

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 2022

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.

OBSAH

1 Úvod.....	7
2 Definice thrash metalu jako hudebního stylu	7
2.1 Souhrn existujících definic thrash metalu	8
2.1.1. Akademická literatura.....	8
2.1.2. Neakademická literatura	12
2.2 Vlastní definice Thrash metalu	14
2.2.1 Tempo	14
2.2.2 Sound	14
2.2.2.1 Vysoká hlasitost	15
2.2.2.2 Nízké tóny.....	15
2.2.2.3 Hluk.....	15
2.2.3 Harmonie	15
2.2.4 Struktura.....	16
2.2.5 Nástroje	17
2.2.5.1 Bicí	17
2.2.5.2 Zpěv	18
2.2.5.3 Kytara.....	18
2.2.5.4 Baskytara	19
3 Kapela Megadeth	20
4 Analýza alba <i>Peace Sells... but Who's Buying?</i>	22
4.1 <i>Wake Up Dead</i>	22
4.2 <i>The Conjuring</i>	24
4.3 <i>Peace Sells</i>	27
4.4 <i>Devil's Island</i>	29
4.5 <i>Good Mourning / Black Friday</i>	31
4.6 <i>Bad Omen</i>	33
4.7 <i>I Ain't Superstitious</i>	35
4.8 <i>My Last Words</i>	37
4.9 Shrnutí analýzy	38
4.9.1 Forma.....	38
4.9.2 Kinetika	39
4.9.3 Harmonie	40
4.9.4 Instrumentace	40
5 Anotace.....	42

6 Resumé	43
7 Seznam použité literatury	44

1 Úvod

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

Hudební skupina, které se v této práci budu věnovat, *Megadeth*, je jednou z nejvýznamnějších představitelů podžánru thrash metalu. Často je stavěna a porovnávána s *Metallicou*, o které je dohledatelných akademických prací jednoznačně více. Jejich album *Peace Sells... But Who's Buing?* (1986) je jedním z prvních velkých thrashmetalových alb.

V této práci bude mým cílem shromáždit co nejvíce materiálu k vytvoření definice, která by popsala thrash metal jako hudební styl skrze konkrétní hudebně teoretické termíny na místo metahudebních popisů, které bývají těžko uchopitelné.

Druhým mým cílem bude také analyzovat právě album *Peace Sells... But Who's Buying?*, poukázat na jednotlivé skladby a hledat v nich jak prvky thrash metalu, tak vyjíměčný hudební jazyk skupiny *Megadeth* v daném období jejich tvorby. Ze shrnutí by pak mělo být patrné, v čem *Megadeth* vyniká z pravidel podžánru, kterého je tato skupina průkopníkem.

2 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, a podobně. 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.

2.1 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 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.

2.1.1. Akademická literatura

Ve své knize *Running with the Devil*¹ přichází v roce 1993 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 metalu thrashoví hudebníci převzali důraz na kytarovou virtuozitu, která se ale obvykle

¹ 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.

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 pro metal obecně typická.

V roce 2001 pak Walser sepsal heslo thrash metal ve slovníku *Oxford Music Online*.² 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 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 metrum³ 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*⁴ 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 hustější⁵ a rychlejší.

Popis zaměřený primárně na rychlost jako na zásadní kritérium pro vymezení hudby thrash metalu najdeme u Deeny Weinstein (2000),⁶ která se ve své knize zaměřuje spíše na

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>.

³ 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 jejich časté střídání.

⁴ 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.

⁵ Více not menších hodnot.

⁶ Deena Weinstein, *Heavy Metal: The Music and Its Culture* (Boulder, CO: Da Capo Press, 2000), s. 48–49.

nehudební aspekty metalu. Hudbu thrashe zde popisuje jako odnož metalu, ve které je oproti ostatním podžánrům zvýšené tempo.⁷

V knize *Extreme Metal* se autor Keith Kahn-Harris zmiňuje, že podžánry extrémní 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*⁸ William Phillips upozorňuje na spor mezi kritikou 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 heavymetalu definovaná svým tempem, které je stejné jako průměrné tempo punkových skladeb v polovině osmdesátých let, což znamená kolem 300 a 400 BPM.⁹

V práci *Automatic Subgenre Classification of Heavy Metal Music*¹⁰ je obsáhlý výčet konkrétních znaků, protože pro splnění cíle této práce¹¹ 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.¹² Typické nástrojové obsazení jsou dvě kytary, baskytara, bicí a zpěv. Časté jsou změny tempa, použití dvou basových bubnů a double time drummingu.¹³ 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 použitím modálních stupnic. Často jsou

⁷ Thrash metal popisuje ještě dál slovy jako extrémní, silnější apod. - příliš obecně

⁸ William Phillips and Brian Cogan, *Encyclopedia of Heavy Metal Music* (Westport, CT: Greenwood Press, 2009), s. 234.

⁹ 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.

¹⁰ Valeri Tsatsishvili, "Research Gate," *Research Gate* (2011), https://www.researchgate.net/publication/265999699_AUTOMATIC_SUBGENRE_CLASSIFICATION_OF_HEAVY_METAL_MUSIC, s. 21-22.

¹¹ Vytvoření softwaru pro rozpoznávání a zařazování hudby do metalových podžánrů

¹² zkratka pro New Wave of British Heavy Metal – specifický druh heavymetalu 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

¹³ Technika hry na bicí určená pro navození pocitu dvojnásobné rychlosti hudby

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/ 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*¹⁴ 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*¹⁵ 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.¹⁶ 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. Dá se 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 zdá pochopit jako metonymie poukazující na typicky objevující se znaky thrash metalu související s tónem, jako velký poměr hluku v hudbě, hojnost alikvótních tónů, zkrácení kytary a někdy i baskytary, netlumení činelů, křik místo zpěvu a podobně.

¹⁴ Andrew L. Cope, *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music* (ROUTLEDGE, 2016), s. 26 a 63.

¹⁵ 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.

¹⁶ Pravděpodobně myšleno vizuální umění spjaté s podžánrem – přebaly alb, oblečení a image kapely, scéna vystoupení a podobně.

V knize *Global Metal Music and Culture*¹⁷ jsou popsány ty prvky thrash metalu, které podle autora nejvíce ovlivňují současný¹⁸ metal. Jsou vyzdvíženy 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 „křupavě“¹⁹ zkreslený tón. 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.

2.1.2. Neakademická literatura

V dokumentu *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal*²⁰ je hudba pojmenována interpretů 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*²¹ 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.

¹⁷ Andy R. Brown et al., *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies* (New York: Routledge, 2016), s. 90.

¹⁸ Metal 21. století

¹⁹ V originálu použito slovo *crunch*

²⁰ *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal*, *Get Thrashed: The Story of Thrash Metal*, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=g_TBvw2PWwg.

²¹ *Thrash Metal Documentary - Thrash 'Till Death*, *Thrash Metal Documentary - Thrash 'Till Death* (YouTube, 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=GpWOIBJASbc>.

V dokumentu *Metal Evolution: Thrash metal*²² 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 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*²³ jsou za klíčové vlastnosti považována agresivita, rychlé tempo, rychlé perkusivní úder, double bass drumming. U větší části skladeb je typické pohybovat se v nižších rejstřících. Při rifu je použito vysoké zkreslení a tlumení strun při některých tónech – 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 shredding, sweep picking, legato phrasing, alternate picking, tremolo picking, string skipping, nebo two-hand 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.

²² *Metal Evolution Series: Thrash Metal, YouTube* (YouTube, 2011), <https://www.youtube.com/watch?v=hF7xe4asFFQ&t=4s>.

²³ “Thrash Metal,” *Wikipedia* (Wikimedia Foundation, April 5, 2022), https://en.wikipedia.org/wiki/Thrash_metal#cite_note-Kahn-Harris-4.

Stránka z *fandom-wikipedie*²⁴ 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 subredditu²⁵ 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 odkaz k jejich poslechu.

Podle popisu stránky *last.fm*²⁶ je Thrash metal kromě celkové agresivity charakteristický rychlými a repetitivními bicími, kytarovými riffy v nízkých rejstřících s použitím palm-mutingu.

Na stránce *Rate Your Music*²⁷ (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.“

2.2 Vlastní definice Thrash metalu

2.2.1 Tempo

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 obvyklých meter bývají používána i taková, která nejsou dělitelná dvěma ani třemi, jako např. 7/8 nebo 5/4 rytmus.

2.2.2 Sound

²⁴ “Thrash Metal,” Metal Wiki, March 25, 2022, https://metal.fandom.com/wiki/Thrash_metal.

²⁵ “Shreddit,” Reddit, September 17, 2021, <https://www.reddit.com/r/Metal/wiki/index>.

²⁶ “Thrash Metal Wiki,” Last.fm, September 23, 2021, <https://www.last.fm/tag/thrash+metal/wiki>.

²⁷ “Thrash Metal – Music Genre - Rate Your Music,” Rate Your Music, 2022, <https://rateyourmusic.com/genre/thrash-metal/>.

2.2.2.1 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 zpěvák, 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 silné údery paliček na bicí. Jak bude ještě zmíněno v části o bicích, když je opakován stejný tón či úder několikrát za vteřinu, vzniká pocitově efekt většího hluku, když je daná struna, činel či blána rozeznána jen jednou za delší dobu.

2.2.2.2 Nízké tóny

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

2.2.2.3 Hluk

V hudbě thrashe, pro člověka bez zkušeností s poslechem je těžké se zorientovat v tak velkém hluku. Základem tohoto hluku a charakteristického k vytvoření takového množství alikvótních tónů je zkreslení elektrické kytary, někdy i zkreslení baskytary, dále pak využívání bubnů a činelů, disonance, zkreslení zpěvu případně použití growlování, řevu, křičení. Co se zvukařské práce týče, je lepší snížit reverb a směřovat zvuk do prostoru uprostřed mezi sluchátky, pro pocit větší surovosti.

2.2.3 Harmonie

Specifické harmonické postupy jsou determinovány především vysokým zkreslením elektrické kytary a s ním souvisejícím použitím powerakordů jako základních stavebních jednotek harmonie metalu. Díky vysokému zkreslení se vytváří velké množství alikvótních tónů, díky kterým 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 nejčastější ale asi již zmíněný tritonus, oblíbený mezi metalisty nejen pro své disonantní charakteristiky ale i pro častou asociaci s ďáblem. Využívány jsou krom 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, při kterém se při některých případech zároveň hudba může posunout ke konsonancím a například rozloženým kvintakordům s přiznanými durovými terciemi.

2.2.4 Struktura

Formy používané u thrash metalových skladeb bývají složené, a jednoznačně komplexnější než u punku. 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 na 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 oddělenými chvílemi 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.

2.2.5 Nástroje

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 nějaký nahaný zvuk, jako je skřípnutí, déšť, smích nebo údery zvonu než nějaký nový jiný hudební nástroj. Zároveň jsou na všechny členy kladeny vysoké nároky ohledně ovládnutí své 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.

2.2.5.1 Bicí

Důležitá je role bubeníka jako dirigenta. Bubeník v Thrash metalové kapele musí dokázat hrát velmi rychle a spolehlivě ovládat různá metra. Velmi důležitý je basový buben, thrashoví bubeníci mají dva, nebo případně používají dvojitý pedál, aby mohli hrát pro Thrash metal naprosto zásadní double bass drum.²⁸ 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,²⁹ 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.

²⁸ Hra s využitím dvojšlapky

²⁹ Ve smyslu hlubokého tónu

2.2.5.2 Zpěv

Jako první je potřeba rozlišit dva významy slova 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. Přidává do hudby obsah textu, osobitý hlasový projev bez výrazně rozpoznatelné melodie s důrazem na rytmus, čímž se podobá rapu. Hlavním úkolem zpěvu je v takovém případě být součástí spíše perkusivním nástrojem a součástí rytmické sekce, zatímco předávání hlavních melodických hudebních myšlenek pak přebírá elektrická kytara.

2.2.5.3 Kytara

Elektrická kytara je v Thrash metalu vysoce zkreslená, hlasitá a často bývá podladěna. O tón či jen o půltón. Někdy jsou podladěny všechny struny, někdy jen jedna, nejnižší. Podladění nejnižší struny o tón se jmenuje Drop D, a zvláště v podžánrech, kde je hloubka důležitá, se tento na kytáře nejhlobběji dosažitelný tón často objevuje, zvláště v roli tóniky. Také je kvůli snaze o hloubku hráno 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, zda-li 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 často³⁰ 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 využívána řada technik, které v několika případech vycházejí z technik hry na housle používaných profesionálními hudebními virtuózy, mezi které patřil i Paganini. Patří mezi ně sweep picking, legato phrasing, alternate picking, tremolo picking, string skipping, nebo two-hand 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.

2.2.5.4 Baskytara

Baskytara se v Thrash metalu má tendence přibližovat v některých aspektech metalové kytáře, například v častém využití hráčů 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.

³⁰ Až 90 % tónů hraných kytarou mimo sóla a vyhrávky

3 Kapela 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 2022 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 kapel jako *Def Leppard*, *the Scorpions*, *Judas Priest* ale i několika neotřelých interpretů jako 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

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.

Další kapelou, ve které pak Mustaine hrál, byla *Metallica*. Zde působil v letech 1982-1983 jako druhý kytarista a velkou mírou se podílel i na skladatelských procesech³⁶. Spolu s Cliffem Burtonem byli jediní dva členové *Metallicity*, 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 kapele hrál i dalším pozdějším členem *Megadeth*, kytaristou Chrisem Polandem (*1.12.1957). Po setkání s Davem Mustainem a Davem Ellefsonem v roce 1984 přijali oba dva 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

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 *Mecanix*.

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 inspiruje text skladby „Liar“, u které text má odkazovat na problémy právě s Chrisem Polandem.

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 pak skupinu definitivně opouští při soudním procesu, ve kterém se mu podařilo od *Megadeth* vysoudit právo na autorství prvních dvou alb. Gar Samuelson se po odchodu z *Megadeth* stal členem kapely *Fatal Opera*, ve které působil až do své smrti roku 1999.⁴⁰

4 Analýza alba *Peace Sells... but Who's Buying?*

4.1 *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	Instrumentální	4/4; 2/4; 4/4; 4/4

⁴⁰ "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.

"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.

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

					objevuje chromatický sjezd		
C	170	1:43	1	Přechodný takt		Instrumentální	4/4
D	170	1:44-1:54	8	Sólo 2	Tady riff zase připomíná hlavní riff hlavně melodicky, rytmicky taky trochu	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	Frygická 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

Úvodní skladbu celého alba lze z hlediska formy popsat jako neudržitelný proud několika hudebních myšlenek v několika různě dlouhých úsecích. 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 taktem navíc nebo naopak nenadálým skokem na další riff. V poslední čtvrtině se objevuje i změna tempa.

Neustálý tok stále nových částí bez žádného 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 Mustaina s minimálním zpěvem, u kterého je rozpoznatelná intonace, ale leckdy by bylo náročné ji zapsat do systému dvanácti půltónů. Vyskytují se i změny v rychlosti tempa a metru 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 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 dvoučtvrté taktů. Zbytek skladby je v klasickém čtyřčtvrtém 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 výšce¹, 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*.

4.2 The Conjuring

Díl	BP M (pře sně)	BP M	Čas	Takt y	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metru m
A	146	148	0:00-0:25	16	Intro		Instrumentáln í	4/4
A	148	148	0:26-0:53	17	Intro + slova	K instrumentální předehře se přidává se mluvený projev zpěváka	Zpěv (mluvené slovo)	4/4
B	153	153	0:54-1:05	8	Mezihra A	Na přelomu sedmého a osmého taktu už začíná sólo	Instrumentáln í	4/4
B	148	153	1:06-1:31	16	Sólo 1		Sólo	4/4
B	153	153	1:32-1:44	8	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	153	153	1:45-1:57	8	Mezihra B		Instrumentáln í	4/4
B	153	153	1:58-2:09	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	156	153	2:10-2:22	8	Sloka 3	Ve srovnání s ostatními slokami – modulace o tón nahoru	Zpěv	4/4
B	170	170	2:23-2:33	8	Sloka 4	Ve srovnání s ostatními slokami – změna riffu, bicích a BPM	Zpěv	4/4
B	170	170	2:34-2:55	16	Mezihra C		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	2:56-3:29	24	Mezihra D	V první části hraje pouze kytara, po několika opakováních se přidávají i bicí a zbytek kapely	Instrumentáln í	4/4

C	154	154	3:30-3:40	7	Sloka 5		Zpěv	4/4
C	154	154	3:41-3:46	4	Mezihra D		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	3:47-3:56	7	Sloka 6		Zpěv	4/4
C	154	154	3:57-4:02	4	Mezihra D		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	4:03-4:12	7	Sloka 7		Zpěv	4/4
C	154	154	4:13-4:18	4	Mezihra D		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	4:19-4:28	7	Sloka 8		Zpěv	4/4
C	154	154	4:29-4:34	4	Mezihra D		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	4:35-4:40	8	Mezihra E		Instrumentáln í	4/4
C	154	154	4:41-5:02	10	Závěr		Instrumentáln í	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 vložena 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 rozdělují 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 17BPM 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 předehtrou 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 sloky každá zkrácená o jeden takt a přerušeny mezihtrou.

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 sólo 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 mezihtře A a v mezihtře 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.

4.3 Peace Sells

Díl	BPM	Čas	Takt y	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metrum
B'	140	0:00-0:13	8	Předehtra	hlavní riff skladby hraný baskytarou, dvakrát bez kapely, dvakrát se zbytkem nástrojů	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	riff sloky s velmi krátkým sólem kytary	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 předešlého pořadí dokola, tentokrát hraný na kytaru; při některých opakováních 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 předešlé 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 riffu 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 buing?“. Dalo by se říct, že hudebně se vokálech nejdřív 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 mezhry 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 brigde 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 mezhry 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 „mikrosóla“ 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 a druhý více praktický. 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 je zároveň i kytaristou hrající vyhrávky, a tak se nemusí soustředit na zpěv i kytarovou hru najednou.

4.4 Devil’s Island

Díl	BP M (pře sně)	BP M	Čas	Takt y	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metru m
A	150	150	0:00-0:37	12	intro		Instrumentáln í	4/4

B	174	170	0:38-0:48	8	Mezihra A	riff sloky hraje pouze baskytara	Instrumentáln í	4/4
B	167	170	0:49-1:11	16	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	166	170	1:12-1:23	8,5	Refrén		Vokály	4/4
B	167	170	1:24-1:34	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	165	170	1:35-1:47	8,5	Refrén		Vokály	4/4
B	168	170	1:48-1:59	8	Mezihra B		Instrumentáln í	4/4
B	170	170	2:00-2:22	16	Sloka 3	riff z Mezihry B	Zpěv	4/4
B	179	170	2:23-2:42	16	Mezihra C		Instrumentáln í	4/4
B	170-174	170	2:43-3:16	24	Sólo 1		Sólo	4/4
B	175	170	3:17-3:27	8	Sloka 4		Zpěv	4/4
B	171	170	3:28-3:50	16,5	Refrén 2x		Vokály	4/4
B	172	170	3:51-4:12	8	Mezihra B	kapela se přidává postupně	Instrumentáln í	4/4
B	173	170	4:13-4:35	24	sólo 2	riff z Mezihry B	Sólo	4/4
B	170	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 jednoduchou skladbou, jejíž forma je založená hlavně na střídání slok s refrénem 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 rifu, 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.

4.5 Good Mourning / Black Friday

Díl	BPM	Čas	Takt y	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	tady mluví	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 tříčtvrtový 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.

4.6 *Bad Omen*

Díl	BP M (pře sně)	BP M	Čas	Takt y	Část	Komentář	Instr./Zpěv	Metru m
A	142	140	0:00-0:09	6	Mezihra A'		Instrumentáln í	4/4
A	144	140	0:10-0:23	8	Mezihra A		Instrumentáln í	4/4
A	137	140	0:24-0:36	8	Mezihra B		Instrumentáln í	4/4
A	139	140	0:37-0:50	8	Mezihra A		Instrumentáln í	4/4
A	141	140	0:51-1:04	8	Mezihra B		Instrumentáln í	4/4

A	138	140	1:05-1:18	8	Sólo 1 (Mezihra B)		Sólo	4/4
B	125	130	1:19-1:32	8	Mezihra C	nejdřív sama baskytara, pak se přidá kapela	Instrumentáln í	4/4
B	133	130	1:33-1:39	4	Mezihra D	riff ke sloce	Instrumentáln í	4/4
B	134	130	1:40-1:54	8	Sloka 1		Zpěv	4/4
B	132	130	1:55-2:01	4	Mezihra C	riff ke sloce	Instrumentáln í	4/4
B	136	130	2:02-2:15	8	Sloka 2		Zpěv	4/4
B	132	130	2:16-2:23	4	Mezihra C		Instrumentáln í	4/4
B	132	130	2:24-2:30	4	Mezihra E	Příprava k sólu	Instrumentáln í	4/4
B	133	130	2:31-2:37	4	Sólo 2		Sólo	4/4
B	131	130	2:38-2:44	4	Mezihra C		Instrumentáln í	4/4
B	131	130	2:45-2:49	3	Mezihra F		Instrumentáln í	4/4
C	170	170	2:50-3:12	16	Sólo 3		Sólo	4/4
C	172	170	3:13-3:23	8	Sloka 3		Zpěv	4/4
C	172	170	3:24-3:34	8	Sloka 4		Zpěv	4/4
C	172	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 mezihrě 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.

4.7 | 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 bluesových dvanáctek	Instrumentální	4/4

Celá tato skladba je jednoznačně založena na formě bluesové dvanáctky, ovšem s několika inovacemi. Skladba začíná instrumentální předehrkou o délce osmi taktů. Po předeře se ozve prvních dvanáct taktů, splňujících typické znaky formy 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, dominantanta, subdominanta a tónika v poměru 4:2:2:1:1:2⁴¹

V tomto případě je forma bluesové dvanáctky použita jako základ této skladby se změnou některých akordů. Střídají se zde subdominanta, tónika, subdominanta, tónika, dominantanta, 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 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 postupným zpomalením v posledních dvou taktech.

Během písně zde není vyhrazené místo pro kytarové sólo, místo to 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

⁴¹ John Rudolph Covach, "Form in Rock Music: A Primer," *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, 2005, pp. 65-76, 66-69.

mnohem explicitnější než originální verze z roku 1961 od interpreta jménem *Howlin' Wolf*.⁴² Změna akordového schématu bluesové dvanáctky se objevila již v originální verzi I *Ain't Superstitious*.

4.8 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 předehry, 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 akordech⁴³ až 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

⁴² Vlastním jménem Chester Arthur Burnett (1910–1976), americký bluesový kytarista a zpěvák.

⁴³ 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.

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 hammering při rozložených akordech.

4.9 Shrnutí analýzy

4.9.1 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 skladbě⁴⁴ se objevuje část, kterou je možné označit za refrén. Jedna ze skladeb⁴⁵ je postavená na modifikované formě bluesové dvanáctky. Písně jsou kromě jednotlivých mezihry, slok, sól apod. poskládány vždy z několika větších částí, mezi nimiž se objevuje nějaká forma ticha či pauzy a častá je pak i změna tempa. Jednotlivé části mezi sebou jsou 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. Částí 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

⁴⁴ Čtvrtá skladba *Devil's Island*.

⁴⁵ Sedmá skladba *I Ain't Superstitious*.

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 riffy odpovídající stejné základní struktuře. Objevují se v mezihrách A, C a D. Jejich struktura by se dala znázornit těmito schématy:

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

4.9.2 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.⁴⁶ 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 tříčtvrtových a čtyřčtvrtových taktů. Často se objevuje vynechání taktu, 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

⁴⁶ Normou je v tomto smyslu myšlena průměrná úroveň zkreslení kytar ve více typicky thrashmetalových částech skladeb skupiny *Megadeth*.

vypovídají o tom, že při nahrávání kapela s největší pravděpodobností nepoužívala metronom.

4.9.3 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 gallopingu, je základní tón jasně rozpoznatelný jako 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 dizonantní 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 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, sóla, vyhrávky a některé části zpěvu využívají spíše vyšších tónů, když je potřeba, aby jejich melodická linka vynikla. Ve všech skladbách 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 v záměrné.

4.9.4 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, a nebo zpěv. To kytaristovi

umožňuje soustředit se plně v danou chvíli jen na jednu činnost, což je zvláště výhodné při živých vystoupeních.

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 Mustaina jsou výkřiky, buď konkrétních slov nebo jen citoslovcí. 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 skupinka mužů – s největší pravděpodobností zbytek kapely.

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.

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 předešlých 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 absolutně 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. 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 sólování. 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.

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 vrací málo, nacházíme zde o to více hudebního materiálu, který je náročné zvládnout.

5 Anotace

Příjmení a Jméno:	Orálková Lucie
Název katedry a fakulty:	Filosofická 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:	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 věnují vytvoření ucelené definice hudebního stylu thrash metalu, do něž 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, popisují zběžnou historii od jejího založení po vydání tohoto alba. Jsou zde také jednotliví členové <i>Megadeth</i> v sestavě z doby vzniku alba, se zaměřením na Davea Mustaina. Následně skrze analýzu jednotlivých skladeb z hlediska formy, kinetiky, harmonie a instrumentality přibližuji, v čem je specifický hudební jazyk skupiny <i>Megadeth</i> . V závěru pak shrnuji, v kterých znacích souhlasí výsledek analýzy s hudebními charakteristikami popsanými v definici thrash metalové hudby z předchozí kapitoly.

6 Resumé

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 Dava Mustaina jako zakládajícího člena s největším podílem na vzniku většiny tvorby a jako jediného člena Megadeth, který je členem kapely dodnes.

Následně skrze analýzu jednotlivých skladeb z hlediska formy, kinetiky, harmonie a instrumentality přibližuji, v čem je specifický hudební jazyk skupiny Megadeth v tomto období.

V závěru pak shrnuji, v kterých znacích souhlasí výsledek analýzy s hudebními charakteristikami popsány v definici thrash metalové hudby z předchozí kapitoly.

Summary

The bachelor thesis looks into Megadeth band and its musical production. More specifically, it conducts a musical analysis of its album *Peace Sealls... 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 concrete 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 Mustain as a founding member with a greatest share of production and as the only member of Megadeth, who is still a part of it today.

Then, analysis of the individual tracks from the point of view their form, kinetics, harmony, and instrumentalism is conducted in order to illuminate what is the specific musical language of Megadeth in this period.

The conclusion gives an outline of features, in which the analysis of the tracks corresponds with the characteristics of thrash metal music, described in the first chapter.

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.

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 der Zusammenfassung fasse ich zusammen, in welchen Merkmalen die Ergebnisse der musikalischen Analyse mit den Charakteristika übereinstimmen, die in der Definition von Thrash Metal in der vorigen Kapitel beschrieben wurde.

7 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>.

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

"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, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=q_TBvw2PWwg.

"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.

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

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

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.

"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 Documentary - Thrash 'Till Death. YouTube, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=GpWOIBJASbc>.

"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.