

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA MUZIKOLOGIE**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Strukturální analýza stylu hard rock zaměřená na období  
přelomu 60. a 70. let 20. století**

Structural analysis of hard rock focused on the era of the late  
1960s and the early 1970s.

Autor: Michal Stochleba  
Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci *Strukturální analýza stylu hard rock zaměřená na období přelomu 60. a 70. let 20. století* vypracoval zcela samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 10. května 2018

.....

Děkuji za kritické připomínky, rady a inspiraci vedoucímu práce Mgr. Janu Blümlovi,  
Ph.D.

# Obsah

|   |    |
|---|----|
| 1. Úvod.....  | 5  |
| 1. 1 Stav bádání.....   | 7  |
| 1. 2 Definování stylu hard rock .....                             | 11 |
| 1. 2. 1 Hard rock v zahraniční literatuře a publikacích.....      | 11 |
| 1. 2. 2 Hard rock vs. heavy metal .....                           | 13 |
| 1. 2. 3 Hard rock v českých publikacích.....                      | 14 |
| 1. 2. 4 Definice hard rocku .....                                 | 15 |
| 2. Analýza .....  | 18 |
| 2.1 Výběr reprezentativních skladeb pro analýzu.....              | 18 |
| 2.2 Schématické vyjádření hudebních parametrů .....               | 29 |
| 2.2.1 Led Zeppelin .....  | 31 |
| 2.2.2 Deep Purple.....  | 38 |
| 2.2.3 Black Sabbath .....   | 44 |
| 2.3 Forma .....   | 50 |
| 2.4 Harmonicko-melodická složka .....                             | 57 |
| 2. 5 Rytmus .....   | 66 |
| 3. Hardrockové dědictví .....                                     | 70 |
| 3. 1 Vývoj hard rocku po první polovině 70. let 20. století ..... | 70 |
| 3. 2 Hudební citace .....   | 73 |
| 4. Závěr.....   | 79 |
| 5. Seznam použité literatury a pramenů.....                       | 81 |
| 6. Resumé.....  | 84 |
| 7. Summary .....  | 85 |
| 8. Zusammenfassung .....  | 86 |
| 9. Anotace .....  | 87 |

# 1. Úvod

V české muzikologii je předmět vědeckých výzkumů a prací různého typu stále převážně zaměřený na sféru artificiální hudby. Zatímco ve světové muzikologii už dochází k zřetelnému posunu předmětného pole směrem k novější aktuálnější populární hudbě, do českého území tato tendence doposud nepronikla. Tématem této bakalářské práce je hudební analýza stylu populární hudby hard rock. Hudební styl hard rock je významná součást hudební kultury především konce 60. a 70. let 20. století, kdy navázal na rockovou hudbu hrající prim v 60. letech. Zvolením tohoto tématu se snažím alespoň minimálně přispět do produkce publikací s předmětem populární hudby. Tato produkce výrazně trpí nedostatečnou odborností mezi autory, kteří zřídka kdy mají širší hudební vzdělání. Hudební věda by podle mého názoru měla aktivněji zasahovat a častěji přispívat fundovanými pracemi, které by zvýšily obecnou kvalitu této produkce. Důsledkem by pak mohlo být výrazné zkvalitnění této publikační činnosti.

Bakalářská práce má tři cíle. Hlavním cílem práce je provést strukturální analýzu tohoto stylu s důrazem na hudební formu, harmonicko-melodickou složku a rytmus. Součástí analýzy bude vytvoření tabulek, které schematicky prezentují uvedené hudební parametry a jsou obvyklou demonstrativní technikou skladeb populární hudby. Metodologie analýzy vychází z typově podobně vedených prací. Konkrétně je to především disertační práce Michaela Paula Kosse *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis 1978–91*. Analytická terminologie pak vychází z knihy Allana Moora *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* nebo z knihy Kena Stephensona: *What to Listen for in Rock*.

Analyzováno bude 21 reprezentativních skladeb třech nejvýznamnějších skupin tohoto stylu: Black Sabbath, Led Zeppelin a Deep Purple. Reprezentativní ukázky těchto hudebních skupin budou vybrány podle třech kritérií: všeobecné popularity (komerční úspěchy, žebříčky prodejnosti), názoru odborné veřejnosti (odborná literatura) a frekvence provádění jednotlivých skladeb v rámci koncertní praxe. Hudební analýzou by mělo vyjít najevo, že hardrockovou hudbu lze plnohodnotně

analyzovat. Je to určitá odpověď na velmi rozšířenou tezi, že obecně celá oblast populární hudby poskytuje více sociologické otázky než hudební. Tato práce se záměrně nebude zabývat sociologickými otázkami typu image skupin nebo jejich pódiové či mediální prezentace. Stejně tak nebudou analyzovány významy textů.

Druhým cílem je definovat pojem hard rock pomocí nejrůznějších literárních pramenů a sledovat historický vývoj jeho definování a recepce. Práce by měla poskytnout dostatečné množství názorů na definování hard rocku a na jejich základech vytvořit takovou definici, která bude představovat jejich nejlogičtější průmět. Třetím cílem je dokázat důležitost hard rocku pro vývoj později nastupujících stylů populární hudby. Metodou bude porovnávání notových ukázek původních hardrockových motivů a riffů s novějšími ukázkami od 80. let do současnosti. Tento problém se v práci objevuje jako reakce na některé teze, že hard rock byl čistě eklektický styl vývojově uzavřený již při svých začátcích, viz heslo hard rock Ing. Petra Dorůžky v knize *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.

Práce bude podle cílů rozdělená na tři hlavní kapitoly podle logické posloupnosti: terminologické vymezení hard rocku, hudební analýza a hardrockové dědictví. Pro bibliografické citace je použita aktuální vědecká norma *The Chicago Manual of Style – Notes and Bibliography*. Všechny notové ukázky budou vytvořeny poslechem a následnou interpretací autorem. Důvodem je častá nepřesnost dostupných vydaných přepisů. Ukázky kytarových riffů a motivů jsou notovány o oktávu výše, než zní. K notovým ukázkám interpretujícím kytarové motivy je záměrně přiložená tabulatura, která často může umožnit díky své polohové povaze lepší pochopení konkrétního motivu.

## **1. 1 Stav bádání**

Populární hudba je už zejména zahraniční muzikologií značně probádána. Knih, jejichž předmět je rock a podobné styly populární hudby jako např. hard rock, je už nyní v roce 2018 značné množství. Toto množství je velice nepřehledné a nejednotné ve své vypovídající hodnotě a kvalitě. Vzhledem k povaze populární hudby, kdy můžeme mluvit o její symbióze s hudebním průmyslem, je logické, že většina literární produkce má popularizační charakter a její témata jsou obvykle biografie nějakého umělce nebo historický přehled určitého hudebního žánru. Takové publikace mají jistě vyšší komerční potenciál než např. odborná analytická literatura.

Tato bakalářská práce je především hudebně analytická. Proto má přehled knih a studií z větší části právě hudebně analytický a teoretický charakter. Pro hudební analýzu je však potřeba mít i historický základ, z toho důvodu jsou zde zmíněny i knihy s historickým obsahem. Primární rozdělení literatury a zdrojů je tedy na analyticky teoretickou a historicky zaměřenou oblast.

V okruhu knih o populární hudbě je poměrně malé množství odborné literatury soustředěno ryze na rockovou hudbu bez příbuzných kontextů. Ryzím zaměřením na rockovou hudbu myslím přímo její harmonii, melodii nebo rytmus. Je naopak obvyklé pokládat hudebním analýzám tohoto stylu spíše sekundární důležitost a primárně se soustředit na sociologické otázky, jakými jsou např. sociální a kulturní identita, Gender Studies nebo politicko-ekonomická východiska. Takovým ryze hudebním publikacím pak dominuje především taková analytická sféra, při které jde především o zaměření se na jedno nebo více děl, než o pochopení celého stylu.

### **Literatura s historickým a definičním zaměřením**

Obecně leží termín hard rock ve stínu nadřazeného pojmu rock. Jejich vzájemnou provázanost potvrzují téměř všechna encyklopedická hesla, která jsou v případě hard rocku vždy skromnější, ale důležité je, že se v encyklopediích vyskytují a historické informace s odkazy obsahují. Anglická verze online encyklopedie

*Wikipedia* obsahuje základní množství informací k heslu hard rock s poměrně dobře provedenými referencemi na odbornou i neobornou literaturu.<sup>1</sup> Stručnější heslo s odkazem na doporučenou literaturu je dostupné v online verzi vědecky fundované encyklopedie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Autorem hesla je Allan F. Moore.<sup>2</sup> V české encyklopedické literatuře se hard rock objevuje například v knize *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Autorem hesla je Ing. Petr Dorůžka.<sup>3</sup> Další zmínka základních informací v českých publikacích je glosář Josefa Vlčka *Rockové směry a styly*.<sup>4</sup> Heslo hard rock dostává prostor i v zahraničním glosáři Roye Shukera v knize *Popular Music the Key Concepts*.<sup>5</sup> Pro detailnější historické informace je však vhodná literatura poskytující rozsáhlejší penzum informací. Učební text Johna Covache *What's That Sound* hard rocku věnuje celou kapitolu *The Growing Rock Monster*, ale vzhledem k povaze knihy nazírat na rockovou hudbu z různých pohledů, lze najít více důležitých informací i v jiných kapitolách.<sup>6</sup> Další knihou s učebním historickým textem je *Rock Music Styles: A History* od Katherine Charlton pojednávající o nejvýznamnějších stylech rockové historie.<sup>7</sup>

### **Literatura s analytickým a teoretickým zaměřením**

Celosvětová hudební věda se fundovaněji rockovou hudbou začala zabývat až v 90. letech 20. století. Prvním „mostem“ k vědeckému chápání populární hudby je kniha Richarda Middletona *Studying Popular Music* z roku 1990. Kniha je založena na filozofickém úvodu do populární hudby, kde neprobíhá žádná konkrétní analýza, avšak význam knihy spočívá v připravení vědecké půdy pro např. níže uvedené práce.<sup>8</sup> První taková analytická kniha je od Allana F. Moora: *Rock: The Primary Text:*

---

<sup>1</sup> Heslo *Hard rock* [https://en.wikipedia.org/wiki/Hard\\_rock](https://en.wikipedia.org/wiki/Hard_rock) [cit. 9. 4. 2018].

<sup>2</sup> Allan F. Moore, Heslo *Hard rock* <http://www.oxfordmusiconline.com/> [cit. 9. 4. 2018].

<sup>3</sup> Petr Dorůžka, Heslo *Hard rock* In: Antonín Matzner et. al, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (Praha: Supraphon, 1980), 115.

<sup>4</sup> Josef Vlček, *Rockové směry a styly* (Praha: Ústav pro kulturně výchovnu činnost, 1988), 27.

<sup>5</sup> Roy Shuker, *Popular Music the Key Concepts*. (New York: Routledge, 1988), 130-131.

<sup>6</sup> John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006).

<sup>7</sup> Katherine Charlton, *Rock Music Styles: a History*. 4th ed. (Boston: McGraw-Hill, 2003).

<sup>8</sup> Richard Middleton, *Studying Popular Music* (New York: McGraw-Hill Education, 1990).



*Developing a Musicology of Rock* z roku 1993. Tato kniha kromě navržení teoretické koncepce práce s populární hudbou, rozebírá rockovou historii a jednotlivé styly. Součástí tohoto výčtu je i hard rock. Chronologicky se dostáváme do roku 1997, kdy vyšla další významná kniha pro hudební analýzu rockové hudby: *Understanding Rock Essays in Musical Analysis*. Kniha se skládá ze sedmi esejí týkajících se analýzy populární hudby se zaměřením na 60. a 70. léta 20. století.<sup>9</sup> V roce 2002 vydal Ken Stephenson významnou teoreticky-analytickou knihu *What to Listen for in Rock*, která je koncipovaná tak, aby styl rock popsala v co možná nejobecnější rovině, a nabídla tak možné přístupy k analýze. Nechybí problémy frázování, tónin, modů, harmonie, formy apod. Součástí knihy jsou však i konkrétní analýzy jednotlivých skladeb, kde jsou názorně předvedeny uvedené koncepce.<sup>10</sup> John Covach přispěl svou kapitolou *Form in Rock Music: A Primer* do knihy *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. V této kapitole jsou uvedeny základní i pokročilé hudební formy používané v rockové hudbě.<sup>11</sup> Dostáváme se do současnosti, konkrétně v roce 2012 vyšla kniha Allan F. Moora *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, která nabízí moderní přístupy k analýze ve všech důležitých oblastech hudebního díla.<sup>12</sup> Poslední zahraniční analytickou knihou je nejaktuálnější z nich *The Musical Language of Rock*, která vyšla v roce 2018. Obsahem knihy je aktuální analytický přístup k rockové hudbě s odkazy na výše popsané knižní tituly.<sup>13</sup> V zahraniční produkci studentských závěrečných prací se najdou práce zaměřené na populární hudbu na velmi vysoké úrovni. Příkladem jsou disertační práce Michaela Kosse: *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis* zaměřená mimo jiné na hudební analýzu skupiny Genesis<sup>14</sup> nebo tematicky

---

<sup>9</sup> Edited by John Rudolph Covach & Graeme Boone, *Understanding Rock Essays in Musical Analysis* (New York: Oxford University Press, 1997).

<sup>10</sup> Ken Stephenson, *What to Listen for in Rock* (New Haven: Yale University Press, 2002).

<sup>11</sup> John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 65-76.

<sup>12</sup> Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012).

<sup>13</sup> David Temperley, *The Musical Language of Rock* (Oxford: Oxford university press, 2018).

<sup>14</sup> Michael Paul Koss, *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis, 1978–91* (The University of Arizona, 2011).

podobná rovněž disertační práce Drewa F. Nobileho: *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*.<sup>15</sup>

V české hudební vědě je daleko problematičtější najít knižní titul, který by se komplexně zabýval hudební analýzou non-artificiální hudby. Nepomáhá tomu ani česká muzikologická historiografická tradice. Užitečné informace tak alespoň lze najít v knihách s pedagogickým zaměřením. V 50. letech 20. století vyšla na našem území kniha *Hudební formy* Karla Janečka,<sup>16</sup> která je velmi vlivná, neboť se podle ní učilo již mnoho generací hudební formu. Pro práci s bluesovou harmonií, akordickými schémata nebo modální teorií a harmonií je pro analyzování rocku a hard rocku relevantní pracovat s učebnicemi *Jazzová praktika* Karla Velebného<sup>17</sup> a *Praktická jazzová harmonie* Milana Svobody.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Drew F. Nobile, *Structural Approach to the Analysis of Rock Music* (The City University of New York, 2014).

<sup>16</sup> Karel Janeček, *Hudební formy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955).

<sup>17</sup> Karel Velebný, *Jazzová praktika 1*. (Praha: Panton, 1983).

<sup>18</sup> Milan Svoboda, *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. (Praha: Jc Audio, 2014).

## 1. 2 Definování stylu hard rock

Před analýzou je důležité vymezit terminologickou stránku hard rocku. Aby měla analýza smysl, je stěžejní definovat předmětné pole této hudby, kdy a na jakém území se termín hard rock začal používat. Jak je to s jeho vztahem ke „klasické“ rockové hudbě 60. let nebo s novějšími žánry jako heavy metal nebo progresivní rock. Zároveň je potřeba klást silný důraz na různé historické interpretace. Jak se ukáže, napříč lety se pohled na hard rockovou hudbu, nebo lépe řečeno, hudbu Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple mění. Někteří autoři tuto hudbu hodnotí jako ryzí hard rock navazující svými hudebními prvky na rockovou hudbu. Jiní zase termín hard rock zatracují a nahrazují ho termínem heavy metal. Oba pohledy jsou svým způsobem správné, ovšem je potřeba si uvědomit, co konkrétně vede k těmto různým interpretacím.

### 1. 2. 1 Hard rock v zahraniční literatuře a publikacích

Při definování hard rocku je potřeba kriticky nahlížet na historické zasazení jednotlivých definic. Tyto definice často reflektují dobové zvyklosti a diskurzy. Hierarchie definic, níže uvedených, bude vedena od novějších publikací. Novější literatura je pak značně více soustředěná na hudební definice, které jsou pro tuto práci zásadní. Níže bude patrné, že starší literatura zastávala jiný postoj k práci s populární hudbou.

První definice pojmu hard rock pochází z roku 1998 z glosáře *Popular Music the Key Concepts*, jejím autorem je Roy Shuker. Tato kniha byla mj. použita k tvorbě hesla v anglické verzi internetové encyklopedie Wikipedia, což znamená, že má výrazný vliv na širší vědomí dnešních hudebních fanoušků a posluchačů.

*Hard rock, je termín, který se používá od pozdních 60. let a brzkých 70. let 20. století pro širokou škálu umělců, jejichž hudba je charakteristická těžkým agresivním rytmem, silným basovým bubnem s používáním back-beatu<sup>19</sup> a krátkých melodií často v omezeném tónovém rozsahu. Formální struktura hardrockových skladeb obvykle tvoří schéma sloka-refrén-sloka-refrén-sólová*

---

<sup>19</sup> Back-beat je označení pro typickou rockovou i hardrockovou doprovodnou figuru hranou na bicí soupravu. Viz rytmus 2.5

sekce (obvykle elektrická kytara)-sloka-refrén. Hard rock je také charakteristický vysokou hlasitostí a s důrazem na okázale přehnanou mužnost, která je evidentní při pohledu na jednotlivé hardrockové frontmany, jako jsou Robert Plant nebo Axl Rose, nebo při pohledu na sólové kytaristy. [...] Ve spojených státech amerických se hard rock v 80. letech začal spojovat s pojmem stadiónový rock, který toto označení dostal díky kolosálním koncertům organizovaných ve sportovních stadiónech. Příkladem hardrockového umělce 80. let je označován Bruce Springsteen.<sup>20</sup>

John Covach ve své knize *What's That Sound* z roku 2006 přímo heslo hard rock nezmiňuje. Vzhledem k povaze knihy se spíše drží termínu „heavy“ rock. Ovšem období vzniku hard rocku se věnuje výrazně v 8. kapitole *The Growing Rock Monster*. Z této kapitoly mimo jiné vyplývá, jak pro přelom 60. a 70. let byly skupiny Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple důležité. V kapitole jsou vyjmenovány jejich typické znaky, které je důležité zaznamenat, protože právě tyto skupiny jsou nejvýznamnějšími reprezentanty stylu hard rock v této práci. Pro Led Zeppelin jsou podle Covache typické fúze stylů jako blues, folk a psychedelie. Příkladem této fúze je skladba „Whole Lotta Love“. *Jakkoli je blues centrální inspirace v této skladbě, prvky psychedelie a podobné elementy, které v této skladbě nepochybně jsou, předjímají pozdější rock 70. let.*<sup>21</sup> Stylová fúze u této skupiny však není záležitostí jednotlivých skladeb, ale i celých alb. *V průběhu let se posluchači a kritici soustředili spíše na tvrdší hudební prvky skupiny, zatímco zapomínali na jiné aspekty hudebního katalogu kapely. Jako jsou například velmi odlišné elektrické a akustické instrumentace na prvních dvou albech skupiny.*<sup>22</sup> V případě Deep Purple je podle Covache nejdůležitější jejich propojení rocku pozdních 60. let s prvky evropské vážné hudby. Po začátcích skupiny, které byly ukončeny koncertem se symfonickým orchestrem, se ustálila sestava s novým zpěvákem Ianem Gillanem a baskytaristou Rogerem Gloverem. Právě v této nové sestavě podle Covache nahrála nejlepší alba a skladba „Highway Star“ z alba *Machine head* je nejlepší ukázka rocku s využitím

---

<sup>20</sup> Roy Shuker, *Popular Music the Key Concepts*. (New York: Routledge, 1988), 130-131.

<sup>21</sup> John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006), 304.

<sup>22</sup> Tamtéž, 304-305.

prvků vážné hudby. *Skladba obsahuje dvě dlouhé instrumentální sekce, z nichž je každá tvořená sólem na klávesy respektive na elektrickou kytaru. Obě sóla využívají jak harmonické tak melodické postupy obecně mnohem více asociovány s evropskou barokní hudbou Bacha nebo Vivaldiho, než s blues Muddyho Waterse nebo Elmore Jamese.*<sup>23</sup> Poslední významná skupina zmiňovaného období je podle knihy Black Sabbath. Covach si pak všímá především temných elementů a vlivů na heavy metal. *„Skladba „Black Sabbath“ začíná odbíjením vzdálených kostelních zvonů, na které naváže zlověstný riff, který využívá tritónový interval, tedy disonantní a nestabilní kombinaci not mezi vyznavači klasické hudby známé jako satanův interval.*<sup>24</sup> Dále si všímá hojně se vyskytujícího jevu v hudbě Black Sabbath, kterým je temné vyznění skladeb díky současnému paralelnímu vedení linií jednotlivých nástrojů, které vytváří „gotický“ dojem. Naproti tomu však pozoruje i silný vliv blues a také hudební formy, která je obvykle přejata z rockové hudby předchozích dvou dekad.

### **1. 2. 2 Hard rock vs. heavy metal**

U doposud zmíněného textu je potřeba si uvědomit, že je „novějšího“ data. Uvedené publikace poskytují moderní pohled na hard rock, kdy je hudba Led Zeppelin, Black Sabbath nebo Led Zeppelin chápána jako významný soběstačný mezičlánek posunu od rockové hudby směrem k heavy metalu. Pohled na hard rock se však liší v publikacích z 80. let. V knize *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll* se heslo hard rock objevuje pouze v kapitole heavy metal. Hudba vrcholného britského hard rocku je zde interpretována jako heavy-metal, zatímco hard rock je v knize datován spíše do poloviny 60. let a jako jeho zástupce uvádí skupiny jako Yardbirds nebo Jimi Hendrix Experience.<sup>25</sup> Podobně je hudba těchto skupin přelomu 60. a 70. let zařazena i v knize *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. Kniha je shodně jako předchozí encyklopedie ovlivněna sociologickým diskurzem 80. let, který vnímá hard rock (i rockovou hudbu obecně) především jako styl nesoucí sociálně protestní politické funkce (díky tehdejšímu

---

<sup>23</sup> Tamtéž, 306.

<sup>24</sup> Tamtéž, 307.

<sup>25</sup> Kapitola *Heavy Metal* In: Edited by Patricia Romanowski & Holly George-Warren, *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock 'n' Roll Second Edition* (New York: Rolling Stone Press, 1995), 432-433.

vlivu punku v době vydání encyklopedie), než jako styl, který by přinášel hudební novátorství nebo kvalitu. Kromě toho se zde termín hard rock vůbec neobjevuje a hudba Led Zeppelin a podobných britských skupin počátku 70. let je označována jako heavy-metal rock. Pojem heavy-metal byl v 80. letech vysoce používaným pojmem, který zastíňoval rock.<sup>26</sup> Označení hard rock dostane tato hudba v publikaci *Rock for Ages the Rolling Stone History of Rock 'n' Roll* z roku 1986. V kapitole Hard Rock on the Rise je hard rock označen jako dominantní rockový styl rockové hudby společně s art (progresivním) rockem a heavy metalem první poloviny 70. let. Tyto tři styly vznikly jako odpověď na rockový fenomén 60. let „singer-songwriter“. Tento fenomén se vyznačoval iluzí intimního vztahu mezi rockovým skladatelským duem a masou fanoušků. Naproti tomu uvedené styly mířily právě opačným směrem, a za pomoci nejmodernějších technologií co možná nejvíce pompézním způsobem prezentovaly svou hudbu. V knize je také definiční rozdělení těchto stylů: *Hard rock byl postavený na blues, které bylo pomocí aparátu výrazně zesíleno; art rock přinesl vlnu vysoké estetické a umělecké úrovně a také potřebu být uznávaný v kruzích vážné a avantgardní hudby; heavy metal se snažil o rockový hudební ekvivalent hororového filmu – hlasitý, zveličovaný či drsný.*<sup>27</sup> Tento další příklad definování hard rocku a obecné rockové hudby 70. let potvrzuje tendenci uvažovat především prostřednictvím sociologických otázek.

### **1. 2. 3 Hard rock v českých publikacích**

I v českých literárních publikacích různého typu se dají najít definice stylu hard rock. Obě níže uvedené publikace pocházejí z 80. let. I přes dobově oblíbený sociologický přístup se zde vyskytují hudební definice. Autorem první definice, která je součástí hesla hard rock v knize *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, je Ing. Petr Dorůžka. Podle Dorůžky hard rock výrazně navazuje na rock ve svém důrazu na rytmus a také na v 60. letech velmi populární styly blues a rhythm and blues. Mezi typické prostředky pak řadí: *Soustředění hudebníků na co možná nejtvrďší výraz, na jednoduché a rázné instrumentální riffy jakožto základní stavební jednotku, sólová*

---

<sup>26</sup> Lester Bands, *Heavy Metal*. In: Edited by Miller, Jim. *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. (New York: Rollin Stone Press, 1980), 332-335.

<sup>27</sup> *Hard Rock on the Rise* In: Ed Ward & Geoffrey Stokes & Ken Tucker, *Rock for Ages The Rolling Stone History of Rock 'n' roll* (New York: Summit Books, 1986), 480–486.

kytara nadužívající speciálních efektů typu *glissanda* nebo tzv. *wah-wah* efektu, zvuková intenzita a hutnost byly typickými znaky *hard rocku*, proto byl též označován jako *heavy metal music*. Dorůžka se taky zmiňuje o eklektickém způsobu komponování a nedostatek inovátorství tohoto stylu. Mezi nejvýznamnější stylové představitelé řadí Led Zeppelin, Deep Purple nebo Black Sabbath.<sup>28</sup> Další zmínku stylu *hard rock* obsahuje encyklopedický glosář Josefa Vlčka *Rockové směry a styly* z roku 1988. Podle Vlčka je *hard rock* forma bělošského rocku, vycházející z bílého blues. Styl zdůrazňuje rytmickou složku a rozsáhlá kytarová sóla. Po přelomu dekády pak došlo k úplnému odklonu od blues a *hard rock* se rozdělil na dvě sféry, jednu směřující k proto-heavy metalu a druhou k „melodičtější laděnému *hard rocku*“, v němž hrají důležitou roli i klávesové nástroje a vícehlasý zpěv.<sup>29</sup> V českých publikacích je bohužel nedostatek moderních publikací, které by přinesly na *hard rock* a rockovou hudbu 70. let aktuální moderní pohled.

#### 1. 2. 4 Definice *hard rocku*

Vzhledem k povaze bakalářské práce, kterou je dosáhnout poměrně vysoké úrovně exaktnosti, je na místě zvolit spíše čistě hudební definici, která vychází z novějších názorů a také z hudební analýzy v druhé kapitole této práce. *Hard rock* je hudební styl, který vznikl v druhé polovině 60. let 20. století. Vychází z blues, rocku, rock 'n' rollu a R&B 50 a 60. let 20. století. Tyto styly eklekticky spojuje a zpracovává jejich estetiku **třemi základními způsoby**: rozšiřováním/prodlužováním hudebních forem s akcentací na jejich maximální vyznění pomocí technologických a instrumentálních prostředků; specifickou studiovou produkcí, která způsobuje odlišný, do té doby neznámý, zvuk; posunutím role instrumentalisty a především hráče na elektrickou kytaru do doposud nevídané roviny, kdy jeho virtuosita umožňuje větší interpretační svobodu. První způsob je charakteristický celé nastupující vlně reagující na „písničková“ 50. a 60. léta. Nejvíce viditelné a slyšitelné rozšiřování hudebních forem, které způsobuje prodlužování skladeb z typických 3-4 minut (pro 50. a 60. léta) o několikanásobek této délky, bylo obvyklé pro progresivní rock.

---

<sup>28</sup> Petr Dorůžka, Heslo *hard rock* In: Antonín Matzner et. al, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (Praha: Supraphon, 1980), 115.

<sup>29</sup> Josef Vlček, *Rockové směry a styly* (Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988), 27.

Avšak i hardrockové skladby jsou delší díky dlouhým předehrám, kytarovým sólům, mezihráům a codám. Obvyklá délka se pohybuje povětšinou minimálně od 5 až po 10 minut v rámci jedné skladby. Jak bude vidět v druhé kapitole, formální struktura se svým schématem rockové hudbě 50. a 60. let až tak výrazně neliší, avšak jednotlivé díly jsou delší a obsahují jednoduše řečeno více hudební informace. Učebnicovým příkladem je skladba z art rockové oblasti „Close to the Edge“ od skupiny Yes. I přes dlouhou stopáž 18 minut a 38 sekund je tato skladba komponovaná složenou formou AA'BA'".<sup>30</sup> Příklad z hardrockového repertoáru je skladba „Kashmir“ od skupiny Led Zeppelin, která i přes stopáž 8 minut a 32 sekund vykazuje dvou dílnou formu AA'.

Druhý způsob produkce specifického zvuku je velmi důležitý aspekt pro jakýkoli nový styl populární hudby druhé poloviny 20. století. Díky rozmachu technologických vymožeností se tento způsob přímo nabízel. Jako příklad těch nejvýznamnějších technologických vynálezů uvádím mezi nástroji elektrickou kytaru, elektronická piana (různé typy) nebo od 80. let populární elektronický automatický bubeník. Tento výčet je však pouhým zlomkem technologického aparátu dostupného skupinám a interpretům. Hudební vědci a publicisté si nejvíce v souvislosti s hard rockem spojují jeho silnou zvukovou intenzitu s vysokou hlasitostí.<sup>31</sup> Tento jev je skutečně důležitou součástí tohoto stylu. Je dán kombinací čistě hudebního inputu<sup>32</sup> se studiovou postprodukcí. Příkladem konkrétního provedení tohoto jevu může být sloková část skladby „Highway Star“ od skupiny Deep Purple. Hudební (hudebnický) vklad se v melodických nástrojích skládá z převážného unisona mezi elektrickou kytarou, baskytarou a Hammondovými varhany, které je navíc umocněné dynamicky silnou perkusivní interpretací pravidelných osminových not. Bicí souprava melodické nástroje doprovází typickým rockovým back-beatem, který obsahuje synkopovaný basový buben. Tento input není však sám o sobě až tak inovativní. Podobné hudební dění bylo typické už pro

---

<sup>30</sup> Edited by John Rudolph Covach & Graeme Boone, *Understanding Rock Essays in Musical Analysis* (New York: Oxford University Press, 1997), 12.

<sup>31</sup> Petr Dorůžka, Heslo *hard rock* In: Antonín Matzner et. al, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (Praha: Supraphon, 1980), 115.

<sup>32</sup> Input je užívané slovo pro čistě osobní hudební vklad určitého hudebníka.



rock 'n' roll 50. let například ve skladbě „Johnny B. Goode“ Chucka Berryho z roku 1958. Je to studiová postprodukce, která z velké části tvoří hojně diskutovaný hardrockový zvuk. Uvedené nástrojové osazení je specifickým způsobem zaznamenáno a následně mixováno. Nejslyšitelnějším rozdílem v porovnání s rock'n'rollem je zvuk bicí soupravy, které dominuje výrazně zesílený „snare drum“.<sup>33</sup> Kromě vysoké hlasitosti je však charakteristický i svou komprimací, která je provedená tak, aby měla tvar „špičky“ a jeho zvuk byl tak extrémně silný v jednom konkrétním momentě. Podobně „hustící“ dojem má i používání prostorových efektů takzvaných „ech“. Posledním příkladem studiové činnosti je také stereové panování, které dává nahrávce větší dojem živosti. Příklad extenzivního využití této techniky může být slyšitelný v dílu B skladby „Whole Lotta Love“ od skupiny Led Zeppelin. Neméně důležitá je samotná barva nástrojů, které zní prostřednictvím tehdejších nových elektrických aparátů jednoduše řečeno jinak, než tomu do té doby bylo zvykem.

Poslední způsob je objevení instrumentálního, především kytarového génia, který je dokonalý nejen svou image a personou, ale také hrou. Průkopníkem tohoto jevu je americký kytarista Jimi Hendrix, který koncem 60. let posunul herní hranice a ještě důležitěji roli elektrické kytary do postavení, kdy se tento nástroj přitahoval největší pozornost. Většina hardrockových kytaristů na Hendrixe navázala a přicházela s rozšiřováním herních možností elektrické kytary. Hlavními sledovanými subjekty práce jsou skupiny Led Zeppelin (Jimmy Page), Black Sabbath (Tony Iommi) a Deep Purple (Richie Blackmore). V každé z nich je právě jeden elektrický kytarista, který již dnes dosáhl statusu „legendy“. Tento sociologický jev má však neobyčejný dopad na hudbu uvedených skupin. Projevuje se ve všech tradičních sférách hudebních parametrů. Hudební forma, harmonie, melodie i rytmus jsou často podřízené potřebám elektrické kytary jako dominantního nástroje. Příkladem jsou nosné motivy-riffy, které až na výjimky tvoří základní charakter jednotlivých skladeb. Dalším důsledkem jsou kytarová sóla, která často tvoří vrchol skladby, a jsou také její významnou částí vzhledem k formální struktuře.

---

<sup>33</sup> „Snare drum“ je plně přejatý anglický termín pro pochodový buben, který se v rockové hudbě obvykle hraje na 2. a 4. dobu.

## 2. Analýza

### 2.1 Výběr reprezentativních skladeb pro analýzu

Klíčovým tématem bakalářské práce je analýza tvorby nejdůležitějších představitelů hudebního stylu hard rock. Volba skupin Black Sabbath, Deep Purple a Led Zeppelin vyplývá z celé řady autoritativních zdrojů populární, popularizační a odborné povahy, které se shodují na všeobecném přínosu zmíněných hudebních skupin. Výběr uvedených skupin poskytuje materiál k identifikaci specifických prvků hard rocku v celém jeho obsahu, který se u jednotlivých skupin výrazně liší a inklinuje k jiným stylům: proto heavy-metalu Black Sabbath, k neoklasickým tendencím Deep Purple nebo k progresivnímu rocku Led Zeppelin. Bakalářská práce se tedy dotýká definice stylu hard rock, zároveň však poukáže na výraznou stylovou stratifikaci, která proběhla v první polovině 70. let po definování stylu na konci 60. let 20. století. Pro analýzu jsou vzhledem k rozsahu práce potřebné reprezentativní ukázky jednotlivých těles, které budou vybrány tak, aby pokryly co nejdůležitěji tvorbu každé skupiny. Tyto reprezentativní skladby budou vybrány podle kombinace třech kritérií: všeobecné popularity, koncertních repertoárů a názorů populárně hudebních vědců, jako jsou např. John Covach, Ken Stephenson nebo Alan F. Moore.

#### **Všeobecná popularita (žebříčky prodejnosti)**

V populární hudbě je důležité zaměřit se na měřítka popularity z toho důvodu, že nejpůvodnější alba a skladby interpretů mají největší společenský dopad. Navíc existují firmy, které velmi přesně evidují počty prodaných alb nebo úspěchy jednotlivých skladeb - singlů. Pro potřeby výčtu neúspěšnějších alb skupiny budu pracovat s daty *Recording Industry Association of America* (RIAA), což je nejdůležitější firma zastupující americký hudební průmysl od poloviny 20. století.<sup>34</sup> Pro určení neúspěšnějších singlů použiji data z časopisu *Billboard*, který byl založen

---

<sup>34</sup> Recording Industry Association of America <https://www.riaa.com/> [cit. 6. 4. 2018].

na konci 19. století opět na území USA.<sup>35</sup> Příležitostně pak použiji i jiných zdrojů, které budou vykazovat nějaký fakt týkající se žebříčku popularity.

Led Zeppelin ve Velké Británii vydali 8 nejlépe prodávaných alb v řadě.<sup>36</sup> Podle asociace amerického nahrávacího průmyslu (RIAA) jsou *Led Zeppelin* v pořadí na 4. místě v součtu prodaných alb všech dob na americkém území. Tři nejprodávanější alba jsou: *IV, Physical Graffiti* a *II*.<sup>37</sup> Nejúspěšnější album skupiny Deep Purple je po komerční stránce *Machine Head* z roku 1972. Prodal se ho 2 milióny kusů na americkém území (RIAA). Takové množství je poměrně velký skok od Led Zeppelin, kde se alba *IV* prodalo 37 miliónu nosičů. Další desky v pořadí jsou nejprve kompilace největších hitů *Deepest Purple* z roku 1980, koncert *Made in Japan* (repertoár hlavně z alba *Machine Head*) a *Perfect Strangers* z roku 1984. Žádné z posledních jmenovaných nespadá svým vydáním do období raných 70. let. Do této doby však patří další nejprodávanější alba *In Rock* (1970) a *Burn* (1974).<sup>38</sup> Komerčně jsou na tom Black Sabbath podobně jako Deep Purple. I u této skupiny je velmi výrazný počáteční úspěch. Podle RIAA je při opomenutí jedné kompilace největších hitů a živého koncertu na prvních 5 místech prvních 5 alb skupiny. Nejúspěšnější jsou pak *Paranoid* (1970), *Master of reality* (1971), *Black Sabbath* (1970).<sup>39</sup> Nejvlivnější alba skupin jsou tedy jasná, alespoň co se komerčního úspěchu týče. Nyní je potřeba rozepsat úspěšnost jednotlivých singlů. Je potřeba mít na paměti, že hard rock a vůbec celé období přelomu 60. a 70. let mělo společný rys v odklonu hlavního zájmu o jednotlivě vydávané skladby - singly. Naproti tomu výrazně rostl zájem o hudební dlouhohrající alba. John Covach tento jev vysvětluje takzvanou „Hippie estetikou“.

*Důraz na hudební a technické vymoženosti, společně s výrazně uměleckým přístupem ke komponování vedly k obecnému přístupu muzikantů, který*

---

35 Časopis Billboard <https://www.billboard.com/> [cit. 6. 4. 2018].

36 John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006), 303.

37 Gold & Platinum [https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=awards\\_by\\_artist#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=awards_by_artist#search_section) [cit. 6. 4. 2018].

38 Gold & Platinum Deep Purple [https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=awards\\_by\\_artist#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=awards_by_artist#search_section) [cit. 6. 4. 2018].

39 Gold & Platinum Black Sabbath [https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=awards\\_by\\_artist#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=awards_by_artist#search_section) [cit. 6. 4. 2018].

*nazýváme Hippie estetikou, nebo také estetikou ambicióznosti. Podle tohoto principu je rockový hudebník umělec, který má zodpovědnost vytvořit zcela sofistikovanou hudbu.[...] Také virtuózní instrumentální přednes byl velice žádán v tomto období.[...] Pojem hippie estetika je klíčový pro správné pochopení velké plurality stylů první poloviny 70. let.*<sup>40</sup>

Primárním zaměřením skupin tedy nebyly singly, a až na výjimky je skupiny nevydávaly. Nicméně rádia fungovala stále a v rámci rotací pouštěla jednotlivé skladby, které pak stejně jako singly fungovaly. V Billboard Hot 100 dosáhly největšího úspěchu skupiny Led Zeppelin skladby: „Whole Lotta Love“ z alba *II* a „Black Dog“ z alba *IV*.<sup>41</sup> V kategorii singlů Deep Purple dominují skladbou „Smoke on the Water“ z alba *Machine Head*. Tento „hit“ patří k nejpozoruhodnějším počínům kapely, protože obsahuje jeden z nejznámějších kytarových riffů historie populární hudby. Vysoko se dostaly i jiné skladby například „Hush“ z alba *Shades of Deep Purple* nebo „Black Night“ výjimečně vydaná jako single.<sup>42</sup> V případě Black Sabbath Billboard uvádí skladby „Iron man“ a „Paranoid“ z alba *Paranoid*.<sup>43</sup>

### **Koncertní repertoár**

Další důležité kritérium jsou seznamy skladeb, které byly skupinami uváděny na koncertech. Opět lze hovořit o dopadu těchto skladeb na hudební posluchačskou obec, zároveň je počítat se skladbami žádanými fanoušky. Proto je důležité věnovat tomuto aspektu pozornost a pokusit se pomocí četností některých skladeb určit nejvhodnější díla pro hudební analýzu. Je potřeba poznamenat, že skupiny vznikly v podstatě shodné době koncem 60. let. Jejich koncertní aktivita tak započala zhruba ve stejnou dobu. Liší se však její další průběh až do současnosti. Deep Purple koncertují do dnes a jsou poměrně aktivní i ve vydávání nových alb. Black Sabbath už ohlásili konec kariéry v roce 2017, což je nedávno, a tak jsou si tyto dvě skupiny

---

<sup>40</sup> John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006), 302.

<sup>41</sup>Led Zeppelin chart history <https://www.billboard.com/music/led-zeppelin/chart-history> [cit. 6. 4. 2018].

<sup>42</sup>Deep Purple chart history <https://www.billboard.com/music/deep-purple/chart-history> [cit. 6. 4. 2018].

<sup>43</sup>Black Sabbath chart history <https://www.billboard.com/music/black-sabbath> [cit. 6. 4. 2018].

poměrně rovnocenné, co se délky kariéry týká. Zcela odlišní jsou v tomhle ohledu Led Zeppelin, kteří se rozpadli po smrti bubeníka Johna Bonhama už v roce 1980. Tyto informace jsou tak důležité pro určité uvědomění při nahlížení na repertoáry. Na obrázcích 1, 2 a 3 jsou postupně vyobrazeny seznamy celkově odehraných skladeb podle serveru setlist.fm.<sup>44</sup>

Je logické, že výčtu skladeb Led Zeppelin na obrázku 1 dominují skladby z raných alb. Skupina je jednoduše hrála delší dobu, a nedá se tak upřít jejich určitá důležitost při takto častém provádění. V souvislosti s faktem brzkého rozpadu skupiny je vhodné se podívat na jediný celovečerní koncert po ukončení existence v roce 2007. Na obrázku 4 je seznam odehraných skladeb na tomto jediném dlouhém koncertu kapely od roku 1980. Jak bylo řečeno, Deep Purple jsou koncertně aktivní do současnosti. Skladba „Smoke on the Water“ byla podle serveru setlist.fm hraná téměř na dvou tisících koncertech. Seznamu na obrázku 2 dále dominují skladby z alba *Fire Ball* a kromě „Perfect Strangers“ jsou to všechno zástupci rané tvorby Deep Purple. Zajímavá je přítomnost klávesového/varhanového sóla, které obvykle obsahovalo skladby z umělé sféry hudby. Příkladem je klavírní výtah Smetanovy symfonické básně „Vltava“ z cyklu *Má Vlast* z ostravského koncertu v roce 2015.<sup>45</sup> Black Sabbath byli podobně jako Deep Purple hojně koncertující kapela. V roce 2017 definitivně ukončili kariéru posledním koncertem v rodném Birminghamu. Působení kapely bylo silně ovlivněno extrémním množstvím personálních změn, ale tato skutečnost neměla až takový vliv na vykrystalizování repertoáru, který je jak vidno na repertoáru posledního koncertu i 10 nejhranějších skladeb velmi jednotný. Na obrázku 3 lze vidět 10 nejprováděnějších skladeb. Zajímavé je, že 6 skladeb z tohoto listu je z prvních 3 alb. Podobně jako v případě Led Zeppelin můžeme určitou váhu přikládat repertoáru posledního koncertu z roku 2017. Průmět množin s 10 nejhranějšími skladbami je zřejmý na obrázku 5.

---

<sup>44</sup>Internetová databáze koncertů <https://www.setlist.fm/> [cit. 6. 4. 2018].

<sup>45</sup>Deep Purple – Don Airey keyboard solo [https://www.youtube.com/watch?v=qq-t8ys\\_rDA](https://www.youtube.com/watch?v=qq-t8ys_rDA) [cit. 6. 4. 2018].

|    | <b>Song</b>  |  | <b>Play Count</b> |
|----|--|--|-------------------|
| 1  | <a href="#">Dazed and Confused (Jake Holmes cover)</a> |   | 438               |
| 2  | <a href="#">Whole Lotta Love</a>                       |   | 315               |
| 3  | <a href="#">Moby Dick</a>                              |   | 312               |
| 4  | <a href="#">Since I've Been Loving You</a>             |   | 299               |
| 5  | <a href="#">Stairway to Heaven</a>                     |   | 272               |
| 6  | <a href="#">Communication Breakdown</a>                |   | 268               |
| 7  | <a href="#">Heartbreaker</a>                           |   | 255               |
| 8  | <a href="#">Black Dog</a>                              |   | 230               |
| 9  | <a href="#">White Summer/Black Mountain Side</a>       |   | 221               |
| 10 | <a href="#">Rock and Roll</a>                          |   | 211               |

Obr. 1 Nejprováděnější skladby skupinou Led Zeppelin<sup>46</sup>

|    | <b>Song</b>                             |  | <b>Play Count</b> |
|----|---|--|-------------------|
| 1  | <a href="#">Smoke on the Water</a>      |   | 1925              |
| 2  | <a href="#">Highway Star</a>            |   | 1720              |
| 3  | <a href="#">Perfect Strangers</a>       |   | 1699              |
| 4  | <a href="#">Black Night</a>             |   | 1532              |
| 5  | <a href="#">Lazy</a>                    |   | 1491              |
| 6  | <a href="#">Space Truckin'</a>          |   | 1424              |
| 7  | <a href="#">Hush (Joe South cover)</a>  |   | 1335              |
| 8  | <a href="#">Strange Kind of Woman</a>   |   | 1276              |
| 9  | <a href="#">Keyboard Solo</a>           |   | 1236              |
| 10 | <a href="#">The Well-Dressed Guitar</a> |   | 1021              |

Obr. 2 Nejprováděnější skladby skupinou Deep Purple<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Led Zeppelin statistics <https://www.setlist.fm/stats/led-zeppelin-13d6b509.html> [cit. 6. 4. 2018].

<sup>47</sup> Deep Purple statistics <https://www.setlist.fm/stats/deep-purple-3bd6acc8.html> [cit. 6. 4. 2018].

|    | <b>Song</b>                           |   | <b>Play Count</b> |
|----|---------------------------------------|---|-------------------|
| 1  | <a href="#">Paranoid</a>              |   | 1052              |
| 2  | <a href="#">Iron Man</a>              |   | 1013              |
| 3  | <a href="#">War Pigs</a>              |   | 1006              |
| 4  | <a href="#">Black Sabbath</a>         |   | 989               |
| 5  | <a href="#">Children of the Grave</a> |   | 926               |
| 6  | <a href="#">N.I.B.</a>                |   | 604               |
| 7  | <a href="#">Neon Knights</a>          |   | 453               |
| 8  | <a href="#">Snowblind</a>             |   | 447               |
| 9  | <a href="#">Heaven and Hell</a>       |   | 446               |
| 10 | <a href="#">Guitar Solo</a>           |   | 438               |

Obr. 3 Nejprováděnější skladby skupiny Black Sabbath<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Black Sabbath statistics <https://www.setlist.fm/stats/black-sabbath-33d6806d.html> [cit. 6. 4. 2018].

## Setlist

1. **Good Times Bad Times**
  2. **Ramble On**  
(first time live in its... [more](#) )
  3. **Black Dog**
  4. **In My Time of Dying**  
([Blind Willie Johnson](#) cover) (with 'Honey Bee' snippet)
  5. **For Your Life**  
(live debut)
  6. **Trampled Under Foot**
  7. **Nobody's Fault but Mine**  
([Blind Willie Johnson](#) cover)
  8. **No Quarter**
  9. **Since I've Been Loving You**
  10. **Dazed and Confused**  
([Jake Holmes](#) cover) (with Jimmy Page solo using violin bow)
  11. **Stairway to Heaven**
  12. **The Song Remains the Same**
  13. **Misty Mountain Hop**  
(preceded by Jason Bonham... [more](#) )
  14. **Kashmir**
- Encore:**
15. **Whole Lotta Love**
- Encore 2:**
16. **Rock and Roll**

Obr. 4 Seznam skladeb z doposud posledního vzpomínkového koncertu Led Zeppelin z roku 2007<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Led Zeppelin Setlist at The O2 Arena, London, England <https://www.setlist.fm/setlist/led-zeppelin/2007/the-o2-arena-london-england-13d6bd65.html> [cit. 6. 4. 2018].



1. **Black Sabbath**
  2. **Fairies Wear Boots**
  3. **Under the Sun/Every Day Comes and Goes**
  4. **After Forever**
  5. **Into the Void**
  6. **Snowblind**  
(With band introductions)
  7. **War Pigs**
  8. **Behind the Wall of Sleep**
  9. **N.I.B.**
  10. **Hand of Doom**
  11. **Supernaut / Sabbath Bloody Sabbath / Megalomania**  
(Instrumental medley)
  12. **Rat Salad**  
(Followed by drum solo)
  13. **Iron Man**
  14. **Dirty Women**
  15. **Children of the Grave**
- Encore:**
16. **Paranoid**

Obr. 5 Seznam skladeb z posledního koncertu Black Sabbath<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Black Sabbath Setlist at Genting Arena, Birmingham, England <https://www.setlist.fm/setlist/black-sabbath/2017/genting-arena-birmingham-england-3bf8245c.html> [cit. 6. 4. 2018].

## Literatura

V historické literatuře je opět pro styl hard rock stěžejní kniha *What's That Sound* od Johna Covache. U těchto skupin si všímá charakteristických prvků a rysů a přidává příklady skladeb, které jsou v tom určitém ohledu reprezentativní. V případě Led Zeppelin se v souvislosti s hard rockem a především pak psychedelií zmiňuje o „Whole Lotta love“ z alba *II*. Tuto skladbu pak také zmiňuje v knize *Engaging Music: Essays in Musical Analysis* v souvislosti s příkladem složené formy AABA.<sup>51</sup> Spojení blues, akustické hudby a psychedelie je dále nejvíce slyšet ve skladbě „Stairway to Heaven“ z alba *IV*. Spiritualitu a východní vlivy společně s vlivem progresivního rocku přináší skladba „Kashmir“ z alba *Physical Graffiti*.<sup>52</sup> U Deep Purple se zaměřuje na skladby „Highway Star“ nebo „Hush“. Prvně jmenovanou navíc hodnotí jako jeden z nejdůležitějších stavebních kamenů pro heavy a speed metal vzniklý na konci 70. let 20. století. Zmiňuje pro Deep Purple důležitá virtuózní sóla klávesisty Johna Lorda a kytaristy Richieho Blackmora. Jako příklad těchto prokomponovaných instrumentálních vložek uvádí skladby „Lazy“ nebo „Smoke on The Water“.<sup>53</sup> Black Sabbath jsou v knize interpretováni jako představitelé proto heavy-metalu s hororovými prvky, které se objevují jak v hudbě, tak v image skupiny. Skladby vykazující tyto znaky jsou „Black Sabbath“ a „Iron man“.<sup>54</sup>

Vzhledem k povaze bakalářské práce je důležité, ne-li nejdůležitější, v tomto ohledu brát zřetel na literaturu týkající se analýzy rockové hudby. Allan F. Moore se při analyzování, pro rock příznačného back-beatu, opírá o skladbu „When the Levee Breaks“ od Led Zeppelin.<sup>55</sup> Dále se zabývá Aiolskou kadencí 6. a 7. stupně v hudbě Deep Purple. Jako modelový příklad uvádí skladbu „Child in Time“ z alba *In Rock*

---

<sup>51</sup>John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006), 65–76.

<sup>52</sup>Tamtéž, 303–304.

<sup>53</sup>Tamtéž, 305–306.

<sup>54</sup>Tamtéž, 306–307.

<sup>55</sup>Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012), 53,68.

(1970).<sup>56</sup> Tato skladba společně s instrumentální skladbou „Wring that Neck“ z alba *The Book of Taliesyn* byly uvedeny na *Live Concerto for Group and Orchestra*. Tedy na koncertě se symfonickým orchestrem v roce 1969 v Londýnském Royal Albert Hall. Vliv klasické hudby je zde zjevný. Ve stejné knize také analyzuje kytarové riffy jako důležité strukturální prvky. Jako příklad uvádí hlavní archetypální riff ze skladby „Smoke on the Water“.<sup>57</sup> Při analyzování rytmických modelů a především pak synkop, zmiňuje skladbu Black Sabbath „Paranoid“ a její vokální linii.<sup>58</sup>

### **Výběr reprezentativních ukázek – výsledek**

Po zvážení a průzkumu uvedených kritérií došlo k výběru reprezentativních ukázek třech hudebních těles pro analýzu stylu hard rock. U každého z nich bylo vybráno 7 skladeb tak, aby vyhovovaly kritériím, a zároveň aby co nejlépe pokryly hudební vyjádření dané skupiny. V seznamu níže jsou všechny skladby s číselnými odkazy na jejich tabulkovou analýzu.

Led Zeppelin:

- 1) „Heartbreaker“(2.2.1.1)
- 2) „Rock ‘n’ Roll“ (2.2.1.2)
- 3) „Whole Lotta Love“ (2.2.1.3)
- 4) „Black Dog“ (2.2.1.4)
- 5) „When the Levee Breaks“ (2.2.1.5)
- 6) „Kashmir“ (2.2.1.6)
- 7) „Dazed and Cofused“ (2.2.1.7)

Deep Purple:

- 1) „Highway Star“(2.2.2.1)
- 2) „Lazy“ (2.2.2.2)
- 3) „Smoke on the Water“ (2.2.2.3)
- 4) „Black Night“ (2.2.2.4)

---

<sup>56</sup> Tamtéž, 231.

<sup>57</sup> Tamtéž, 148.

<sup>58</sup> Tamtéž, 65.

- 5) „Hush“ (2.2.2.5)
- 6) „Child in Time“ (2.2.2.6)
- 7) „Wring that Neck“ (2.2.2.7)

Black Sabbath:

- 1) „Black Sabbath“(2.2.3.1)
- 2) „Paranoid“ (2.2.3.2)
- 3) „War Pigs“ (2.2.3.3)
- 4) „Iron Man“ (2.2.3.4)
- 5) „Children of the Grave“ (2.2.3.5)
- 6) „Into the Void“ (2.2.3.6)
- 7) „Sabbath Bloody Sabbath“ (2.2.3.7)

## 2.2 Schématické vyjádření hudebních parametrů

Sledované hudební parametry, které budou následně interpretovány, uvádím pro přehlednost a názornost v tabulkách. Tabulkový model je odvozený z dizertační práce Michaela Paula Kosse: *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-rock Music of Genesis, 1978-91*.<sup>59</sup> Hudební analýza bude rozdělena do tří hlavních složek: forma, harmonicko-melodická složka a rytmus. Každá z těchto složek má své ukazatele v tabulce. V případě formy je to sloupec časového údaje s označením dílu formy a sloupec s označením části skladby. Harmonicko-melodická složka bude vždy určena ve sloupci označeném slovy tónina (stupnice nebo modus) podle logické interpretace. Sloupce počtu taktů a metra budou interpretovány v podkapitole rytmus. Pro lepší pochopení uvádím podrobnější popis a důvod umístění jednotlivých sloupců.

Časová hodnota je užitečný ukazatel pro orientaci, zároveň je však potřeba si dát pozor a počítat se zápornou i kladnou odchylkou až 3 vteřin. Důvod odchylky je posunutý začátek, kdy u různých vydání skladeb začíná skladba např. tichem trvajícím 2 sekundy. Forma je významný strukturální rys, který je jedním z hlavních sledovaných jevů v této analýze. Část skladby je pojmenování pro dílčí formotvorné celky, které jsem určil poslechem a pojmenoval podle zavedeného terminologického aparátu, který vysvětluje např. Ken Stephenson v knize *What to Listen for in Rock*.<sup>60</sup> Počet taktů je důležitý údaj, který slouží k bližší orientaci při dílčích metrických změnách. Slouží také k lepšímu pochopení proporcí jednotlivých dílů a obecné orientaci. Metrum je důležitý sloupec vypovídající o rytmických vlastnostech jednotlivých dílů. Pro hard rock je tento hudební aspekt extrémně důležitý, neboť nese informaci o rytmickém uspořádání daného úseku. Tónina (stupnice nebo modus) je další důležitý faktor pro hudební dílo. Do této kolonky zařazuji co možná nejvýstižněji aktuální tonální centrum, stupnici, na které je aktuální úsek postavený, nebo jinak teoreticky uvedenou informaci týkající se tónového zařazení úseku.

---

<sup>59</sup> Michael Paul Koss, *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis, 1978–91* (The University of Arizona, 2011).

<sup>60</sup> Ken Stephenson, *What to Listen For in Rock* (New Haven: Yale University Press, 2002), 133–138.

V rockové i hardrockové hudbě je častý jev nejednoznačnosti durového nebo mollového směřování určité hudební myšlenky. Tento problém je zde znázorněn pomocí velkého a malého písmena, kdy velké písmeno odkazuje na durové směřování a malé písmeno obráceně na mollové směřování hudební myšlenky. Komentář pomáhá lépe pochopit analyzovaný úsek nebo poskytnout důležitou informaci pro orientaci.

## 2.2.1 Led Zeppelin

### 2.2.1.1 Heartbreaker

Album: Led Zeppelin II

Autoři: John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1969

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv

| čas +<br>forma     | část skladby            | počet<br>taktů | metrum                          | tónina (stupnice nebo modus)  | komentář  |
|--------------------|-------------------------|----------------|---------------------------------|---|---|
| 0:01-<br>0:25<br>A | intro/hlavní<br>riff    | 2+4+2+2        | 4/4                             | 6 taktů A bluesová stupnice, 2<br>takty modulace do H bluesové<br>pentatoniky, pak návrat na dva<br>takty zpět do A | Bicí souprava<br>s baskytarou nastupují<br>po dvou taktech.           |
| 0:26-<br>0:49      | sloka 1                 | 8+1            | 8x4/4 + 1x5/4                   | A bluesová stupnice   |   |
| 0:50-<br>1:08<br>A | opakování<br>introdukce | 4+2+2          | 4/4                             | 4 takty A bluesová stupnice, 2<br>takty modulace do H bluesové<br>stupnice, pak návrat na dva takty<br>zpět do A    | Zkráceno o dva takty,<br>nyní hrají bicí<br>s baskytarou<br>okamžitě. |
| 1:09-<br>1:31      | sloka 2                 | 8+1            | 8x4/4 + 1x5/4                   | A bluesová  |   |
| 1:32-<br>1:50      | bridge a                | 4+2+2          | 4/4                             | 4 takty hlavní riff modulovaný do<br>C, 2 takty hlavní riff v D, 2 takty<br>hlavní riff v E                         |   |
| 1:51-<br>2:02      | bridge b                | 4+1            | 4x4/4 + 1x2/4                   | E mixolydická   | Zdůraznění dominanty<br>všemi nástroji.                               |
| 2:03-<br>2:48<br>B | kytarové sólo<br>a      | -              | -                               | A bluesová/A rozšířená bluesová<br>stupnice   | Kytarové sólo a je bez<br>doprovodu kapely ve<br>volném metru.        |
| 2:49-<br>3:07      | intlerlude              | 1+7            | 4/4 (double<br>time swing feel) | A mixolydická   | Jeden takt jen el.<br>kytara, pak s bicími a<br>baskytarou.           |
| 3:08-<br>3:40      | kytarové sólo<br>b      | 14             | 4/4 (double<br>time swing feel) | A mixolydická + A bluesová<br>stupnice  |   |
| 3:41-<br>4:05<br>A | sloka 3                 | 7+1+1          | 7x4/4+1x7/4<br>+1x6/4           | A bluesová stupnice   |   |
| 4:06-<br>4:14      | outro/hlavní<br>riff    | 3              | 4/4                             | A bluesová stupnice   |   |

### 2.2.1.2 Rock and Roll

Album: Led Zeppelin IV

Autoři: John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1971

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, elektrické piano

| čas + forma   | část skladby  | počet taktů | metrum       | tónina (stupnice nebo modus)  | komentář   |
|---------------|---------------|-------------|--------------|-------------------------------|--|
| 0:00 - 0:06   | intro         | 5           | 3/8 + 4x 4/4 | -                             | Pouze bicí souprava, 4 takty plus 3 osminové doby v předtaktí. |
| 0:06 - 0:23 A | hlavní riff   | 12          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice | Riff obsahuje tóny mollové i durové tercie.                    |
| 0:23 - 0:57 A | sloka 1       | 24          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 0:57 - 1:30 A | sloka 2       | 24          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 1:31 - 1:48 A | hlavní riff   | 12          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 1:48 - 2:16 A | kytarové sólo | 24          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 2:16 - 2:21 A | hlavní riff   | 4           | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice | Hlavní riff je zkrácen na úvodní 4 takty.                      |
| 2:21 - 2:50 A | sloka 3       | 24          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 2:50 - 3:25 A | hlavní riff   | 24          | 4/4          | A rozšířená bluesová stupnice |  |
| 3:25 - 3:40   | outro         | -           | -            | A rozšířená bluesová stupnice | Outro na bicí soupravu, úplný konec akord na kytaru.           |



### 2.2.1.3 Whole Lotta Love

Album: Led Zeppelin II

Autoři: John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant, Willie Dixon

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1969

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv

| čas + forma | část skladby      | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)            | komentář   |
|-------------|-------------------|-------------|--------|---|--|
| 0:00 - 0:13 | intro/hlavní riff | 4+předtaktí | 4/4    | e mollová pentatonika                   | Dva takty jen el. kytara, poté dva takty el. kytara a el. baskytara.   |
| 0:13 - 0:34 | sloka 1           | 9           | 4/4    | e mollová pentatonika                   | Přechod mezi slokou a refrénem je v nástrojích nenápadný - je nutno se řídit podle textu a vokální linie.  |
| 0:35 - 0:45 | refrén 1          | 4           | 4/4    | e mollová pentatonika                   |  |
| 0:45 - 1:11 | sloka 2           | 9           | 4/4    | e mollová pentatonika                   |  |
| 1:10 - 1:19 | refrén 2          | 4           | 4/4    | e mollová pentatonika                   |  |
| 1:19 - 3:05 | mezihra           | 38          | 4/4    | -                                       | Mohutná studiová postprodukce, modální centrum je tón e.   |
| 3:05 - 3:22 | kytarové sólo     | 6           | 4/4    | E bluesová stupnice/e dórská            |  |
| 3:22 - 3:48 | sloka 3           | 11          | 4/4    | e mollová pentatonika                   |  |
| 3:48 - 3:58 | refrén 3          | 3           | 4/4    | e mollová pentatonika                   |  |
| 3:58 - 4:29 | mezihra 2         | -           | -      | e mollová pentatonika + kadence v E dur | Pouze zpěv a doprovodné zpěvy – opět mohutná studiová postprodukce – využívání ech ve stereu a jiných efektů. Dva akordy pro skladbu nezvykle v E dur. |
| 4:29 – 5:33 | outro/hlavní riff | 24          | 4/4    | e mollová pentatonika                   | Skladba končí fade out - počet taktů je tak přibližný.   |

### 2.2.1.4 Black Dog

Album: Led Zeppelin IV

Autoři: John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1971

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv

| čas + forma      | část skladby  | počet taktů      | metrum        | tónina (stupnice nebo modus)   | komentář   |
|------------------|---------------|------------------|---------------|--|--|
| 0:00 - 0:06      | Intro         | -                | -             | E bez přiznání (chybí tercie)  | Pouze powerakord E5 hraný přes páskové echo.   |
| 0:06 - 0:51<br>A | sloka 1       | 24 (5+3,5+3,5+3) | 4/4*          | a bluesová stupnice (varianta s chromatickým tónem mezi septimou a primou) | Sloka se skládá ze tří opakování 5+3 taktových modelů, kdy je 5 taktů vokální část a 3 takty instrumentální část. Vyskytují se dva zkrácené 2/4 takty a to na konci druhé a třetí vokální části. |
| 0:41 - 0:52      | mezihra 1     | 8                | 7x4/4 + 1x2/4 | e bluesová stupnice  | Změna tóniny zdůrazňuje změnu riffu, který není až tak odlišný od hlavního.  |
| 0:52 - 1:03      | refrén 1      | 8                | 7x4/4 + 1x1/4 | a bluesová stupnice/a Dórská stupnice                                      |  |
| 1:03 - 1:39      | sloka 2       | 25 (5+3,5+3,9)   | 4/4*          | a bluesová stupnice  | Všechny tři vokální části mají na konci zkrácený 2/4 takt.   |
| 1:39 - 2:03      | bridge        | 16               | 4/4           | a bluesová stupnice  |  |
| 2:03 - 2:39<br>A | sloka 3       | 24(5+3,5+3,5+3)  | 4/4*          | a bluesová stupnice  | Všechny tři vokální části mají na konci zkrácený 2/4 takt.   |
| 2:39 - 2:50      | mezihra 2     | 8                | 7x4/4 + 1x2/4 | e bluesová   |  |
| 2:50 - 3:01      | refrén 2      | 8                | 7x4/4 + 1x1/4 | a bluesová stupnice/a Dórská stupnice                                      |  |
| 3:01 - 3:37      | sloka 4       | 25 (5+3,5+3,9)   | 4/4*          | a bluesová stupnice  | Všechny tři vokální části mají na konci zkrácený 2/4 takt.   |
| 3:37 - 4:55      | kytarové sólo | 4/4              | 48            | A rozšířená bluesová stupnice  | Fade out   |

### 2.2.1.5 When the Levee Breaks

Album: Led Zeppelin IV

Autoři: John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1971

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, foukací harmonika

| čas + forma      | část skladby                    | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)        | komentář   |
|------------------|---------------------------------|-------------|--------|-------------------------------------|--|
| 0:00 - 0:07      | intro                           | 2           | 4/4    | -                                   | Intro hraje jen bicí souprava.   |
| 0:07 - 1:07<br>A | hlavní riff + sólo na harmoniku | 18          | 4/4    | f mollová pentatonika               | Četný výskyt mikro intervalů v hlavním rifu i v sóle na foukací harmoniku.     |
| 1:07 - 1:24      | bridge                          | 5           | 4/4    | f aiolská                           | aiolské zabarvení díky VI a VII funkcím mollové stupnice                       |
| 1:24 - 2:11      | sloka 1                         | 14 (7+7)    | 4/4    | f mollová pentatonika               |  |
| 2:11 - 2:25      | bridge                          | 4           | 4/4    | f aiolská                           | aiolské zabarvení díky VI a VII funkcím mollové stupnice                       |
| 2:25 - 3:04      | refrén 1                        | 4+8         | 4/4    | F mixolydická                       | Čtyři takty jsou instrumentální a poté 8 taktů vokálně instrumentální.         |
| 3:04 - 3:50<br>A | hlavní riff + sólo na harmoniku | 14          | 4/4    | f mollová pentatonika               | extenzivní výskyt mikro intervalů v hlavním rifu i v sóle na foukací harmoniku |
| 3:51 - 4:08      | bridge                          | 5           | 4/4    | f aiolská                           | aiolské zabarvení díky VI a VII funkcím mollové stupnice                       |
| 4:08 - 4:54      | sloka 2                         | 14 (8+6)    | 4/4    | f mollová pentatonika               | Diverzifikace je v druhé sloce odlišná – místo 7+7 je rozdělená na 8+6 taktů.  |
| 4:54 - 5:08      | bridge                          | 4           | 4/4    | f aiolská                           | aiolské zabarvení díky VI a VII funkcím mollové stupnice                       |
| 5:08 - 5:46      | refrén 2                        | 4+8         | 4/4    | F mixolydická                       | 4 takty jsou instrumentální a poté 8 taktů vokálně instrumentální.             |
| 5:46 - 7:06      | coda                            | 21          | 4/4    | f mollová pentatonika/F mixolydická |  |

### 2.2.1.6 Kashmir

Album: Physical Graffiti

Autoři: John Bonham, Jimmy Page, Robert Plant

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg, mellotron a aranžování dechových a smyčkových sekcí), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1974

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, mellotron, dechová sekce, smyčcová sekce, zpěv

| čas + forma    | část skladby | počet taktů         | metrum               | tónina (stupnice nebo modus) | komentář   |
|----------------|--------------|---------------------|----------------------|------------------------------|--|
| 0:00 - 0:18 A  | hlavní riff  | 4(6/4)              | 6/4 (6/8)<br>hemiola | d chromatická stupnice       | Rytmus je složený ze dvou meter hraných zároveň. Kytarový riff je hrán v 6/8 taktu, bicí však zadržují sudost v 6/4 taktu. Začátky se vyrovnají vždy po 8 frázích kyt. riffu.  |
| 0:18 - 0:53    | sloka 1      | 8(6/4)              | 6/4 (6/8)            | D dur/d chromatická stupnice | Úvodní riff díky absentující tercii není možno jednoznačně identifikovat jako durový nebo mollový. Otevřené ladění DADGAD však zesiluje vyšší harmonické intervaly a akustické zákony způsobují durový dojem. Ve sloce se pak objeví ve vokální linii durová tercie. |
| 0:53 -1:11     | mezihra      | 4(6/4)              | 6/4<br>(4/4/6/8)     | D chromatická stupnice       | Riff je sekvence kvartových průtahů v chromatické stupnici, nejprve zde na platformě 6/4 taktu zní 4/4 metrum v kytarovém riffu, poté opět 6/8 s nástupem logicky vedeným do 6/4 taktu.  |
| 1:11 - 1:47    | sloka 2      | 8(6/4)              | 6/4 (6/8)            | D dur/d chromatická stupnice | uvedení smyčcové sekce   |
| 1:47 - 2:12    | mezihra 2    | 8x6/4+2x4/4 + 1x1/8 | 6/4,4/4,1/8          | D chromatická stupnice       | mezihra je prodloužena o 4/4 část a o 1/8 takt zdůrazňující přechod do další části v dominantní tónině   |
| 2:12 - 3:09    | sloka 3      | 20                  | 4/4                  | a frygická                   |  |
| 3:10 - 3:21    | mezihra 3    | 4                   | 4/4                  | D chromatická stupnice       | Mezihra je zkrácena o 6/8 úsek.  |
| 3:21 - 4:19    | refrén       | 20                  | 4/4                  | A frygická dominantní        | nástup mellotronu  |
| 4:19 - 4:37 A' | hlavní riff  | 8(6/4)              | 6/4 (6/8)            | d chromatická stupnice       |  |
| 4:37 - 5:12    | sloka 4      | 8                   | 6/4 (6/8)            | D dur/d chromatická stupnice |  |
| 5:13 - 5:30    | mezihra 4    | 4(6/4)              | 6/4<br>(4/4/6/8)     | D chromatická stupnice       |  |

|             |               |             |           |   |  |
|-------------|---------------|-------------|-----------|---|--|
| 5:31 - 6:06 | sloka 5       | 8           | 6/4 (6/8) | D dur/d chromatická stupnice                                  |  |
| 6:07 - 6:36 | mezihra 5     | 8x6/4+2x4/4 | 6/4,4/4   | D chromatická stupnice  |  |
| 6:37 - 8:32 | refrén + coda | 38          | 4/4       | A frygická dominantní, a moll harmonická, chromatické přesahy | A frygická dominantní stupnice má velkou tercii. |

### 2.2.1.7 Dazed and Confused

Album: I

Autoři: Jimmy Page

Interpreti: John Bonham (ds), John Paul Jones (bg), Jimmy Page (g), Robert Plant (voc)

Rock vydání: 1969

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv

| čas + forma      | část skladby  | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)        | Komentář  |
|------------------|---------------|-------------|--------|-------------------------------------|---|
| 0:00 - 0:18      | intro         | 8           | 6/8    | E chromatická                       |   |
| 0:18 - 0:37<br>A | sloka 1       | 8           | 6/8    | E chromatická /bluesová pentatonika | Zpěv je v bluesové pentatonice.   |
| 0:37 - 0:55      | hlavní riff a | 8           | 6/8    | e chromatická                       |   |
| 0:55 - 1:12<br>A | sloka 2       | 8           | 6/8    | E chromatická /bluesová pentatonika |   |
| 1:12 - 1:40      | hlavní riff b | 4+8         | 6/8    | h mollová pentatonika/E chromatická |   |
| 1:40 - 1:56<br>A | sloka 3       | 8           | 6/8    | E chromatická/E bluesová stupnice   |   |
| 1:57 - 2:05      | hlavní riff c | 4           | 6/8    | h mollová pentatonika               | pouze pentatonická část hlavního riffu  |
| 2:05 - 3:29<br>B | mezihra       | 38          | 6/8    | e mollová pentatonika/e frygická    | Na konci částí zní zmenšený druhý stupeň evokující frygický modus.  |
| 3:29 - 5:02      | kytarové sólo | 61+8        | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská      | Posledních 8 taktů zní kytarový riff v dórském modu. Kontrast kytarového sóla je umocněn double timem a změnou metra. |
| 5:02 - 5:28<br>A | hlavní riff b | 4+8         | 6/8    | h mollová pentatonika/E chromatická |   |
| 5:28 - 5:44      | sloka 4       | 8           | 6/8    | E chromatická/bluesová pentatonika  |   |
| 5:44 - 5:52      | hlavní riff c | 4           | 6/8    | h mollová pentatonika               |   |
| 5:52 - 6:26      | coda          | 14          | 6/8    | e mollová pentatonika               |   |

## 2.2.2 Deep Purple

### 2.2.2.1 Highway Star

Album: Machine Head

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Ian Gillan (voc), Roger Glover (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1972

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany

| čas + forma | část skladby   | počet taktů | metrum                                     | tónina (stupnice nebo modus) | komentář |
|-------------|----------------|-------------|--|------------------------------|----------|
| 0:01-0:34   | intro          | 24          | 4/4  | g moll/g dórská              |          |
| 0:34-0:57 A | sloka 1        | 16          | 4/4  | g moll                       |          |
| 0:57-1:16   | refrén 1       | 14          | 4/4  | a moll                       |          |
| 1:16-1:38 A | sloka 2        | 16          |  | g moll                       |          |
| 1:38-1:57   | refrén 2       | 14          | 4/4  | a moll                       |          |
| 1:58-2:42 B | varhanové sólo | 32          | 4/4  | d moll                       |          |
| 2:42-3:04   | bridge         | 8+7         | 8x 4/4 + 1x 6/4 + 2x 4/4 + 1x 6/4 + 3x 4/4 | d moll/d bluesová stupnice   |          |
| 3:05-3:27 A | sloka 3        | 16          | 4/4  | g moll                       |          |
| 3:27-3:46   | refrén 3       | 14          | 4/4  | a moll                       |          |
| 3:47-5:05 C | kytarové sólo  | 57          | 4/4  | d moll                       |          |
| 5:06-5:27 A | sloka 4        | 16          | 4/4  | g moll                       |          |
| 5:27-5:48   | refrén 4       | 15          | 4/4  | a moll                       |          |
| 5:48-6:05   | outro          | -           | -  | a moll                       |          |

### 2.2.2.2 Lazy

Album: Machine Head

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Ian Gillan (voc, foukací harmonika), Roger Glover (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1972

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany, foukací harmonika

| čas + forma    | část skladby              | počet taktů                       | metrum | tónina (stupnice nebo modus)                             | komentář   |
|----------------|---------------------------|-----------------------------------|--------|--|--|
| 0:00-1:18      | intro/varhannové sólo a   | -                                 | -      | f moll, f bluesová stupnice                              |  |
| 1:18-1:41      | intro/varhannové sólo b   | 18                                | 4/4    | f moll, f bluesová stupnice                              | Přidává se kytara a bicí.                                  |
| 1:41-2:16<br>A | hlavní riff               | 16x4/4 +<br>3x4/4+1x2/4<br>+8x4/4 | 4/4    | f moll, f bluesová stupnice                              | vložený jeden 2/4 takt                                     |
| 2:16-3:01      | kytarové sólo             | 36                                | 4/4    | f moll, f bluesová stupnice/f dórská                     |  |
| 3:01-3:16<br>A | hlavní riff               | 3x4/4+1x2/4+<br>8x4/4             | 4/4    | f moll, f bluesová stupnice                              | vložený jeden 2/4 takt                                     |
| 3:16-4:02      | klávesové/varhannové sólo | 36                                | 4/4    | f moll, f bluesová stupnice/f dórská                     |  |
| 4:02-4:19<br>B | hlavní riff               | 3x4/4+1x2/4+<br>10x4/4            | 4/4    | f mollová bluesová stupnice, g mollová bluesová stupnice | vložený jeden 2/4 takt, přidané 2 takty/modulace do g moll |
| 4:19-4:50      | sloka 1                   | 24                                | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice                               |  |
| 4:50-5:20      | sólo na foukací harmoniku | 24                                | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice                               |  |
| 5:20-5:51      | sloka 2                   | 24                                | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice                               |  |
| 5:51-6:05<br>A | hlavní riff               | 3x4/4+1x2/4+<br>8x4/4             | 4/4    | a moll/a bluesová stupnice                               | modulace do a moll   |
| 6:06-6:56      | kytarové sólo 2           | 42                                | 4/4    | a moll/a bluesová stupnice                               |  |
| 6:56-7:33      | coda                      | 5                                 | 12/8   | a mollová bluesová stupnice                              | změna taktového udání a tempa                              |

### 2.2.2.3 Smoke on the Water

Album: Machine Head

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Ian Gillan (voc) Roger Glover (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1972

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany

| čas + forma | část skladby      | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)         | komentář |
|-------------|-------------------|-------------|--------|--------------------------------------|----------|
| 0:00 - 0:52 | intro/hlavní riff | 24          | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 0:52 - 1:26 | sloka 1           | 16          | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 1:26 - 1:39 | refrén 1          | 6           | 4/4    | g dórská/g frygická                  |          |
| 1:39 - 1:56 | hlavní riff       | 8           | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 1:56 - 2:29 | sloka 2           | 16          | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 2:29 - 2:42 | refrén 2          | 6           | 4/4    | g dórská/g frygická                  |          |
| 2:42 - 2:59 | hlavní riff       | 8           | 4/4    | g mollová bluesová stupnice          |          |
| 2:59 - 3:40 | kytarové sólo     | 16          | 4/4    | g mollová bluesová stupnice/c dórská |          |
| 3:40 - 3:57 | hlavní riff       | 8           | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 3:57 - 4:30 | sloka 3           | 16          | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 4:30 - 4:42 | refrén 3          | 6           | 4/4    | g dórská/g frygická                  |          |
| 4:43 - 5:16 | hlavní riff       | 16          | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |
| 5:16 - 5:37 | coda              | 8           | 4/4    | g bluesová stupnice                  |          |



### 2.2.2.4 Black Night

Album: In Rock

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Ian Gillan (voc) Roger Glover (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1970

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany

| čas + forma | část skladby       | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)    | Komentář   |
|-------------|--------------------|-------------|--------|---------------------------------|--|
| 0:00-0:17 A | hlavní riff/intro  | 10          | 4/4    | e mollová pentatonika           | Intro hrají 2 takty jen bicí a baskytara.        |
| 0:18-0:46   | sloka 1            | 8+8         | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská/ |  |
| 0:45-1:00 A | hlavní riff        | 8           | 4/4    | e mollová pentatonika           |  |
| 1:00-1:29   | sloka 2            | 8+8         | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská/ |  |
| 1:29-1:54 B | kytarové sólo      | 12+2        | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská/ |  |
| 1:54-2:15   | klávesové sólo     | 12          | 4/4    | a mollová pentatonika           | modulace do a moll                               |
| 2:16-2:30 A | hlavní riff        | 8           | 4/4    | 4/4                             | návrat do původní tóniny - e mollová pentatonika |
| 2:30-2:58   | sloka 3            | 8+8         | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská/ |  |
| 2:58-3:25   | coda/kytarové sólo | 14          | 4/4    | e mollová pentatonika/e dórská/ |  |

### 2.2.2.5 Hush

Album: Shades of Deep Purple

Autoři: Joe South

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Rod Evans (voc) Nick Simper (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1972

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany

| čas + forma | část skladby   | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus) | komentář                                  |
|-------------|----------------|-------------|--------|------------------------------|---|
| 0:00-0:38   | intro          | 12          | 4/4    | c moll                       | nástup kapely od 0:13 kadencí VII VI S D7 |
| 0:38-0:57 A | refrén 1       | 8           | 4/4    | As Dur                       |   |
| 0:57-1:06   | sloka 1        | 4           | 4/4    | c moll                       |   |
| 1:06-1:23 A | refrén 1       | 8           | 4/4    | As Dur                       |   |
| 1:23-2:03   | sloka 2        | 18          | 4/4    | c moll                       |   |
| 2:03-2:21 A | refrén 3       | 8           | 4/4    | As Dur                       |   |
| 2:21-2:47   | sloka 3        | 12          | 4/4    | c moll                       |   |
| 2:47-3:56 B | klávesové sólo | 31          | 4/4    | c moll/ c bluesová stupnice  |   |
| 3:56-4:24 A | refrén 4       | 12          | 4/4    | As Dur                       |   |

### 2.2.2.6 Child in Time

Album: In Rock

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), Ian Gillan (voc) Roger Glover (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1970

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, zpěv, Hammondovy varhany,

| čas + forma | část skladby            | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)  | komentář   |
|-------------|-------------------------|-------------|--------|---|--|
| 0:00-0:49A  | intro/klávesové sólo    | 12          | 4/4    | a moll Aiolská/jiné mody od a: frygický nebo dórský/a moll harmonická     | + 1 doba předtaktí; doprovod je aiolská stupnice; jiné mody pouze v klávesovém sóle                  |
| 0:49-1:53   | sloka 1                 | 16          | 4/4    | a moll aiolská  |  |
| 1:53-3:19   | refrén1                 | 24          | 4/4    | a moll aiolská  | přidání bicí soupravy + postupný nárůst dynamiky   |
| 3:19-3:32 B | bridge                  | 4           | 4/4    | a moll aiolská  |  |
| 3:32-3:59   | kytarové sólo a         | 8           | 4/4    | a moll aiolská/jiné mody od a: frygický nebo dórský/<br>bluesová stupnice |  |
| 3:59-5:43   | kytarové sólo b         | 76(38)      | 4/4    | a moll aiolská,<br>bluesová pentatonika                                   | double time (dvojnásobné zrychlení tempa); Doprovod nyní vynechává charakteristický aiolský 6 stupeň |
| 5:43-6:04   | unisono kláves a kytary | 16(8)       | 4/4    | a moll  |  |
| 6:04-6:36 A | intro/klávesové sólo    | 8           | 4/4    | a moll Aiolská/jiné mody od a: frygický nebo dórský/a moll harmonická     | návrat do původního tempa; doprovod je aiolská stupnice; jiné mody pouze v klávesovém sóle           |
| 6:36-7:39   | sloka 2                 | 16          | 4/4    | a moll Aiolská  |  |
| 7:39-9:00   | refrén 2                | 23          | 4/4    | a moll Aiolská  |  |
| 9:00-10:19  | coda                    | 18          | 4/4    | E frygická dominantní, E chromatická                                      | postupné crescendo až do psychedelie na samém konci  |

### 2.2.2.7 Wring that Neck

Album: The Book of Talysein

Autoři: Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord a Ian Paice.

Interpreti: Ritchie Blackmore (g), NickS imper (bg), Jon Lord (klávesy a Hammondovy varhany) a Ian Paice (ds).

Rok vydání: 1968

Instrumentace: el. kytara, el. baskytara, bicí, hammondovy varhany

| čas + forma | část skladby    | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus) | komentář        |
|-------------|-----------------|-------------|--------|------------------------------|-----------------|
| 0:00-0:56   | hlavní riff     | 32          | 4/4    | g moll                       | hlavní téma 2x. |
| 0:56-1:36   | klávesové sólo  | 24          | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice,  |                 |
| 1:36-2:55   | kytarové sólo   | 48          | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice   |                 |
| 2:55-3:44   | hlavní riff     | 30          | 4/4    | g moll                       |                 |
| 3:44-4:10   | kytarové sólo 2 | -           | -      | g moll/g bluesová stupnice   |                 |
| 4:10-4:30   | hlavní riff     | 13          | 4/4    | g moll                       |                 |
| 4:31-5:13   | coda            | -           | -      | g moll/g bluesová stupnice   |                 |

### 2.2.3 Black Sabbath

#### 2.2.3.1 Black Sabbath

Album: Black Sabbath

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler(bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1970

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí

| čas + forma    | část skladby  | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)          | komentář   |
|----------------|---------------|-------------|--------|---------------------------------------|--|
| 0:01-0:37      | intro         | -           | -      | -                                     | samplované zvuky kostelního zvonu a deště s hromobitím       |
| 0:37-1:23<br>A | hlavní riff   | 8+4         | 4/4    | tritonus <i>g - des</i>               | Osm taktů je hlavní riff hrán forte, 4 takty piano.          |
| 1:23-2:19      | sloka 1       | 16          | 4/4    | tritonus <i>g - des</i>               |  |
| 2:19-3:04      | hlavní riff   | 8+4         | 4/4    | tritonus <i>g - des</i>               |  |
| 3:04-4:01<br>A | sloka 2       | 16          | 4/4    | tritonus <i>g - des</i>               |  |
| 4:01-4:34      | hlavní riff   | 8           | 4/4    | tritonus <i>g - des</i>               |  |
| 4:35-4:43<br>B | bridge        | 4           | 4/4    | g aiolská                             |  |
| 4:44-5:13      | sloka 3       | 16          | 4/4    | g aiolská                             | Riff lze interpretovat i ve 12/8 taktu.                      |
| 5:13-5:56      | kytarové sólo | 16          | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice/chromatika | Harmonický doprovod nelze tonálně jednoznačně interpretovat. |
| 5:57-6:20      | outro         | 16          | 4/4    | g moll/g bluesová stupnice/chromatika | Harmonický doprovod nelze tonálně jednoznačně interpretovat. |

### 2.2.3.2 Paranoid

Album: Paranoid

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler(bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1970

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí

| čas + forma | část skladby  | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)  | komentář                           |
|-------------|---------------|-------------|--------|-------------------------------|------------------------------------|
| 0:00-0:14   | intro         | 8           | 4/4    | e moll, e mollová pentatonika | Tónina je po celou skladbu stejná. |
| 0:14-0:37 A | sloka         | 16          | 4/4    |                               |                                    |
| 0:38-0:49 A | sloka         | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 0:49-1:01 B | refrén 1      | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 1:01-1:13   | mezihra       | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 1:13-1:25 A | sloka 3       | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 1:25-1:48 B | kytarové sólo | 16          | 4/4    |                               |                                    |
| 1:48-2:00   | mezihra       | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 2:00-2:23 A | sloka 4       | 16          | 4/4    |                               |                                    |
| 2:24-2:35   | sloka 5       | 8           | 4/4    |                               |                                    |
| 2:35-2:48 B | mezihra/coda  | 16          | 4/4    |                               |                                    |

### 2.2.3.3 War Pigs

Album: Paranoid

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler(bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1970

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí

| čas + forma | část skladby    | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)        | komentář   |
|-------------|-----------------|-------------|--------|-------------------------------------|--|
| 0:00-0:52   | intro           | 16          | 6/8    | E mixolydická                       |  |
| 0:52-1:46 A | sloka 1         | 4+16        | 4/4    | E mixolydická                       | změna metra; double time feel                              |
| 1:46-2:07   | mezihra         | 8           | 4/4    | E bluesová stupnice + E chromatická | Lze uvažovat i o frygickém modu.                           |
| 2:07-2:38 B | sloka 2         | 4+8         | 4/4    | E mixolydická/e bluesová stupnice   | Sloky jsou nejprve uvedeny instrumentálně po dobu 4 taktů. |
| 2:38-3:09   | sloka 3         | 4+8         | 4/4    | E mixolydická/e bluesová stupnice   |  |
| 3:09-3:30   | mezihra         | 8           | 4/4    | E bluesová stupnice/E chromatická   |  |
| 3:30-4:29 C | kytarové sólo 1 | 23          | 4/4    | E mixolydická/e bluesová stupnice   |  |
| 4:29-5:22 A | sloka 4         | 4+8         | 4/4    | E mixolydická                       | double time feel   |
| 5:22-5:43   | mezihra         | 8           | 4/4    | E bluesová stupnice/E chromatická   |  |
| 5:43-6:34   | coda a          | 19          | 4/4    | E mixolydická/e aiolská             |  |

|           |                           |        |     |                             |                       |
|-----------|---------------------------|--------|-----|-----------------------------|-----------------------|
| 6:34-7:38 | coda b<br>(kytarové sólo) | 16     | 4/4 | e aiolská                   |                       |
| 7:38-7:52 | coda c                    | 8+3+ - | 4/4 | E mixolydická/E chromatická | chromatické crescendo |

### 2.2.3.4 Iron Man

Album: Paranoid

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler (bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1970

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí

| čas + forma    | část skladby         | počet taktů    | metrum | tónina (stupnice nebo modus)                    | komentář   |
|----------------|----------------------|----------------|--------|---|--|
| 0:00-0:28      | intro                | 7x4/4+1x2/4    | 4/4    | Pouze mikro intervalovým způsobem hraná sekunda |  |
| 0:28-0:41      | hlavní riff          | 4              | 4/4    | h aiolská                                       |  |
| 0:41-1:01<br>A | sloka 1              | 6              | 4/4    | h aiolská                                       |  |
| 1:01-1:14      | sloka 2              | 4              | 4/4    | h aiolská                                       |  |
| 1:14-1:32      | mezihra              | 6              | 4/4    | h dórská/h mollová pentatonika                  |  |
| 1:32-1:57      | sloka 3              | 4+4            | 4/4    | h aiolská                                       | Zpěv se u 3. 4. a 5. sloky připojuje po 4 taktech. |
| 1:57-2:22      | refrén 1             | 8              | 4/4    | h aiolská/ h bluesová stupnice                  |  |
| 2:22-2:47<br>A | sloka 4              | 4+4            | 4/4    | h aiolská                                       |  |
| 2:47-3:11      | refrén 2             | 8              | 4/4    | h aiolská/h bluesová pentatonika                |  |
| 3:11-3:45<br>B | kytarové sólo        | 24             | 4/4    | cis mollová pentatonika/cis bluesová            | double time; modulace do cis moll                  |
| 3:45-3:57      | refrén               | 4              | 4/4    | h bluesová pentatonika                          | pouze instrumentální část refrénu                  |
| 3:57-4:22<br>A | sloka 5              | 4+4            | 4/4    | h aiolská                                       | návrat do h moll                                   |
| 4:22-4:38      | mezihra              | 5 x 4/4 1x 2/4 | 4/4    | h dórská/h mollová pentatonika                  |  |
| 4:38-5:53      | coda/kytarové sólo 2 | 13+31          | 4/4    | e dórská/e mollová pentatonika                  | double time; modulace do e                         |

### 2.2.3.5 Children of the Grave

Interpret: Black Sabbath

Skladba: Children of the Grave

Album: Master of Reality

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler (bg) a Bill Ward(ds)

Rok vydání: 1970

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí, syntezátor

| čas + forma | část skladby  | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)         | komentář  |
|-------------|---------------|-------------|--------|--------------------------------------|---|
| 0:00-0:13   | intro         | 8           | 4/4    | Pouze tón Cis                        |   |
| 0:13-0:52 A | hlavní riff   | 24          | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 0:52-1:17   | sloka 1       | 16          | 4/4    | cis aiolská/ cis mollová pentatonika | pentatonická stupnice v liniích zpěvu                                     |
| 1:17-1:34 A | hlavní riff   | 10          | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 1:34-1:59   | sloka 2       | 16          | 4/4    | cis aiolská/cis mollová pentatonika  |   |
| 1:59-2:09   | hlavní riff   | 6           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 2:09-2:21 B | mezihra a     | 8           | 4/4    | Cis bluesová stupnice                |   |
| 2:21-2:45   | mezihra b     | 8           | 4/4    | Cis zmenšená stupnice                | halftime, bluesová pentatonická stupnice s výrazným zmenšeným 5. stupněm. |
| 2:45-3:08 A | hlavní riff   | 10          | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 3:08-3:34   | sloka 3       | 16          | 4/4    | cis aiolská/cis mollová pentatonika  |   |
| 3:34-3:43   | hlavní riff   | 6           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 3:43-4:08 C | kytarové sólo | 16          | 4/4    | cis aiolská/cis bluesová stupnice    |   |
| 4:08-4:18   | hlavní riff   | 6           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 4:18-5:17   | coda          | 4+ -        | 4/4    | -                                    |   |

### 2.2.3.6 Into the Void

Album: Master of Reality

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara), Geezer Butler (bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1971

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, bicí

| čas + forma    | část skladby            | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)       | komentář                                  |
|----------------|-------------------------|-------------|--------|------------------------------------|---|
| 0:00-0:38      | intro a                 | 2+6         | 4/4    | cis bluesová stupnice              | přidání baskytary s bicími po 2 taktech   |
| 0:38-0:55      | intro b                 | 4           | 4/4    | cis bluesová stupnice, cis aiolská | na konci aiolská kadence                  |
| 0:55-1:14      | intro a                 | 4           | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |
| 1:14-2:14<br>A | hlavní riff/<br>Sloka 1 | 4+4+8+4     | 4/4    | cis bluesová stupnice              | změna tempa (nyní hlavní tempo skladby)   |
| 2:14-3:04<br>A | hlavní riff<br>/Sloka 2 | 4+8+3       | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |
| 3:04-3:32<br>B | bridge                  | 31          | 4/4    | cis bluesová stupnice              | čtyřnásobné zrychlení - extrémní kontrast |
| 3:32-4:33<br>A | hlavní riff<br>/Sloka 3 | 4+4+8+4     | 4/4    | cis bluesová stupnice              | a tempo                                   |
| 4:33-5:03<br>C | kytarov é sólo a        | 4+8         | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |
| 5:03-5:38      | kytarov é sólo b        | 12          | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |
| 5:38-5:56      | kytarov é sólo C        | 6           | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |
| 5:56-6:10      | coda                    | 4           | 4/4    | cis bluesová stupnice              |   |



### 2.2.3.7 Sabbath Bloody Sabbath

Album: Sabbath Bloody Sabbath

Autoři: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler a Bill Ward

Interpreti: Ozzy Osbourne (voc), Tony Iommi (el. kytara, akustická kytara), Geezer Butler (bg) a Bill Ward (ds)

Rok vydání: 1973

Instrumentace: zpěv, el. kytara, el. baskytara, akustická kytara, bicí

| čas + forma    | část skladby              | počet taktů | metrum | tónina (stupnice nebo modus)         | komentář  |
|----------------|---------------------------|-------------|--------|--------------------------------------|---|
| 0:00-0:14<br>A | intro/hlavní riff         | 4           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 0:14-0:42      | sloka 1                   | 8           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 0:43-1:11      | refrén 1                  | 8           | 4/4    | fis aiolská                          | modulace do subdominantní tóniny  |
| 1:11-1:25<br>A | intro/hlavní riff         | 4           | 4/4    | cis aiolská                          | návrat do hlavní tóniny/stupnice cis moll/aiolská                         |
| 1:25-1:54      | sloka 2                   | 8           | 4/4    | cis aiolská                          |   |
| 1:54-2:26      | refrén 2                  | 9           | 4/4    | Fis aiolská                          |   |
| 2:26-2:55<br>B | hlavní riff/kytarové sólo | 8           | 4/4    | cis aiolská/cis bluesová stupnice    |   |
| 2:55-3:19      | mezihra                   | 7           | 4/4    | cis moll                             | kadence přes dominantu - lze hovořit o mollové tónině v tradičním smyslu  |
| 3:19-3:54<br>C | sloka 3                   | 2+8         | 4/4    | cis chromatická/moll ová pentatonika | 2 takty instrumentální  |
| 3:54-4:07      | mezihra                   | 4           | 4/4    | cis moll                             |   |
| 4:07-4:41      | sloka 4                   | 2+8         | 4/4    | cis chromatická/moll ová pentatonika | 2 takty instrumentální  |
| 4:42-4:52      | mezihra                   | 4           | 4/4    | cis moll                             |   |
| 4:52-5:44      | coda                      | 30          | 4/4    | gis moll pentatonická                | diverzifikace se změnil na trioly; double time; modulace do gis; dade out |

## 2.3 Forma

Jedním z nejtěžejnějších výsledků hudební analýzy je určení formy. Po tomto určení dochází k: *celkovému rozvržení skladby a uspořádání jednotlivých částí*.<sup>61</sup> V mé práci se soustředím na tři interprety, kteří spadají pod jeden hudební styl, tudíž by se dalo očekávat, že jejich formální struktura bude vykazovat mnoho společných jevů. Analýza by měla odpovědět na otázku, jestli tomu tak opravdu je. Nejprve je vhodné zrekapitulovat nahlížení na formu tohoto stylu. Mezi obecně nejpoužívanější rockové formy či schémata řadí John Covach: 12 taktové blues, formu AABA, sloku-refrén, jednoduchou strofickou formu a složené formy. Výběr odůvodňuje takto: *Široký rozsah formálních variací může být vysvětlen těmito schématy, které sice nepokryjí celou rockovou hudbu, ale poskytují solidní základ pro analýzu většiny rockové hudby*.<sup>62</sup> Covach si uvědomuje silnou stylovou rozmanitost a vzhledem k obecnému termínu rock musí uvažovat i o jeho progresivních sférách, kde se často mohou uplatňovat složitější formy. Příkladem můžou být rozsáhlá progresivně rocková konceptuální alba interpretů jako Genesis, Yes nebo Pink Floyd. Zajímavé však je, že i pro velmi rozsáhlá díla rockové hudby lze najít vysvětlení pomocí uvedených základních rockových forem. Příkladem je skladba „Close to the Edge“ od skupiny Yes, která i přes svou dlouhou 18 minutovou stopáž vykazuje jasné znaky složené formy AABA.<sup>63</sup> Pro hard rockovou hudbu vybraného období si s uvedenými návrhy téměř vystačím a to i přesto, že některá díla mnou analyzovaných interpretů do jisté míry s progresivním rockem koketují a vyžadují tak detailnější komentář.

---

<sup>61</sup> Karel Janeček, *Hudební Formy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955), 15.

<sup>62</sup> John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 65–76.

<sup>63</sup> Edited by John Rudolph Covach & Graeme Boone, *Understanding Rock Essays in Musical Analysis* (New York: Oxford University Press, 1997), 12.

## 12taktové blues

Vzniklo v období před druhou světovou válkou, kdy sloužilo bluesovým seskupením více hráčů pro snadnou orientaci při improvizacích. Kromě blues se však vyskytovalo i v jazzové hudbě, kde bylo často reharmonizováno především v posledním čtyřtaktí.<sup>64</sup> V 50. letech minulého století došlo k výraznému zpopularizování tohoto modelu, kdy drtivá většina skladeb rock'n'rollového stylu obsahovala právě tohle schéma. Schéma se skládá z 3 částí po 4 taktech, při čemž jsou daná jasná harmonická pravidla. První čtyřtaktí náleží tónice, druhé čtyřtaktí z poloviny subdominantně a tónice, a třetí nabízí rychlejší harmonickou kinetiku, při které se po jednom taktu střídá dominanta, subdominanta a tónika přes dva takty. Kontrast v třetím čtyřtaktí je citelný i ve významu textu, kdy první dvě čtyřtaktí bývá vyřčena otázka a v posledním odpověď. Graficky vypadá harmonické schéma takto:

|T|%|%|S|%|T|%|D|S|T|T (D)|

Významem textu, ale i frázováním a dynamickou strukturou, lze stavbu 12taktí pojmenovat následovně.<sup>65</sup>

zvolání | opakování zvolání | odpověď

Označení 12 taktového blues samo o sobě popisuje stavbu jedné dílčí části skladby (např. sloky). Nepřináší tak detailní informace o celkové formě. Skladba, jejíž formu označíme jako 12 taktové blues, toto harmonické se schéma neustále opakuje.<sup>66</sup>

## AABA forma

Podobně jako 12taktové blues tato forma pochází z 1. poloviny 20. století. Konkrétně 32taktové schéma AABA bylo hojně používáno v písních vydávanými vydavatelstvím Tin Pan Alley, které mělo velký vliv na vznik hudebního průmyslu.

---

<sup>64</sup> Milan Svoboda, *Praktická Jazzová harmonie*. 2. vydání. (Praha: Jc Audio, 2014), 127.

<sup>65</sup> Tamtéž, 125.

<sup>66</sup> John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 69..

Tato forma spočívá v uvedení kontrastního dílu B, který má za úkol, aby poslední díl A (sloka), který je opakován potřetí, působil nově a skladba tak nezněla monotónně. Díl B dosahuje kontrastnosti pomocí změny tóniny, značně odlišného rytmu, instrumentační proměny nebo mnoha jiných způsobů. Tato forma je velmi extenzivně používána v populární hudbě díky své kompoziční nenáročnosti. Kontrastem této formy je sloka-refrén, kde je důraz kladen na refrén. Schéma vypadá takto:

A (sloka)|A (sloka)|B (bridge/„middle eight“<sup>67</sup>)|A sloka

Tento rámec přirozeně není neměnitelný. Často se obměňují různé části pomocí změny délek jednotlivých úseků, nebo naopak jejich zkracování. Hojně se také užívají obvyklé stavební prostředky, jako jsou introdukce/intra a coda/outro.

#### **Forma sloka-refrén (verse chorus)**

Středem pozornosti v této formě je refrén, který je kontrastní proti slokám a nese většinou nějakou zapamatovatelnou myšlenku. Sloky, které často bývají disproporčně delší než refrén, slouží pouze k oddělení jednotlivých refrénů, které jsou pro skladbu nejdůležitější. Podle Covache se refrén nejlépe pozná tak, že musí obsahovat: [...] *moment, tu část skladby, která se vryje posluchači do podvědomí.*<sup>68</sup> Schéma takové formy mohou být nejrůznější, ale vždy platí, že v centru dění je refrén. Návrh schématu formy sloka refrén vypadá následovně:

intro|sloka|refrén|sloka|refrén|intro|refrén|refrén|

Opakuji, že se jedná pouze o jednu možnost a praxi se může tato forma velmi lišit. Hlavním poznávacím znamením je tedy kontrastní refrén vyčnívající nad ostatními skladebními díly.

---

<sup>67</sup>Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012), 58.

<sup>68</sup>John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 71.

### **Jednoduchá strofická forma** (simple verse form)

Kompozičně nejjednodušší forma je složená pouze z opakování jednoho úseku bez harmonických či podobných hudebních změn. Vytvoří se takto libovolně početné opakování slok. Z důvodu omezenosti různorodosti se může přidat jeden kontrastní instrumentální díl pro obnovení pozornosti posluchače.<sup>69</sup> Schéma je tedy velmi triviální:

sloka | sloka | sloka | ... |

### **Složené formy** (Compound forms)

Jak se ukáže, tyto formy jsou pro hard rock nejdůležitější. Spočívají v kombinování doposud popsaných forem. Velmi často se pak používá spojení formy sloka-refrén s AABA formou. Schéma takto Složené AABA formy vypadá takto:

| A (sloka + refrén) | A (sloka + refrén) | B (bridge) | A (sloka + refrén) |

Tento způsob komponování tedy využívá refrén jako nejdůležitější motiv skladby. Zároveň se však objevuje soběstačný kontrastní díl B. Tento díl se často tvoří z dlouhých instrumentálních sól: Deep Purple „Smoke on the Water“ se zaměřením na virtuozitu, ale může naopak být i velmi přímočarý s prvky psychedelie: Led Zeppelin „Whole Lotta Love“. Hojně používaný je i kontrast v podobě změny tempa dílu B oproti dílům A: Black Sabbath - „Into the Void“, „Iron man“; Led Zeppelin – „Heartbreaker“.

### **Výsledky analýzy formy vybraných ukázek**

Pokročilost hardrockové formy v porovnání s rockem 50. a 60. let dokazuje nízký výskyt základních forem rozebíraných výše. Z jednoduchých nesložených forem se nejvíce uplatňuje 12taktové blues. Tuto formu nejvíce používají Led Zeppelin a to

---

<sup>69</sup>John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 74.

v písních odkazujících na britský blues rock. V mé analýze tuto formu zastupuje skladba „Rock ‘n’ roll“, kde je harmonické schéma vytvořeno přesně podle pravidel 12taktového blues. V tabulce 2.2.1.2 lze podle počtu taktů vyčíst, z kolika opakování 12taktového schématu se skladba a její jednotlivé části skládají. Tuto formu můžeme najít i v dalších skladbách Led Zeppelin, které nejsou mezi reprezentativními ukázkami: např. „Moby Dick“ nebo „You Shook me“.

Z formy nebo přesněji ze schématu 12taktového blues vycházejí Deep Purple ve skladbách „Lazy“ (2.2.2.2) a „Wring that Neck“ (2.2.2.7). Lazy dodržuje schéma v podobě dvou otázek a odpovědi. Harmonicky je však odlišné v posledním čtyřtaktí, kde místo očekávaného postupu |D|S|T|T (D)|, zní |III|VII<sup>6</sup>|T|D|. Rozdíl to není zase tak markantní, nicméně tato kadence je pro 12taktové blues velmi neobvyklá a inklinuje spíše k jazzové praxi. Podobně ovlivněná forma je v instrumentální skladbě „Wring that Neck“. Z „bluesové dvanáctky“ opět vychází prvních 8 taktů harmonického schématu, ale místo 12 taktů je celý harmonický okruh rozšířen na 16 taktů. To byla podle Johna Covache běžná dobová praxe: *Dvanáctitaktový pattern může být modifikován do podoby osmi nebo šestnácti taktů.*<sup>70</sup> Tento okruh tvoří harmonický základ pro celou skladbu. Harmonie jejího druhého osmitaktí vypadá takto: |VI|D|VI|D|T|T|T S|T S D|. Lze tedy sledovat reharmonizaci posledního čtyřtaktí, které je díky své tritónové substituci spíše typické pro jazz než hard rock.

---

<sup>70</sup>Tamtéž, 68.

AABA forma se ve svém základním tvaru v analyzovaných subjektech nevyskytovala. Její složená verze se však ukázala jako pro hard rock extrémně důležitá (viz níže). Mezi jednoduchými formami se ještě výrazněji uplatnila jednoduchá strofická forma. Nejvíce se vyskytuje v hudbě Black Sabbath ve skladbách „Black Sabbath“ (2.2.3.1) a „Paranoid“ (2.2.3.2). V obou případech však lze polemizovat nad správností tvrzení, že se jedná o jednoduchou strofickou formu. Důvodem mého přesvědčení je ostinátní opakování hlavních motivu/riffů, která vykazují formální jednoduchost. Ve skladbě „Paranoid“ jsou to například střídající se silové akordy e5 a d5<sup>71</sup>, které tvoří téměř celou harmonickou hudební informaci v různých variacích. Jak bylo zmíněno výše, jednoduchá strofická forma může obsahovat instrumentální sekci, která skladbu ožíví. „Paranoid“ tedy můžeme brát jako učebnicový příklad takové formy, neboť obsahuje instrumentální díl v podobě kytarového sóla. Skladba „Black Sabbath“ přináší další nejednoznačnost při určení této formy. Důvod je razantní změna v čase 4:35, kdy přichází nový motiv, 3. sloka a kytarové sólo. Tohle hudební dění není příliš v souladu s definicí, ale přesto jsem skladbu do jednoduché slokové formy zařadil a to z důvodu, že celou pasáž vnímám jako codu celé skladby. Problémy s určením formy některých hardrockových skladeb jsou nevyhnutelné. Je často možné dojít k více řešením.

Ještě, než se dostanu k hlavní složené formě, zbývá poslední základní forma sloka-refrén. Je složité najít v hardrockovém repertoáru tohoto období zástupce skladeb, které stojí svou závažností primárně na refrénu. John Covach do této formy zařazuje skladbu „Smoke on the Water“ od Deep Purple (2.2.2.3).<sup>72</sup> Jeho stanovisko je pochopitelné vzhledem k obecně velmi známému refrénu, který je pro mnoho lidí centrální bod skladby. Skladba však stojí na známém kytarovém riffu a obsahuje i velmi dlouhé kytarové sólo, které trvá po dobu jednoho cyklu sloky a refrénu, který

---

<sup>71</sup> Silový akord (Power Chord), je jako akord nesprávně označovaný souzvuk dvou tónů v intervalu kvinty.

<sup>72</sup> John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: Engaging Music Essays in Musical Analysis, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 72.

je navíc obměněn po své harmonické stránce. Tohle vše mě nutí chápat tuhle skladbu spíše ve složené AABA formě, kde A skutečně považuji za jednoduchou formu sloka-refrén.

### **Příklady složené AABA formy v analyzovaných ukázkách**

Dostáváme se k nejhodněji se objevujícímu druhu hudební formy vybraných ukázek. Z analýzy vyplývá, že hard rock je po formální stránce složitější než rocková hudba předchozího období 50. a 60. let. Téměř všechny skladby byly nějakým způsobem zástupci složených forem. Složená AABA forma se ukázala být jako zdaleka nejčastější. Od skupiny Led Zeppelin byly takto složeny skladby: „Heartbreaker“ (2.2.1.1), „Whole Lotta Love“ (2.2.1.3) a „Dazed and Confused“ (2.2.1.7). Poslední jmenovaná byla jen nepatrně odlišná v trojnásobném uvedení dílu A před nástupem kontrastního B.

Skupina Deep Purple rovněž používala složenou AABA formu ve skladbách: „Smoke on the Water“ (2.2.2.3), „Black Night“ (2.2.2.4) a „Hush“ (2.2.2.5). Skladby „Highway Star“ (2.2.2.1) a „Child in Time“ (2.2.2.6) z této formy také vychází s tím rozdílem, že prvně jmenovaná obsahuje o jednu instrumentální sekci a díl A více a druhé jmenované schází jeden díl A před nástupem dílu B. Tyto odchylky od běžnéhoustru ale nenarušují princip formy v opakování nebo návratu hlavní myšlenky.



Black Sabbath rovněž komponovali pomocí složené AABA formy ve skladbách: „Iron Man“ (2.2.3.4), „Children of the Grave“ (2.2.3.5) a „Into the Void“ (2.2.3.6). Společným znakem těchto písní jsou cody v podobě kytarových sól, které podobně jako v písni „Black Sabbath“ svou závažností codu staví do role samostatného dílu. Možné je tedy určit formu těchto skladeb i jako AABAC.

### **Skladby s jinou formou**

Jak jsem avizoval, soupis forem Johna Covache bude stačit téměř na celý obsah analýzy. Zbyly tak tři skladby od Led Zeppelin, které mají všechny stejnou formu. „Black Dog“ (2.2.1.4), „When the Levee Breaks“ (2.2.1.5) i „Kashmir“ (2.2.1.6) jsou rozděleny na dva díly A, které jsou shodné. Každý z těchto dílů v sobě obsahuje další dílčí malou formu. Jedná se tedy o velké dvoudílné formy.<sup>73</sup>

Zbývají skladby od Black Sabbath: „War Pigs“ (2.2.3.3) a „Sabbath Bloody Sabbath“ (2.2.3.7). Obě mají poměrně komplikovanou formu, které dominují instrumentální pasáže v podobě kytarových sól. „War Pigs“ však po opakovaném poslechu vykazuje prvky návratu slokového riffu. Od složené formy AABA ji tak dělí prokomponované sloky v čase 2:07 - 3:09. Výsledná forma je tedy poměrně komplexní a graficky vypadá takto: ABCAC. „Sabbath Bloody Sabbath“ je naproti odlišná díky úplné absenci návratu. Nejrozumnější je chápat skladbu jako velkou dvoudílnou formu oddělenou kytarovým sólem, kdy každý z těchto dílů je odlišný.

## **2.4 Harmonicko-melodická složka**

Při analyzování hardrockových skladeb jsem u jednotlivých částí v každé z nich uvažoval, jak nejlépe popsat hudební dění na základě použitých tónů a jejich vertikálních a horizontálních vztahů. Výsledné rozhodnutí je znázorněno v tabulkách pomocí sloupce Tónina (stupnice nebo modus). Je velice zajímavé, kolik řešení se nabízí pro zařazení např. kytarového riffu do určitého tónového systému.

---

<sup>73</sup>Karel Janeček, *Hudební Formy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955), 215.

Problémem tohoto zařazení se hojně zabývá Allan F. Moore ve své knize *Songs Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Podle Moora je primární se rozhodnout, jakým způsobem s populární hudbou pracovat ve smyslu v jejím vztahu k hudbě vážné:

*Existují dva hlavní přístupy. Někteří vědci považují tonální systém artificiální hudby jako základ tónového systému hudby populární a to alespoň po stránce akustické nebo psychologické. Soustředí se pak na její odklon od tohoto základu. Naproti tomu lze zastávat úplně opačný postoj a tvrdit, že mezi populární a vážnou hudbou není žádný přímý vztah. Tento druhý postoj s sebou přináší ale problém v podobě zavedení nového terminologického aparátu užívaného umělci. Z toho však vyloučí dva problémy, které jsou: že populárně hudební umělci do jisté míry vychází z dědictví vážné hudby a také, že jejich hudební jazyk není dostatečně silný pro nějakou silně vypadající teorii.*

74

Nejsem zastáncem rozevírání nůžek mezi vážnou a populární hudbou. Proto jsem se v mé analýze při určování tónových systémů snažil držet tradičních postupů a využívat běžně užívané pojmy používané v analýzách vážné hudby. Allan F. Moore v této knize také přináší takzvanou *modální teorii*. Právě modalita a její modální stupnice jsou podle něj vhodné pro analýzu, neboť [...] *tyto stupnice (modální) umožní určit hlavní tóny většiny harmonií v populární hudbě.*<sup>75</sup>

Přestože Moore tyto stupnice používá především k určení tóniny akordických postupů, které by v klasickém dur-mollovém systému těžko hledaly logiku, převezmu tuto metodu pro analyzování hardrockové hudby, která na harmonii více tónu vertikálně nad sebou spíše není založená. Jak se ukáže, bude velice častým jevem spíše horizontální postup jednohlasé melodie, která ale bude velmi často

---

<sup>74</sup> Allan F. Moore, *Songs Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012), 69–70.

<sup>75</sup> Tamtéž, 71.

korespondovat s nějakou církevní stupnicí nebo pentatonikou. Dojde však i k analyzování akordických progresí na základě modálních stupnic.

### Modální a pentatonické stupnice

Nyní je důležité si definovat „balík“ potřebných tónových řád pro analýzu ukázek hardrockové hudby. První významná tónová řada je **pentatonická stupnice**, jejíž výskyt je enormní u všech skupin. Příčinou by mohl být fakt, že hlavním kompozičním nástrojem tohoto stylu je elektrická kytara. Většina kytaristů se dříve nebo později při studování nástroje dostane do kontaktu právě s touto stupnicí. Její snadnou hru na tento nástroj umožňuje totiž jeho fyziognomie, kdy samotné ladění elektrické kytary *e, h, g, d, a, E* skrývá mollovou pentatonickou stupnicí od tónu *e*. Četného výskytu této stupnice a podobných odvozených si všímají téměř všichni hudební vědci. Ken Stephenson staví roli pentatoniky do velmi důležité role pro základní harmonický jazyk rockové hudby a demonstruje to na několika vybraných ukázkách.<sup>76</sup> Samotné stupnice jsou podle Milana Svobody tři. Ve své teoretické stati *Praktická jazzová harmonie* v kapitole blues, které harmonicky i melodicky výrazně ovlivnilo rock, postupně zmiňuje mollovou pentatoniku (obr. 6), bluesovou šestitónovou stupnicí (obr. 7) a bluesovou rozšířenou stupnicí (obr. 8).<sup>77</sup> Rozšířená bluesová stupnice obsahuje všechny používané tóny mimo základní bluesovou stupnici. Při analýze může dojít ke komplikacím při určení jejího výskytu, protože koliduje s mody. Obvykle tak u určitého motivu obsahujícím tóny rozšířené řady označují bluesovou stupnicí s upřesněním konkrétních přidaných tónů (např. hlavní riff ze skladby „Black Dog“ 2.2.1.4)

The image shows a musical score for the main riff of the song "Black Dog" by Led Zeppelin. It consists of two staves. The top staff is a treble clef in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on the first line (E4) and follows the notes E, G, A, B, D, E, G, A, B, D, E, G, A, B, D, E. The bottom staff is a guitar fretboard diagram for the E minor pentatonic scale. The strings are labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The fret numbers are: 0-3-0-2 for the first measure, 0-2-0-2 for the second measure, and 0-3-0 for the third measure.

<sup>76</sup> Ken Stephenson, *What to Listen For in Rock* (New Haven: Yale University Press, 2002), 38.

<sup>77</sup> Milan Svoboda, *Praktická Jazzová harmonie*. 2. vydání. (Praha: Jc Audio, 2014), 125–126.

Obr. 6 e mollová pentatonická stupnice

1  
#  
4/4  
E4 F4 G4 A4 B4  
TAB  
0-3 0-1 2-0-2 2-3-0-3 0

Obr. 7 e bluesová pentatonická stupnice

1  
#  
4/4  
E4 F4 G4 A4 B4 C#5  
TAB  
0-2-3-4 0-1-2-4 0-1-2-4 0-1-2-3 0-2-3-4 0

Obr. 8 e rozšířená bluesová stupnice

Na notových ukázkách jsem záměrně použil pro kytaru nejvýhodnější tóninu e moll a kytarovou tabulaturu, abych demonstroval interpretační triviálnost těchto stupnic. Ze stejného důvodu jsem také napsal dvě oktávy, aby byla vidět možnost hrát tyto stupnice s užitím prázdných strun nebo při jiném základním tónu vždy v jedné poloze prvního prstu. Níže detailněji popíšu výskyt těchto stupnic ve skladbách vybraných pro tabulkové analýzy.

### Modální stupnice

Druhou významnou částí hardrockových tónových řad jsou modální stupnice nebo jinak řečeno církevní mody. Jsou to stupnice, které používala hudba středověku a renesance, tedy v před dur-mollovém období. Hudba staré doby nebyla také ještě

tonální, ale modální. [...] Jednotlivé mody se od sebe liší. Každý má svou specifickou barvu a melodiku a bude mít charakteristický tón - interval.<sup>78</sup> Tyto mody se můžou v rámci jedné skladby překlenout jeden v druhý. Změna modu je velmi běžná záležitost a přibližné vymezení je takové, že jeden modus trvá pouze po dobu jednoho útvaru, který modus popisuje.<sup>79</sup> Tato ambivalence je velmi příhodná pro analýzu hardrockové hudby, protože pro typickou hard rockovou skladbu lze opravdu s obtížemi říct, že je tvořená jedním modem nebo stupnicí. Každá tato stupnice je tvořena na stupních klasické durové stupnice používané v tonální hudbě. To znamená, že na každém tónu je tvořena tónová řada ze zbylých tónů durové stupnice. Církevních stupnic je sedm. Jónská, lydická a mixolydická patří mezi stupnice s durovým tónorodem, naproti tomu dórská, aiolská a frygická mají tónorod mollový. Zvláštní případ je poslední církevní stupnice lokrijská, která obsahuje interval zmenšené kvinty, a je tak silně disonantní. Jak bylo řečeno v definici Milana Svobody, každá církevní stupnice má interval, který jí dodává charakteristickou barvu. Tyto intervaly jsou znázorněny v tabulce.

| jónský c-c                        | dórský d – d                      | frygický e-e | lydický f-f     | mixolydický g-g                   | aiolská a-a | lokrijský h-h   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|--------------|-----------------|-----------------------------------|-------------|-----------------|
| čistá kvarta mezi 1. a 4. stupněm | velká sexta při mollovém tónorodu | malá sekunda | zvětšená kvarta | malá septima při durovém tónorodu | malá sexta  | Zmenšená kvinta |

### Příklady uvedených stupnic v analyzovaných ukázkách

Drtivá většina analyzovaných skladeb obsahuje pentatonickou stupnici, nebo stupnici z pentatoniky vycházející. Hojně se vyskytuje při sólových pasážích hraných na elektrickou kytaru nebo na varhany u Deep Purple. Jak jsem už zmínil, fyziognomie elektrické kytary velmi nahrává pentatonické stupnici. Není tedy divu, že většina sóla, či technicky složitějších partů, stojí svým základem na pentatonice (obr. 9 - úryvek sóla ze skladby „Paranoid“ 2.2.3.2). Další fakt je, že se tato stupnice

<sup>78</sup> Milan Svoboda, *Praktická Jazzová harmonie*. 2. vydání. (Praha: Jc Audio, 2014), 173.

<sup>79</sup> Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012), 71–72.

obecně nahužívá při improvizaci rockových hudebníků. Je tomu tak díky nízké harmonické náročnosti umožňující stupnici hrát přes více akordů bez větších intonačních problémů. Mimo to se však pentatonická stupnice hojně vyskytuje i v nosných kytarových riffech a motivech (obr. 10 hlavní riff ze skladby „Smoke on the Water“ 2.2.2.3). Nedílnou součástí hudební výpovědi jsou vokální linie. Jejich melodika rovněž stojí na bluesových stupnicích a především pak na „blue notes“. To jsou v bluesové stupnici tři intervaly: malá tercie, zvětšená kvarta a malá septima.<sup>80</sup> Příklad je vidět na obrázku 11 (vokální linka ve skladbě „Heartbreaker“ 2.2.2.1).

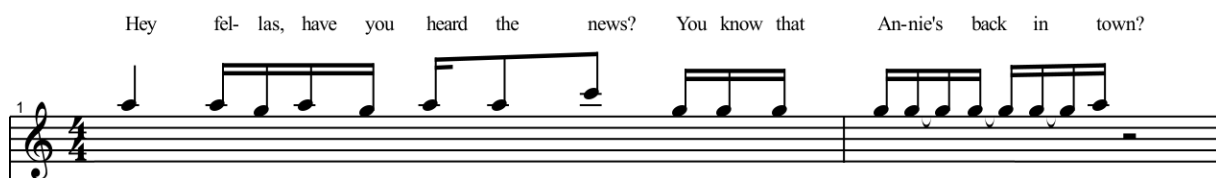
The image shows two systems of musical notation for a guitar solo. The first system (measures 1-4) features a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with various articulations like slurs and accents. Below it is a guitar tablature with fret numbers (9, 7, 9, 9, 7, 9, 7, 9, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 7) and a '1 1/2' interval marking. The second system (measures 5-8) continues the melody and includes fret numbers (5, 7, 7, 9, 7, 9, 9, 7, 9, 8, 10, 10, 8, 10, 8, 10, 8, 9, 9, 7, 9, 9, 9, 14, 12, 12, 15) and '1/2' interval markings.

Obr. 9 - Úryvek kytarového sóla ze skladby „Paranoid“ (2.2.3.2)

The image shows a single system of musical notation for a guitar riff. It consists of a treble clef staff in 4/4 time with a key signature of two flats. The melody is written with eighth and quarter notes, some with slurs. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers (5, 3, 5, 5, 3, 5, 5, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 5).

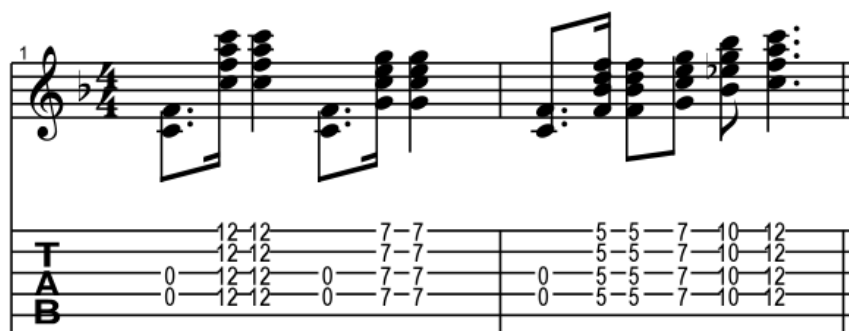
Obr. 10 Hlavní riff ze skladby „Smoke on the Water“ (2.2.2.3)

<sup>80</sup> Milan Svoboda, *Praktická Jazzová harmonie*. 2. vydání. (Praha: Jc Audio, 2014), 125.



Obr. 11 Vokální linka ve sloce skladby „Heartbreaker“ (2.2.2.1)

Modální stupnice jsou oproti pentatonikám využívané zřetelně méně. Jejich výskyt se nejčastěji objevuje při akordových doprovodech, kdy se zvýrazňuje některý charakteristický interval objevující se u některého z akordů. Příklad je refrén skladby „When the Levee Breaks“ 2.2.1.5. Na obr 12. je vidět postup akordů, z nichž je jeden hrán na sníženém sedmém stupni do té doby znějící stupnice F Dur. Zazní tak charakteristický interval pro mixolydický modus. V této skladbě je také vidět stupnicová ambivalence, kdy je například sloka komponovaná ve f mollové pentatonice, zatímco už zmíněný refrén je v mixolydickém modu. Podobný příklad akordického postupu zdůrazňující interval v tomto případě dórského modu je intro skladby „Highway Star“ (2.2.2.1). Dalším použitím modů jsou kytarové riffy zvýrazňující nějaký charakteristický interval natolik, že ho nehodnotím jako součást rozšířené bluesové stupnice. Takovým příkladem je nosný riff ze skladby „Iron Man“ (2.2.3.4) Na obrázku 13. je vidět zvýrazňovaný interval malé sexty. Velmi podobné je to v hlavních riffu skladby „Children of the Grave“ (2.2.3.5).



Obr. 12 Refrérový riff ze skladby „When the Levee Breaks“ (2.2.1.5)

Obr. 13 Hlavní riff ze skladby „Iron Man“ (2.2.3.4)

### Vybrané harmonické postřehy

V harmonickém jazyku jsou skupiny poměrně odlišné. Nejpřímočařejším harmonickým dojmem působí Black Sabbath. John Covach si všiml typického prvku: *Skladby Black Sabbath velmi často přináší temné dojmy, důvodem je, že elektrická kytara, baskytara i zpěvy hrají zároveň variantu stejného motivu či riffu.*<sup>81</sup> Tento jev kromě uvedeného temného vyznění přináší ovšem pro klasickou harmonii zásadní chybu, kterou je vedení hlasů paralelně v oktávách a kvintách. Toto vedení paralelních linek se vyskytuje téměř ve všech ukázkách Black Sabbath, které jsem analyzoval. Mezi takové skladby patří: „Paranoid“ (2.2.3.1), „Children of the Grave“ (2.2.3.5), „Into the Void“ (2.2.3.6), „Sabbath bloody Sabbath“ (2.2.3.7) a Covachem uvedená skladba „Iron Man“ (2.2.3.4). V hudbě Black Sabbath je tedy velice složité hledat nějaké další harmonické zásady. Zřídka kdy se objeví souzvuk, který by dával dohromady jiný interval než kvintu. Pro rockovou hudbu a především obecně elektrickou kytaru jsou příznačné silové akordy. Je to souzvuk pouze dvou tónů v rozsahu kvinty nebo v inverzi kvarty. Důvod, proč je většina akordických doprovodů omezena na tento interval, je zkreslování elektrické kytary. Holý interval kvinty pak za pomoci akustických zákonů a zkreslení nabízí vyšší harmonické intervaly, tudíž i jednoduchý souzvuk zní harmonicky velice bohatě. Naopak pokud by takto zkreslený zvuk obsahoval tercii nebo jiný interval, výsledný dojem by byl příliš disonantní.

<sup>81</sup> John Rudolph Covach, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: Norton, 2006), 307.



Led Zeppelin nabízí více harmonické invence než Black Sabbath. Obvyklé jsou sice opět paralelní oktávové postupy mezi elektrickou kytarou a baskytarou, kromě toho se však v hudebním katalogu této skupiny nacházejí skladby s bohatší harmonií. Kompoziční technikou pro harmonické obohacení jsou mimo jiné alternativní kytarová ladění používaná kytaristou Jimmym Pagem. Příkladem je skladba „When the Levee Breaks“ (2.2.1.5), kde je kytara naladěna do otevřeného akordu F dur.<sup>82</sup> Tento způsob ladění pak umožňuje kytaristovi hrát motivy přes všechny struny elektrické kytary bez technických obtíží a dochází tak k velmi bohatému harmonickému efektu, který je důsledkem znějících prázdných strun. Kytara i strunné nástroje obecně zní díky akustickým zákonům nejlépe právě v momentě, kdy jsou struny zkrácené co nejméně. V uvedené skladbě je bohatá harmonie slyšet především v refrénovém rifu. Podobný případ v analyzovaných ukázkách nabízí skladba „Kashmir“ (2.2.1.6). Zde je kytara laděna do otevřeného akordu Dsus4.<sup>83</sup> Hlavní kytarový riff je hrán přes všechny struny s výrazným elektrickým zkreslením, které tak zvýrazňuje harmonickou bohatost.

Harmonická složka hudby Deep Purple vykazuje z analyzovaných skupin nejbližší vztahy k vážné hudbě. Jedním vztahem je tonální plán, o kterém v případě Deep Purple skutečně lze hovořit v tradičním slova smyslu. Ve skladbě „Highway Star“ (2.2.2.1) jsem záměrně použil standartní tonální označení Dur/moll. Důvod tohoto označení je sebevědomé přecházení mezi jednotlivými tóninami ve skladbě se vyskytujícími. Pro názornost jsem v tabulce 1 provedl harmonickou analýzu celé skladby. Pro přehlednost je dobré pracovat společně s tabulkovou analýzou této skladby (2.2.2.1) a všimnout si přitom modulací mezi jednotlivými tóninami.

---

<sup>82</sup> Led Zeppelin - When the Levee Breaks - Guitar Lesson Tutorial <https://www.youtube.com/watch?v=Dt-VjcdPIQ> [cit. 6. 4. 2018].

<sup>83</sup> Led Zeppelin Kashmir Guitar Lesson <https://www.youtube.com/watch?v=kktIEOkvgOY> [cit. 6. 4. 2018].

|  |  |
|--|--|
| Intro: g: 2x   T   VII   S <sup>+</sup>   VII   + 15x   T   +   S III  |  |
| Sloka <sub>1,2,3,4</sub> : g: 2x   T   T   T   III S <sup>+</sup> III   + 4x   VII   + 4x   D  |  |
| Refrén <sub>1,2,3</sub> : a: 6x   T <sup>7-</sup>   + 3x   III S <sup>+</sup>   +   VI VII   | 1) 3x   T <sup>+</sup>   g:   S <sup>+</sup> III |
|  | 2) 4x   T <sup>+</sup>                           |
|  | 3) 4x   T <sup>+</sup>                           |
| Refren <sub>4</sub> : a: 6x   T <sup>7-</sup>   + 2x   III S <sup>+</sup>   + 3x   III S <sup>+</sup>   VI VII                                       |  |
| Sólo varhany: d: 12x   T   + 2x   D   II <sub>6</sub> <sup>+</sup>   S <sup>+</sup>   T <sub>6</sub> <sup>+</sup>   + 2x   III   + 2x   T   + 8x   D |  |
| Bridge: d: 4 x   T   III S <sup>+</sup> III   + 4x   T   + g: 2x   S <sup>+</sup>   +   S <sup>+</sup> III   |  |
| Sólo - kytara: d: 8x   T   + 8x   D7   + 4x   T   T   S   S   VII   VII   D7   D7   + 8x   D   |  |
| + g:   S+ III  |  |

Tabulka 1 harmonická analýza skladby „Highway Star“ (2.2.2.1)

## 2. 5 Rytmus

Forma, tóninová (stupnicová) určení a skladební části jsou vysvětlené. Pro úplnost je nutné zanalyzovat hardrockový rytmus tvořící prostředky, které bývají označovány jako jeden z nejdůležitějších strukturálních prvků rockové potažmo populární hudby. *Většina lidí považuje rock za hudební styl, který klade důraz na rytmus [...]*<sup>84</sup>. Pokud chceme diskutovat o rytmu, je stěžejní určit si nějaké orientační východisko.

### Hardrockový beat

Nejcharakterističtějším rytmickým prostředkem rockové a hardrockové hudby je podle Allana F. Moora „*back-beat*“. „Takový rockový beat zahrnuje jeden takt o čtyřech dobách. *Basový buben se hraje na první a třetí době, zatímco snare drum zní na druhé a čtvrté době.*<sup>85</sup> Po analýze ukázek mohu potvrdit, že i pro hard rock je tento beat všudypřítomným činitelem rytmu. V každé skladbě se lze setkat přímo

<sup>84</sup> Ken Stephenson, *What to Listen For in Rock* (New Haven: Yale University Press, 2002), 126.

<sup>85</sup> Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Reprinted. Burlington, VT: Ashgate 2012), 51.

s uvedenou nebo odvozenou prokomponovanou variantou tohoto útvaru a téměř vždy skladbám dominuje 4/4 takt. K dvěma elementům basového a snare drumu se pojí používání hit-hat činelu, které obvykle diverzifikuje jednotlivé úderů nejčastěji dvěma úderů (jedním, čtyřmi). V hard rocku bývá tento beat upravován podle rytmu např. kytarového riffu přidáváním dalších úderů na basový buben nebo akcentací některých not na hi-hat činel. Další možnost úpravy je vynechání některého z úderů (především basového bubnu) a obohatit tak pauzu mezi dvěma úderů na snare drum. Obecně se takový beat často označuje jako groove<sup>86</sup>. Jednotlivé rockové beaty bývají obvykle součástí většího počtu taktů (hypermetre). Tato více-taktí obvykle trvají 2, 4, 8 nebo až 32 taktů a bývají tradičně ohraničeny „fillem“ na bicí, to znamená nějakou výraznější rytmickou figurou s možností zapojení celé sady bicí soupravy. Takto tedy vypadá hard rocková praxe tvoření beatu. Mezi ukázky zařazují různé způsoby činelové diverzifikace a také četnosti basového bubnu se snare drumem. První ukázka na obrázek 14 je drum beat doprovázející slokový riff skladby „Into The Void“ (2.2.3.6), ve kterém je hraná typická a nejpoužívanější dvou-úderová činelová diverzifikace a poměrně hojně zapojený basový buben. Počet taktů tohoto riffu před naplněním jeho opakování jsou dva takty, které jsou jako obvykle na bicí ukončovány fillem, kterým jsou v tomto případě tři úderů na snare drum.



Obr. 14

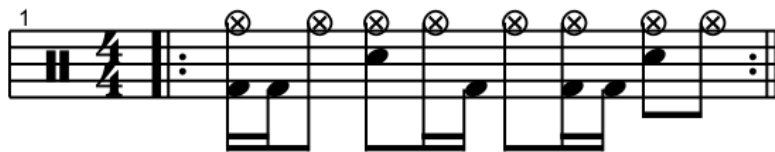
Příkladem jednoduché činelové diverzifikace je beat ze sloky písně „Highway Star“ (2.2.2.1). Na obrázku 15 lze také kromě tohoto beat vidět riff trvající 4 takty s fillem s akcenty na činely.

<sup>86</sup> Tamtéž, 53.



Obr. 15

Poslední ukázkou hardrockového beatu je intro ze skladby „When the Levee Breaks“. Na obrázku je vidět vynechaná třetí doba v basovém bubnu, který tak anticipuje čtvrtou dobu delší pomlkou.<sup>87</sup>



Obr. 16

#### Počty taktů a výskyty taktů zkrácených nebo prodloužených (vůči 4/4)

V rockové literatuře se velmi často píše o rozdělení jednotlivých pasáží ve striktně daném poměru k sobě navzájem (viz předchozí strana). To znamená, že majorita skladebních částí trvá např. 4, 8 nebo 16 taktů. V tabulkách jsem zmínil sloupec označující počet taktů v jednotlivých částech skladeb. Je zřejmé, že se tato teze naplňuje, ale ne zrovna u většiny skladeb. Zástupci takového postupu, který lze nazvat jednoduchý, neboť posluchače nenutí zpracovávat složitější rozdělení, jsou např. skladby „Paranoid“ (2.2.3.2), „Smoke on the water“ (2.2.2.3), „Hush“ (2.2.2.5) nebo „Rock ‘n’ Roll“ (2.2.1.2). Není žádným překvapením, že to jsou jedny z komerčně nejúspěšnějších skladeb, a ukazuje to tak důležitost pravidelného rytmického opakování pro zájem širší skupiny posluchačů. Naproti tomu hard rock spíše inklinuje k nepravidelnému taktovému opakování a Moorovu teorii rockového beatu přes více taktů (hypermetre) nepotvrzuje. Velmi často se jednotlivé pasáže prodlužují nebo zkracují o určitou dobu a narušují tak ideální proporčnost 4,8 nebo 16 taktů na jednu izolovanou část. Většinou se tak tomu děje na konci určité formální části, kdy bývá tato rovnováha narušena. Ve skladbě „Heartbreaker“

<sup>87</sup> Tamtéž, 53.

(2.2.1.1) je na konci slok toto narušení umocněno přidáním jednoho 5/4 taktu k standartním osmi 4/4 taktům. Zkracování taktů na konci formálních částí se pak vyskytuje ve skladbě Black Dog (2.2.1.4), kde je na konci slok (vokálních částí) 2/4 takt. Podobným principem dosahování nerovnoměrnosti jsou nepoměrné formální části. Lze to pozorovat např. ve skladbě „When the Levee Breaks“ (2.2.1.5), kde jsou jednotlivé části dlouhé postupně 18, 5, 14 a 4 takty.

### **Vybrané rytmické postřehy**

Kromě již zmiňovaného rockového beatu, který hard rock plně přejal, se zmíním ještě o dalších rytmických postřezích, které jsou pro tento styl charakteristické. Rytmicky i kompozičně může být chápána metoda dublování kytary s baskytarou v paralelních oktávách. Tento jev se objevuje téměř ve všech písních a výrazně ovlivňuje hardrockový „sound“ i styly na něj odkazující. Riffy jsou hrány často ostinálně několikrát za sebou a za přítomnosti agresivního rockového beatu vzniká charakteristická rytmická energie pro hard rock neodmyslitelná. Jako příkladu uvádím na obrázku 17 partituru ze sloky skladby „Highway Star“ (2.2.2.1). Jsou zde vidět ostinátní osminové noty hrané v base a kytarě zároveň podpořené standartním rockovým back-beatem na bicí. Ve vybraných skladbách v tabulkové analýze jsem se také často setkal s takzvaným „half-timem“ nebo naopak double-timem. Tyto anglické výrazy nemají v češtině překlad, neboť se převzaly přímo z angličtiny a označují změnu tempa o polovinu pomalejšího nebo dvakrát rychlejšího. Jak bylo patrné v bádání o formě, velmi často se tak dělo v kontrastních dílech B, neboť takto razantní změna tempa má velmi odlišující charakter. Příkladem používání těchto tempových změn jsou např. skladby „Children of the Grave“ (2.2.3.5), „Into the Void“ (2.2.3.6) nebo „Heartbreaker“ (2.2.1.1), které shodně používají double time v prostřední pasáži skladby.

P.M. — | P.M. — — | P.M. — — — — | P.M. — — | P.M. — — — — | P.M. — — | P.M.

El. kytara

Bici

Baskytara

Obr. 17

### 3. Hardrockové dědictví

V první kapitole definice a historického vymezení hard rocku jsem se záměrně téměř nezmínil o pokračování tohoto stylu po období vrcholu popularity britských skupin Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple v první polovině 70. let. Tématem této kapitoly je potvrdit tezi, že hard rock tohoto období na britském území je výchozí bod pro značné množství skupin, které pokračovaly ať už přímo ve stylu hard rock nebo jiném. Již jsem během práce avizoval, že sledované skupiny mají dopad na heavy-metal, neoklasický rock nebo progresivní rock. Tyto styly by se daly klasifikovat jako styly pocházející ze 70. let 20. století. Pokud se však posuneme v dějinách k novějším 80. nebo 90. letům, najdeme další styly odkazující na hard rockovou hudbu 70. let. Kapitola bude strukturovaná na dvě části. V první části se bude soustředit na vývoj samotného stylu hard rock po roce 1975, v druhé části pak na úryvky rozhovorů vlivných hudebníků 80. a 90. let a především konkrétní příklady hudební inspirace později nastoupených stylů.

#### 3.1 Vývoj hard rocku po první polovině 70. let 20. století

Zatímco počátky a vrchol hard rocku lze poměrně přesvědčivě určit i datovat, jeho další vývoj je poměrně zamlžen velkým množstvím příbuzných stylů, které začaly v 70. nebo 80. letech ve velkých počtech vznikat. Určení jeho vývoje navíc nepomáhá jeho citelná nehomogenost způsobující jeho částečný rozpad na více směrů, které v hard rocku pokračovaly různými způsoby a postupně začaly působit jako samostatné styly. Josef Vlček v knize *Rockové směry a styly* rozlišuje dva hlavní

směry: budoucí heavy-metal a melodičtější laděný hard-rock.<sup>88</sup> Právě první směřování v podobě heavy-metalu se jeví jako nejdůležitější následovník hard-rocku. Většina publikací k sobě hard-rock a heavy-metal hudebně řadí velmi blízko. Heavy-metal v podstatě plně navazuje na hard-rock přejímáním jeho zásadních prvků, které byly uvedeny v první kapitole této práce: instrumentace, hudební formy podřízené instrumentálním exhibicím nebo příznačný hard-rockový zvuk. Tyto prvky jsou v heavy-metalu ještě více zdůrazňovány a transformovány do určité mainstreamové podoby v 80. letech. Druhý směr - „melodičtější laděný“ hard rock, je poměrně žurnalistický termín a Vlček ho nespecifikuje. Nicméně tím je pravděpodobně myšlena ta část skladeb, která v rámci stylových možností upřednostňuje melodiku před rytmickou složkou a její hlasitostí. Tato tendence obecně inklinovala k mainstreamovým stylům konce 70. a celých 80. let. Příkladem jsou hard rockem ovlivněné styly např. již v 70. letech Pomp rock<sup>89</sup> (Rush, Saga), Jižanský rock (Lynyrd Skynyrd, ZZ Top)<sup>90</sup> nebo Glam rock<sup>91</sup> (Mötley Crüe, Kiss) v 80. letech. Vlčkovo označení je sice logické, ale postrádá větší rozšíření, protože pokračování hard rocku lze jen stěží komplexně rozdělit podle dvou kritérií.

Největší hudebně historický přínos sledovaných skupin a stylu je podle mého názoru instrumentální novátorství. I přes frekventovanou kritiku (Dorůžka) označující hard rock jako eklektizující styl přicházející s malým množstvím nových hudebních idejí, je neoddiskutovatelná instrumentální, ale i pěvecká interpretační virtuosita, která ovlivnila mnohé hudebníky. Termín virtuosita se může zdát jako poměrně zavádějící, nicméně je to nejlepší způsob, jak instrumentální počínání dotyčných umělců popsat. V klasickém slova smyslu se pojem váže především k vysoké rychlosti, čistotě a maximálnímu estetickému dojmu instrumentálního přednesu. V kontextu rockové hudby je tento pojem často silně sociologizován a hudebník označený tímto termínem, poměrně hojně není až tak herně dokonalý. Ve skutečnosti spíše jde o schopnost prosadit hru na hudební nástroj do popředí v rámci skupiny a pomocí

---

<sup>88</sup> Josef Vlček, *Rockové směry a styly* (Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988), 27.

<sup>89</sup> Vítězslav Štefl, *Letem kytarovým světem - Pomp rock (1. díl)* (Muzikus 2012/05.), 23–32.

<sup>90</sup> Vítězslav Štefl, *Letem kytarovým světem - Southern rock (1. díl)* (Muzikus. 2004/04), 20–28.

<sup>91</sup> Vítězslav Štefl, *Letem kytarovým světem - Glam rock.* (Muzikus. 2013/06), 26–32.

médií pak získat status „virtuóze“. Žurnalistický pojem „rocková hvězda“ by v tomto případě dával daleko větší smysl, neboť často jde více o popularitu, než o skutečnou hudebnickou zdatnost. Tento žurnalistický nešvar je typický pro některé primárně komerční směry hudebních stylů jako např. glam rock. Pro vrcholný hard rock na britském území to však neplatí. Především skladby Led Zeppelin a pak Deep Purple se svými party staly výrazným pokrokovým měřítkem začínajících kytaristů, kteří posléze vkládali tyto party v pozměněné podobě do vlastních skladeb. Kytaristé Jimmy Page (LZ) a Richie Blackmore (DP) ale i Tony Iommi (BS) jsou dodnes hojně citováni jako zásadní zdroj inspirace mezi úspěšnými umělci hudebních skupin, které vznikly později. Příkladem je rozhovor s kytaristou americké grunge rockové skupiny Alice In Chains Jerryem Cantrellem z roku 2013, jejímž obsahem je mimo jiné i kytaristova zpověď o hudbě Black Sabbath: [...] *v hudbě Black Sabbath je tvrdost a temnota zároveň, kterou často přenáším v přímé souvislosti do naší hudby.*[...] *Tony Iommi je také jeden z mých nejoblíbenějších kytaristů a je mým velkým inspiračním vzorem.*<sup>92</sup>

Podobně jako Jerry Cantrell se o této éře hudby, vyjádřil i Dave Grohl, který se nejprve proslavil jako bubeník americké rovněž grunge rockové skupiny Nirvana, později však založil komerčně neméně úspěšnou rockovou skupinu Foo Fighters. Pro fanouškovský server druhé jmenované skupiny fooarchive.com poskytl svou zpověď o skupině Led Zeppelin a především pak o bubeníku John Bonhamovi: [...] *myslím, že to je nejlepší bubeník všech dob. Neumíte si představit, jak moc mě ovlivnil. Strávil jsem roky posloucháním jeho bubnování a snažil se jej napodobit do té míry, že jsem byl schopný nejenom zahrát jeho party zcela identicky, ale že jsem se snažil přemýšlet jako Bonham při psaní vlastních bicích partů.*<sup>93</sup> Kytaristu Jimmyho Page z Led Zeppelin uvádí jako silnou inspiraci i kytarista skupiny Metallica Kirk Hammett, který na rozdíl od předchozích osobností, které byly nejčinnější v 90. letech, byl aktivní již v 80. letech: *Led Zeppelin byli hlavní skupinou mého dospívání.*

---

<sup>92</sup> *Trace The Bloodline: Jerry Cantrell Of Alice In Chains' Favourite Albums.*

<http://thequietus.com/articles/12700-jerry-cantrell-alice-in-chains-favourite-albums?page=4> [cit. 16. 4. 2018]

<sup>93</sup> *Grohl's Poor Brain: Led Zeppelin: The Immortals.*

<http://www.fooarchive.com/gpb/rollingstoneledzep.html> [cit. 16. 4. 2018]



*Byla to vlastně první skupina, která mě donutila naučit se jejich skladby i s kytarovými sóly.[...] Jimmy Page je jedním z mých největších herních i životních vzorů vůbec. Má zkrátka všechno. Byl skvělý skladatel, hudebník, hudební producent a skvělý showman. Má také skvělý zvuk a profesionální přístup.*<sup>94</sup> Poslední z citací bude rozhovor s Yngwie J. Malmsteenem, který je jednou z nejdůležitějších postav neoklasického rocku/metalu a virtuózního přístupu ke hře na elektrickou kytaru. V rozhovoru pro časopis guitar world v roce 2014 vyzdvihl skupinu Deep Purple s jejím albem *Fireball* a hlavně kytaristu Richie Blackmora: [...] *O Deep Purple jsem poprvé slyšel, když jsem dostal 8. narozeninám album Fireball. Do té doby jsem měl rád spoustu kytaristů a kapel jako Jimiho Hendrixe, Erica Claptona nebo The Beatles, ale Deep Purple je předčili. [...] naučit se sóla Richieho Blackmora byla v té době ta největší výzva. Například sólo ze skladby „Demon’s Eye” jsem cvičil tak dlouho, dokud jsem ho úplně přesně nezahrál.*<sup>95</sup>

### 3. 2 Hudební citace

V citovaných rozhovorech tedy jde vidět, do jaké míry zasáhla hudba britského tria Deep Purple, Black Sabbath, Led Zeppelin a celého hard rocku nastupující generace hudebníků. Nejlépe se však hardrockové dědictví prokáže při pohledu na přímé porovnání jednotlivých hudebních riffů a motivů, které jsou si v určitých aspektech nápadně podobné. První ukázkou je úvodní riff ze skladby „Kashmir“ od skupiny Led Zeppelin porovnán s úvodním riffem skladby „Hangar 18“ od americké thrash metalové skupiny Megadeth (1983 -současnost). Na obrázcích 18 („Kashmir“) a 19 („Hangar 18“) je vidět shodný chromatický postup z kvinty souzvuku po jeho septimu - tedy tónů *a*, *hes*, *h*, *c*. Stejný základní tón *d* (struna *d*) se také nezdá být náhodou díky jeho neobvyklosti v rockové i metalové hudbě (obvyklejší je *e* nebo *a*).

---

<sup>94</sup> Led Zeppelin was a soundtrack tom youth. <http://www.blabbermouth.net/news/metallica-s-kirk-hammett-led-zeppelin-was-the-soundtrack-to-my-youth/> [cit. 16. 4. 2018].

<sup>95</sup> The record that changed my life: Yngwie Malmsteen Discusses Deep Purple’s „Fireball“. <https://www.guitarworld.com/gw-archive/record-changed-my-life-yngwie-malmsteen-discusses-deep-purples-fireball> [cit. 16. 4. 2018].

1  
 T  
 A  
 B  
 2-2-2 2-2-2 3-3-3 3-3-3 4-4-4 4-4-4 5-5-5 5-5-5  
 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0  
 5-5-5 5-5-5 5-5-5 5-5-5 5-5-5 5-5-5 5-5-5 5-5-5

Obr. 18

1  
 T  
 A  
 B  
 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1  
 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2 2-2-2  
 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0

5  
 T  
 A  
 B  
 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1  
 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3 3-3-3  
 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4 4-4-4  
 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0 0-0-0

Obr. 19

Druhý příklad novátorství vrcholného hard rocku pochází z analyticky velmi zajímavé skladby „Highway Star“ od skupiny Deep Purple. V kytarovém doprovodu je hrán dynamicky velmi silný riff, který se skládá pouze z jednoho tónu *d*. Jeho originalita však spočívá v rytmickém modelu, který v poměrně rychlém tempu kolem 170 BPM střídá osminové a šestnáctinové hodnoty. Tento rytmický model byl používán již v klasické hudbě, avšak je to jeho specifická interpretace, která ovlivnila budoucí generace. Komponování riffu založených na silně perkusních střídání osminových a šestnáctinových hodnot, je typické pro mnoho speed/thrash/heavy metalových skupin. Jako příklad uvádím skladbu americké skupiny Slayer, kde je tento jev slyšitelný například v hlavním riffu skladby „World Painted Blood“. Porovnání je vidět na obrázcích 20 a 21.

Obr. 20

Obr. 21

Tvoření nosných riffů pomocí pentatonických stupnic je typický hardrockový jev převzatý primárně z blues a rock 'n' rollu. Opět je to celá řada riffů, které hardrockové skupiny tvoří tímto způsobem. Příklady jsou např.: intro ze skladby „Paranoid“ (BS), hlavní riff z „Whole Lotta Love“ (LZ) nebo hlavní téma z „Lazy“ (DP). Jako zcela evidentní příklad inspirace však poslouží hlavní riff ze skladby „The Ocean“ (LZ), jehož první část je téměř identický převzatá americkou groove metalovou skupinou Pantera v jejich skladbě „I’m Broken“. Na obrázcích 22 a 23 je vidět shodný klesající pohyb pentatonické stupnice.

Obr. 22



Obr. 23

Poslední ukázkou zřetelné inspirace při tvorbě kytarových riffů je kompoziční postup, který vychází z fyziognomie elektrické kytary. Jedná se o charakteristické ostinátní opakování prázdné struny (standartní ladění kytary je E a d g h e), které bývá kombinováno s tónově vyššími silovými akordy. Opět se v hardrockových skladbách najde velké množství tohoto postupu. Jako reprezentativní ukázkou předkládám hlavní riff ze skladby „Communication Breakdown“ od Led Zeppelin (obr. 24), kde je tento postup jasně slyšitelný i viditelný. V různých metalových stylech 80. a 90. let je využívání prázdné struny v kombinaci se silovými akordy ještě častější. Pro porovnání jsem na obrázku 25 zvolil hlavní riff ze skladby „Princess of the Dawn“ od německé heavy metalové skupiny Accept. Na obou motivech je vidět jasné opakování základního tónu na prázdné struny s dynamicky hlasitějšími vyššími silovými akordy.



Obr. 24

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T (top), A (middle), and B (bottom). The tablature shows fret numbers and string numbers. The first measure has frets 3 and 2 on strings 3 and 2 respectively. The second measure has frets 1 and 2 on strings 1 and 2. The third measure has frets 3 and 2 on strings 3 and 2. The fourth measure has frets 5, 5, 7, and 5 on strings 3, 2, 1, and 2 respectively.

Obr. 25

Jak jsem již zmiňoval, jeden z nejdůležitějších prvků hardrockové hudby je objevení kytarového virtuóze. Nezdá se tedy být překvapující vliv kytaristů této doby na mladší generace v sólové hře. Jak bylo patrné z útržků rozhovorů, je nanejvýš pravděpodobné, že pokud se kytaristé mladší generace učili hrát kytarová sóla hardrockových interpretů co možná nejpřesněji, některé prvky z nich pak vkládali do své tvorby. Často se jedná o takzvané kytarové „licky“, což jsou krátké melodicko-rytmické útvary, které vycházejí z určité techniky a obvykle se vyznačují možností vyšší hratelné rychlosti. První příkladem takového převzetí je krátká figura v mollové pentatonické stupnici, která je tvořena sestupem z primy přes 5. a 4. stupeň pentatonické stupnice zakončená charakteristickým „bendem“ (vytažením) z třetího stupně zpět na čtvrtý. Na obrázku 26 je tento postup proveden ve skladbě „The Lemon Song“ (LZ) kytaristou Jimmym Pagem v roce 1970. O 13 let později se téměř identický znějící fráze objevuje ve skladbě „The Four Horsemen“ od americké thrash metalové skupiny Metallica (obr. 27).

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T (top), A (middle), and B (bottom). The tablature shows fret numbers and string numbers. The first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1 respectively. The second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The tenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eleventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twelfth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fourteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventeenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The nineteenth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twentieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The twenty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirtieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The thirty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fortieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The forty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fiftieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The fifty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixtieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The sixty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The seventy-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eightieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The eighty-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninetieth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-first measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-second measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-third measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-fourth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-fifth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-sixth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-seventh measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-eighth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The ninety-ninth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1. The hundredth measure has frets 12, 15, and 12 on strings 3, 2, and 1.

Obr. 26

Obr. 27

Druhou ukázkou přejímání postupů či licků je využívání prázdných strun při rychlejších pasážích jako propojovací tón. Na obrázku 28 je úryvek sóla z „Highway Star“ hraného Richiem Blackmorem. Mezi skupinami šestnáctinových not je vždy jedna nota *e*, kterou je prázdná struna. Podobný princip využívá Adrian Smith z britské heavy metalové skupiny Iron Maiden mj. ve skladbě „Wasted Years“. Na obrázku 29 je vidět začátek z kytarového sóla, které je charakteristické střídáním prázdné struny s vyšším tónem. V tomto případě je to prázdná struna (tón) *h*.

Obr. 28

Obr. 29

## 4. Závěr

Hlavním cílem bakalářské práce bylo provést strukturální analýzu hudebního stylu populární hudby hard rock. Tato analýza byla provedena na 21 reprezentativních skladbách tří nejvýznamnějších interpretů na území Velké Británie 1. poloviny 70. let 20. století Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple. Strukturální analýza se skládala z dvou částí. První částí bylo schématické vyjádření hudebních parametrů, které mělo za úkol přehledně označit primární hudební strukturální složky: forma, harmonicko-melodická složka a rytmus. V druhé části byly tyto složky jednotlivě detailněji analyzovány. Hudební formě dominovala složená forma AABA, která byla formotvorným jádrem většiny analyzovaných i pro analýzu nezařazených skladeb. V harmonicko-melodické složce byla analýza založená na modální teorii, která se ukázala jako nejvhodněji zvolený pohled na hardrockovou melodiku. Harmonie je v tomto stylu z velké části omezená na oktávová unisona a souzvuky kvint. Přes převahu harmonicky jednoduchých skladeb v hardrockovém repertoáru se však práce záměrně soustředila na ty méně časté harmonicky propracovanější skladby. Výskyty zajímavých harmonických útvarů byly interpretovány v tabulkách a některé z nich rozvedené i textově s notovými ukázkami. Poslední částí analýzy byl rytmus. Charakteristický rytmus, a především pak rockový „back-beat“ kladoucí přízvuk na 2. a 4. dobu, se ukázal jako klíčový hudební prvek stylu hard rock. Tato práce tento jev detailněji zkoumala se zaměřením na jeho diverzifikace a kontrastní změny v očekávaných částech jednotlivých skladeb.

Výsledkem analýzy bylo zjištění, že styl hard rock v ryze hudebním jazyce nevykazuje výrazné novátorské jevy v porovnání s rockem 50. a 60. let. Historický význam tohoto stylu však spočívá ve vysoké úrovni interpretačních schopností hardrockových muzikantů a jejich vlivu na budoucí generace hudebníků. Tomuto problému se detailně věnovala třetí kapitola dědictví hard rocku, která byla rovněž rozdělená na dvě části. V první části byl stručně rozepsán vývoj hardrockových tendencí po jeho vrcholu v první polovině 70. let. V druhé části pak byly vybadány konkrétní hudební ukázky z nově nastoupených hudebních stylů, které byly zřetelně

ovlivněny hardrockovou hudbou. Tyto motivy pak byly postaveny do přímé komparace s podobnými motivy hardrockových interpretů, čímž byla podobnost jasně dokázána. Cílem této kapitoly bylo obhájit vysokou historickou hodnotu tohoto stylu, která je často zahraničními i českými hudebními vědci zatracována.

Poslední cílem bylo styl hard rock definovat podle hudebních vlastností. Tato v pořadí první kapitola byla napsána jako záměrně poslední, aby definování přesvědčivě reagovalo na výsledky předchozích cílů. Po zvážení těchto výsledků společně s rozsáhlými sběry definic hudebních vědců došlo k tvrzení, že „hard rock je hudební styl, který vznikl v druhé polovině 60. let 20. století. Vychází z blues, rocku, rock ‘n’ rollu a R&B 50 a 60. let 20. století. Tyto styly eklekticky spojuje a zpracovává jejich estetiku třemi základními způsoby: rozšiřováním/prodlužováním hudebních forem s akcentací na jejich maximální vyznění pomocí technologických a instrumentálních prostředků; specifickou studiovou produkcí, která způsobuje odlišný do té doby neznámý zvuk; posunutím roli instrumentalisty a především pak hráče na elektrickou kytaru do doposud nevídané roviny, kdy jeho virtuosita umožňuje větší interpretační svobodu.“

Tato práce byla do jisté míry odvážná díky svému tématu, které je v České republice doposud v podstatě vědecky nedotčené. Práce tak může být inspirací pro jiné výzkumy nejen analytické povahy, ale i tematicky různorodé práce opírající se o exaktní fakta s předmětným polem v populární hudbě.



## 5. Seznam použité literatury a pramenů

- Bands, Lester. „Heavy Metal.“ In *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, Edited by Miller, Jim, 332–335. New York: Rollin Stone Press, 1980.
- Charlton, Katherine. *Rock Music Styles: a History* 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003.
- Edited by Covach, John & Boone, Graeme. *Understanding Rock Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Covach, John Rudolph. „Form in Rock Music A Primer.“ In *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, Edited by Deborah Stein, 65–76. New York: Oxford University Press, 2005.
- Covach, John Rudolph. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: Norton, 2006.
- Dorůžka, Petr. „Heslo hard rock.“ In *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Edited by Matzner, Antonín et. al., 115. Praha: Supraphon, 1980.
- Janeček, Karel. *Hudební Formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- Koss, Michael Paul. *From Prog to Pop: Progressive Rock Elements in the Pop-Rock Music of Genesis, 1978–91*. The Univerzity of Arizona, 2011.
- Kapitola „Heavy metal“ In *The New Rolling Stone Encyklopedia of Rock 'n' Roll. Second Edition*, Edited by Romanowski, Patricia & George-Warren, Holly, 432–433. New York: Rolling Stone Press, 1995.
- Middleton, Richard. *Stuyding Popular Music*. New York: Mcgraw-Hill Education, 1990.

- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Burlington: Ashgate, 2012.
- Shuker, Roy. *Popular Music The Key Concepts*. New York: Routledge, 1998.
- Stephenson, Ken. *What to Listen for in Rock*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Svoboda, Milan. *Praktická Jazzová harmonie 2. vydání*. Praha: Jc Audio, 2014.
- Štefl, Vítězslav. *Letem kytarovým světem - Pomp rock (1. díl)*. Muzikus 2012/05, 23–32.
- Štefl, Vítězslav. *Letem kytarovým světem - Southern rock (1. díl)* Muzikus. 2004/04, 20–28.
- Štefl, Vítězslav. *Letem kytarovým světem - Glam rock*. Muzikus. 2013/06, 26–32.
- Vlček, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

## Hudební prameny

Hudební alba:

Black Sabbath: *Black Sabbath* (1970), *Paranoid* (1970), *Master of Reality* (1971), *Vol. IV* (1972), *Sabbath Bloody Sabbath* (1973)

Deep Purple: *The Book of Taliesyn* (1968), *In Rock* (1970), *Fireball* (1971), *Machine Head* (1972) + single „Black Night“

Led Zeppelin: *I*(1969), *II*(1969), *III*(1970), *IV*(1971), *Houses of the Holy* (1973) a *Physical Graffiti*(1975)

## Elektronické zdroje

- Moore, Allan F. heslo hard rock <http://www.oxfordmusiconline.com/> [cit. 9. 4. 2018]
- Recording Industry Association of America <https://www.riaa.com/> [cit. 6. 4. 2018].
- Časopis Billboard <https://www.billboard.com/> [cit. 6. 4. 2018].
- Internetová databáze koncertů <https://www.setlist.fm/> [cit. 6. 4. 2018].
- Světová databáze online videí <https://www.youtube.com/> [cit. 6. 4. 2018].
- Rozhovor: „Trace The Bloodline“: Jerry Cantrell Of Alice In Chains' Favourite Albums. <http://thequietus.com/articles/12700-jerry-cantrell-alice-in-chains-favourite-albums?page=4> [cit. 16. 4. 2018].
- „Grohl’s Poor Brain“: Led Zeppelin: The Immortals. <http://www.fooarchive.com/gpb/rollingstoneledzep.html>. [cit. 16. 4. 2018].
- „Led Zeppelin was a Soundtrack to my youth“.  
<http://www.blabbermouth.net/news/metallica-s-kirk-hammett-led-zeppelin-was-the-soundtrack-to-my-youth/> [cit. 16. 4. 2018].
- The record that changed my life: Yngwie Malmsteen Discusses Deep Purple’s „Fireball“ <https://www.guitarworld.com/gw-archive/record-changed-my-life-yngwie-malmsteen-discusses-deep-purples-fireball>. [cit. 16. 4. 2018].

## 6. Resumé

Předmětem bakalářské práce je strukturální analýza stylu populární hudby hard rock. Práce se zaměřuje na konec 60. a první polovinu 70. let 20. století na území Velké Británie. Reprezentativními interprety jsou podle fundovaných zdrojů vybrány skupiny Led Zeppelin, Black Sabbath a Deep Purple. Cílem analýzy je prozkoumat primární hudební složky tohoto stylu: formu, harmonicko-melodickou složku a rytmus. Výsledkem práce je plnohodnotná exaktní analýza, která vyvrací mezi hudebními vědci rozšířenou tezi, že populární hudba a její styly poskytují především sociologické otázky.

Kromě analýzy je první část práce zaměřená na historické a terminologické vymezení tohoto stylu, které vychází z nejrůznějších literárních pramenů a samotné hudební analýzy.

Poslední část práce je věnovaná podstatě hardrockového historického významu. Cílem této kapitoly je názorné předvedení silného vlivu na později nastoupené hudební styly a generace hudebníků.

## **7. Summary**

The aim of this bachelor thesis is a structural analysis of popular music style called hard rock. The thesis is focused on the late 60s and the first half of the 70s of the 20th century in the United Kingdom. Representative samples of the bands have been chosen namely Led Zeppelin, Black Sabbath and Deep Purple. The aim of the analysis is to explore primary elements of music such as its form, harmony, melody and rhythm. The result of the analysis is a negation of a widely spread idea amongst musical scientists who claim that popular music provides sociological questions above the musical ones. Therefore the thesis is deliberately focused on a pure musical analysis.

Beside the musical analysis, the first part of the thesis is concerned with the historical and terminological contextualization which is made by making use of various definitions in literature while being based on the musical analysis.

The last part of the thesis has the aim to show the historical legacy of the musical style. The goal is to prove the musical style's strong influence on the upcoming musical styles and generations of musicians.

## **8. Zusammenfassung**

Die Bachelorarbeit setzt sich zum Ziel, den populären Musikstyl Hard Rock zu analysieren. Die Arbeit widmet sich der Musik am Ende der 60. und der ersten Hälfte der 70. Jahre des 20. Jahrhunderts in Großbritannien. Nach den fundierten Quellen gehören Led Zeppelin, Black Sabbath und Deep Purple zu den repräsentativen Interpreten dieses Landes. Das Ziel der Analyse ist die Primärmusikelemente dieses Stils wie die Form, die harmonisch-melodischen Elemente und den Rhythmus zu untersuchen. Das Ergebnis der Arbeit ist die vollwertige exakte Analyse, die zwischen den Wissenschaftlern die verbreitete These widerlegt, dass die Populärmusik und ihre Style v.a. die soziologischen Fragen stellen.

Außer der Analyse wird sich der erste Teil an dem historischen und terminologischen Einsetzen dieses Stils orientiert, das aus den verschiedenen literarischen Quellen und der Musikanalyse stammt.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem Kern der historischen Bedeutung der Hard Rockmusik. Das Ziel dieser Kapitel ist das anschauliche Beispiel des starken Einflusses auf die späteren Musikstils und Generationen der Musiker.

## 9. Anotace

**Příjmení a jméno autora:** Michal Stochleba

**Univerzita a fakulta:** Univerzita Palackého, Filozofická fakulta

**Název katedry:** Katedra muzikologie

**Název práce:** Strukturální analýza stylu hard rock zaměřená na období přelomu 60. a 70. let 20. Století

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

**Počet Znaků:** 125265.

**Počet titulů použité literatury:** 18.

**Klíčová slova:** hudební analýza, populární hudba, Hard rock, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath

**Keywords:** Musical Analysis, Popular Music, Hard Rock, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath

**Anotace:** Předmětem bakalářské práce je strukturální analýza stylu Hard rock jeho vrcholného období konce 60. a první poloviny 70. let 20. století. Analyzovaných je 21 skladeb 3 nejvýznamnějších hardrockových interpretů na území Velké Británie: Black Sabbath, Deep Purple a Led Zeppelin. Práce se zaměřuje na exaktní hudební analýzu záměrně opomíjející sociologické faktory hudby.

**Annotation:** The object of the bachelor thesis is a structural analysis of Hard rock focused on the era of the late 60s and first half of 70s of the 20. century. Full 21 songs is analysed here by the three most influential British bands from this era: Black Sabbath, Deep Purple and Led Zeppelin. The thesis is deliberately focused on a purely musical and exact analysis without any sociological contexts.