pro první sólo se objevuje harmonizace založená na opakování čtyřech postupně chromaticky klesajících powerakordech Fis5 F5 E5 Dis5.

V prvním sóle je rozpoznatelný figurativní charakter. Sólo je založeno na principech náročného sólování obecně označovaného jako „shredding“. Dá se popsat jako sled pravidelných, rychlých, melodických tónů.

V mezihře A a v mezihře C začíná nový powerakord vždy na poslední, lehkou dobu předcházejícího taktu. Každý powerakord tak zaznívá o něco dříve, než je očekáváno. Důsledkem tohoto je navození iluze o půl doby zkrácených taktů a vyvolání pocitů nestability, netrpělivé rychlosti a nepředvídatelnosti.

5.4. Peace Sells

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
B'	140	0:00-0:13	8	Předehra	Hlavní riff skladby je nejdříve hraný baskytarou, dvakrát beze zbytku kapely, dvakrát pak i s ostatními nástroji	Instrumentální	4/4
A	140	0:14-0:40	8+8	Sloka 1		Zpěv	4/4
A	140	0:41-0:50	6	Bridge		Zpěv	4/4
A	140	0:51-0:58	4	Mezihra A	Objevuje se zde riff ze sloky s velmi krátkým sólem kytary (není delší než sedm vteřin)	Instrumentální	4/4
A	140	0:59-1:25	8+8	Sloka 2	Mezi jednotlivými frázemi textu této sloky se objevují vyhrávky sólové kytary	Zpěv	4/4
A	140	1:26-1:36	6	Bridge		Instrumentální	4/4
A	140	1:37-2:17	24	Mezihra B		Instrumentální	4/4
B	170	2:18-4:02	68	Kontrastní část s hlavním riffem skladby	Riff z předehty se neustále opakuje, tentokrát je hraný na kytaru; Při některých opakováních riffu se objevují sóla nebo vokály	Vokály	4/4

V prvních osmi taktech se objevuje hlavní riff skladby hraný na baskytaru. Díky velikým melodickým skokům v riffu a tomu, že baskytara riff představuje na začátku skladby a sólově beze zbytku kapely, je tento riff snadný pro zapamatování. Později se ve skladbě ještě objeví. Zároveň tento riff už zazněl v první skladbě alba *Wake Up Dead*, kde se objevovaly jak jeho jednotlivé melodické či rytmické motivy, tak i riff jako celek v baskytarové lince.

Po předehtě se dvakrát zopakuje sloka a bridge s kratší instrumentální mezihrou po skončení prvního bridge a s jinou, delší mezihrou po konci bridge druhého. Sloka je zpívána typickým Davovým recitujícím zpěvem s minimální intonací, zatímco u kontrastního bridge lze jednoznačně zaznamenat rozlišení výšek jednotlivých tónů.

Po skončení mezihry B dochází před poslední třetinou skladby ke změně tempa a opět zaznívá prvotní riff skladby představený v předešlé, jen tentokrát rychlejší, protože celá část B je v tempu 170 BPM, zatímco doposud celou dobu mělo tempo hodnotu 140 BPM. Také je oproti začátku skladby riff tentokrát hraný na elektrickou kytaru místo původní baskytary.

Na neustále opakujícím se rifu je vystavěná celá tato poslední část, jejíž součástí je pak i na krátkou dobu krátké kytarové sólo. Součástí jsou i vokály, které v rámci několika opakování zpívají text „peace, peace sells“, v pozdějších částech připojují i navazující text „but who’s buying?“. Dalo by se říct, že hudebně se vokálech nejdříve objevuje pouze otázka a až později v rámci gradace skladby po otázce zaznívá i odpověď. Což je v určitém rozporu s tím, že text, který je v těchto úsecích zpíván, je sémanticky v první polovině oznamovací větou a druhá část je naopak otázkou.

Celá skladba je jednoznačně v es-moll. Pouze riff v rámci sloky (a mezihry A, kde je shodný riff se slokou) by se jako samostatně stojící nepřikláněl k žádné konkrétní tónině, ale všechny tóny znějící i v těchto částech souhlasí s es-moll. V rámci bridge Mustaine zpívá tóny, které jsou na rozdíl od jeho typicky recitativních slov jednoznačně zainonované tóny, jejichž melodie také souhlasí s tóninou es-moll. Es-moll pak ještě definitivně potvrzují rify kytar znějící v terciích v rámci mezihry B. V části B se pak riff opakuje vždy za harmonizace powerakordů Es5 Ges5 F5 B5, což jsou tónika, akord třetího a druhého stupně a subdominanta.

Od druhé sloky se v mezerách mezi zpěvem objevují kytarové vyhrávky ve vysokých rejstřících, jde o vlastně o mikro sóla kytary v ne větším rozsahu, než je vždy jeden takt. To, že se kytara střídá a nepřekrývá se zpěvem, má dva důvody. Jeden hudebně estetický zatímco druhý je více praktického charakteru. Díky tomuto se v mezerách mezi textem ve sloce děje něco nového oproti první sloce a sloky jsou tak tímto způsobem rozlišené, zároveň se ale zpěv a kytara nepřerušují a hlavní slovo si mezi sebou střídají. Praktická stránka situace pak spočívá v tom, že zpěvák kapely je zároveň i kytaristou hrajícím vyhrávky, a tak se nemusí soustředit na zpěv i kytarovou hru najednou.

5.5. Devil's Island

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	150	0:00-0:37	12	Intro		Instrumentální	4/4
B	170	0:38-0:48	8	Mezihra A	Riff sloky hraje pouze baskytara	Instrumentální	4/4
B	170	0:49-1:11	16	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	170	1:12-1:23	8,5	Refrén		Vokály	4/4
B	170	1:24-1:34	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	170	1:35-1:47	8,5	Refrén		Vokály	4/4
B	170	1:48-1:59	8	Mezihra B		Instrumentální	4/4
B	170	2:00-2:22	16	Sloka 3	Riff z Mezihry B	Zpěv	4/4
B	170	2:23-2:42	16	Mezihra C		Instrumentální	4/4
B	170	2:43-3:16	24	Sólo 1		Sólo	4/4
B	170	3:17-3:27	8	Sloka 4		Zpěv	4/4
B	170	3:28-3:50	16,5	Refrén 2x		Vokály	4/4
B	170	3:51-4:12	8	Mezihra B	Kapela se přidává postupně	Instrumentální	4/4
B	170	4:13-4:35	24	Sólo 2	Riff z Mezihry B	Sólo	4/4
B	170	4:36-5:05	17	Refrén		Vokály	4/4

Skladba začíná tempem 150 BPM, po prvních dvanácti taktech se ale změní na 170 BPM. Když začíná první riff mezihry A, objevuje se pouze v baskytaře, zbytek kapely se přidává až po čtyřech taktech spolu se začátkem první sloky. Na základě přítomnosti chvíle ticha a změny tempa se dá skladba v tomto místě rozdělit na dvě části, jinak je *Devil's Island* celkem jednolitou skladbou, jejíž forma je založená hlavně na střídání slok s refrémem a instrumentálními mezihrami, z nichž v některých figurují kytarová sóla.

Sloky jsou doprovázeny postupem čtyř chromaticky stoupajících akordů. Jde o powerakordy E5 F5 Fis5 G5. V některých slokách se tyto akordy zopakují čtyřikrát, v polovičních slokách o osmi taktech pouze dvakrát. Po druhé sloce se objevuje mezihra s novým riffem. Ten je potom použitý namísto původního u třetí sloky. Ke konci sóla se na několik taktů objevuje riff ze slok i se stoupajícími powerakordy, načež následující čtvrtá sloka, na rozdíl od třetí, opět využívá tento původní riff. Instrumentální doprovod ve slokách tak tedy v *Devil's Island* přímo závisí na instrumentaci vždy předcházející mezihry.

Refrén stojí na svém vlastním riffu, zpěv je zde v podobě vokálů, kdy Mustaine společně s ostatními členy zpívají vždy během osmi taktů dvakrát „devil's island“ v rozsahu tří tónů, jednou s polovičním závěrem, podruhé s celým. V prvních třech refrénech tyto vokály začínají na první dobu třetího a sedmého taktu. V posledním, čtvrtém refrénu se pak vyskytují dvakrát častěji a přicházejí vždy se třetí dobou každého lichého taktu. Na konci prvních tří refrénů to vypadá, že se refrén bude ještě jednou opakovat, protože se po osmém taktu objevují dvě doby

se začátkem refrénu, po těchto dvou dobách ale pak refrén končí a navazuje další část. Poslední změnou, kterou nese čtvrtý refrén oproti ostatním, je změněný riff, který zaznívá v druhém sóle a který se pak objevuje v rytmické kytáře právě i v navazujícím posledním refrénu.

5.6. Good Mourning / Black Friday

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	120	0:00-0:09	5	Mezihra A		Instrumentální	4/4
A	120	0:10-0:43	20	Mezihra B		Instrumentální	4/4; 3/4; 4/4; 3/4; 3/4
A	120	0:44-0:50	4	Mezihra C		Instrumentální	4/4
A	120	0:51-1:05	8	Mezihra D		Instrumentální	4/4
B	120	1:06	1	Přechodný takt		Instrumentální	2/4
B	120	1:07-1:39	16	Sólo 1		Sólo	4/4
B	120	1:40-1:47	4	Mezihra E		Instrumentální	4/4
B	120	1:48-2:05	8	Sloka 0	Část se zpěvem; rozdílná od ostatních slok	Zpěv	4/4
B	120	2:06-2:13	4	Mezihra F	Výkřik	Instrumentální	4/4
B	120	2:14-2:17	4	Mezihra F		Instrumentální	4/4
C		2:18-2:25	5	Přechodné takty		Instrumentální	4/4
C	170	2:26-3:00	22	Sólo 2		Sólo	4/4
D	180	3:01-3:11	8	Mezihra G		Instrumentální	4/4
D	180	3:12-3:21	8	Sloka 1		Zpěv	4/4
D	180	3:22-3:32	8	Bridge 1		Zpěv	4/4
D	180	3:33-3:43	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
D	180	3:44-3:54	8	Bridge 2		Zpěv	4/4
D	180	3:55-4:01	4	Mezihra H		Instrumentální	4/4
D		4:02-4:04	3	Přechodné takty		Instrumentální	4/4
E	180	4:05-4:13	7	Mezihra I		Instrumentální	4/4
E	180	4:14-4:23	8	Sloka 3		Zpěv	4/4
E	180	4:24-4:34	8	Sloka 4		Zpěv	4/4
E	180	4:35-4:50	12	Bridge 3		Zpěv	4/4
E	180	4:51-5:01	8	Mezihra J	Mluvené slovo v jinak instrumentální části	Instrumentální	4/4
E	180	5:02-5:24	17	Sólo		Sólo	4/4
E	180	5:25-5:35	8	Sloka 5		Zpěv	4/4
E	180	5:36-5:51	12	Bridge 4		Zpěv	4/4
F	180	5:52-6:40	34	Závěr		Vokální	4/4

Na začátku skladby je čistě instrumentální předehra, specifická svým složeným metrem. Na konci mezihry D dochází ke zpomalování, poté se skladba vrací do původního tempa, ovšem tentokrát po dvou dobách přechodu k novému riffu, založenému na triolách. V této části jde stále primárně o instrumentální náplň, ovšem tentokrát s několika takty zpěvu, které jsou zcela odlišné od ostatních slok, které přicházejí později. Další výrazný mezník se nachází před

sólem C, které přichází po pár taktech ticha a „odklepání“ nového tempa, které se ze 120 BPM výrazně zvýší na 170 BPM. Po doznění sóla se objeví dva takty ticha, po kterých přichází opět nová část skladby, s novým riffem a v novém, rychlejším tempu 180 BPM. V dílu D se objevují především části se zpěvem, tzn. sloky a bridge, stejně jako později v části E, kde se zaznívají za doprovodu rozdílného riffu. Ten se objevuje po mezihře H, po několikavteřinové pauze, která díly D a E rozlišuje. Po kytarovém sóle se objevuje poslední sloka, která je textově shodná se slokou první. Poslední díl skladby spočívá v opakování stejného riffu dokola spolu s vokály opakující dokola stejný text po dobu 34 taktů. Díl F přichází po posledních dvou taktech posledního čtvrtého bridge, ve kterých beze zbytku náhle utlumené kapely figuruje pouze zpěv.

Good Mourning / Black Friday je jediná skladba na albu, ve které se alespoň v některé části objevuje tříčtvrťový rytmus. Na začátku písně v mezihře B je část se složeným metrem, kdy se po taktech střídají 4/4, 3/4, 4/4, 3/4 a 3/4. Číslo tři se pak objevuje v doprovodné kytáře u prvního sóla, kdy celou dobu hraje rozklady akordů v triolách. I po skončení prvních dvou pomalejších částí, založených na kytarách v nízkém tempu hrajících rozložené akordy s velmi skromným doprovodem bicích, se pak později i ve slokách a v bridgích v thrashmetalových částech skladby znova objevují trioly, tentokrát místo v kytarách ale ve zpěvu.

První a druhý bridge mají každý osm taktů, které jde rozdělit na dvě (až na text) shodné poloviny. U třetího a čtvrtého bridge jsou pak ještě další čtyři takty navíc, které tvoří poslední, odlišnou třetinu těchto částí skladby.

5.7. Bad Omen

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	140	0:00-0:09	6	Mezihra A'		Instrumentální	4/4
A	140	0:10-0:23	8	Mezihra A		Instrumentální	4/4
A	140	0:24-0:36	8	Mezihra B		Instrumentální	4/4
A	140	0:37-0:50	8	Mezihra A		Instrumentální	4/4
A	140	0:51-1:04	8	Mezihra B		Instrumentální	4/4
A	140	1:05-1:18	8	Sólo 1 (Mezihra B)		Sólo	4/4
B	130	1:19-1:32	8	Mezihra C	Začíná sólově pouze baskytara, později se přidá zbytek kapely	Instrumentální	4/4
B	130	1:33-1:39	4	Mezihra D	Riff ze sloky	Instrumentální	4/4
B	130	1:40-1:54	8	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	130	1:55-2:01	4	Mezihra C	Riff ke s	Instrumentální	4/4
B	130	2:02-2:15	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	130	2:16-2:23	4	Mezihra C		Instrumentální	4/4
B	130	2:24-2:30	4	Mezihra E	Příprava k sólu	Instrumentální	4/4
B	130	2:31-2:37	4	Sólo 2		Sólo	4/4
B	130	2:38-2:44	4	Mezihra C		Instrumentální	4/4
B	130	2:45-2:49	3	Mezihra F		Instrumentální	4/4
C	170	2:50-3:12	16	Sólo 3		Sólo	4/4
C	170	3:13-3:23	8	Sloka 3		Zpěv	4/4
C	170	3:24-3:34	8	Sloka 4		Zpěv	4/4
C	170	3:35-4:03	19	Závěr		Vokály	4/4

V první minutě se v *Bad Omen* objevují instrumentální pasáže s hudebními myšlenkami, které se později ve skladbě nikde nezopakují. Jde o střídání dvou kontrastních hudebních myšlenek, začínajících samotnou kytarou. Po několik zopakování se postupně přidávají baskytara s bicími, než s gradací a postupným zaplňováním hudebního prostoru nepřichází i sólo. Zatímco tóny kytar ještě doznívají, v o něco pomalejším tempu začíná baskytara nejdříve sama hrát nový riff, kterým začíná díl skladby B. V této části se objevuje polovina slok, které rozdělují menší mezihry, na místě mezi dvěma mezihrami je ve stejné délce jedné sloky kytarové sólo. Hudba se na více než vteřinu po poslední mezihře zastaví a s výrazným zrychlením tempa ze 130 BPM na 170 BPM začíná kytarové sólo. Riff, který se na pozadí sóla objevuje, pak doprovází i poslední sloky a posledních 19 taktů, které jsou spíše instrumentálně zaměřeny, ale jejichž součástí jsou i vokály.

5.8. I Ain't Superstitious

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	140	0:00-0:14	8	Předehra		Instrumentální	4/4
B	140	0:15-0:34	12	Bluesová 12		Zpěv	4/4
B	140	0:35-0:54	12	Bluesová 12		Zpěv	4/4
B	140	0:55-1:14	12	Bluesová 12'		Instrumentální	4/4
B	140	1:15-1:35	12	Bluesová 12		Zpěv	4/4
B	140	1:36-1:55	12	Bluesová 12'		Instrumentální	4/4
C	170	1:56-1:57	2	Přechodné takty		Instrumentální	4/4
C	170	1:58-2:14	12	Bluesová 12		Instrumentální	4/4
C	170	2:15-2:29	12	Bluesová 12		Instrumentální	4/4
C	170	2:30-2:45	9	Závěr	Několik zopakování posledních dvou taktů z předešlých dvanácti-taktových sekcí	Instrumentální	4/4

Celá tato skladba je jednoznačně založena na formě dvanáctitaktového blues, ovšem s několika inovacemi. Skladba začíná instrumentální předehrkou o délce osmi taktů. Po předehrce se ozve prvních dvanáct taktů, splňujících typické znaky formy tzv. „bluesové dvanáctky“.

Bluesová dvanáctka je označení hudební formy, složené ze dvanácti taktů s předurčeným formálně-harmonickým schématem. V prvních čtyřech taktech se poprvé objeví určitá hudební myšlenka, která se v dalších čtyřech taktech zopakuje znova, tentokrát ale s pozměněnou harmonizací. V posledních čtyřech taktech se pak objeví určitá kontrastní hudební myšlenka, která slouží jako určitá odpověď. Covach (2005) poukazuje na to, že stejné schéma otázka-otázka-odpověď bývá velmi často zřejmá i v sémantické složce textu, který v bluesové dvanáctce zaznívá, i když tento jev není určujícím faktorem formy. Co se harmonického aspektu týče, výchozím pravidlem bývá struktura, kdy se v roli harmonických funkcí u jednotlivých taktů vystřídá tónika, subdominanta, tónika, dominant, subdominanta a tónika v poměru 4:2:2:1:1:2⁶³

V tomto případě je forma bluesové dvanáctky použita jako základ této skladby se změnou některých akordů. Střídají se zde subdominanta, tónika, subdominanta, tónika, dominant, subdominanta a tónika v poměru 2:2:2:2:1:1:2. Základní bluesová dvanáctka se bez větších změn opakuje dvakrát. Třetí a páté opakování těchto dvanáctitaktových bloků je

⁶³ John Rudolph Covach, "Form in Rock Music: A Primer," *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, 2005, pp. 65–76, 66–69.

pozměněno. A to sice tak, že prvních osm taktů je převážně instrumentálních se zcela novým riffem. Poslední čtyři takty se pak vrací opět ve verzi, ve které se objevily v předešlých opakováních. Po skončení páté bluesové dvanáctky nastává rapidní zrychlení tempa celé skladby. Bicí několikrát udeří na první dobu a pak přijde šesté a sedmé opakování bluesové dvanáctky, které jsou oproti předchozím v tempu 170 BPM. Celá skladba pak končí postupným zpomalením v posledních dvou taktech.

Během písně zde není vyhrazené místo pro kytarové sólo, místo toho se nejdříve ozývají kytarové vyhrávky v podobě „malých sol“ mezi jednotlivými verši zpěvu ve slokách, postupně jsou vyhrávky kytary stále častější a ke konci se již překrývají se zpěvem a vyskytují se téměř bez přerušování.

I Ain't Superstitious v podání Megadeth je coverem, nikoliv vlastní tvorbou, ačkoliv inovací a úprav oproti originálu lze pozorovat celou řadu. Kromě klasické metalové instrumentace a obecně zvuku kapely Megadeth jsou výrazné změny v textu, který je mnohem explicitnější než originální verze z roku 1961 od interpreta jménem *Howlin' Wolf*.⁶⁴ Změna akordového schématu bluesové dvanáctky se objevila již v originální verzi *I Ain't Superstitious*.

⁶⁴ Vlastním jménem Chester Arthur Burnett (1910–1976), americký bluesový kytarista a zpěvák.

5.9. My Last Words

Díl	BPM	Čas	Takty	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
A	105	0:00-0:49	21	Předehra		Instrumentální	4/4
B	138	0:50-1:17	16	Mezihra A		Instrumentální	4/4
B	138	1:18-1:45	16	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	138	1:46-1:59	8	Mezihra A´		Instrumentální	4/4
B	138	2:00-2:27	16	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	138	2:28-2:41	8	Mezihra A´		Instrumentální	4/4
B	138	2:42-3:07	15	Sloka 3		Zpěv	4/4
C	120	3:08-3:22	8	Mezihra B		Vokály	4/4
C	120	3:23-3:57	16	Sólo		Sólo	4/4
C	120	3:58-4:55	17	Mezihra B´		Vokály	4/4

My Last Words se spolu se třemi různými BPM dá rozdělit na tři části. První z nich, díl A, je čistě instrumentální a má funkci instrumentální přede hry, zabírající první pětinu skladby. S přechodem z A na B se z tempa 105 BPM pak skladba zrychlí na 135 BPM. V této prostřední části *My Last Words* se objevují všechny sloky střídající se s instrumentálními mezihrami. V poslední čtvrtině skladby se objevuje převážně instrumentálně zaměřená část C, která nastupuje po sedmém taktu nedokončené poslední sloky a její tempo (120 BPM) je výrazně pomalejší. Celý díl C je vystavěna na opakování stejného riffu na čtyřech akordech⁶⁵ do konce.

První dva díly skladby – A a B – jsou ukotveny v tónině D-dur. Sloky jsou například harmonizovány powerakordy D5 F5 G5 D5, které harmonickou funkci tóniky, třetího stupně a subdominanty. S přechodem do poslední části C se tónorod mění na mollový a zbytek skladby se pohybuje v d-moll. Akordy doprovázející celou tuto část jsou powerakordy D5 B5 G5 D5, tedy tónika, akord šestého stupně a subdominanta.

Sólo se vyznačuje vysokou melodičností, hybností a lze zde pozorovat použití techniky shredding, hned v prvních taktech konkrétněji i příklepů při rozložených akordech.

⁶⁵ Výjimkou je třetí takt sóla, kdy akord subdominanty g-moll mění tónorod z mollového na durový, díky čemuž mohou být na kytáře v sóle použity akordy s konsonantnějšími intervaly.

5.10. Shrnutí analýzy

5.10.1. Forma

Na albu *Peace Sells... But Who's Buying* lze všech osm skladeb klasifikovat jako složené formy. Figurují zde instrumentální mezihry, sóla, části se zpěvem jako jsou sloky, bridge, či části se zpívanými vokály. V jedné skladbě⁶⁶ se objevuje část, kterou je možné označit za refrén. Jedna ze skladeb⁶⁷ je postavená na modifikované formě bluesové dvanáctky.

Písně jsou kromě jednotlivých mezihry, slok, sól apod. poskládány vždy z několika větších částí, které odděluje nějaká forma ticha či pauzy nebo výkřiku, častá je pak i změna tempa. Jednotlivé části jsou mezi sebou kontrastní i ve svém instrumentálním zaměření, kde bývá nejčastěji v popředí elektrická kytara ať už s riffem, vyhrávkami či sólem, nebo naopak některé části v sobě nesou hlavní sdělení skrze zpěv. Tyto části bývají v jedné skladbě zpravidla nejméně tři, nejčastěji v následující formě.

První z částí má tendenci nést roli instrumentální přede hry. Uprostřed bývá část se slokami, střídajícími se s menšími instrumentálními mezihrami. Poslední část s kontrastním tempem bývá instrumentálně zaměřená, často se sólem a případně zpěvem v podobě vokálů, opakujících dokola repetitivně pár slov.

Části může být ale i více, například *Good Mourning / Black Friday* je jako nejdelší, více než šestiminutová skladba složená přibližně ze šesti celků. Nejméně do tohoto modelu zapadají skladby *I Ain't Superstitious*, založená na bluesové dvanáctce a *Devil's Island*, ve které jako v jediné skladbě na albu figuruje část s několikrát opakujícím se refrénem. Naopak nejvíce do tohoto modelu tří částí zapadají *Peace Sells* a *My Last Words*.

Forma celých písní jako celků je nepravidelná a komplexní, ale spousta jednotlivých riffů je vystavěná naopak na velmi pravidelných periodických principech s polovičními a úplnými závěry. Ve skladbě *The Conjuring* jsou minimálně tři různé riffy odpovídající stejné základní struktuře. Objevují se v mezihrách A, C a D (viz příslušná tabulka). Jejich struktura se dá znázornit těmito schématy:

Mezihra A					
A			B		
a	b	c	d	e	f
a	b	c	b	d	e

Mezihra C					
A			B		
a	b	c	a	b	c
a	b	a	c	a	d

Mezihra D					
A			B		
a	b	c	a	b	c
a	b	a	c	a	d

⁶⁶ Čtvrtá skladba *Devil's Island*.

⁶⁷ Sedmá skladba *I Ain't Superstitious*.

5.10.2. Kinetika

Tempo skladeb je různorodé, hlavně ze začátku se v některých skladbách objevují kontrastní pomalé části, zaměřené na pomalé rozklady akordů na elektrickou kytaru, často se sníženým zkreslením oproti normě.⁶⁸ Příkladem je začátek skladby *Good Mourning / Black Friday*, kde je tempo na začátku 120 BPM, a *My Last Words* se 105 BPM.

Ve všech skladbách je pravidelné metrum 4/4. V *Good Mourning* se na prostoru šestnácti taktů objevuje kombinace střídání tříčtvrt'ových a čtyřčtvrt'ových taktů. Často se objevuje vynechání taktu, vynechání dvou dob z posledního taktu nebo naopak přidání dvou dob navíc, jako například v refrénu *Devil's Island*.

U skladeb *The Conjuring*, *Devil's Island* a *Bad Omen* je v tabulkách zaznamenán i druhý sloupeček pro tempo. Jedná se o metrum změřené co nejpřesněji pro každou co nejmenší část skladby. Jsou zde vidět menší, ale velmi časté změny metra, závislé na různých drobných změnách ve skladbě. Například když se přidá kapela k baskytaře nebo přijde čas na rychlé sólo, často se přitom mírně pozmění tempo. Jedná se o pravděpodobně nezáměrné, nejspíš nežádoucí změny, které jsou málokdy rozpoznatelné pouhým uchem, ale vypovídají o tom, že při nahrávání kapela s největší pravděpodobností nepoužívala metronom. Nejedná se ale o změny výrazné a jednoznačně rozpoznatelné při běžném poslechu, proto jsou tyto změny tempa uvedeny jen výjimečně u pár náhodných skladeb pro ukázkou.

5.10.3. Harmonie

Většina skladeb stojí mimo tonální centrum a jen u některých lze jednoznačně stanovit, v jaké tónině se pohybují. Příkladem mohou být skladby *I Ain't Superstitious*, *Peace Sells* či *My Last Words*. Základními stavebními kameny skladeb v těchto třech skladbách jsou hlavně powerakordy. U zbytku je vždy stěžejní zejména konkrétní riff, u kterého jde určit základní tón, k němuž se riff nejčastěji vrací. Zvláště když je součástí kytarového riffu i prvek známý jako galloping, kdy je základní tón jasně rozpoznatelný jako ten nejčastěji opakovaný.

Riffy jsou odvozeny od modálních stupnic (*The Conjuring*), chromatických stupnic či mohou být postaveny na pentatonice (hlavní riff ve *Wake Up Dead* a *Peace Sells*). V rámci riffů jsou využívány i disonantní intervaly pro vytvoření napětí.

V kontrastu k výše řečenému mají ovšem některá kytarová sóla tendence upínat se ke konsonancím, rozloženým durovým akordům se zaměřením na tercie a kvinty (sólo v *My Last Words*), některé ozdobné dvojhlasé vyhrávky elektrických kytar jsou právě v terciích (mezihra

⁶⁸ Normou je v tomto smyslu myšlena průměrná úroveň zkreslení kytar ve více typicky thrashmetalových částech skladeb skupiny *Megadeth*.

B v *Peace Sells*). Na rozložených akordech, hraných na kytaru, jsou také postaveny rytmicky klidnější části předeher některých skladeb, jako třeba kytara na začátku *Good Mourning*, *My Last Words* nebo *Bad Omen*. Některá sóla jsou postavena na pro blues typických pentatonikách (*I Ain't Superstitious*).

Riffy a powerakordy, tvořící základ melodicko-harmonické složky, bývají hrány v nízkých rejstřících. Naopak sóla, vyhrávky a některé části zpěvu využívají spíše vyšších tónů, když je potřeba, aby jejich melodická linka vynikla.

Ve všech skladbách alba je použito standardní ladění kytar v E. Vzhledem ke kvalitě nahrávky zní ale celé album mnohem níž. Jde o posunutí o přibližně čtvrt tónu, které s největší pravděpodobností nebylo záměrné.

5.10.4. Instrumentace

Nástrojové složení na tomto albu stojí na dvou kytarách, baskytaře, bicích a zpěvu, kdy zpěvák je zároveň kytaristou, který hraje podstatnou část sóla a vyhrávek. Většinou má v hudbě hlavní slovo buď kytara v podobě sóla či vyhrávky, anebo zpěv. To kytaristovi umožňuje soustředit se plně v danou chvíli jen na jednu činnost, což je zvláště výhodné při živých vystoupeních.

Obecně se dá říct, že u všech nástrojů je u těchto skladeb potřeba velká zkušenost hudebníků, aby se dokázali sehrát. Vzhledem k nepravidelným formám jsou skladby a jejich jednotlivé riffy náročné i na zapamatování, a protože se jednotlivé části skladeb vracejí málo, nacházíme zde o to více hudebního materiálu, který je náročný zahrát.

5.10.4.1. Zpěv

Co se zpěvu týče, vyskytuje se na albu v několika formách. V širším slova smyslu by se dalo mluvit spíše o hlasových projevech, kde je zpěv jeden z nich. Některé části jsou zpívané klasickým čistým zpěvem. Ve většině slok se však objevuje napůl recitace a zpěv, který je po rytmické stránce zřetelný, ale je náročné jednotlivým tónům přidělit konkrétní výšku ve dvanácti půltónovém systému. Dalším způsobem hlasového projevu Davea Mustainea jsou výkřiky, buď konkrétních slov nebo jen citoslovců. V některých částech se objevuje jednoduše recitovaný text s hudebním podkladem, jakož je tomu například na začátku skladby *The Conjuring*. Dalším druhem zpěvu jsou vokály. Jsou to zpívané, někdy křičené motivy, jednou za několik taktů na velmi krátký, neustále stejný text o jednom až pěti slovech. Někdy tyto vokály zpívá zpěvák sám, jindy se k němu přidává menší mužský sbor – s největší pravděpodobností zbytek kapely.

5.10.4.2. Bicí

V bicích je nejcharakterističtější využívání dvojšlapky, která je v mnohých částech nepostradatelná. V některých částech se bicí nástroje objevují pouze nepatrně a jejich hra na celkovém dojmu nezanechává výrazný efekt, jako je tomu v předehrách u *The Conjuring*, *Good Mourning / Black Friday*, *Bad Omen* a *My Last Words*. V momentě, kdy je potřeba přicházet s gradací v intenzivních thrash metalových částech, je právě hra na bicí s dvojšlapkou nejvíce klíčová. Bicí jsou také důležité v případech, že se v písni objeví pauza nebo je potřeba, aby více nástrojů začalo hrát stejně. Vzhledem k formám, které jsou na albu plné změn rychlosti tempa s pauzami a opětovnými nástupy kapel, se často stává, že bubeník musí ostatním členům takzvaně „odklepávat“ rytmus.

5.10.4.3. Baskytara

V baskytaře se často objevují nejen harmonické tóny podtrhující kytarové riffy, vyhrávky a sóla, ale zároveň sama leckdy přichází se svým vlastním riffem. Například na začátku *Peace Sells* baskytara hraje tóny ve velmi nízkých polohách. Podobně jako kytara používá galloping a bicí dvojšlapku, i baskytara často hraje podporuje bicí krátkými rychlými tóny. Z nich bývá jeden z nich základním, ke kterému se basová linka často vrací, podobně jako to bývá s kytarovými riffy. Až na sóla se baskytara svojí funkcí přibližuje elektrické kytaře, zvláště právě melodickými linkami.

5.10.4.4. Kytara

Nejvíce funkcí za všech nástrojů zastává elektrická kytara, která pomocí technik palm mutingu či gallopingu zajišťuje riffy s doprovodnou funkcí. Při doprovázení (buď zpěváka nebo jiné kytary) se pohybuje v nižších rejstřících, jako například u riffu v rámci slok v písni *The Conjuring*.

Jiné techniky se využívají při sólové hře. Typický shredding se objevuje v prvním sóle skladby *The Conjuring* nebo v sóle *My Last Words*, kde je také slyšet tendence kytarového sóla využívat konsonantní intervaly tercií a kvint.

6. Závěr

Tato práce se zaměřila na prozkoumání hudby thrash metalové scény osmdesátých let, skrze hledání její vhodné definice a skrze analýzu konkrétního alba.

V první části se podařilo nashromáždit dostatek informací a popisů z již existujících popisů tohoto metalového podžánru. Kromě přesného opsání či do češtiny přeložení termínů⁶⁹ pro konkrétní hudební výrazové prostředky, se podařilo zachytit i metahudební popisy a převést je do jazyka odborné muzikologické terminologie. Například zmínění „zběsilých bicích“ by bylo chápáno a v definici zachyceno jako „vysoké nároky na instrumentální schopnosti bubeníka spojené s rychlým tempem skladby.“ Podařilo se tak vytvořit obsáhlý soupis charakteristických hudebních výrazových prostředků typických pro hudební styl thrash metalu. Ten má rozsah asi čtyř a půl stran a detailně popisuje hudbu z hlediska formy, harmonie, instrumentace a dalších.

Další část nás seznamuje s thrash metalovou skupinou Megadeth a jejich vybraným albem, na které se zaměřuje druhá část práce s analýzou. Zde je nejvíce pozornosti věnováno osobnosti Davea Mustainea jako frontmanovi, zakladateli a praktickému i uměleckému vedoucímu kapely Megadeth. Je zde vysvětleno jeho dospívání, problematický vztah k rodině a následné dlouholeté odmítání náboženství, propadnutí návykovým látkám a první hudební zkušenosti, zejména pak situace s jeho členstvím v Metallice a založení vlastní kapely, ve které měl prostor více se vyjádřit. Tyto informace se pak ukazují jako klíčové k pochopení, odkud pochází inspirace k textům, ale zároveň odkud vycházel hudebně. V této části je pak i nastíněno pomocí fanouškovské hodnotící databáze a jiných objektivních, online dostupných informací, že album je v rámci své scény relevantní a ve své době úspěšnou nahrávkou známé skupiny.

Poslední část práce se věnuje analýze alba *Peace Sells... But Who's Buying?* skupiny Megadeth. U shrnutí analýz všech skladeb na albu můžeme pozorovat stejné hudební charakteristiky jako u definice thrash metalu v první části této práce. Pro různou obsáhlost informací v různých kategoriích nejsou tyto dvě statě textu úplně dokonale totožné ve svém strukturování, například harmonie a melodika jsou popsány u shrnutí analýzy pouze v jedné společné části. Také u shrnutí analýzy chybí část, která by se zabývala kritériem soundu, jelikož autorka práce nemá dostatečné znalosti či schopnosti k detailnímu rozebrání tohoto hlediska. Ve všech ostatních ohledech jsou ale obě statě odstavci po odstavci kompatibilní, díky čemuž lze u shrnutí analýzy i definice thrash metalu snadno pozorovat podobnosti a shody. Analýza

⁶⁹ Téměř veškeré relevantní zdroje byly světové / anglicky psané.

nám na rozdíl od definice ukazuje nejen obecné tendence, ale také konkrétnější příklady specifických hudebních výrazových prostředků v hudebním stylu thrash metal.

7. Anotace

Příjmení a Jméno:	Orálková Lucie
Název katedry a fakulty:	Filozofická fakulta, katedra Muzikologie
Název diplomové práce:	Hudební analýza alba <i>Peace Sells... But Who's Buying?</i> skupiny Megadeth
Jméno vedoucího diplomové práce:	Mgr. Jan Borek
Klíčová slova:	Thrash metal, Megadeth, Peace Sells... But Who's Buying?, Dave Mustaine, Analýza alba Peace Sells... But Who's Buying?
Anotace diplomové práce:	Předmětem bakalářské práce je kapela Megadeth a analýza jejich alba <i>Peace Sells... but Who's Buying?</i> (1986). Jako první se věnuji vytvoření ucelené definice hudebního stylu thrash metalu, do nějž se Megadeth svou tvorbou zařazuje. Zmiňuji zde také charakteristiky hudby thrash metalu založené na konkrétních hudebně teoretických parametrech. Ve své práci mimo pak již konkrétně také představuji souhrnné informace o skupině, popisuji zběžnou historii od jejího založení po vydání tohoto alba. Jsou zde také jednotliví členové Megadeth v sestavě z doby vzniku alba, se zaměřením na osobnost Davea Mustainea. Následně skrze analýzu jednotlivých skladeb z hlediska formy, kinetiky, harmonie a instrumentality přibližuji, v čem je specifický hudební jazyk skupiny Megadeth.

8. Resumé

8.1. Resumé (česky)

Předmětem mé bakalářské práce je skupina Megadeth a jejich hudební tvorba. Konkrétně se věnuji hudební analýze alba *Peace Sells... but Who's Buying?* (1986).

Jako první se věnuji vytvoření ucelené definice hudebního stylu thrash metalu, do něž se Megadeth svou tvorbou zařazuje. Čerpám při tom jak z akademických prací, tak i z pramenů pocházejících ze sfér fanouškovských databází či populárně naučných dokumentů, přičemž se snažím hledat charakteristiky hudby thrash metalu založené na konkrétních hudebně teoretických parametrech.

Ve své práci mimo pak již konkrétně také představuji souhrnné informace o skupině, popisují zběžnou historii od jejího založení po vydání tohoto alba. Představuji zde také jednotlivé členy skupiny v sestavě z doby vzniku alba, se zaměřením na Davea Mustainea jako zakládajícího člena s největším kreativním přínosem u většiny skladeb a jako jediného člena Megadeth, který je členem kapely dodnes. Představeny jsou také okolnosti vzniku alba a jeho dobová recepce.

Následně skrze analýzu jednotlivých skladeb z hlediska formy, kinetiky, harmonie a instrumentality přibližuji, v čem je specifický hudební jazyk skupiny Megadeth v tomto období. Stručně v této části představuji i obsah textů skladeb.

8.2. Summary

This bachelor's thesis investigates the musical production of the band Megadeth, Specifically, a musical analysis of its album *Peace Sells... but Who's Buying?* (1986)

Firstly, the thesis produces a comprehensive definition of the musical style of thrash metal, which is the style of music of Megadeth's production. In terms of sources, the thesis draws upon academic works, as well as sources coming from supporters' databases and popular documentaries. The goal is to find characteristics of thrash metal music, based on the particular musically theoretical parameters.

Secondly, attention is given to the introduction of the band, its history from beginnings till the release of the first album. Individual members of the band are also presented, in the form from the time of the album's creation. Special attention is paid to Dave Mustaine as the founding member with the greatest share of production and as the only member of Megadeth, who is still a part of the band until today. In this chapter the background of creating this album and its reception at the time is also acknowledged.

Then, analysis of the individual tracks from the point of view of their form, kinetics, harmony, and instrumentation is conducted in order to illuminate the specific musical language of Megadeth in this period. There is also a summary of the lyrics and its themes.

8.3. Zusammenfassung

Das Thema meiner Bachelorarbeit ist die Musikgruppe Megadeth und ihre Musikschaffen und besonders die musikalische Analyse ihres Albums *Peace Sells... but Who's Buying?* (1986).

Zuerst beschäftige ich mich mit einer detaillierten Definition von Thrash Metal, dem Genre, in den das Werk von Megadeth eingegliedert werden kann. Die Quellenbasis stellen nicht nur akademische Texte, sondern auch Quellen aus den Fan-Datenbanken oder populäre Dokumente dar, wobei es nach der Charakteristik der Musik im Genre von Thrash Metal gesucht wurde, die auf den konkreten musiktheoretischen Kriterien basiert.

In meiner Arbeit lege ich weiterhin auch zusammenfassende Informationen über die Gruppe vor, ich beschreibe ihre Geschichte seit der Gründung bis hin der Ausgabe dieses Albums. Ich stelle auch einzelne Mitglieder dieser Gruppe in der Zeit der Entstehung des besagten Albums, mit Fokus auf Dave Mustaine als einen der Gründungsmitgliedern, der den größten Einfluss auf meiste Schaffen hatte und als einziger Mitdlied bis heute in der Gruppe wirkt. Auch die Umstände der Entstehung dieses Albums und die zeitgenössische Rezeption werden vorgestellt.

Im nachfolgenden Abschnitt bringe ich mithilfe der Analyse von einzelnen Musikstücken aus der Perspektive der Form, der Kinetik, der Harmonie und der Instrumentalität nahe, in welchem Aspekt die musikalische Sprache der Gruppe Megadeth in dieser Zeitspanne spezifisch ist. In diesem Teil wird auch der Inhalt der Texte kurz behandelt.

9. Seznam použité literatury

Brown, Andy R., Karl Spracklen, Niall Scott, and Keith Kahn-Harris. *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*. New York: Routledge, 2016.

Brown, Charles M. "Musical Responses to Oppression and Alienation: Blues, Spirituals, Secular Thrash, and Christian Thrash Metal Music." *International Journal of Politics, Culture and Society* 8, no. 3 (1995): 439–52. <https://doi.org/10.1007/bf02142894>.

Buckland, Peter Dawson. "When All Is Lost: Thrash Metal, Dystopia, and Ecopedagogy." *International Journal of Ethics Education* 1, no. 2 (2016): 145–54. <https://doi.org/10.1007/s40889-016-0013-z>.

Cabison, Rosalie. "Billboard 200." *Billboard*, May 24, 2023. <https://www.billboard.com/charts/billboard-200/>.

Cope, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. ROUTLEDGE, 2016.

Dimery, Robert, and Michael Lydon. *1001 albums: You must hear before you die*. *Internet Archive*. London: Cassell Illustrated, 2006. <https://archive.org/details/1001AlbumsYouMustHearBeforeYouDie/page/n1/mode/2up?view=theater>.

"Gar Samuelson." Gar Samuelson – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Accessed October 18, 2022. https://www.metal-archives.com/artists/Gar_Samuelson/2772.

"Gar Samuelson." Wikipedia. Wikimedia Foundation, August 24, 2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Gar_Samuelson.

Get Thrashed!: The Story of Thrash Metal [Special Edition]. YouTube. United States of America: Lightyear Entertainment, 2018. <https://youtu.be/GpWOIBJASbc>.

Get Thrashed. YouTube. United States of America: Lightyear Entertainment, 2006. https://youtu.be/q_TBvw2PWwg.

Heller, Daniel A. "Megadeth." *Rolling Stone* no. 770, October 2, 1997.

"Chris Poland." Chris Poland – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Accessed October 18, 2022. https://www.metal-archives.com/artists/Chris_Poland/2716.

"Chris Poland." Wikipedia. Wikimedia Foundation, September 28, 2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Poland.

Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal Music and Culture on the Edge; Music and Culture on the Edge*. Oxford: BERG, 2006.

McDonald, Chris. "Megadeth." *Grove Music Online*. 3 Sep. 2014; Accessed 24 Jun. 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267175>.

"Megadeth." Grammy Awards. Accessed June 24, 2023. <https://www.grammy.com/artists/megadeth/13094>.

"Megadeath." In *Oxford English Dictionary*, June 2001. <https://www.oed.com/view/Entry/252335?redirectedFrom=megadeath>.

"Megadeath." Military Wiki. Accessed October 17, 2022. <https://military-history.fandom.com/wiki/Megadeath>.

"Megadeth." Megadeth – Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Accessed October 17, 2022. <https://www.metal-archives.com/bands/Megadeth/138>.

"Megadeth." Wikipedia. Wikimedia Foundation, September 5, 2022. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Megadeth>.

Metal Evolution: Thrash (E06). YouTube. Canada: Banger Films, 2011. <https://youtu.be/hF7xe4asFFQ>.

Monomyth. "FAQ." Megadeth. Accessed October 17, 2022. <https://megadeth.com/band-faq/>.

"Peace Sells ... but Who's Buying by Megadeth Sales and Awards." Best Selling Albums, October 16, 2021. <https://bestsellingalbums.org/album/30185>.

Pearson, David M. "Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music." *Music Theory Online* 25, no. 1 (May 2019). <https://doi.org/10.30535/mto.25.1.5>.

Phillips, William, and Brian Cogan. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport, CT: Greenwood Press, 2009.

Popoff, Martin. *The top 500 Heavy Metal Albums of all time*. Toronto, Ont., Canada: ECW, 2003.

Popoff, Martin. *The top 500 Heavy Metal Songs of all time*. Toronto, Ont., Canada: ECW, 2002.

RABENSEIFNER, Filip. *Komparativní hudební analýza alb Master of Puppets a Load skupiny Metallica* [online]. Olomouc, 2022 [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/pxfwlo/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

“Rate Your Music.” Rate Your Music. Accessed June 24, 2023.
<https://rateyourmusic.com/>.

“Shreddit.” Reddit, September 17, 2021. <https://www.reddit.com/r/Metal/wiki/index>.

“Thrash Metal – Music Genre – Rate Your Music.” Rate Your Music, 2022.
<https://rateyourmusic.com/genre/thrash-metal/>.

“Thrash Metal Wiki.” Last.fm, September 23, 2021.
<https://www.last.fm/tag/thrash+metal/wiki>.

“Thrash Metal.” Metal Wiki, March 25, 2022.
https://metal.fandom.com/wiki/Thrash_metal.

“Thrash Metal.” Wikipedia. Wikimedia Foundation, April 5, 2022.
https://en.wikipedia.org/wiki/Thrash_metal#cite_note-Kahn-Harris-4.

Tsatsishvili, Valeri. “Automatic Subgenre Classification of Heavy Metal Music.”
Research Gate, 2011.
https://www.researchgate.net/publication/265999699_AUTOMATIC_SUBGENRE_CLASSIFICATION_OF_HEAVY_METAL_MUSIC.

Walser, Robert, and Harris M. Berger. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown (Conn.): Wesleyan University Press, 2014.

Walser, Robert. “Thrash Metal.” Grove Music Online, January 20, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049137>.

Weinstein, Deena. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boulder, CO: Da Capo Press, 2000.