

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**OBRAZOTVORNOST A POETIKA:**

**VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY BRITSKÉHO PROGRESIVNÍHO ROCKU**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, PhD. CsC.

Autor práce: Bc. Jan Beneš

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník: I.

2023

Děkuji prof. PhDr Petru A. Bílkovi, PhD, Csc. za trpělivost, cenné rady a ochotu během zpracování tématu této diplomové práce. Jeho vhled do problematiky a především jeho přednášky a semináře mi byly přímou inspirací pro sepsání práce v předkládané podobě. Poděkovat chci také své matce Daniele Benešové, která mi pomohla s jazykovou úpravou a korekturami.

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 7. května 2023

## Anotace:

Tématem práce je interpretace některých klíčových výrazových prostředků britské progresivní rockové hudby, a to od období jejího rozkvětu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přes období hledání a experimentací v polovině let sedmdesátých až po nástup punku a změnu uspořádání estetických norem rockové i širě populární hudby vůbec. Práce se zabývá primárně způsoby, jak britská progresivní rocková scéna komunikovala s publikem, tedy rozborem obsahových složek, jako jsou témata kompozic a s tím související grafická a vizuální prezentace klíčových hudebních děl té doby. Práce se snaží vysledovat a popsat souvislosti mezi jednotlivými výrazovými prostředky progresivního rocku britské hudební scény, tedy prostředky literárními, hudebními a vizuálními, včetně inovativních způsobů komunikace s publikem formou koncertů a divadelních prvků prezentace.

Annotation:

The topic of the thesis is the interpretation of some key means of expression of British progressive rock music, from its heyday at the turn of the sixties and seventies through the period of search and experimentation in the mid-seventies to the onset of punk and the change in the arrangement of the aesthetic standards of rock and the breadth of popular music in general. The work primarily deals with the ways in which the British progressive rock scene communicated with the public, i.e. the analysis of content components such as the themes of the compositions and the related graphic and visual presentation of the key musical works of the time. The work tries to trace and describe the connections between the individual expressive means of progressive rock in the British music scene, i.e. literary, musical and visual means, including innovative ways of communicating with the audience in the form of concerts and theatrical elements of the presentation.

## **OBSAH:**

<b>Úvod</b> .....	7
<b>Kapitola 1: Vznik progresivního rocku ve Velké Británii</b> .....	9
<b>Kapitola 2: Hudba</b> .....	22
<b>Kapitola 3: Texty</b> .....	37
<b>Kapitola 4: Vizuální rozměr progresivního rocku</b> .....	43
<b>Kapitola 5: Případové studie</b> .....	51
<b>Několik poznámek na úvod</b> .....	51
<b>King Crimson - In the Court of the Crimson King</b> .....	52
<b>Genesis - Trespass</b> .....	56
<b>Emerson Lake and Palmer - Tarkus</b> .....	59
<b>Pink Floyd - Meddle</b> .....	62
<b>Yes - Close to the Edge</b> .....	66
<b>Jethro Tull - Thick as a Brick</b> .....	71
<b>Pink Floyd - Dark Side of the Moon</b> .....	74
<b>Yes - Tales From Topographic Oceans</b> .....	79
<b>Genesis - Selling England by the Pound</b> .....	83
<b>Závěr</b> .....	88
<b>Seznam literatury a zdrojů</b> .....	90

## Úvod

Předkládaná práce se v první řadě věnuje rozboru klíčových výrazových prostředků v progresivním rocku. Činí tak cestou komentáře těch nejpodstatnějších rysů žánru (od kořenů vzniku po vizuální prezentaci) a v podstatné míře svého rozsahu se zabývá interpretací některých klíčových alb tohoto hudebního žánru. Práce se věnuje čistě období let 1967–1977 ve Velké Británii. Jde tedy o období konstituce i největšího rozmachu námi probíraného fenoménu. Časové ohraničení bylo zvoleno z důvodu nejvýraznějšího procesu změn v prostředcích, které hudebníci a hudební průmysl užívali. Regionální vymezení bylo zvoleno z hlediska vlivu ostrovní rockové scény na celou populární kulturu a zásadním dopadům britského progresivního rocku na mnoho dalších hudebních žánrů i na tvůrčí uvažování mnoha intelektuálních a uměleckých oblastí a zohledňuje také formát diplomové práce. Samotná interpretační část práce se s rozsahových důvodů zabývá rozbohem alb v rozmezí let 1969–1973, tedy obdobím největší popularity progresivního rocku ve veřejném prostoru. Časová oblast před a po tomto období je však dílčím způsobem rozebrána v kapitolách 1 až 4 této práce.

Cílem práce je podat pokud možno konzistentní obraz o fenoménu takzvané zlaté éry progresivního rocku a ukázat (především skrze interpretaci konkrétních děl) na momenty, vlivy i problémy, kterým progresivní rock čelil z hlediska jak své recepce, tak i vlivu na populární kulturu. Může sloužit také jako úvod do problematiky progresivního rocku jako takového a poskytnout informace o některých méně zjevných aspektech tvorby těchto hudebníků. Především v interpretacích se podíváme na různé oblasti textové složky progresivního rocku a probereme jeho různé kulturní průsečíky (zejména se science fiction a fantasy, originálními pohledy na politické problémy, jeho nezanedbatelnou reflexi v té době probíhající války ve Vietnamu a s tím souvisejícími temnějšími odstíny práce s poetikou a v neposlední řadě stále více se projevujícími neshodami hudebníků s hudebním průmyslem).

Výběr interpretovaných děl se řídil dvěma základními parametry. Album musí být dostatečně známé natolik, že je dodnes označováno za klasické dílo žánru

se svou vlastní výrazovou výlučností a vlivem na jeho další vývoj. A za druhé musí album dostatečně dobře reprezentovat určitou etapu vývoje žánru (proto zdůraznění rozmezí let 1969 až 1973). Práce si na druhou stranu neklade za cíl podat vyčerpávající obraz o tomto hudebním stylu a výběr interpretovaných alb byl také podřízen jak rozsahu práce a vymezením tématu, tak zkušenostmi autora práce s touto hudební a popkulturní oblastí.

Práce je rozdělena do pěti kapitol s tím, že pátá kapitola je z hlediska obsahu výrazně delší a podkapitoly zde reprezentují konkrétní případové studie. První kapitola se zabývá kořeny žánru, definicí pojmu *progresivní rock* a jeho popkulturního pozadí. Druhá kapitola shrnuje ty nejdůležitější hudební výrazové prostředky a komentuje užití různých nástrojů. Zaměřuje se také na výrazně eklektický charakter progresivního rocku a jeho absorpci nejrůznějších hudebních žánrů. Třetí kapitola se stručnější formou věnuje textové složce. Rozebírá klíčové tematické linie textů progresivního rocku a podává stručné shrnutí obsahů, které budou rozvedeny v případových studiích. Čtvrtá kapitola ukazuje to nejpodstatnější na vizuální prezentaci hudebníků a komentuje hlavní důvody změny funkce obalu hudebního nosiče. Pátá a nejrozsáhlejší kapitola se tedy skládá s jednotlivých případových studií a chronologicky komentuje některá díla progresivního rocku od roku 1969 až do roku 1973. Tyto interpretace tvoří stěžejní část práce a pokouší se podat ucelenější obraz o konkrétním užívání různých výrazových prostředků v praxi hudebního celku.

Na závěr úvodu dodejme, že tato práce se snaží pojmout fenomén progresivního rocku v jeho největší obecnosti. Rozmanitost tohoto žánru, jeho tematická i hudební bohatost a samozřejmě velký dopad na populární kulturu lze zkoumat různými metodami. My se budeme soustředit především na rozměr interpretační na jedné straně a na rozměr syntetický, tedy nalézání průsečíků a společných rysů, které pojí jednotlivé etapy progresivního rocku, ale i konkrétní zkoumaná alba.



## Kapitola 1: Vznik progresivního rocku ve Velké Británii

Pro tuto práci budeme pojem *progresivní rock* užívat v závislosti na kontextu a budeme vycházet z podobného pojetí, jaké uvádí Jan Blüml ve své knize *Progresivní rock*: „Obecně lze o progresivním rocku hovořit jako o bezpříznakové stylově-žánrové kategorii (takzvané škatulce), někdy také jako o tvůrčím principu v duchu umělecké inovace (pochopitelně ne všechny projevy progresivního rocku můžeme považovat skutečně za umělecky pokrokové), pojem může dále fungovat jako označení encyklopedického hesla, může být uváděn i v originální verzi atp.“<sup>1</sup>

Považujeme za vhodné na tomto místě uvést několik poznámek k současné situaci pojmu „progresivní rock“, protože se nutně budeme muset občas vztahovat i k současné recepci. V soudobém obecném chápání pojmu jsou obsaženy jak všechny předchozí způsoby užívání, tak vznikají často nové přesahy (především na přelomu osmdesátých a devadesátých let tento pojem účinně vniká do oblasti metalové hudby u tak hudebně rozdílných těles, jako jsou na jedné straně melodičtí Queensryche a Dream Theater, na straně druhé tvrdí a agresivní Meshuggah atp.), zároveň je označení užíváno i u kapel, pro které se také zažilo označení *retro prog*, tedy například The Flower Kings, The Tangent nebo Big Big Train. Tyto kapely tvoří velice kreativní a komplexní hudbu, staví ale stále na základě svých stylově spřízněných žánrových předchůdců (jako Yes, Genesis, Mahavishnu Orchestra) a tento základ spíše zdokonalují, než aby v původním slova smyslu vytvářely něco nového a přelomového. V práci budeme užívat pojem *progresivní rock* hlavně v jeho původním kontextu a dobových souvislostech přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy se postupně konstituoval do podoby, ve které je primárně dodnes reflektován, tedy jako ona bezpříznaková stylově-žánrová kategorie. Jeho eklektičnost v době vzniku ostatně patří mezi hlavní rysy a jeho schopnost do sebe

---

<sup>1</sup> BLÜML, Jan: *Progresivní rock*, s. 14, 2017 Olomouc

pojímát nejrůznější hudební vlivy bude v práci několikrát ukázána na konkrétních případech.

Kapely jako The Flower Kings, Spock's Beard, Marillion, Arena a další prezentují autentickou hudbu označenou jako progresivní, ale zároveň zde můžeme vidět silnou tradici a především zcela odlišný dobový kontext tohoto stejného označení. Jinými slovy umělci označovaní jako progresivní v současnosti jsou takto označováni z jiných důvodů, než když pojem progresivního rocku vznikal; jsou více spojováni s paradoxně formulovatelnou *tradicí* progresivního rocku. Hudba současníků méně hledá vyloženě nové cesty, ale staví již na známých konceptech a málokdy se vyhne i určitým klišé. Je zajímavá spíš z hlediska koncepcí a konkrétního projevu hudebníka než z hlediska vytváření nových hudebních postupů a forem, přestože i takový případ může nastat. Doplňme ještě, že se tato „progresivnost“ či „progresivita“ vyskytuje na určité škále od tradičnějších metod v hudební tvorbě po skutečně neotřelé experimenty, u kterých je vliv na hudební vývoj nepopíratelný. Nakonec je taky dobré připomenout, že vývoj (tedy progres) se sám o sobě nezastavil a hudba vskutku progresivní v tom nejužším významu slova se tak málokdy označuje. Vznikají zkrátka nové žánry předchozím vývojem ovlivněné, ale velmi odlišné.

Význam pojmu progresivní je většinou chápán jako vývoj nebo rozvíjení. Z tohoto označení pak můžeme vyvodit a pozorovat obšírné rozšíření pojmu v hudební oblasti populární kultury v druhé polovině šedesátých let. Zajímavý už je jen vstup pojmu *progresivní rock* do popkulturního prostředí:

„Pojem „progresivní“ (*progressive*) představoval v rámci světové (angloamerické) populárně hudební diskuze v šedesátých letech poměrně frekventovanou kategorii, podobně jako v následujících dekádách termíny „nezávislý“ (*independent/indie*) či „alternativní“ (*alternative*). Ačkoliv si dnes zmíněné „vlastnosti“ rocku jednoduše spojujeme s konkrétními stylově-žánrovými typy a jejich a jejich protagonisty, případně je používáme jako bezpříznakové „škatulky“ pro orientaci v nepřehledném světě populární hudby, uvedené pojmy

jsou v první řadě produkty specifických historických okolností, o nichž svými významy do určité míry vypovídají.“<sup>2</sup>

Za progresivní bylo tedy zpočátku považováno například inovativní hudební album (jako příklad se nabízí první alba Cream, pochopitelně vrcholná alba The Beatles, The Nice atp.), hudební prvek v kompozici či nejrůznější vzájemné vztahy jednotlivých prvků alb (obal desky, mezikulturní reference, odkazy k literatuře, přímé hudební citace klasických skladatelů, např. skladba „Rondo“ skupiny The Nice na prvním albu *The Thoughts Of Emerlist Davjack*). Může jím být například stylotvorná struktura skladeb (rozvolnění písňové formy skladeb, implementace prvků klasické hudby, částečně i vlivy jazzu atp.). Může jím být ale také lyrická složka, která prošla velmi dramatickými změnami z hlediska obsahu a komplexnosti. Progresivní ale může být i přístup k médiím a formátům distribuce díla, z nichž dosud setrvale nejlépe fungujícím je formát hudebního alba (kompaktní disk, vinylová deska, v moderní době stále důležitější a vlivnější digitální formát a různé způsoby formátování zvukové stopy, jako například formáty WAV nebo bezztrátový digitální formát FLAC atp.) stejně jako stále důležitější role streamovacích služeb, jako jsou Spotify, Deezer nebo Bandcamp. S tím také souvisí nové chápání vizuální stránky hudebního alba, ale i koncertní prezentace.

Hudba, která postupně získala označení ustálené jako progresivní rock (v některých kontextech se překrývá s označením art rock, které nemá tak pevnou historickou zakotvenost a je mnohem obecnější (ostatně u nás se z různých důvodů uchytilo spíše toto označení<sup>3</sup>)), má kořeny v samotném vzniku rockového žánru a jeho postupném odchylování se od rock'n'rollové taneční a rhythm and blues hudby padesátých let, a skifflové hudební scény přelomu padesátých a šedesátých let ve Velké Británii. Postupné promítání vlivů jazzové a vážné hudby do té populární nemá do té doby obdoby a probíhá zde výrazná syntéza, která ovlivňuje hudební

---

<sup>2</sup>BLÜML, Jan: Progresivní rock, s. 15, 2007 Olomouc

<sup>3</sup>Jedním z důvodů, proč se u nás ujalo spíše toto označení, je i fakt, že bylo kulturně indiferentní vůči západním, imperialisticky vnímaným hodnotám. Umění (art) zní zkrátka vždy lépe než progresse (vývoj) v totalitním systému.

vývoj dodnes. Umělci integrují nepřeborné množství hudebních postupů a metod do kompaktního a jako celek působícího tvaru, který se na jednu stranu vyznačuje maximální eklektičností, na stranu druhou vytváří nové hudbě zcela autentickou identitu, která není srovnatelná s ničím, co bylo do té doby v populární hudbě vytvářeno.

Způsob, jakým vlna progresivního rocku zasáhla do vyjadřování populární hudby, má zásadní vliv na celou popkulturu a dá se říct, že tato dramatická změna v pojetí hudebního myšlení, tvorby a mediální reprezentace stojí v samých základech toho, co dnes chápeme jak jako „populární“, tak jako „progresivní“, tedy přinejmenším v oblasti hudebního myšlení. Naší snahou v této kapitole je vysledovat kořeny budoucího progresivně rockového žánru a dobové souvislosti v proměně populární hudby. Na pozadí popularity The Beatles a vlivu kontrakultury ukážeme zásadní transformaci, která zde proběhla. A jsou to právě The Beatles a jejich přelomové album *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, které celou změnu a eklektickou fúzi ztělesňuje. Změn a procesů, které probíhaly v rockové kultuře mezi tímto albem a předchozím albem, si všimá i známý článek od Williama Manna *The Beatles Revive Hopes of Progress in Pop Music*.<sup>4</sup> Na tento text ostatně upozorňuje i Jan Blüml v knize *Progresivní rock*.

V souvislosti s kontrakulturou a masivním nárůstem hnutí hippies lze mluvit o hudebně kulturní revoluci hned v několika ohledech. V první řadě jde o změnu hodnot. Kontrakultura stojí v této době v radikální opozici oproti tzv. establishmentu. Od dob beatnické generace totiž nabývá na významu vliv psychedelických látek, a to především LSD. Psychedelická zkušenost, tedy nepochybně intenzivní proces způsobující změny ve vnímání světa, má postupně za následek odpor příslušníků hnutí hippies a kontrakultury vůči konvenčnímu způsobu života, který se dramaticky promítá právě do hudebního projevu této generace. Hodnoty kontrakultury a hnutí hippies (tedy volná láska, neomezená svoboda a například afinita k východní spiritualitě (buddhismu a hinduismu především)), za

---

<sup>4</sup>Mann, W., „The Beatles Revive Hopes of Progress in Pop Music“, *The Times*, 1. června 1967

těmi stojí především rostoucí dominance LSD v populární hudební kultuře, a v tomto období stojí v ostrém rozporu s židovsko-křesťanskou tradicí a konzervativními hodnotami především kapitalistické západní společnosti. O roli kapitalistického uvažování v hudební branži budeme ještě hovořit, neboť to byl právě hudební trh, který usnadnil cestu progresivního rocku k široké posluchačské veřejnosti.

S psychedelickým rockem (který lze chápat jako základní kámen a přímého předchůdce progresivního rocku) se rozvolňuje písňová struktura tradičnějších rockových a rock'n'rollových skladeb a postupně začínají být stále důležitější komplikované kompozice a improvizace s dlouhou stopáží (viz následující kapitola). Hlavní vliv na to měl právě duchovní přerod rockové a populární kultury:

„Hippies kladli největší důraz na objevování nových způsobů vnímání a vědomí, a to především díky užívání halucinogenních drog a adopci východních či „mystických“ náboženských praktik, jako je například transcendentální meditace. Politicky stála kontrakultura v opozici vůči materialismu kapitalistické společnosti. Hippies často odmítali pracovat, žili nomádkým životním stylem, experimentovali s nejrůznějšími formami komunitního bydlení a obecně nenáviděli rutinu „od devíti do pěti“ běžné společnosti.“<sup>5</sup>

Hnutí hippies tedy již svou samotnou povahou velice narušovalo způsoby vnímání hudby do té doby považované za standardní. Projevy odporu vůči politicky vhodnému a tolerovanému způsobu života i myšlení se realizovaly nejrůznějším způsobem (velmi silně to bylo vidět na protestu nejen samotných hippies proti válce ve Vietnamu). Nejviditelnější bylo kromě hudby bezpochyby odívání, kdy užívání psychedelických látek a východních duchovních technik mělo velký vliv na barevnou, jásavou a extatickou formu módy (kromě dlouhých vlasů to byla barevná saka, kalhoty, ornamentální vzory a křiklavé kontrasty).

---

<sup>5</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 16, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

Máme zde tedy na jedné straně působení kontrakultury a ideologický základ odporu proti establishmentu tak, jak to reprezentují například hippies i obecně kontrakultura (jako souhrn různých světových názorů jdoucích proti mainstreamu), na druhé straně zde máme inspiraci pozitivní, tedy samotnou psychedelickou zkušenost a od ní se odvíjející rozvolnění hudební formy písně. Na formování tohoto posunu mají bezpochyby velký vliv i Cream, kteří v počátcích své kariéry, kdy ještě neměli dostatek vlastní tvorby pro celovečerní koncert, raději prodlužovali svoje písně o rozsáhlé improvizace a psychedelická sóla, a pomohli tak částečně nasměrovat nastupující progresivní rock směrem k vlivům jazzu a klasické hudby a tradici epických a dlouhých rockových suit.

Jak jsme již zmínili, motivy psychedelie a s tím související orientace na alternativní duchovní směry, stojící často v hodnotové opozici vůči křesťansko-židovské kulturní tradici vládnoucího establishmentu, se budou objevovat u některých kapel opakovaně (např. Yes, Pink Floyd nebo Jethro Tull). Tyto tvůrčí výboje kontrakultury se v polovině šedesátých let stávají základním stavebním kamenem pozdějšího progresivního rocku: „Stěžejním znakem hudební kultury šedesátých let byl především vznik první v pravém slova smyslu globální hudby, a to v podobě angloamerického rocku, který za pomoci technologického pokroku a nových možností médií masové komunikace zasáhl světovou společnost napříč všemi jejími složkami a vrstvami, bez ohledu na geopolitické hranice a bariéry (ve značně vyšší míře než jazz v první polovině 20. století).“<sup>6</sup> V návaznosti na poznámku Jana Blümla dodejme, že se tak dělo v míře naprosto bezprecedentní. Velmi rychlý vývoj v oblasti mediální komunikace (rádio, televize, tisk a samozřejmě postupný vpád dlouhohrajících LP na trh s hudbou, a tedy tvorba déle hrajících studiových alb) bude v naší práci později rozveden především s ohledem na vizuální složku. Nová média, vývoj nových nástrojů a možností, (zejména v oblasti kláves – syntezátory jako moog, elektronické nástroje jako mellotron, velmi využívané Hammondovy varhany viz další kapitola) a nová generace skrze vinylové desky a koncerty téměř globálně propojených posluchačů naplno umožnily

---

<sup>6</sup> BLÜML, Jan: Progresivní rock, s. 60, 2017 Olomouc

nejrůznější experimenty se strukturou kompozic a užitím nových metod a experimentování, což je v první řadě nejlépe vidět na příkladu The Beatles, kteří jsou díky dramatickým změnám v hudební kompozici právem považováni za zakladatele progresivního rocku jako takového. Není náhoda, že se tímto obdobím začíná nejbohatší větvení (nejen) rockové hudby na mnoho podžánrů (proces, který v různých podobách pokračuje dodnes).

Dopad, jaký mělo na populární kulturu nejen ve Velké Británii, ale postupně také celosvětově šílenství okolo The Beatles, otevřel dveře výrazným změnám ve způsobech tvorby hudebního díla a především přesahy z populární hudby do sféry hudby klasické, především té symfonické. V následující kapitole, která se bude věnovat hudebním aspektům progresivního rocku, budeme toto pozorování rozvádět. Společenská a kulturní atmosféra šedesátých let vytvořila podhoubí, které umožňovalo eklektické spojování nejrůznějších výrazových prostředků (o jejichž projev a výklad v britské progresivní rockové oblasti nám v této práci primárně jde) z již ustálených hudebních žánrů, jako je jazz, folk, ale právě i vážná hudba, jejíž různorodá struktura měla na výslednou produkci také zásadní vliv.

Progresivita rockové hudby přelomu 60. a 70. let tedy souvisela s jiným kontextem, s vývojem v pravém slova smyslu, s hledáním nových způsobů vyjadřování. Tato práce tyto prvky souhrnně označuje jako výrazové prostředky a jsou jimi nejen prvky hudební, ale i obecné prvky pódiové prezentace (a tedy i ty divadelní) a v neposlední řadě tematicky bohatá textová složka, která rozvíjela svoje možnosti inspirací v literatuře klasické i populární (inspirace v science fiction a fantasy bude hrát masivní roli u mnoha uskupení) a v tématech sociální a politické utopie i dystopie. A pokud zmíníme jako další příklad samotný koncept obalu hudebního alba jako produktu, tak progresivní rocková scéna tento aspekt ovlivnila zásadním způsobem. Proč se změnila funkce obalu hudebního nosiče? Jak obsah hudebního obalu souvisel s hudebním a lyrickým obsahem na vinylové desce? Jak se tato estetika promítala do pódiové prezentace? Tyto otázky rozvedeme podrobněji ve čtvrté kapitole.

Kořeny rockové hudby nacházíme výrazně v písňové formě. Ta se snaží postihnout a sdílet realitu živelnosti, protestu, změny a je velice dynamická. Písňová povaha bluesové, rock'n'rollové a rockové hudby poskytuje intenzivní poslechový zážitek (a při rockovém koncertu někdy až momenty jakéhosi nábožného vytržení). V šedesátých letech tedy sledujeme nastupující novou tendenci zachovat živelnost a hodnotu písňové formy, a zároveň mnohé experimenty a pokusy o narušení jednoduché plynulosti rockového výrazu, a co je asi nejdůležitější, vidíme tu více, tu méně úspěšné tendence smířit populární hudbu s hudbou vážnou či klasickou a zároveň aplikovat ty hudební prostředky, které v průběhu vývoje hudebních nástrojů přicházejí v úvahu (mellotron, později syntezátory jako moog, další klávesové nástroje).

Pokud se podíváme na hudební vývoj známějších progresivních rockových skupin jako Yes, Pink Floyd nebo Genesis, u všech můžeme pozorovat jednotlivá vývojová stadia od psychedelického rocku (především u Pink Floyd) po populárně rockové písně (Genesis). Někdy je vývoj pozvolný (jako u Pink Floyd nebo Yes), někdy dochází k radikální změně výrazu (jako u Genesis, což v jejich případě souvisí s neúspěchem jejich první, popově laděné a zvukově i hudebně průměrné nahrávky *From Genesis To Revelation* a s jejich následnou izolací od okolního světa za účelem vybudování nového výrazu, jehož výsledkem je následující album *Trespass*<sup>7</sup>.) Někdy se podobné výrazové prostředky přesouvají s hudebníky z jedné skupiny do druhé (klávesový virtuos Keith Emerson se přesunul z The Nice do uskupení Emerson, Lake and Palmer, Bill Bruford z Yes do King Crimson; v obou případech se to velmi projevilo na výrazu jednotlivých skupin.)

Podle Macana můžeme období psychedelické hudby v Anglii rozdělit zhruba do tří větví. Tou první jsou skupiny jako Cream, The Yardbirds a nezpochybnitelný je vliv Jimi Hendrixe, který ač Američan, úzce spolupracoval s anglickými hudebníky. Tato větev byla „postavena na těžké, elektrické reinterpretaci blues, kterou začali objevovat Rolling Stones v polovině šedesátých let. Stejně jako Stoni<sup>8</sup>,

---

<sup>7</sup>Tento velmi specifický proces prozkoumáme blíže v páté kapitole.

<sup>8</sup>Doslovný překlad z citovaného originálu



tyto skupiny používaly jednoduché, na blues postavené harmonické progrese, repetitivní rytmické kytarové rify (obvykle v délce dvou nebo čtyř taktů) na pozadí dravého beatu.<sup>9</sup> Běžné byly tzv. power akordy (užívané v rockové hudbě všech možných subžánrů ve značné míře dodnes) a využití zpětné vazby zesilovačů. Hudba byla relativně jednoduchá, dravá a hodně stavěla na odkazu bluesových klasiků. Tímto směrem se později vydali i nástupci a nová vlna kapel jako Black Sabbath nebo Led Zeppelin, která ustálila výrazové prostředky nastupujícího heavy metalu.

Druhá větev psychedelické hudby v Anglii podle Macana vycházela kromě blues především z jazzu. „Toto křídlo bylo reprezentováno na samotném začátku Traffic, Colosseum, IF a skupinou kapel v čele se Soft Machine a Caravan, které se vyrojily z undergroundové scény v Canterbury v pozdních 60. letech.“<sup>10</sup> Vzhledem k silnému propojení s jazzovým odkazem byly mnohem běžnější nejrůznější akustické nástroje stojící mimo rámec tradiční rockové sestavy. Mnohvrstvý výraz těchto kapel byl dán právě propojením rockových a jazzových prvků na kompoziční i instrumentální úrovni, podpořený často přítomností různých převážně dechových nástrojů. Také klávesové nástroje byly velmi běžné v těchto uskupeních. Tento okruh skupin pomohl nasměrovat nastupující jazz-fusion větev progresivní hudby, částečně měl ale vliv i na progresivní rock a některé skupiny z této větve do oblasti progresivního rocku přímo spadají (jmenovitě například Caravan a zejména Soft Machine).

Větev třetí reprezentuje klíčový korpus změn, které probíhaly v rockové hudbě směrem k žánru, který bude brzy označován jako progresivní rock. Jsou to skupiny přímo stavějící na odkazu The Beatles. Sem můžeme zařadit Pink Floyd<sup>11</sup>, The Moody Blues a Procol Harum nebo The Nice. Tato uskupení reprezentují asi nejužší stylové navázání na výrazové prostředky zpopularizované albem *Sgt.*

---

<sup>9</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 19, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

<sup>10</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 20, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

<sup>11</sup> První album ostatně Pink Floyd nahrávali na Abbey Road ve stejnou dobu, kdy zde také o pár dveří dále nahrávali The Beatles *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*

*Peppers Lonely Hearts Club Band*. Jsou to například klíčová alba The Moody Blues *Days of Future Past* (jedno z prvních koncepčních rockových alb a patrně první rockové album s přímým a plným zapojením symfonického orchestru do nahrávacího procesu) a jejich následující album z roku 1968 *In Search of the Lost Chord*, které v sobě spojuje melodiku psychedelického rocku, silný odkaz k ideálům hippies (známá je především pocta Timothy Learymu „Legend of the Mind“) a jde směrem, který později rozvinou Yes se svým důrazem na bohaté vokální aranže a pozitivní, spirituální atmosféru. Silný vliv mají také první tři alba Procol Harum, tedy *Procol Harum* (1967), *Shine On Brightly* (1968) a *A Salty Dog* (1969) a samozřejmě první dvě alba The Nice *The Thoughts of Emerlist Davjack* (1967) a *Ars Longa Vita Brevis* (1968). Vlivy *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, tohoto klíčového alba The Beatles jsou u těchto skupin všudypřítomné a lze je rozdělit do několika oblastí. Zásadním krokem vpřed je důraz na koncepci. Rocková alba tohoto období (a zejména v této třetí větvi psychedelického rocku) často prezentují buď nějaký ucelený příběh (*A Salty Dog*, *Days of Future Past*), nebo škálu hudebních nápadů průběžně se opakujících v několika skladbách napříč stopáží. Důležitým aspektem je eklektický přístup spojující nejrůznější druhy světové hudby. Od vlivů indické hudby (které můžeme slyšet už na předchozím albu *Revolver*) po vlivy hudby barokní i folkové.

Macan tuto třetí větev označuje za „proto-progresivní rock“ či za první vlnu progresivního rocku. Macanovo rozdělení větví psychedelického rocku komentuje i Jan Blüml v knize *Progresivní rock*, konkrétně ke třetí větvi takto: „Klíčovými zástupci této linie, již Macan zastřešuje termínem „proto-progressive style“, jsou The Moody Blues, Procol Harum, The Nice a Pink Floyd. V této souvislosti autor připomíná rovněž významný vliv folkového revivalu šedesátých let, jenž zvýraznil roli textu, který ale zároveň mezi umělci zpopularizoval akustický instrumentář a motivoval k důrazu na vokální aranžmá. Právě kontrast futurismu a vyspělé technologie (mellotron, syntezátor, sofistikované soundsystémy, kvadrofonie, světelné efekty apod.) s akustickými nástroji (kytary, flétny atp.) Macan na mnoha místech knihy připomíná jako klíčový rys progresivního rocku sedmdesátých let, zároveň jej přenáší do symbolické roviny jako střet mužských a ženských principů,

respektive střet industrializované společnosti s přírodou, tak jak byl zakořeněn v kultuře hippies a takzvané kontrakultuře druhé poloviny šestého desetiletí.“<sup>12</sup>

Mužský a ženský (či maskulinní a feminní princip) rozvedeme v následující kapitole na příkladech hudebních výrazových prostředků jednotlivých skupin. Vlivy folku jsou u konkrétních skupin velmi patrné (Jethro Tull, Gentle Giant nebo Genesis).

Pokud bychom měli vytyčit moment, kterým počíná druhá vlna progresivního rocku, tedy jeho „dospělá“ fáze, bylo by jím datum vydání debutového alba skupiny King Crimson *In the Court of the Crimson King*, tedy 10. října 1969. Je to také okamžik, od něž budeme v páté kapitole sledovat a vykládat některá klíčová alba žánru. Album lze chápat jako reprezentativní album progresivního rocku ve všech jeho základních aspektech, tedy ve struktuře (práce s kontrastem dramatických a tvrdých rockových pasáží a jemných, až symfonických míst) s textovou složkou, mnohvrstevnatou výpovědí reflektující nastupující skepticismus a ztrátu iluzí generace vzešlé z éry hippies, témata smrti a deziluze z chování lidského pokolení (například „Epitaph“), destruktivního vlivu pokroku a války („21st Century Schizoid Man“) nebo propojování témat všech předchozích skladeb do nejrůznějších aluzí skrze mytologický výjev přirovnatelný k pecku („The Court of the Crimson King“). Albu se budeme věnovat podrobněji v páté kapitole. Obecně lze jeho vydání označit za moment, kdy progresivní rock dospívá a funguje jako hudební žánr zřejmého směru se svými principy i metodami.

Macan upozorňuje na zajímavý vztah následující tvorby nejrůznějších zástupců progresivního rocku k tomuto prvnímu albu King Crimson. Vzhledem k tomu, jak různorodý obsah album prezentuje, můžeme podle něj pozorovat různé větvení v hudebních postupech u dalších skupin: „Mezitím nicméně mnohostranný vliv prvního alba Crimson umožnil množství hlavních progresivně rockových skupin najít svoje vlastní unikátní výrazy v sérii alb vydaných v raných 70. letech. Yes a Genesis stavěli na stylistických implikacích „Epitaph“ pro vytvoření bohaté, symfonické větve progresivního rocku, ve kterém folkové akustické kytarové linky,

---

<sup>12</sup>BLÜML, Jan: Progresivní rock, s. 28, 2017 Olomouc

masivní vrstvy táhlých klávesových akordů a (v případě Yes) komplexní, téměř chorálové hlasové aranže proluly s více hranatými leady elektrických kytar a silou rockové rytmické sekce, aby tak vytvořili kvazi-symfonické rockové suity.<sup>13</sup> Alba jako *Close to the Edge* od Yes nebo *Foxtrot* od Genesis reprezentují tyto postupy odlišným způsobem, ale každé ve vrcholné tvůrčí kondici. Yes tíhnou k větší symfoničnosti a složité struktuře kompozic, u Genesis je zřetelná lineárnější strategie řazení písňových celků za sebou.

Skupiny jako Van Der Graaf Generator nebo Gentle Giant vedle harmonických pasáží alba navazují i na jazzovější a temnější kontury progresivního rocku nalinkované skladbami jako „21st Century Schizoid Man“. U Gentle Giant jde tento eklekticismus nejdále zahrnutím různých „a capella“ vokálních postupů nebo protkáváním renesančních motivů se schizofrenní temnou melodikou, velmi reprezentativně například na albech *Acquiring the Taste* (1971) nebo *Octopus* (1972). Van Der Graaf Generator dotáhli neurotickou temnotu hudebních vlivů do důsledků především na albu *Pawn Heats* (1971) nejen aplikováním divokých kytarových a saxofonových linek, ale také na jednu stranu jemným až laskavým, a na druhou stranu expresivním až divokým a agresivním zpěvem frontmana Petera Hamilla.

V následujících kapitolách se budeme postupně zabývat jednotlivými oblastmi výrazových prostředků a především v páté kapitole jejich interpretací. Prostředky se vyvíjely v čase, kdy za vrcholné období můžeme považovat roky 1969–1973, kdy především v roce 1973 dochází k prvním náznakům, že i progresivní rock může narazit na hranice svých možností, minimálně co do vztahu s publikem. Důležitý faktor času bude zahrnut do našich pozorování. Komerční úspěch progresivního rocku na jednu stranu vede ke vzniku megalomanských děl, na stranu druhou se publikum začíná štěpit v pohledu na to, kterým směrem se tato hudba má v budoucnu vydávat. Patrné to bude především na bombastických koncertních kracích Emerson Lake and Palmer, Yes a Genesis, stejně jako na

---

<sup>13</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 23, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

některých albech z tohoto období (zajímavé otázky vznikají u megalomanského projektu *Tales From Topographic Oceans* u Yes z roku 1973 nebo u podobně rozměrného multimediálního projektu *The Lamb Lies Down On Broadway* od Genesis z roku 1974).

## Kapitola 2: Hudba

V následujícím textu se budeme věnovat hudebním aspektům progresivního rocku. Hudební výrazové prostředky a jejich výklad jsou klíčové k pochopení i ostatních aspektů tématu. Zřejmá eklektičnost a rozkročenost napříč hudebními žánry dominujícími své době, schopnost progresivního rocku „pohltnout“ ostatní žánrové vlivy do předtím nemyslitelného „amalgámu“, je předmětem této kapitoly. Prolínání nejrůznějších hudebních stylů a žánrů v progresivním rocku může být dodnes považováno za jednu z jeho hlavních charakteristik. V eruptivní době plné kulturních a hudebních otřesů a změn dochází k soustředění nejrůznějších inspiračních zdrojů v rámci konkrétních uskupení.

Hlavními kořeny progresivního rocku jsou bezesporu rhythm and blues, folk a klasická hudba. Vlivy jazzu a například indické hudby jsou také patrné, dominují však v příbuzných žánrech jako fusion nebo jazz rock. Z uskupení, kde má jazz výraznější vliv, jmenujme například King Crimson, Emerson Lake and Palmer nebo Gentle Giant. Vysoce eklektický charakter progresivního rocku je reflektován různými publicisty od dob svého prvotního rozmachu:

„V roce 1973 hovořil o britské skupině Jethro Tull a její desce *Aqualung* (1971) – v současnosti považované za jedno z reprezentativních děl progresivního rocku – americký publicista Lester Bangs v tom smyslu, že hudba zmíněné nahrávky je natolik heterogenní (s prvky rock and rollu, folku i vážné hudby), že může jen těžko vyústit v rozpoznatelný styl. Fakt, že umělecky ambiciózní, formálně expansivní a eklektická tvorba Jethro Tull, ale i Genesis, Gentle Giant, King Crimson, Yes a jiných skupin v dané době zdaleka nepůsobila jednotným charakterem, který by jí ve slovníku publicistů přinesl vlastní stylově-žánrovou „škatulku“ – byť z dnešního pohledu u těchto kapel vnímáme společné jmenovatele jak na úrovni specifické zvukovosti (soundu) a formových principů, tak ve sféře

mimohudebních idejí, zachycuje přepracované vydání *Lillian Roxon's Rock Encyclopedia* z roku 1978.“<sup>14</sup>

Je to právě spojování většího množství hudebních inspirací, které se v rámci progresivního rocku ukázalo být velmi kompaktním, pokud jde o celkový výraz klíčových alb. Ať už hovoříme o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles), nebo o pozdějších dílech, jako je především *In the Court of the Crimson King* (King Crimson), *Tarkus* (Emerson Lake and Palmer) nebo *Close to the Edge* (Yes), vždy lze poukázat na výraznou estetickou koherenci prezentovaného hudebního obsahu na jedné straně, a na různorodost a tvůrčí originalitu jednotlivých autorů na straně druhé. U všech zmíněných alb lze pozorovat velmi soustředěnou hudební ideu, která vytváří celkový obraz (společně s textovou a vizuální složkou, viz další kapitoly) a konzistenci ve své době zdánlivě neslučitelných hudebních prvků. Právě v tomto setkávání vidíme jeden ze zásadních aspektů progresivního rocku, a především na něj se zaměříme a skrze něj budeme často interpretovat konkrétní klíčové kompozice.

Podívejme se na zajímavé rozlišení základních pólů, které nabízí Macan ve své knize *Rocking The Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Je jím dichotomie „maskulinních“ a „feminních“ rysů, které ve výsledku vytvářejí napětí a kontrast typický pro skladby progresivního rocku:

„Z RnB a především z výrazně hlasitého britského blues 60. let progresivní rock přejal svou náchylnost k dlouhým skladbám, těžkému beatu, zesíleným elektrickým pasážím a svůj důraz na instrumentální pasáže a virtuózní sóla. Ze znovuzrozené folkové hudby 60. let přejal jeho modalitu, zálibu v akustických nástrojích a meditativní, duchovní atmosféru svých akustických pasáží. Do určité míry může být progresivní rock popsán jako manželství mezi „maskulinním RnB“ a feminním folkem.“<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> BLÜML, Jan: *Progresivní rock*, s. 21, 2017 Olomouc

<sup>15</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 30, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

Ve značném procentu progresivní rockové produkce od konce 60. let můžeme slyšet kontrast jemných, harmonických momentů, které jsou střídány s divokou instrumentální rytmikou a složitými, různě intenzivními rockovými momenty. A právě toto vnitřní napětí, nejednoznačnost a kontrasty velmi určují, jak se bude progresivní rock ustalovat do budoucna. Až matematicky precizní, komplexní rytmika alb jako *Lark's Tongues in Aspic*, *Close to the Edge* nebo *Tarkus*, vytváří v onom kontrastu s jemnými pasážemi plnými harmonických nálad, emotivních atmosfér cílené napětí, které velmi dobře funguje k udržení pozornosti posluchače. Kontrasty a časté střídání motivů napětí a uvolnění velmi pomáhá posluchači pokračovat v přijímání nových podnětů.

„Progresivní rock se ukázal být velmi eklektickým, využívá bezpočtu různých odnoží ze škály tradiční vážné hudby: symfonická hudba, renesanční a barokní duchovní hudba, klasický klavír a kytarová hudba, stejně tak i hudba středověká. Tyto odlišné druhy hudby ovlivňovaly progresivní rock různým způsobem: jeho instrumentací, jeho přístup ke struktuře, harmonické a metrické metody a jeho orientaci na hráčskou virtuositu.“<sup>16</sup> Velmi dobrým příkladem této fúze je vrcholná tvorba Gentle Giant v podobě alb jako *Aquiring the Taste* nebo *Octopus*. Za příklad velmi silné práce se strukturou v kombinaci s unikátním hudebním výkonem může posloužit i jedna z vrcholných skladeb „Starless“ z alba *Red* z roku 1974 od King Crimson.

Samotné vědomí tvůrčí svobody (a v počátcích progresivního rocku i určitého postupného finančního zajištění ze strany nahrávacích společností a technologických možností) mělo zjevně zásadní efekt pro popularizaci progresivního rocku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. V době největšího rozmachu a vzniku klíčových kapel hudební vydavatelství velmi aktivně vyhledávala a sponzorovala nové talenty. Bylo celkem snadné s kvalitní hudbou podepsat kontrakt pod nějakým hudebním vydavatelstvím. Pokud však do určité

---

<sup>16</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 31, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)



doby skupina neprorazila či nezaznamenala vydavatelství nějaký významnější zisk, často se stávalo, že byla ze značky vyhozena.<sup>17</sup>

Jak jsme již zmínili výše, hudební vzdělání mělo velký vliv na invenci mnoha hudebníků. Za všechny může jako příklad posloužit Rick Wakeman, který s Yes nahrál některá klíčová alba (především *Fragile* a *Close to the Edge*): „Východoevropští hudební skladatelé jsou moji nejoblíbenější. Velikáni jako třeba Prokofjev pro mě byli vždy objektem fascinace. Nebyla to jen hudba těchto východoevropských skladatelů; fascinovaly mě i jejich životní příběhy.“<sup>18</sup> Wakemanova inspirace ve vážné hudbě je dominantním prvkem nejen na většině jeho autorských příspěvků u Yes (jejichž vrcholem je kromě „Close to the Edge“ hlavně kompozice „Awaken“ na albu *Going For The One*). Více o tom v druhé části kapitoly, kde se budeme zabývat nástrojovým složením těchto uskupení. U Macana je nezbytné také upozornit na postřeh o výrazném spirituálním či náboženském charakteru některých hudebních motivů, v tomto ohledu především díky Hammondovým varhanám a dalším nástrojům jako mellotron a v případě skupin jako Yes, Genesis nebo Gentle Giant i vokálními harmoniím, se kterými potom různě pracovali. Podle Macana lze vnímat tyto prvky i jako substituci náboženské, potažmo spirituálních funkce v rámci progresivního rocku. Velmi výrazně tomu přispívalo nastupujících angažmá symfonických orchestrů v rockové hudbě:

„Nejevidentnější přijetí klasických instrumentací přišlo v pozdních 60. a raných 70. letech, kdy množství skupin nahrávalo se symfonickými orchestry. Tento trend byl odstartován The Moody Blues jejich klíčovým albem *Days of Future Passed*, nahráným ke konci roku 1967, a brzy poté byli následováni Procol Harum, The Nice, Deep Purple, Pink Floyd, Yes a v první polovině sedmdesátých let Renaissance, Caravan a ELP.“<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>V této situaci byli bez svého vědomí například Yes, když nahrávali své třetí *The Yes Album* (1971). Atlantic měli v plánu s nimi ukončit smlouvu, pokud by se toto album dostatečně neprodávalo. To se naštěstí nestalo.

<sup>18</sup> WAKEMAN, Rick: *Stará a nevrhá rocková hvězda*, s. 141, Praha 2018

<sup>19</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 32, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

Zapojení symfonických prvků, případně prvků vážné hudby obecně, má v tomto období za následek podstatnou změnu v uvažování rockových hudebníků. K základnímu složení rockové hudby patří elektrická (případně akustická) kytara, basová kytara a bicí nástroje, zpravidla ovládané jedním bubeníkem starajícím se o celou soupravu. S čím dál větším souběhem progresivního rocku s vlivy jazzové a vážné hudby se rocková scéna v šedesátých letech především ve Velké Británii začala proměňovat a vkládat do tvorby symfonické prvky. Jak zdůrazňuje Macan, prvotní impuls velkého symfonického komplexního rockového alba přichází v podobě *Days of Future Past*, ale je nutné připomenout, že vlivy vážné hudby a částečného angažmá klasických nástrojů a orchestrů můžeme vidět už u kapel, jako jsou The Beatles například na albech *Revolver* a hlavně *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Zatímco instrumentální struktura rockových kapel 60. let zahrnovala hlavně kytaru, baskytaru a bicí, v druhé polovině tohoto desetiletí začíná docházet k výraznému pronikání klávesových hudebníků do rockové hudby. Souvisí to jistě s dramaticky se vyvíjející technologií výroby nástrojů, ale důležité je vnímat i vlivy klasické hudby a jazzu na tyto hudebníky (jako jsou například Keith Emerson a Rick Wakeman). Klasická hudební výchova tedy hraje u některých uskupení v případě progresivního rocku klíčovou roli. Klasická hudba také značným způsobem ovlivnila strukturu kompozic. Vliv je zjevný jak u délky skladeb, tak v pojetí rytmiky (liché takty, polyrytmy, synkopy atd.). Evropská hudební tradice se tedy potkává s americkým blues a rock'n'rollem a dochází k rozvolňování struktur skladeb. Písňová forma sice zůstává jako jeden z nosných prvků, je však uplatňována v koncepčních celcích (v této kapitole si to ukážeme na několika příkladech). Nesmíme také zapomenout na skutečnost, že s velmi rychlým vývojem syntezátorů je pro klávesové hudebníky stále jednodušším způsobem syntézou imitovat nástroje symfonického orchestru (velmi patrné je to na albech jako *Brain Salad Surgery* od ELP nebo *Close to the Edge* od Yes).

Nástrojové složení skupin progresivního rocku nám otevře cestu k prozkoumání různých prvků této hudby na konkrétních příkladech v páté kapitole.

Vedle klasické rockové sestavy nás bude především zajímat specifický vklad klávesových nástrojů. Rozvíjející se technologické možnosti kláves, kde je nejviditelnější již jejich zmíněná možnost substituce úlohy symfonických aranžmá a orchestru, postupně vytlačily počáteční úlohu orchestru jako takového. Přes velké uplatnění klasické hudby skrze orchestry v rockové hudbě v druhé polovině 60. let dochází postupně k nahrazení pokročilejšími nástroji, jako je mellotron, Hammondovy varhany, a na počátku sedmdesátých let první syntezátory jako Moog, jeho kompaktnější podoba Minimoog, později Korg a další. Dojem symfoničnosti je stále jednodušší napodobit a rozvíjet do dříve neprobádaných poloh. To je ostatně jednou z devíz progresivního rocku tak, jak jej interpretujeme v jeho celistvosti dnes.

Vedle Wakemana byl dalším výrazným klávesovým virtuosem bezesporu Keith Emerson, který patří k nejdůležitějším postavám první vlny progresivního rocku v kapele The Nice, jako i v období vrcholném ve slavném superskupině Emerson Lake and Palmer. Emersonův vklad mimo jiné spočíval v kreativním slučování jazzových vlivů a dědictví klasické hudby na pozadí rockové divokosti šedesátých let, kdy prostřednictvím improvizace intenzivně sblížoval nejrůznější žánrové prvky do rokenrolového spektra své hudby. Známým příkladem této experimentace je například delší instrumentální kompozice „Rondo“ z prvního alba *The Thoughts of Emerlist Davjack* z roku 1968 od The Nice.

Pokud budeme sledovat jednotlivé rysy typické pro hudební aspekt progresivního rocku, nejdříve asi narazíme na značnou rozsáhlost hudebních skladeb. Ihned je patrná především otevřenější struktura. A jakkoli v této oblasti najdeme strukturně klasické písně, mnohem důležitější jsou z hlediska celkového vyznění kompozice delší, složité a komplexní. Často jsou vystavěny podobně jako symfonie, tedy do jednotlivých částí, které na sebe hudebně nějak navazují.

Instrumentální základ rockové hudby byl a je sám o sobě vždy tentýž, tedy kytara, basa a bicí. Po celou historii rockové hudby vždy nalezneme invenční uskupení, která si vystačí s tímto složením. S nástupem klávesových nástrojů do rockové hudby se však tento rámec na stálo rozšiřuje, a právě díky progresivnímu

rocku pak ovlivňuje další žánry, které vznikají v průběhu 70. a 80. let, včetně heavy metalu, popu (a pop rocku, často v podání dříve progresivních skupin jako Yes nebo Genesis), nebo třetí vlny progresivního rocku, pro kterou se v 80. letech ustálilo označení neoprogram (kapely jako Marillion, Pendragon, IQ).

**Hammondovy varhany** jsou klávesový nástroj, jehož první prototyp vyrobil *Laurens Hammond* v roce 1935. Princip tvorby tónu je postaven na aditivní syntéze, a činí tak z „hammondek“ jeden z prvních syntezátorů masově rozšířených v populární hudbě (a především v soulu, gospelu, jazzu apod.). Nástroj samotný se vyráběl zhruba do poloviny 70. let a do současnosti jsou na trhu k dispozici analogové a digitální alternativy simulující původní zvuk tohoto nástroje. „Hlavní předností hammondek byla jejich všestrannost. Dokázaly být efektivním nástrojem pro zvukové textury, byly schopny poskytnout podpůrné akordy a uvádět v život tematický materiál. Byl to také skvělý sólový nástroj, který Keithu Emersonovi nebo Miku Ratledgeovi umožnil onen druh freneticky hraných divokých sól, které byly předtím výsadou hráčů na elektrickou kytaru.“<sup>20</sup> Právě Keithu Emersonovi se podařilo Hammondovy varhany používat asi nejvíce divokým způsobem, do té doby neslýchaným. Jeho experimenty a citace Bacha ve skladbě *Rondo* na prvním albu *The Nice* dávají naznat, jakým způsobem bude v budoucnu užíváno klávesových nástrojů v progresivním rocku, včetně Emersonových pompézních nástrojových ekvilibristik, jaké posluchači později uslyší na albech Emerson Lake and Palmer.

Hammondovy varhany hrají dále významnou roli na prvních albech Yes (nejprve v podání Tonyho Kaye na albech *Yes*, *Time and a Word* a *The Yes Album*), a posléze je jejich užití rozvíjeno Rickem Wakemanem, který do svého nástrojového vybavení přidává další nástroj a hlavně syntezátory na albech *Fragile*, *Close to the Edge* a *Tales From Topographic Oceans*.

**Mellotron** je v progresivním rocku první éry jedním z nejvíce užívaných klávesových nástrojů. Od výrazného využití skupinami jako The Moody Blues po rozvinutí nápaditosti a barevnosti v aranžmá u skupin jako King Crimson nebo

---

<sup>20</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 34, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

Genesis má mellotron naprosto zásadní zásluhu na celkovém výrazu a ustalování prostředků progresivního rocku. Mellotron byl vyvinut v roce 1963 v Birminghamu. Využívá principu magnetických pásek, které se posouvají za pomoci kotouče stisknutím požadované klávesy na klaviatuře. Svojí jemnou harmonickou zvukomalbou předznamenal pozdější expanzi syntezátorové ambientní hudby a poskytoval hudebnímu výrazu větší mohutnost a atmosféru. Jak velmi dokázal mellotron ovlivnil celkový zvuk skladeb, si můžeme všimnout na krátké písni *Ride My See Saw* z alba *In Search for the Lost Chords* od skupiny The Moody Blues a skladbách „Epitaph“ a „The Court of the Crimson King“ na albu *In the Court of the Crimson King* od King Crimson. U těchto skladeb má nástroj veliký vliv na mohutnost zvuku. Ve spolupráci s vokální složkou hudby se v těchto skladbách (v obou velmi specificky, u The Moody Blues jde o náladu optimistickou a více pozitivní, u King Crimson jde o hluboce melancholickou až smutnou kompozici) stává mellotron základním prostředkem náladotvornosti a veskrze atmosférickým nástrojem. Ostatně obě zmíněná alba jsou v tomto dodnes naprosto výjimečná. Byli to právě The Moody Blues, kteří z mellotronu učinili regulérní nástroj zastoupený plnohodnotným členem (Mikem Pinderem):

„Přestože The Beatles použili tento nástroj jako efekt v pozadí už v roce 1966 (ve skladbě „Strawberry Fields Forever“), byli to The Moody Blues, kdo použili mellotron jako integrální součást svého zvuku (počínaje *Days Of Future Passed*), a posléze byl mellotron často využíván King Crimson, Genesis, Yes, Gentle Giant a mnoha dalšími skupinami. Byl nejčastěji užíván v tichých sekcích, obvykle pro navození hořkosladké nebo romantické nálady (stejným způsobem, jakým filmoví skladatelé Hollywoodu dlouho používali smyčcové sekce); pokud byly hammondky obvykle „maskulinními“ klávesami progresivního rocku, byl mellotron jejich „feminním“ protikladem.“<sup>21</sup>

Mellotron výrazně obohatil zvuk některých nejvýraznějších progresivně rockových alb. Jeho úloha na albech *In the Court of the Crimson King* nebo *Foxtrot*

---

<sup>21</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 34, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

je zásadní a otevřel cestu k dalšímu slavnému nástroji, který spoluutváří vrcholná díla progresivní éry.

Syntezátor **Moog** byl vyvinut Robertem Moogem (1934–2005) v první polovině šedesátých let. Patří mezi první analogové syntezátory a vůbec první rodinu syntezátorů s obrovským popkulturním dosahem. Revoluční vlastností analogové syntézy byla především schopnost těchto nástrojů napodobovat širokou škálu zvuků a vytvářet zároveň paletu zvuků nových, předtím v populární hudbě neslyšených. Syntezátory neproslavili jen progresivně rockoví hudebníci, ale také hudebníci s kořeny v klasické hudbě, kteří položili základy moderní syntezátorové hudbě, která jednou bude mít takové formy, jako je techno nebo ambient (pionýry v této oblasti byli bezpochyby německý skladatel Klaus Schulze a německá progresivní skupina Tangerine Dream.).

V roce 1971 se na trh dostal syntezátor Minimoog, který se téměř ihned objevil ve výbavě většiny klávesistů progresivního rocku. Oproti svému masivnímu předchůdci byl Minimoog kompaktním, snadno přepravitelným nástrojem. Manipulace s ním byla snazší a bylo možné jej efektivně a rychle zapojit do koncertního setu. Kapely jako Yes, Pink Floyd a především Emerson Lake and Palmer jej integrovaly rychle do svého zvuku. Jsou to právě syntezátory, které (spolu s pokroky kvality studiové produkce) nejvíce urychlily vývoj žánru a usnadnily nové experimentace a estetiku. Jejich vliv je znatelný snad na všech vrcholných albech žánru od *Close to the Edge*, *Dark Side of the Moon*, *Selling England by the Pound* po *Octopus*, *Thick as a Brick* a dalších.

Oproti jiným odnožím rockové hudby je v progresivním rocku **elektrická kytara** zastoupena především jako melodický nástroj, který se navzájem doplňuje s klávesovými, případně s dalšími akustickými. Kytarista v tomto ohledu plní různé instrumentální role v závislosti na povaze toho kterého hudebního uskupení. Například u Genesis hrála v jejich zvuku velikou roli dvanáctistrunná kytara Steva Hacketta se svým bohatým zvukem, která posilovala příběhový rozměr písní, které Genesis komponovali. Dvanáctistrunná kytara dává jejich hudbě v tomto období

dojem epičnosti a posiluje jejich pověst vypravěčů nejrůznějších příběhů (umocněných divadelní prezentací, o které budeme později také hovořit).

Přítomnost druhé rytmické kytary je v progresivním rocku také poměrně vzácný jev. Jednou z příčin je bezesporu právě schopnost melodičtější baskytary a doprovodných pasáží pro klávesové nástroje nahradit funkci, kterou má v jiných odnožích rocku (především hard rocku a heavy metalu) právě doprovodná kytara. Macan tento nástroj komentuje velmi stručně, nicméně podívejme se na jeho postřeh ohledně poměrně rovnocenného vztahu funkce kytary a klávesových nástrojů: „Většina progresivně rockových kytaristů modifikovala zvuk svých elektrických kytar množstvím elektronických efektů, jako fuzz boxy, flangery, phasery a chorusy, aby vytvořili masivní, komplexní zvuk, který perfektně doplňuje kvazi-symfonickou barvu zvuku elektronických kláves.“<sup>22</sup> Patrně nejdále v tomto účinku šel Robert Fripp, který za pomoci masivních delay a reverb efektů s kytarou při koncertech dodnes vytváří doslova ambientní plochy až symfonické povahy, jež se staly nedílnou součástí koncertů King Crimson poté, co skupina začala fungovat bez zastoupení kláves. King Crimson dodnes dokážou díky těmto postupům znít velmi autenticky jak v případě, že mají v koncertním složení klávesového hudebníka, tak v případě úspornějšího složení kytary, basové nástroje, bicí.

Kytaristé první progresivně rockové éry měli také velmi individuální styl, který tomu kterému hudebníkovi zajišťoval značnou autenticitu. Přístup zvolený například Stevem Howem z Yes, tedy velká inspirace klasickou kytarou a dalšími nerockovými styly, se velmi liší od metod Davida Gilmoura, postavených na ohýbání strun (angl. bending), užívání vibrata a především silných delay a reverb efektů (zajišťujících éterické účinky kytarového přednesu).

**Rytmická sekce** hudebních skupin se v progresivním rocku stává poměrně členitou. Liší se rytmické postupy jednotlivých uskupení a každá výraznější progresivní rocková skupina má nějaké specifikum, které je pro její rytmus příznačné. V obecnosti lze říci, že do popředí vystupuje užití polyrytmických vzorců

---

<sup>22</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 36, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

a lichých taktů. Metody, které nejsou výlučně doménou progresivních skupin, ale díky progresivním skupinám nabývají na významu, a i v současnosti se jedná o jeden z hlavních rysů progresivního rocku i metalu; tedy členité rytmické pasáže, které je někdy náročnější poslechově uchopit. Asi nejvýrazněji se tímto přístupem vyznačovali Yes, King Crimson a Gentle Giant, přičemž každá ze skupin má v tomto ohledu trochu odlišný výraz. Zatímco King Crimson těžili především ze silných jazzových zdrojů, Yes se kromě jazzu<sup>23</sup> velmi inspirovali v tvorbě klasických skladatelů.

**Basová kytara** v progresivním rocku velmi pozměňuje svou funkci. Nefiguruje totiž jenom jako doprovodný nástroj, ale také se podílí na nosných melodiích (basové nástroje v jazzové hudbě samozřejmě tuto funkci zastupují dlouhodobě, ale u rockové hudby šlo do určité doby přece jen o minoritní jev). Téměř vždy mají basoví kytaristé velmi individuální styl hry. Dobrým příkladem je Chris Squire z Yes a jemu velmi spřízněný (pokud použijeme příklad mimo geografický rámec našeho tématu) Geddy Lee z kanadských Rush. Squire ve skladbě Roundabout ze čtvrtého alba Yes *Fragile* dotahuje melodické postupy naznačené na prvních albech skupiny do velmi autentického tvaru, který patří mezi nejpoblíbenější rify v rámci progresivního rocku této éry. Squierova baskytarová hra je hodně členitá a melodickou linkou propojuje témata hraná jednotlivými nástroji. Jak poznamenává i Macan, velmi často se baskytaristé uchylovali ke středovému zvuku baskytar značky Rickenbacker, která je nejen mezi rockovými hudebníky populární i v současnosti.

**Bicí nástroje** hrají podobně pozměněnou úlohu ve škále zvuků, které vytvářejí. Stejně jako u basové kytary dochází k velkému důrazu na melodický aspekt rytmického základu. Inspirační zdroje jsou u bubeníků progresivního rocku

---

<sup>23</sup>Bubeník Bill Bruford se silnými jazzovými kořeny měl velký vliv na vývoj zvuku obou skupin, nejprve působil u Yes, po vydání *Close to the Edge* přešel ke King Crimson a debutoval u nich s velmi experimentálním albem *Lark's Tongues In Aspic*



především jazzové (Bill Bruford, Carl Palmer) i klasicky rockové (Alan White). Právě Brufordův příklad je velmi ilustrativní z hlediska funkce bicích v progresivním rocku: „William „Tubs“ (Škopky) Bruford s sebou do rytmické sekce Yes přinesl vzácný důvtip. Nejenže s ním dostali švih, postaral se také o to, že zněli jako big band. Není divu, že Jon Anderson nad tímto sebejistým mladým perkusionistou, který měl uštěpačnou odpověď vždycky po ruce, tolik žasl. Byl to pravděpodobně jediný bubeník široko daleko, který mohl předpokládaný styl Yes s takovou jistotou přivést k životu. Nefungoval jenom jako doprovod na bicí, on dával hudbě tvar a řád.“<sup>24</sup> Brufordův vklad v progresivním rocku se rozprostírá v několika skupinách. Postupně byl členem kapel Yes, King Crimson i U.K. Věnoval se také jazzu (a věnuje se mu dodnes). Jeho jazzový styl se nejvíce projevuje v zapojování neobvyklých rytmických pasáží, důmyslné práci s přechody a především v zapojení nejrůznějších perkusních prvků. V kapele Yes je nejzřetelnější jeho práce na *Close to the Edge*, které je dodnes mnohými považováno za nejvýraznější progresivní rockové album všech dob. Velký vliv má také jeho rytmická rafinovanost ve skladbě „Heart of the Sunrise“ ze čtvrtého alba *Fragile* (1971). U obou těchto hudebníků je patrný rozdíl oproti tradičnímu rocku, na který pokazuje i Macan: „Ve srovnání s ostatními rockovými styly je role basového bubnu poněkud upozaděna a horní část bicí soupravy (vířivý buben, tomy, cymbály a „high hat“) je užívána k vytvoření spletitých rytmických vzorců, které jdou často v kontradikci k důrazu na první dobu. Vedle samotné bicí soupravy má většina progresivně rockových bubeníků k dispozici rozsáhlou škálu perkusních prvků, a to jak laděných (tympány, zvonkohra), tak neladěných (gongy, kravské zvonce, dřívka).“<sup>25</sup>

Podobně plodným experimentátorem v oblasti bicích je jeho kolega Carl Palmer, který se angažoval hned v několika klíčových skupinách progresivního rocku, počínaje The Crazy World of Arthur Brown přes Atomic Rooster až po nejznámější angažmá ve skupině Emerson Lake and Palmer. V osmdesátých letech

---

<sup>24</sup>WELCH, Chris: Na samém okraji útesu – příběh skupiny Yes, s. 54, Praha 2009

<sup>25</sup>MACAN, Edward: Rocking The Classics, s. 38, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

pak působí spolu se Stevem Howem, Geofreym Downsem a Johnem Wettonem v all star bandu Asia.

V druhé polovině 60. let se také ke slovu hlásí podstatně více různé akustické nástroje, a to jak dechové (saxofon, příčná flétna, housle), tak i cemballo (vyskytující se například u Procol Harum nebo i u The Moody Blues, a především The Nice). Příčná flétna je asi nejvýrazněji zastoupena v tvorbě Jethro Tull, jejichž frontman Ian Anderson proslul kombinováním vokálního projevu a různých krátkých sol v přechodných pasážích jednotlivých skladeb. Ian McDonald zanechal hrou na příčnou flétnu nezapomenutelný otisk právě na klíčovém albu nastupující vlny *In The Court of the Crimson King* od King Crimson. Podíl akustických nástrojů se výrazně odráží na klíčových albech, ať už je to tamburína u Yes, příčná flétna u Genesis, Jethro Tull, nebo raných King Crimson, nebo saxofon u Van Der Graaf Generator. „Příčná flétna je na druhou stranu často užívána pro vytvoření pastorální atmosféry, která je tradičně využívána v klasické hudbě; takto používali tento nástroj Roy Thomas z The Moody Blues a Ian McDonald z King Crimson. Hráči jako Ian Anderson z Jethro Tull a Thijs van Leer pracovali více s dechem a špinavějším zvukem, který by byl z hlediska konzervatoří jako standard „nesprávný“.<sup>26</sup> Tyto experimenty mají vliv na atmosféru a utvářejí autenticitu jednotlivých hudebních uskupení a děl. Klíčová hudební díla progresivního rocku obsahují tyto atmosféru dotvářející nástroje.

Role **zpěvu** v progresivním rocku je mnohem více provázaná s fungováním kapely jako celku. Skupiny jako Gentle Giant, Genesis a především Yes často na vokálních sborových harmoniích staví velkou část své estetiky. V progresivní rockové kapele máme tedy sólový zpěv, ale vokálními party sekunduje jeden nebo více členů skupiny. Tak v případě Genesis můžeme zaregistrovat již od třetího alba *Nursery Cryme* postupně zvětšující se úlohu bubeníka Philla Collinse nejen jako doprovodného vokalisty, ale i vokalisty sólového (skladby „For Absent Friends“ z *Nursery Cryme* nebo „More Fool Me“). Peter Gabriel (stejně jako například Jon

---

<sup>26</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 37, Oxford - New York 1997, (překlad vlastní)

Anderson z Yes) nezastával roli pouhého zpěváka. Účastnil se instrumentální hry jako hráč na příčnou flétnu a používal tamburínu. Jon Anderson zase kromě tamburíny a různých rytmických nástrojů hrál často na kytaru a obohacoval tím zvuk Yes o další element. Ian Anderson se proslavil jako originální vokalista, ale také hráč na příčnou flétnu ve skupině Jethro Tull. Jeho styl hry, kdy kombinoval hraní na flétnu s hlasovými projevy, zároveň opět obohacuje výrazně celkový zvuk skupiny.<sup>27</sup> Pastorální zvuk skupiny Yes je zase ovlivněn nejen Andersonovým vysokým hlasem, ale také zkušenostmi Chrise Squiera z pěveckého sboru. Všechny tyto elementy se pak velmi projevují na jejich symfonickém zvuku. Ve skladbě „Close to the Edge“, konkrétně ve třetí větě „I Get Up, I Get Down“, zpívá na jednom místě Anderson určitý sólový part a Squire s Howem mu sekundují jiným textem, zpívaným více v pozadí. Posluchač si tak do určité míry může vybrat, kterému textu bude věnovat více pozornosti, a celý tento prvek je opět určený pro opakovaný a podrobný poslech.

U některých skupin je úloha zpěvu potlačena na úkor hudebního projevu. Tento aspekt se velmi projevuje ve třetím období skupiny King Crimson, tedy v letech 1972–1974, kdy basovou kytaru i zpěv obstarával John Wetton. Jeho hlas je rozhodně výrazný, spíše rockově drsný. V mnoha instrumentálních skladbách se však věnuje pouze basové kytaře a instrumentálním výkonům se svými spoluhráči. Neměli bychom opomenout ještě specifický hlas Petera Hamilla, zpěváka a kytaristu<sup>28</sup> skupiny Van Der Graaf Generator. Ten proslul silným kontrastem mezi velmi vysokými a jemnými polohami a až agresivním, nakřáplým zpěvem.

## **Vliv klasické hudby**

Jan Blüml poznamenává, že „progresivní rock byl svým způsobem návratem k estetice hudebního romantismu. Velká část představitelů tohoto rockového žánru

---

<sup>27</sup>V Čechách se u něj podobnou metodou inspiroval například Jiří Stivín

<sup>28</sup>Jeho nástrojové dovednosti jsou také široké. Mezi další nástroje, které používal, patří například klavír nebo hornet

tíhla k syntetismu uměleckých druhů a maximalizaci forem. Konceptuální alba ve svém hudebně-literárně-dramatickém celku připomínala programní písňové cykly, symfonické básně či programní suity, jejichž jazyku se přibližovala i harmonicko-melodickým zpracováním, byť s typickými přesahy ke komplexní metrorhythmice a k inovativní, elektroakusticky podmíněné zvukovosti 20. století. I ta však měla předobraz v možnostech romantického symfonického orchestru.<sup>29</sup> Za touto tendencí stojí mimo jiné vliv psychedelického rocku, který rozpoutal vlnu dlouhých sól a improvizací, jež výrazně natahovaly stopáž skladeb. Nástup progresivního rocku je příznačný snahou dát této délce strukturu a minimalizovat riziko monotónnosti při delších stopážích. Formát symfonií a symfonických básní (především) 19. století byl jako inspirační zdroj pro tuto změnu velmi vhodný. Kompozice získaly objemnou stopáž, aniž by často upadaly do jednotvárné „stream of consciousness“<sup>30</sup> improvizace. Princip změny a dynamiky klasické hudby se stal jedním z nejvýraznějších prvků progresivního rocku a ještě více amplifikoval funkci Macanem načrtnutého dialogu feminních a maskulinních pasáží (jako jeden z nejvýraznějších příkladů této do důsledku dotažené inspirace klasickou hudbou můžeme připomenout skladbu *Close to the Edge* ze stejnojmenného alba skupiny Yes.). Je typickým příkladem dlouhé kompozice, která je stejně jako například symfonie rozdělena do vět.

Některé další hudební prvky ukážeme na konkrétních interpretacích. Zde jsme se pokusili pojmenovat základní stavební kameny progresivní rockové hudby a ukázat šíři a rozmanitost možností, kterých hudebníci v této éře využívali.

---

<sup>29</sup> BLÜML, Jan: Progresivní rock, s. 48-49, 2017 Olomouc

<sup>30</sup>Česky „proud vědomí“

### Kapitola 3: Texty

Ta část progresivního rocku, která zahrnuje slova, tedy zpívaný nebo recitovaný projev, je předmětem následující kapitoly. S výjimkami potvrzujícími pravidlo (například Gryphon nebo Mike Oldfield) najdeme u skupiny vždy nějaký příběh nebo ideu. I ta část progresivního rocku, která je jen instrumentální, má stále nějaký kontext určený názvy skladeb či výtvarnou složkou. Texty progresivního rocku jsou velmi úzce provázány s nějakou ideou vztahující se k literatuře, společnosti, duchovnosti nebo politice. Hudební díla mají často koncepční charakter a je to právě progresivní rock, který dal koncepčním albům typickou podobu, využívanou dodnes. Tato díla sdělují nějakou jednotnou ideu, a to v kombinaci s propojenými hudebními motivy a texty.

V následujících pasážích budeme používat pojem linie. Linií míníme tematickou oblast, která prochází historií progresivního rocku v rámci jak jednotlivých děl, tak i celkového ideového zaměření jednotlivých autorů. Přestože můžeme pozorovat mnoho specifických a odlišných obsahů, můžeme je i tak popsat skrze konkrétní linii a lépe vyjádřit, jak se jednotlivé obsahové složky progresivního rocku vyvíjejí v rámci tvůrčího procesu a v rámci recepcce. V progresivním rocku zpočátku dominují tematické linie, které již načrtla kontrakultura a hnutí hippies. Převažuje inspirace psychedelickým rockem, témata rozšířeného vědomí (The Beatles, Cream, později Yes), science fiction a témata dystopie, smrti a společnosti (King Crimson, Pink Floyd, Van Der Graaf Generator); některá uskupení tato témata propojují, jiná přicházejí s groteskními příběhy a anekdotami (v tomto směru vyčnívají jako příklad především Genesis ve své klíčové tvůrčí etapě, ale také již zmínění Van Der Graaf Generator, nebo Emerson Lake and Palmer). Zatímco zpočátku se linie objevují v tvorbě skupin fragmentovaně a skladby na albech jsou tematicky odlišné (srovnejme například „Lucy in the Sky With Diamonds“ a „She’s Leaving Home“ od The Beatles, tedy jednu skladbu věnující se psychedelické zkušenosti a druhá útěku mladé dívky z domova), na přelomu sedmdesátých let už

mají progresivní skupiny svůj specifický lyrický výraz daný jejich hudebním směřováním.

Působení dvou základních tematických pilířů psychedelického rocku, tedy otázka protestu vůči establishmentu na jedné straně a témata duchovní a psychedelická na straně druhé, se v rámci progresivního rocku rozvíjejí do několika linií, které se vzájemně prolínají. Jak jsme zmínili výše, u většiny skupin lze vyzorovat většinu těchto tendencí, ale u každé dominují různě podle toho, jak se textaři skupin ideově profilují. Například idealismus hnutí hippies je nejvíce dominantní v lyrické tvorbě Jona Andersona (Yes), naopak Roger Waters směřuje s Pink Floyd do civilních a temných vod politických a psychologických a třeba u Petera Gabriela (především jeho práci v rámci Genesis) můžeme pozorovat propojení všech linií s důrazem na specifický humor a anekdotickou povahu písní (například píseň „Get 'em out by Friday“ z alba *Foxtrot* nebo „The Return of the Giant Hogweed“ z alba *Nursery Cryme*).

Nejpozději od alba *In the Court of the Crimson King* s jeho temnou imaginací (odkazující tu k válce a temným vizím budoucnosti, tu ke smrtelnosti člověka, až po metaforické znázornění ďábla) je ale patrné, že ideály květinového léta nebyly naplněny a rocková kultura vyjadřuje v hudební tvorbě svoji deziluzi a postupnou ztrátu toho nejsilnějšího idealismu (na debutovém albu King Crimson je toto i z hudebního hlediska zcela zřejmé od prvních okamžiků). Faktor ekonomický, zde raketový úspěch některých skupin a jejich rostoucí finanční zisk 1971–1973, je ostatně v silném rozporu vůči antikapitalisticky naladěnému hnutí hippies i kontrakultury. Progresivní rock se v rámci komerčního boomu stává zálibou střední třídy, tedy společenských skupin, jimž bychom revoluční ideály mohli zpravidla přisuzovat obtížně.

Ačkoli pozdější punkové hnutí vyčítalo „dinosaurům“ progresivního rocku právě příliš velkou odtrženost od reality po ideové stránce, byla to právě tato hudební vlna, která artikulovala velmi originálně témata sociální a světové politiky, dystopie, temných vizí budoucnosti a následků zahrávání si s pokročilými technologiemi. Byla to dost možná kreativita a nejednoznačnost textů progresivního

rocku, která tolik dráždila pozdější punkovou scénu, nicméně kulturní dopad politicky zabarvených textů Pink Floyd nebo Jethro Tull můžeme vnímat dodnes.

Linie **sociální a politická** je u těles progresivního rocku přítomna ve valné většině. Téměř po celou dobu námi probíraného období probíhá válka ve Vietnamu (1965–1975), která má velký vliv na obě první vlny progresivního rocku. Prozkoumává zpravidla oblast represe jednotlivce ze strany státu, sociální a společenský tlak kapitalismu a konzumního způsobu života. Zabývá se otázkou války, chudoby a stále většího vlivu technologií na běžný život. Tato linie dominuje ve vrcholné tvorbě Pink Floyd, velmi často se objevuje u King Crimson (a to po celou jejich kariéru), dále také u Van der Graaf Generator nebo Emerson Lake and Palmer. Téma střetu silné individuality s hodnotově konzervativní společností prozkoumávají také Jethro Tull, nejviditelněji na koncepčním albu *Thick as a Brick*.

Odpor proti válce, bezmoc jednotlivce vůči establishmentu, témata totalitní moci jsou v progresivním rocku artikulována často skrze linii **science fiction**. Mnoho příběhů vykreslovaných na albech progresivního rocku je například rámováno do vizí dystopické budoucnosti. Asi nejviditelnějším příkladem je půlhodinová kompozice „Karn Evil 9“ o totalitní společnosti, jejíž občané se nakonec proti útlaku vzeprou a zjistí, že jejich vládcem je ve skutečnosti počítač: „V *Karn Evil 9*, 1st Impression, textař Greg Lake popisuje manipulativní totalitní společnost, ve které byly přírodní fenomény, spiritualita a lidská emoce zničeny. V *Karn Evil 9*, 3rd Impression, se stane zjevným, že tyranský vládce je ve skutečnosti počítač (předobraz je vzat z filmu 2001 od Stanleyho Kubricka, ale je zde taky rovnítko mezi moderní byrokracií s její bezduchou a bezohlednou paralelou v podobě efektivního stroje) a „co zbylo z lidstva“ vyhlašuje svého druhu džihád proti svému utlačovateli. I v okamžiku apokalyptického rozuzlení příběhu, kdy je počítač vojensky poražen, vítězství vlastně dosaženo nebylo; počítač praví vítězi, který jej porazil: „Já jsem dokonalý – jsi ty?“<sup>31</sup> Ikonický obraz nadvlády stroje nad člověkem je dokreslen výtvarným dílem H. R. Giger, kterému spolupráce s

---

<sup>31</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 74, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

Emerson Lake and Palmer velmi pomohla dostat se do širšího povědomí v rámci popkultury. Kromě Emerson Lake and Palmer a King Crimson můžeme témata science fiction spatřit často u Yes, které lze vnímat jako hlavní reprezentanty větve třetí: témata spirituality a víry se v této větvi často vyvíjejí do výjevů blízkých fantasy literatuře a imaginaci. Dobrým příkladem zde může být inspirace indickými šástrami a knihou *Autobiographie jogína* od Paramahansa Yoganandy pro koncepční šesté album Yes *Tales From The Topographic Oceans*. Spirituální základ můžeme také vidět velmi dobře na surrealistickém příběhu v kompozici „Supper’s Ready“ od Genesis na jejich čtvrtém albu *Foxtrot*, vydaném v roce 1972.

Motivy vztahů a lásky se v progresivním rocku samozřejmě vyskytují. Mají však komplexnější a méně jednoznačný charakter, často jsou témata (zvláště u The Beatles) propojená, především u zakládajícího díla progresivního rocku a formátu koncepčního alba *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*), například v *She’s Leaving Home* je téma odcizení od rodiny a potřeby životní změny velmi zajímavě použito. Jsou to ostatně opět The Beatles, kteří nejvýrazněji směřují od počátečních témat, jako jsou láska či touha, směrem ke komplexnějším tématům (na *Revolver* a *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* jsou to oblasti rozšířeného vědomí a s tím spojené duchovnosti a na pozdějších albech i postupně se projevující společenská témata atp.). Novým způsobem uchopený formát dlouhohrajícího alba, tedy LP, poskytuje prostor k experimentům v oblasti propojování témat. Formát velmi rychle umožňuje snazší experimentaci s prezentací složitějších idejí.

Ve způsobu psaní textů progresivního rocku je znát velký vliv surrealismu. Ten můžeme pozorovat i na textech The Beatles, ale i The Moody Blues, Genesis, a zejména Yes, kteří jdou v tomto vlivu patrně nejdále. Zásadní roli hraje fakt, že zpěvák je v progresivní kapele velmi často i textař, který do celkového vyznění díla přináší jednotný projev a autorský styl. Je ale nutné zdůraznit, že každé hudební uskupení progresivního rocku má odlišnou estetiku, která je ale ve většině případů konglomerátem výše zmíněných tematických okruhů. Na pozadí interpretace tvorby jednotlivých uskupení se pokusíme ilustrovat jednotlivé postupy a odstíny. Stejně jako se hudebníci inspirovali v klasické hudbě a reprodukovali a interpretovali



mnohé postupy příznačné pro symfonie a symfonické básně, tak se také inspirovali v klasické literatuře. Inspirace surrealismem je velice příznačná pro první vlnu progresivního rocku a tuto tendenci zde najdeme dodnes. Surrealismus stimuloval fantazii autorů textů i hudebníků a posouval progresivní rock směrem do jeho již zmíněné roviny kontrastu maskulinní x feminní. Pustina od Eliota byla průsečíkem přístupů „surrealistických“ a společensky kritických. Motiv dystopie se v progresivním rocku objevuje často.

Sociální a politická kritika je příznačná nejvýrazněji pro Pink Floyd, ale i další uskupení jako King Crimson nebo Genesis se výrazně podílela na tomto diskurzu v rámci progresivní rockové lyriky. Právě na Pink Floyd je patrný postupný přerod od psychedelických, uvolněných témat prvního alba přes již temnější vyznění alba druhého po stále výraznější textařskou úlohu Rogera Waterse, který postupně převzal otěže a stojí téměř za všemi texty vrcholného období kapely od *Dark Side of the Moon* po *The Wall*. Jsou to Pink Floyd, u nichž je postupný přerod od fantaskních a psychedelických témat k sociální kritice velmi patrný. Peter Bebergal v knize *Sezona čarodějnic aneb jak okultismus spasil rocknroll* k Barrettově tvůrčímu nastavení píše: „Prostřednictvím Pink Floyd Barrett vytvořil mystický sen, v němž mohlo publikum přebývat. Tento sen čerpal z jeho vlastní, drogami vyvolané představivosti, naplněné zájmem o mysticismus stejně jako dalšími předměty populární fascinace v té době – britskou pastýřskou fantasy J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů* a *I-řingem* neboli *Knihou proměn*, čínským systémem věštění.“<sup>32</sup> Vize Syda Bareta byla velmi odlišná od politicky angažovaného uvažování Rogera Waterse, který se v průběhu své hudební kariéry velmi výrazně profiloval právě skrze sociálně kritickou linii. Jeho smutný konec u skupiny se stal klíčovou událostí, která vedla skupinu směrem pozdějšího uvažování, nejlépe reprezentovaného čtveřicí jejich nejslavnějších alb (tedy *Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *The Animals* (1977) a *The Wall* (1979).

---

<sup>32</sup>BEBERGAL, Peter: *Sezona čarodějnic aneb jak okultismus spasil rokenrol*, s. 60, Praha 2014

Progresivní rock se tedy z hlediska textové tvorby vyznačoval podobnou eklektičností, jaká pro něj byla typická z hudebního hlediska. Tíhnutí k surrealistickým postupům bylo však příznačné pro nejrůzněji orientované skupiny a z nich se dalo vybíhat tu do snových krajín fantaskní či spirituální povahy inspirované v literatuře, jako je *Siddhartha* od Hermana Hesseho, a tu zase do dystopických vizí budoucnosti, které byly ovlivněné literaturou jako *Pustina* od T. S. Eliota nebo romány *Farma zvířat* a *1984* od George Orwella. Tato tvůrčí svoboda stála za vznikem tak rozdílných děl, jako je třeba album *Relayer* (1974) od Yes (inspirovaná románem *Vojna a mír* od Lva Nikolajeviče Tolstého) nebo *The Animals* (1977) od Pink Floyd (podle románu *Farma zvířat* od George Orwella).

## Kapitola 4: Vizuální rozměr progresivního rocku

Základním rozdílem oproti konvenční rockové a populární hudbě byla rozsáhlost a komplexnost skladeb progresivního rocku. V tvorbě hudebníků se samozřejmě objevovaly skladby v rozmezí 3–5 minut, ale často nešlo o příliš reprezentativní skladby. Rádía nebyla přizpůsobena prezentovat dvacetiminutové suity. A tak se hudební trh i umělci sami museli začít nějak přizpůsobovat. Základním parametrem úspěchu byla v tomto případě prodejnost alb i úspěšnost koncertní prezentace.

### Obaly hudebních nosičů

Klíčovou roli v tomto procesu sehráli opět The Beatles. Zatímco v šedesátých letech byl obal hudebního nosiče z valné většiny určen k tomu, aby zobrazoval umělce, The Beatles tuto funkci začali na svých albech postupně obměňovat. Již na albu *Revolver* z roku 1966 (které už nakročilo směrem k progresivnímu rocku následujícího alba) jsou hudebníci sice zobrazeni, ale formou kresby od grafického designéra Klause Voormanna. Obalem alba je tedy již plnohodnotné výtvarné dílo a tento přístup je dál posouván. Voormanova kreativní kombinace kresby a koláže byla výsledkem konkrétních požadavků skupiny na umělce. Přítomnost tváří hudebníků byla stále základním parametrem. Avšak pojetí tohoto výjevu bylo zcela jiné a stálo směrem ke komiksové obraznosti. I na *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* z roku 1967 jsou hudebníci vyobrazeni, a to formou fotografie. Mění se však scénérie, která má výrazně výtvarný rozměr. Svou barevností a významovou bohatostí (na tomto obalu je zobrazeno mnoho známých osobností dějin i kultury) odkazuje i k dobovému boomeru hnutí hippies a psychedelii obecně. Nastupující vlna progresivního rocku podstatnou část inspirace přebrala z psychedelického rocku a jeho barevnosti a extravagantního způsobu odívání hudebníků na scéně. Z raného období progresivního rocku můžeme jako příklad uvést obaly alb The Moody Blues *Days Of Future Past* (1967) a *In Search Of The*

*Lost Chord* (1968) nebo *Shine On Brightly* (1968) a *A Salty Dog* (1969), které již všechny obsahují plně výtvarný obal, a další uskupení v tomto směru pokračují.

V následujícím výkladu se blíže opřeme o kapitolu o vizuální složce z již zmíněné knihy Edwarda Macana *Rocking The Classics: English Progressive Rock and The Counterculture*: „Vzhledem k tomu, že koncepční album hrálo centrální roli v progresivním rocku více než doslova v jakémkoli jiném žánru populární hudby, je stěží překvapivé, že byla extrémní péče často vyplývána na obrazy obalů progresivně rockových alb. Obal alba obvykle reflektoval jeho koncept; když album nebylo koncepční, obal byl obvykle propojen s nejvíce dlouhou nebo nejvíce signifikantní skladbou alba.“<sup>33</sup> Tato propojenost mohla nakupujícímu naznačit, co uslyší (byl-li dotyčný již lépe obeznámen se zákonitostmi žánru, pochopitelně). Obal byl vstupem do narativů alb a toto úzké spojení mezi obalem a obsahem je využíváno dodnes velkým množstvím zástupců jiných žánrů. Malebné obaly alb měly pochopitelně velký vliv na prodejnost. Psychedelické asociace, často inspirované skupinami šedesátých let, stále více tíhly k surrealistickým krajinám a bizarním výjevům. Ať už je to psychedelická malba „schizoidního muže“ od Barryho Godbera, která zdobí přebal alba *In the Court of the Crimson King*, debutového alba King Crimson, nebo surrealistická scénérie Paula Whiteheada na přebalu *Nursery Cryme* (trochu evokující výtvarný styl Giorgia de Chirica), posluchač mohl během prožívání hudby samotné bádát nad skrytými významy v obalu často schovanými a pro sebe si je dále interpretovat. Tato oboustranná hra rozehraná mezi vizuální a hudební složkou bude ještě intenzivnější v případě koncertní prezentace.

Macan v kapitole dále komentuje samotné obsahy. A ty podle něj jdou dvěma základními směry: science fiction a fantasy společně s mytologií. Zatímco fantasy a mytologický rozměr imaginace progresivně rockových obalů využívají skupiny směřující k větší hravosti a pozitivitě svých narativů (Renaissance, Yes či Genesis), science fiction tematika je mnohem více ponurá, často směřující do

---

<sup>33</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 58, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

dystopie a témat, jako je zotročení lidstva strojem či za pomoci strojů (reprezentovaná deskou *Brain Salad Surgery* od Emerson Lake and Palmer) nebo bezútěšná vize budoucnosti spojená s válkou a technologickým pokrokem (již zmíněné album *In the Court of the Crimson King*, především jeho první skladba „21st Century Schizoid Man“). Ale ani současná a často politická oblast nebyla v obraznosti progresivního rocku ničím překvapivým (v kapitole o textové složce jsme poznamenali, že sociálně politická tematická linie se prolíná zejména oblastí science fiction či oblastí témat psychologických). Stále více se v této oblasti projevovali Pink Floyd ve spolupráci s uměleckou skupinou Hipgnosis. Již motiv pyramid na albu *Dark Side Of The Moon* symbolizuje mamon a šílenství či touhu po moci. Obal *Animals* z roku 1977 a jeho kontrastní zobrazení nafukovacího prasete plujícího nad pochmurnou scénérií elektrárny v Battersea má zase odkazovat k orwellovské atmosféře a obsahu alba: „Pod šedou oblohou v jedné z nejpochmurnějších oblastí metropolitního Londýna elektrárna Battersea chrlí popel ze svých čtyř enormních komínů. Nad továrnou pluje velké prase. Atmosféra útlaku až hrůzy je způsobena touto neobvyklou juxtapozicí objektů – továrna, její obklopující okolí, znečištěná obloha, létající prase – efektivně zprostředkovává pochmurný obraz alba orwellovské společnosti, která se skládá jen z „ovcí“ (nemyslicí stoupenec), „prasat“ (arogantní a tyranští moralisté) a „psů“ (násilní manipulátoři, hladoví po moci).“<sup>34</sup> Asociace s Farmou zvířat od George Orwella je zde patrná, nicméně kromě tématu moci samotné se také vztahuje k amorálnímu chování hudebního průmyslu.

U fantasy motivů je oblast výrazových prostředků obecnější, ale zároveň více navázána na psychedelický odkaz minulého desetiletí: „Vedle science fiction motivů byly na obalech progresivního rocku výrazně přítomny i motivy fantasy a motivy mytologické. Fantasy obraznost se obvykle soustředí na krajinu; surrealistické prvky mohou vystupovat z krajiny jako takové nebo mohou být výsledkem vložení podivných lidí a/nebo objektů. Na široce uznávané malbě Rogera Deana pro album *Close to the Edge* skupiny Yes (která se objevuje na

---

<sup>34</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 60, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

vnitřním přebalu, nikoli na přední straně) je protagonistou krajina samotná.“<sup>35</sup> Samotný nápad vložit skutečný vizuální doprovod alba dovnitř a ne vně obalu patří mezi zajímavé postupy hraní si s recipientem. Tajuplná přední zelená strana alba je výzvou ke kladení si významových otázek a lze ji chápat jako narážku na téma titulní skladby, kterou je spirituální transformace jedince spojená se symbolikou přechodu do jiného světa. Albům *Close to the Edge* a *Tales From Topographic Oceans* věnujeme hlubší rozbor v páté kapitole. Kromě fantasy motivů jako takových nebyly cizí skupinám ani odkazy historické (Renaissance a jejich *Scheherazade and Other Stories*). King Crimson také na albu *Lizard* z roku 1971 například prezentují velmi detailní nápadobu manuscriptu malířky Gini Barris.

Jako poslední poznámku k obalu alba uveďme příklad satiry či parodie koncepčního alba v podobě desky *Thick as a Brick* skupiny Jethro Tull. V páté kapitole se na přebal alba podíváme detailněji, nicméně zde uveďme, že obal formou fiktivního předního listu regionálních novin spoluvytváří satirický narativ celého díla. Jde tedy o textovou vizualizaci. I tu můžeme u progresivního rocku vidět.

### **Koncertní prezentace**

Vizuální prezentace skupin progresivního rocku se také vyvíjela již od šedesátých let a byli to především Pink Floyd, kteří začali na svých vystoupeních používat různé jednoduché promítací postupy, aby propojili účinek svojí hudby s vizuálním zážitkem. Ostatně samotné propojení hudby a vizuálního prožitku opět pramení ze silného vlivu drogy LSD na kontrakulturu a hnutí hippies. LSD bylo takřkajíc všude, a navíc to byla až do dob prohibice ve společenském kontextu rockové kultury relativně tolerovaná látka. Pink Floyd svou vizuální prezentaci dále rozvíjeli i ve svém progresivním období (a vrcholným projektem megalomanství Rogera Waterse se později stalo finančně velmi nákladné turné k dvojalbumu *The Wall* v letech 1980 a 1981).

---

<sup>35</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 60, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

Některé skupiny progresivního rocku se prezentovaly v civilnějším pojetí (jako například King Crimson<sup>36</sup>, u nichž byl téměř vždy kladen důraz především na hudební složku, nebo Caravan, kteří sice měli určité kulisy, ty ale plnily pasivní funkci bez větších dynamických efektů). Jiné skupiny, jako Emerson Lake and Palmer, Yes, Genesis nebo právě již zmínění Pink Floyd, měly vizuální efekty a kulisy jako integrální složku své prezentace. Právě na příkladu Emerson Lake and Palmer a Yes můžeme spolu s Macanem ukázat, jak velmi přehnaná a extravagantní byla pódiová prezentace některých uskupení. V době své největší popularity byli Emerson Lake and Palmer audiovizuální senzací číslo jedna: „Světové turné Emerson Lake and Palmer v letech 1973 až 1974 se ukázalo být jedním z vizuálně nejambicióznějších projektů celé progresivně rockové éry. Obrovský modulární syntezátor Moog Keitha Emersona jakoby „vybuchl“ v polovině koncertu; efekt byl umocněn kouřem, který stoupal ze zjevně vypnutého nástroje. Emersonovo klavírní křídlo bylo katapultováno na vrchol jeviště, zatímco bicí souprava Carla Palmera rotovala ve 360stupňových kruzích během jeho bicího sóla, vystřelujíc laserová světla přes hlediště (laserová světla, společně s výrobničky mlhy a stroboskopy, se stala běžnou součástí koncertů Yes a Genesis v polovině 70. let také).“<sup>37</sup>

Tomuto extrémnímu vyústění audiovizuální povahy živě prezentovaného progresivního rocku předcházely určité fáze. Například Yes ještě v turné na podporu *Close To The Edge* sázeli spíš na světelnou hru než na masivní instalace, které pro ně vyrobili bratři Roger a Martyn Dean pro turné k albům *Tales From Topographic Oceans* a *Relayer*. Pink Floyd po vydání *Dark Side Of The Moon* například užili letadlo padající nad hlavami publika směrem k pódiu. Letadlo o nemalých rozměrech bylo zavěšeno na lanku a dokreslovalo atmosféru skladby *On The Run*, která je v prvé řadě o strachu z létání (více o tom v interpretaci *Dark Side Of The Moon* v páté kapitole)<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup>Za poněkud excentričtější můžeme považovat jejich vystoupení v období alba *Lark's Tongues In Aspic*. Kapela se i přesto držela podstatně méně křiklavé estetiky než ostatní tělesa

<sup>37</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 62, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

<sup>38</sup>Když Pink Floyd v roce 1995 na turné hráli *Dark Side of the Moon* celé, opět použili tento vizuální prvek. Toto je zdokumentováno na živém záznamu *Pulse*

Produkcí Yes z období *Close To The Edge* a *Tales From Topographic Oceans* se budeme podrobněji zabývat v interpretační kapitole. Podívejme se však podrobněji a v delším výňatku na jejich pódiovou prezentaci v USA, jak ji popisuje Chris Welch v biografii skupiny *Na samém okraji útesu*:

„Odlitky pro verzi, kterou používali na americkém turné v roce 1974, byly vyrobeny z průsvitného vyztuženého laminátu a byly osvětlené zevnitř a vně. Martyn Dean zhotovil oploutvenou mušli, tedy jakýsi altán pro Alana Whitea, který v něm seděl se svou bicí soupravou. Alan tvrdil, že laminátová nebesa nad ním ve skutečnosti přiosťřila zvuk bicích, více pod nimi rezonoval. Při vyvrcholení skladby „Ritual“ se mušle otevřela a vystoupil z ní oblak ohně a kouře. Roger přispěl řadou osvětlených ostrůvků, které pokrývaly jeviště, a byla tam řada varhanových píšťal v měnicích se barvách, což bylo míněno jako nástavba ke klávesové sestavě Ricka Wakemana. Za tím vším se tyčilo plátno pro světelné efekty a promítání diapozitivů. Byla to čirá frajeřina, ale měla i svůj praktický význam. Když začala kapela intenzivní turné po Americe, rychle docenili, že v obrovských halách, kam se vešlo až 30 000 lidí, mohlo hodně fanoušků sedět daleko od jeviště, a tak toho mnoho neviděli, až na malé body na horizontu, které představovaly Chrise, Jona, Ricka a Alana. U větších koncertů pod širým nebem to bylo ještě horší. Některé sekce hlediště mohly být až čtvrt míle daleko a nebylo možné vidět nic. Velkoformátová jevištní výprava skýtala alespoň podívanou na dálku za doprovodu hudby. Ti, kteří byli blízko, viděli tvary i měnicí se barvy a světla do posledního detailu. Nešlo o zbrusu nový nápad. Martyna Deana fascinovaly příběhy o Wagnerovi, který s sebou v 19. století vozil po Bavorsku k předvedení svých epických oper dva vlaky monumentální jevištní dekorace.“<sup>39</sup>

Toto období Yes i ELP poznamenává velké megalomanství a obě tělesa byla touto pompou proslulá. Nejrůznější světelné efekty a laminátové konstrukce měly i svá úskalí. Na jednom koncertu z tohoto období se dokonce zmíněná mušle zasekla a nešla otevřít. Mechanismus byl prostě příliš složitý na to, aby se skupina mohla zcela vyhnout jeho nedostatkům, takže bubeník musel svůj part odehrát skryt před diváky. Divoká extravagance a naprostá přehnanost vizuálního zážitku do krajních mezí se pochopitelně postupně stávala terčem kritiky odpůrců této pompy a velmi rychle se vyčerpala. Otevřela však cestu nejrůznějším dlouhodobě fungujícím řešením audiovizuální prezentace mnoha hudebních těles různých žánrů.

---

<sup>39</sup>WELCH, Chris: *Na samém okraji útesu – příběh skupiny Yes*, s. 199–200, Praha 2009



Trochu jiný přístup můžeme vidět u Genesis. Jejich práce s vizuální složkou byla z valné většiny soustředěna na osobu Petera Gabriela, který někdy v období alba *Nursery Cryme* začal vystupovat v převlecích různých postav z bizarních příběhů, prezentovaných skupinou, a v roce 1972 tuto praxi začal důsledně vykonávat u každé písně. V případě delších kusů (jako například „Supper's Ready“ nebo „Battle of Epping Forest“) tyto převleky střídal během vystoupení podle měnící se situace v příběhu. Mezi jeho nejznámější převleky patří jeho úplně první, tedy oblek v ženských šatech s nasazenou liščí hlavou (který je následně Paulem Whiteheadem zobrazen na přední straně obalu alba *Foxtrot*), černý převlek s pláštěm a maskou s křídly netopýra ke skladbě „Watcher Of The Skies“, maska velké květiny k pasáži „Willow Farm“ z kompozice „Supper's Ready“, a velmi známým je také jeho převlek za Britanii, národní personifikace Velké Británie ke skladbě „Dancing With The Moonlit Knight“. Poslední album Genesis s Peterem Gabrielem za mikrofonem, tedy dvoualbový komplet *The Lamb Lies Down On Broadway*, bylo doprovázeno koncertním turné s kompletní prezentací alba a audiovizuálním pódiem. Velmi výraznou roli zde hrála projekce diapositivů podle změn v ději, které pak ilustroval Gabriel změnami převleků v průběhu celého vystoupení.

Vizuální prezentace skupin progresivního rocku v letech 1972 až 1977 byla velmi megalomanská a její častá přehnanost se ukázala dlouhodobě neudržitelnou, tak jak se pozornost rockového publika najednou začala přesouvat směrem k punku a nastupující nové vlně. Přesto je však nutno říci, že toto období mělo velmi výrazný dopad na vnímání populární hudby a důležitosti audiovizuálního rozměru prezentace hudby vůbec a bylo inspirací mnohým dalším hudebníkům, včetně těch, kterým se okolo poloviny 80. let podařilo vrátit alespoň částečný lesk myšlenky komplexnější rockové hudby, tedy takzvaně neoprogresivních kapel jako IQ, Pendragon a především Marillion. Tyto skupiny se již ale neinspirují tolik v rozměrnosti vizuální prezentaci, ale naopak v detailech, a spíše se zaměřují na divadelnost, funkčnost a udržitelnost celého hudebního vystoupení.

Uvedme zde jen pár poznámek k odění hudebníků. Specifický „dress code“ se v progresivním rocku nevyskytoval. Každá skupina měla jiný styl oblékání. K těm extravagantnějším patřila křídla z textilu přišitá k rukávům baskytaristy Chrise Squiera a kouzelnický plášť klávesisty Ricka Wakemana (oba z Yes). Mnoho hudebníků se také oblékalo do květinových vzorů zcela podle předobrazu módy šedesátých let. Pink Floyd si zase vystačili s civilním oblečením. Styl oblékání byl prostě více než co jiného v rámci vizuální prezentace otázkou vkusu. Pochopitelně nepočítáme příklad Petera Gabriela, který svými obleky reprezentoval postavy písní jako integrální součástí vizuální prezentace.

## Kapitola 5: Případové studie – interpretace klíčových alb progresivního rocku

### Několik poznámek na úvod

Následující kapitola prezentuje některá klíčová díla cestou jejich interpretace a popisu jednotlivých složek. Alba byla vybírána ve snaze uvést to nejpodstatnější a nejvíce reprezentativní. Tento výběr je tedy nutně reduktivní a není encyklopedickým rozbohem. Naším cílem je zde podat širší obraz obklopující jednotlivá progresivně rocková alba a případně okolnosti jejich vzniku. Bude-li to pro výklad důležité, zohledníme i dobovou recepci konkrétních alb. Zároveň tím, že vybíráme určitá díla, nutně neříkáme, že neexistují jiná podobně důležitá. Tento výběr si neklade za cíl podat vyčerpávající a plný obraz. Většina vrcholných děl progresivního rocku ostatně nabízí mnoho relevantních interpretací. Výklad jednotlivých alb se rozsahově liší podle jejich významové bohatosti. Stejně významnému albu tak může být věnována jen třístránková studie, ale albu se silným popkulturním dosahem i textovou složkou může být věnováno stránek více.

Na začátku se podíváme na *In the Court of the Crimson King (an observation by King Crimson)* od King Crimson z roku 1969. První album, které ustálilo všechny podstatné klíčové výrazové prostředky progresivního rocku, je také považováno za první skutečně progresivně rockové album vůbec.<sup>40</sup> Rok 1970 v naší práci zastoupí album *Trespass* od Genesis a jeho komparace s jejich debutním albem *From Genesis To Revelation* (některé skupiny budou zastoupeny rozbohem více studiových alb pro ilustraci změn, které považujeme za signifikantní pro žánr). V lednu roku 1971 vychází *Tarkus* od Emerson Lake and Palmer, které tento rok v práci zastupuje společně s *Meddle*, šestým albem Pink Floyd. Rok 1972 opanují klíčová alba žánru z hlediska nejefektivnějšího využití jeho možností. Zde bude zastoupen alby *Close to the Edge* od Yes, *Thick as a Brick* od Jethro Tull. Rok 1973 ukážeme na albech *Dark Side of The Moon* od Pink Floyd, *Selling England By The*

---

<sup>40</sup>Fakt, že toto chápání prvního alba King Crimson je poněkud nepřesné, je zdůrazněn v první kapitole

*Pound* od Genesis a *Tales From Topographic Oceans* od Yes. Zvláště na příkladu tohoto posledně zmíněného dvojalbuma ukážeme trhliny, které se začínají objevovat mezi autory a publikem, pro které začínají být některá díla těžko stravitelná a často začínají být skupiny (někdy oprávněně) obviňovány z megalomanství.

### **King Crimson – In the Court of the Crimson King (an observation by King Crimson) (1969)**

King Crimson se svým prvním albem odstartovali progresivní rock tak, jak je vnímán ve všeobecném povědomí, tím, že na albu prezentují v podstatě všechny klíčové prostředky, které budou definovat tento popkulturní fenomén. Především ale ovlivnili mnoho hudebních stylů, které měly teprve přijít, včetně new age, ambientu, grunge a velký vliv měli také na jazz fusion i vývoj jazz rocku, a to nejen se svým prvním albem, ale i některými následujícími (především *Lark's Tongues In Aspic* a *Red*). Mnoho posluchačů vnímá toto album jako první skutečné progresivní rockové album. Tak tomu není (jak jsme načrtli v první kapitole, tomuto zlomovému bodu předcházelo mnoho hudebních děl plných experimentace a hledání nových cest a tento proces byl nejzřetelněji rozpořehován albem *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*), nicméně jde o první album ukazující skutečnou sílu nového stylu ve všech jeho základních aspektech. Ustaluje specifickou estetiku progresivního rocku a definuje směr, kterým se bude ubírat další vývoj.

Album v kompaktní a konzistentní podobě reprezentuje začátek nové éry více než jakákoli jiná deska, kterou budeme v této kapitole rozebírat. Obal alba namaloval mladý malíř a přítel textaře skupiny Petera Sinfielda **Barry Godber**, který bohužel krátce po vydání alba ve svých 24 letech zemřel na infarkt. Malba je inspirována především první skladbou alba, tedy „21st Century Schizoid Man“, a zobrazuje vyděšeného muže. Obraz je podle novináře Sida Smithe inspirován dílem *Nabukadenezar* Williama Blakea. Celá malba působí velmi psychedelicky a pracuje s kontrastem modré a červené. Vyděšený muž se zdá být v jakési moci vyšších sil, ať už to mohou být drogy, či jednotlivé zdroje utrpení obsažené v Sinfieldově textu ke skladbě, tedy válka reprezentovaná napalmem, toxický vliv pokroku v podobě neurochirurgů nebo mamon („*blind man's greed*“). Jedná se rozhodně o jeden z

nejikoničtějších obrazů v dějinách progresivního rocku i rockové hudby obecně a podobné pojetí obalu alba bude patrné u mnoha dalších hudebních děl této éry. V neposlední řadě zaujme jeho červená (karmínová) barva, odkazující k názvu titulní skladby i skupiny. Psychedelický rozměr je jasně patrný, nicméně postava muže je zjevně v moci vyšší síly, než je schopna ustát, a trpí. Paralely s náročnou psychedelickou zkušeností (jíž si prošla takřka celá generace rockových hudebníků) jsou nasnadě. Vnitřní část obalu však v podobných barvách zobrazuje další tvář. Ta se usmívá a vytváří kontrast a dojem konfliktu (který můžeme snad chápat i jako vnitřní konflikt psychologický, tedy onoho „schizoidního muže“).

Z hlediska hudebního se album velmi liší od konvenčních rockových forem své doby. Zaprvé se mnohem více zaměřuje na využívání vlivů vážné hudby a jazzu a vliv evropské tradiční hudby je zde velmi patrný. Povšimněme si také několika zajímavých specifík (ta budou příznačná pro hudbu King Crimson i v budoucnu). Tím prvním je absence refrénu v tom klasickém slova smyslu. Zde nacházíme několik opakujících se frází, které ale uvádějí nastupující opakování nosného rytmu (nejvíce patrné je to na „21st Century Schizoid Man“ a „The Court of the Crimson King“). Další odlišností je upozaděná role nástrojových sól. Ve smyslu tradičního kytarového rockového sóla zde najdeme kytarové sólo v dialogu se saxofonem ve skladbě „21st Century Schizoid Man“ a nejvíce sólově vystupujícími nástroji jsou zde saxofon a flétna Iana McDonalda. Album si hraje s dynamikou, a narušováním zažitých postupů tak posluchače udržuje značně ve střehu.

*In the Court of the Crimson King* obsahuje pět kompozic, které se dále dělí na další segmenty. Se skladbou „21st Century Schizoid Man“ přichází intenzivní rockový start uvedený industriálním lomozem (patrně elektroakustické ruchy, vyvolané jednotlivými nástroji a navozující dojem dystopických reálií). Nejedem hudební kritik souhlasí s tvrzením, že skladba obsahuje vůbec první heavymetalový rif v hudebních dějinách, nebo přinejmenším jeden z prvních. Také je to tato skladba, která má výrazný vliv na pozdější zvuk například Black Sabbath a obecně využívání takzvaných „power“ akordů nejen v metalové hudbě. Text skladby je silnou expozicí nevalného výhledu do budoucnosti a zároveň zjevnou reakcí na

probíhající válku ve Vietnamu. Peter Sinfield napsal text jako varování před nastolením směru vývoje kapitalistické společnosti a stále více se rozevírajícími sociálními nůžkami. Varuje před scénářem celosvětového chaosu, ke kterému lidstvo míří. Kromě na svou dobu nezvyklé tvrdosti a razance je skladba specifická také výrazným užitím saxofonu a některých jazzových prvků. Chaotický a velmi dramatický průběh i závěr vytvářejí silný kontrast k poklidné druhé skladbě „I Talk To The Wind“, která již výrazně čerpá z tradic evropské hudby a vyznačuje se folkovou lehkostí. Dominantním nástrojem je flétna Iana McDonalda. Po agresivním a divokém konci první skladby „21st Century Schizoid Man“ přichází tato harmonická skladba, která má velice jemný průběh. I tento kontrast patrně určil její pozici na albu. Ač je v ní mnohé z melancholie King Crimson, jde o nejpozitivněji vyznívající skladbu. Text skladby je poměrně abstraktní. Někteří jej vykládají jako dialog s Bohem, který podobně jako vítr, na který mluví protagonista, neodpovídá. Jsou zde kontrastní věty „*Set the straight man/ to the late man/ Where have you been/ I've been here and I've been there/ And I've been in between*“, evokující snad nepochopitelnost mezi člověkem konvenčním a tehdejším příslušníkem hippies, žijícím „in between“, tedy takříkajíc mezi světy, mnohem méně zakotven v konzumní realitě.

Skladba „Epitaph“ je velmi melancholická a pochmurná suita věnovaná otázce lidské smrtelnosti a dystopické vizi budoucnosti ve světle studené války. Je známá pro své masivní využití mellotronu, který jí dodává velmi dramatický účinek. Pocity marnosti jsou dokresleny závěrečným veršem „*Knowledge is a deadly friend/ if no one sets the rules/ the fate of all mankind I see/ is in the hand of fools*“<sup>41</sup>. Velmi melancholický a smutkem z vlastní smrtelnosti posílený devítiminutový epos reprezentuje velmi dobře pochmurný aspekt progresivního rocku, který je tak příznačný nejen pro King Crimson, ale například pro vrcholnou tvorbu Pink Floyd nebo pro mnoho skladeb Van Der Graaf Generator.

---

<sup>41</sup> „Vědění je zhoubný přítel/když nikdo neurčí pravidla/osud lidstva, který vidím/je v rukou hlupáků“ (překlad vlastní)

„Moonchild“ je kompozicí velmi jemnou a má poměrně abstraktní lyriku (přesněji tedy její první písňová část „The Dream“), která může referovat k soudobé náklonnosti k psychedelickým látkám. Její až pohádková, mellotronem protkaná atmosféra má však určitý temný aspekt. Ač zní velice libozvučně, je velmi melancholická. Její druhá část je směsicí improvizovaných zvuků a je koláží různého nástrojového experimentování. Ke slyšení jsou jak různé perkuse, tak i drobné vyhrávky ostatních nástrojů. Toto experimentování zabírá na albu poměrně dlouhý úsek, ale je integrální a fungující součástí alba. Je také nejbližší improvizaci a sólové prezentaci nástrojů. Ale i zde všechny fungují v těsném sepětí a reagují především vzájemně na sebe. V okamžiku nástupu páté skladby zde album opět pracuje s dynamickou změnou a kontrastem, kdy nastupuje závěrečná titulní skladba.

Finální majestátní skladba „The Court of the Crimson King“ je rozdělena do částí „Return of the Fire Witch“ a „Dance of McDonald, Sinfield the Puppets“ a patří opět mezi nejznámější rockové skladby z konce šedesátých let. Skladba si hraje s rozostřováním hranice mezi snem a skutečností. Činí tak mimo jiné razantním nástupem symfonicky znějící hradby mellotronu v doprovodu ostatních členů skupiny. První akordy skladby působí majestátně a prezentují základní hudební motiv skladby. Textová složka nás uvádí do fantaskního prostředí: „*The rusted chains of prison moons are shattered by the sun/ I walk a road, horizons change, the tournament's begun/ The purple piper plays his tune, the choir softly sing/ Three lullabies in an ancient tongue for the court of the crimson king*“<sup>42</sup>. Karmínového krále zde můžeme pojímat především jako zosobnění d'ábla a text písni nám zajímavým způsobem zprostředkovává scénérii středověkého fantaskního dvora, ve kterém vystupují nejrůznější postavy. Stejně tak toto prostředí může být trůnem pána pekel. Přípodobnění této scénérie k některým výjevům od Hieronyma Bosche nebo již zmíněného Williama Blakea může být na místě. V neposlední řadě

---

<sup>42</sup> „Rezavé řetězy vězeňských měsíců jsou roztrženy sluncem/ Kráčím po cestě, horizont se mění, turnaj začíná/ Purpurový dudák hraje svoji píseň, sbor jemně zpívá/ Tři ukolébavky ve starodávném jazyku pro dvůr karmínového krále“ (překlad vlastní)

je dvůr karmínového krále metaforou s reálným světem, ilustrací devastující síly moci systému nad jedincem.

Způsobů, jak lze obsah i význam tohoto alba vykládat, je mnoho. Není však sporu, že svým dopadem a jasně mířenou estetikou určilo, jakým směrem se budou následující roky hudebníci progresivního rocku ubírat. Tyto změny jsou velmi patrné u hudební proměny od prvního po druhé album další skupiny, tedy Genesis.

### **Genesis – Trespass (1970)**

Druhé album Genesis přišlo s těmi nejpodstatnějšími rysy jejich další tvorby a pro spoustu fanoušků této skupiny jde o první „skutečné“ album Genesis. Oproti *From Genesis To Revelation* jde o velmi vyspělou a výpravnou rockovou hudbu, která má pramálo společného s popovým a podbízivým dobovým vyzněním prvního alba. Pro tuto náhlou změnu a posun k výrazové originalitě existuje několik důvodů.

Díky *Trespass* přichází Genesis s nějakou pečetí vlastní originality. Obal alba namaloval Paul Whitehead a zobrazuje scenérii výhledu ze zámku a stejně jako další dva následující Whiteheadovy obaly pro skupinu můžeme najít motivy objevující se v jednotlivých skladbách. Přes celou malbu vidíme řez nožem; samotný nůž se nachází na konci řezu na druhé polovině předního obalu (skladba „The Knife“, epická devítiminutová kompozice o válce a fanatismu, který ji doprovází). Nůž byl k malbě přidán dodatečně, protože skladba „The Knife“ na albu být původně neměla. Po diskusi, která proběhla mezi malířem a skupinou, bylo rozhodnuto, že nebude malbu jako takovou upravovat, ale prořízne plátno podélně nožem. Řez i s nožem je tak integrální součástí grafického designu. Na obzoru vidíme bílé vrcholky hor („White Mountain“), pár hledící na cestu v údolí (asociace s první skladbou „Looking For Someone“ je zjevná, nicméně nepřímá, protože scenérie ve skladbě samotné je odlišná a zasazená do moderní doby do zastávky londýnského metra). Na levé straně vidíme andělíčka hledícího na onen pár („Visions of Angels“). Je nezbytné poukázat na to, že stejně jako u dalších alb Genesis je vztah mezi textovou složkou a obalem velmi rámcový. Motivy využívané v často velmi narativních skladbách jsou zde spíše naznačovány. Jejich smyslem



není dovysvětlovat příběhy skladeb. Tento princip je využíván Whiteheadem i na následujících albech *Nursery Cryme* a *Foxtrot*.

Tvůrčí postup při přípravě alba *Trespass* je to nejpodstatnější, co umožnilo Genesis vydat se svojí velmi originální hudební trasou. První album *From Genesis To Revelation* vznikalo s producentem Jonathanem Kingem, který velmi mladé hudebníky tlačil pragmatickým směrem pop rockové jednoduchosti a písňové i textové nenáročnosti: „Pravda ale je, že se jedná o album písniček sice příjemných, ale bezpodstatných, a navíc příliš křehkých pro údery, které jim ušetřila Kingova produkce.“<sup>43</sup> Debutové album tak nakonec ve své době zapadlo a ani skupina nebyla s procesem a výsledkem práce příliš spokojena. Alba se po vydání prodalo minimum: „Hudební tisk prakticky nereagoval. Jen Mark Williams ve vlivném undergroundovém časopise *International Times* album nadšeně uvítal s tím, že jde o „pěkné a hodnotné hudební cvičení“<sup>44</sup> *From Genesis To Revelation* lze vnímat jako šťastně načasovaný omyl ve směřování, protože kapela si díky tomuto hudebnímu i komerčnímu neúspěchu ujasnila, kudy se chce vydat, a toto mezidobí je ohraničeno určitou pauzou.

Kromě toho, že nabírali zkušenosti živým vystupování, k samotné přípravě druhého alba přistoupili velmi zodpovědně. V první řadě se zcela izolovali od okolního světa a prakticky neposlouchali jinou než svou vlastní hudbu v procesu tvorby. Období přípravy *Trespass* bylo také nemálo ovlivněno pokračujícím studiem na střední škole v Charterhouse: „O prázdninách 1969 obnovila skupina činnost a před chlapci stálo rozhodnutí, co a jak dál. Provizorní metody komponování a nepravidelné schůzky se odrazily v tom, že kapela nijak nepostoupila dál, tak jak by měla, a tak aby si vytvořila vlastní identitu. Společné komponování bylo záležitostí krátkých setkání obvykle přerušovaných tím, že ten musel do školy a onen zase na univerzitu – a tak se vytrácel i pocit kontinuity.“ Výsledná situace vedla k tomu, že Philips a Rutherford se rozhodli vydat cestou profesionálních hudebníků (čímž rozpohybovali i váhající zbytek skupiny) a jejich

---

<sup>43</sup>BOWLER D., DRAY B.: *Genesis: Legenda rockové scény*, s. 31, Plzeň 1995

<sup>44</sup>BOWLER D., DRAY B.: *Genesis: Legenda rockové scény*, s. 32, Plzeň 1995

rozhodnutí mělo poté velmi silný dopad na finální podobu *Trespass*: „Izolace od okolního světa jim dala nejen čas a prostor pracovat, ale dopřála jim dosáhnout daleko výraznější originality v projevu, než tomu bylo u jiných. Genesis skoro neposlouchali hudbu jiných interpretů, nechali se tedy vést čistě jen vlastními hudebními nápady – a to vysvětluje ten naprosto unikátní sound alba *Trespass*.“<sup>45</sup>

Skladby jsou delší, textová složka je rafinovanější a zračí se v ní nastupující směr Gabrielova rukopisu, tedy komplikované a často až obskurní příběhy, postavené na surreálném pozadí plném různých skrytých významů. Zároveň je to album hudebně svěží a vyznačuje se atmosférou, která je pro Genesis specifická. Obsahuje šest skladeb poměrně rozsáhlé stopáže (nejkratší folkově akustická „Dusk“ má čtyři minuty a dvě dlouhé skladby „Stagnation“ a „The Knife“ se dostávají k devíti minutám hracího času). Kromě zmíněných referencí k tématům války a fanatismu jako základní příčině konfliktu je skladba „The Knife“ také silně ovlivněna skupinou The Nice, jejichž divoká klávesová hudba s dominantní hrou Keitha Emersona se promítá do výsledného tvaru. Název „The Knife“ také odkazuje k Emersonovým divokým pódiovým kouskům, kdy zabodával nůž do klaviatury za účelem udržení tónu a uvolnění ruky (a pochopitelně vizuálně šokujícího účinku pro publikum). Ač řez nožem nebyl autorem Whiteheadem původně plánován, jistou symboliku razantní změny v hudební tvorbě skupiny lze vidět i v tomto ohledu. Mystický nádech nalezneme ve všech skladbách. Nejvýraznější je ale na písních „White Mountain“ a „Dusk“. Dynamická a velmi melodická „White Mountain“, patřící mezi ty chytlavější skladby na *Trespass*, popisuje boj o dominanci dvou vlků nad smečkou a navzdory nedobrému konci pro jednoho z nich má až pohádkový charakter. „Dusk“ se hodně vztahuje ke snění a je proudem myšlenek člověka ukládajícího se ke spánku. Většina skladeb na albu je protkaná akustickými kytarami a již zde se kytarista Anthony Philips pouští do hraní na dvanáctistrunné kytáře. Podobný postup poté uplatňuje jeho následovník Steve Hackett od

---

<sup>45</sup>BOWLER D., DRAY B.: Genesis: Legenda rockové scény, s. 41, Plzeň 1995

následujícího alba *Nursery Cryme* a dává mu svojí hráčskou virtuozitou další rozměr.

Album *Trespass* je zlomovým okamžikem v dějinách Genesis. Skupina po období vlastního hledání našla svůj specifický výraz, opřený o folkovou lehkost a výpravnost příběhů. Ač produkovala i poměrně dlouhé skladby, většina z nich byla i nadále postavená na písňové struktuře a instrumentální exhibice zde fungovaly vždy jako sekundární atmosférický doplněk, který měl dokreslit ilustrativní dojem příběhu. *Trespass* je album mladíků, kteří se stále ještě autorsky hledali, ale kteří během následujících dvou let dosáhli velmi zajímavého tvůrčího vývoje a především v případě alb *Foxtrot* a *Selling England By The Pound* dokázali humorným způsobem parodovat a groteskní imaginací odhalovat i politické a společenské problémy. To později ukážeme právě na albu *Selling England By The Pound*.

### **Emerson Lake and Palmer – Tarkus (1971)**

Rok 1971 je ve znamení velkého vývoje výrazových prostředků. Většina kapel vrcholné vlny progresivního rocku nachází svůj zvuk. Patří mezi ně Yes se svými alby *The Yes Album* a především *Fragile*, ale také Pink Floyd, Genesis (album *Nursery Cryme*) nebo Gentle Giant (album *Aquiring The Taste*). Druhé album tehdy již v lednu vydává stále známější trio již ostřílených hudebníků Emerson Lake and Palmer. Deska je společně s *Atom Heart Mother* a *Meddle* od Pink Floyd, *Pawn Hearts* od Van Der Graaf Generator či *In The Land of Grey and Pink* od Caravan jednou z prvních, na kterých nacházíme po celé hrací době jedné strany dlouhou kompozici. Stále více skupin vytváří tyto komplexní celky a udává tak do budoucna jeden z hlavních rysů progresivního rocku: vztah mezi přímočarostí rockové skladby a komplexností a rozsahem symfonie.

Emerson Lake and Palmer jsou považováni za jednu z prvních superskupin v rámci progresivního rocku. Koncept superskupiny vznikl v druhé polovině šedesátých let (asi za první superskupinu byli označeni tiskem Cream v roce 1966). Superskupina je zpravidla složená z již zkušených a úspěšných hudebníků, kteří se

vypracovali k úspěchu ať sůlově, nebo jako členové různých dalších skupin. A v případě Emerson Lake and Palmer to rozhodně platí. Greg Lake přišel do skupiny z King Crimson, Carl Palmer z Atomic Rooster a Keith Emerson se proslavil jako klávesista a inovátor hry na tyto nástroje v The Nice. Emerson Lake and Palmer velmi dobře fungovali jako trio silných individualit. Samotná skutečnost, že se počet členů zastavil na třech hudebnících, měla pozitivní vliv na soudržnost uskupení a kvalitu prvních několika alb.

*Tarkus* je druhé album skupiny a na první straně desky obsahuje jednu dlouhou stejnojmennou kompozici a na druhé straně jednodušší písně, které jsou ale specifické svojí experimentální atmosférou a expresivní výpravností. Obal alba, který namaloval William Neal, patří mezi nejikoničtější obaly progresivního rocku. Málokterý rockový obal nabyt tak kultovního statutu. Tank zkombinovaný s tělem pásovce vznikl náhodou jako nepovedený návrh. Keithu Emersonovi se však natolik zalíbil, že požádal Neala, aby motiv rozvedl jako do jisté míry komiksový příběh nebo sérii výjevů. Vznikla tak komplexní vizuální vnitřní strana alba s několika dalšími postavičkami (jako třeba velice zajímavě ztvárněná mantichora nebo pterodaktyl s křídly stíhacího letounu). Divoká obraznost obalu je v silném kontrastu s hlubokou poetičností textu ke skladbě a jejímu melancholickému vyznění, reflektujícímu nesmyslnost války a mamonu, za ní často stojícímu. Všimnout si můžeme různých motivů odkazujících k absurdnosti, ale zároveň nevyhnutelnosti destrukce, která pramení z lidské povahy. Ta je zde reprezentována metaforickou bytostí zvanou Tarkus. Inspirací pro ni byla, jak jsme již řekli, právě Nealova malba.

Hudebně se Emerson Lake and Palmer vyznačují jedním klíčovým specifickým. Baskytaru a kytaru zastupuje v obou případech Greg Lake, ale Keith Emerson i Carl Palmer mají ve svém hudebním rejstříku zvuky, prvky a nástroje, které zastupují funkci jednotlivých složek. A tak může například Greg Lake rytmické ostinato na začátku „Tarkus“ zahrát na basu, aniž by se ztratil důraz elektrické kytary, protože tu nahrazuje velice bohatý zvuk Emersonových varhan, z nichž některé zvuky jsou zkreslené a doplňují hudbu o její rockovou intenzitu.

Jejich zvuk je tím příznačný po celou dobu jejich kariéry, nicméně nejvíce je to patrné na albech *Tarkus* a *Brain Salad Surgery*, kde Emersonovy klávesy výrazně dominují. Debutové album a třetí album *Trilogy* je přece jen více soustředěné i na kytarové party Grega Lakea.

Není to naposledy, kdy se Emerson Lake and Palmer vztahují k tématu útlaku a lidské destruktivity. Celá kompozice velmi silně pracuje s kontrasty. Industriální divokost první části „Eruption“ evokuje jízdu tanku (či našeho imaginárního stvoření) válečnou zónou. Dojem bitevní vřavy umocňují všichni tři hudebníci svou nástrojovou ekvilibristikou. V podstatě všichni najednou se soustředí primárně na rytmický výraz, ale odlišnost jejich nástrojů dává hudební scénérii velkou barevnost. *Tarkus* může být vnímán především jako metafora nevyhnutelnosti lidské destruktivity, ale také jako symbol průmyslového zbrojního komplexu, odlidštěné a nehumánní mašinerie totalitních režimů, expandujících vně svých formálních hranic a okupujících cizí státy. V kompozici lze ale vnímat také určitou smířenost a melancholické akceptování nevyhnutelnosti těchto situací. *Tarkus* je vše demolující reprezentace destrukce. Velmi komplexní skladba je dodnes uznávána jako jedna z nejlepších epických skladeb progresivního rocku.

Druhá strana LP je různorodým souborem kratších písní. Skladba „Jeremy Bender“ je jednoduchá honky tonk hříčka se sexuálním podtextem. Skladba „Bitches Crystal“ má až hororový nádech jak svou dramatickou a divokou hudební složkou, tak textem: „*Ritual killings/ That swear in/ The shillings to be/ Heretic priestess/ Dwells on the weakness she sees/ Tortured spirits cry/ Fear is in their eyeblack moon*“<sup>46</sup> Skladba má téměř temný fantasy nádech. Píseň „Only Way (The Hymn)“ je melancholickou interpretací dvou Bachových skladeb<sup>47</sup> a je posmutnělou obžalobou organizovaného náboženství a jeho krátkozrakosti. Jednou z myšlenek písně je ukázat na nesoulad mezi domnělou všemohoucností Boha a ztrátou šesti milionů židovských životů za druhé světové války: „*Can you believe, God makes*

---

<sup>46</sup> „Rituální vraždy/ Ta kletba uvnitř/ Stávající se krvákem/ Heretická kněžka/ Žije ze slabosti, kterou vidí/ Mučené duše křičí/ Strach je v jejich černých měsíčních očích“ (překlad vlastní)

<sup>47</sup>Jde o Toccatu a Fugu v F dur, BWV 540 a Preludium a Fugu VI, BWV 851

*you breathe/ Why did he lose/ Six million Jews*“<sup>48</sup> Varhany jsou samy o sobě s náboženskými rituály velmi spjatý nástroj a kontrast mezi touto atmosférou a kritikou organizovaného náboženství je zde velmi silný. Následující instrumentální skladba „Infinite Space (Conclusion)“ navazuje na předchozí sdílenými motivy a jejich rozvíjením a lze ji považovat za pomyslnou druhou část. Píseň „A Time And a Place“ se nese v podobném duchu a rozvíjí abstraktním textem, který lze chápat jako snovou scénérii. Závěrečná rock’n’rollová píseň „Are You Ready Eddy?“ referuje směrem k producentovi alba Eddie Offordovi (který také produkoval alba Yes z jejich klasického období). Je výsledkem jamu, který skupina nahrála po dokončení ostatních písní.

Emerson Lake and Palmer mají dodnes velmi výrazný vliv nejen na progresivní rockovou scénu, ale na mnoho různých hudebních stylů. Ve své době byli zajímaví nejen svojí hudbou, ale také extravagancí, se kterou dokázali prezentovat svá živá vystoupení. Samotná živá vystoupení skupiny byla plná vizuálních exhibicí a nejpozději v období alb *Trilogy* a především *Brain Salad Surgery* jejich živá show byla nejen velmi nákladná, ale také často připomínala cirkus. Pokud bychom mohli uvést jeden příklad těchto excentrických show, byl by to Emersonův rotující klavír (toto jsme již naznačili ve čtvrté kapitole). Hudebník byl připevněn popruhy ke klavíru zavěšeném na tyči nad pódiem a prezentoval sólo během společné rotace s klavírem.

### **Pink Floyd – Meddle (1971)**

Hudba Pink Floyd se vyvíjela takřkajíc po krůčcích. Jejich první etapa psychedelického rocku se Sydem Barettem (debutové album *A Piper At The Gates Of Dawn* (1967)) mírně přesahovala do druhého alba *A Saurceful Of Secrets* (1968), kde už se tento zakládající člen pod tíhou rozvinuté schizofrenie podílí jen na jedné skladbě, poslední písni „Jugband Blues“. Na tomto albu dominuje již svým hlasem i instrumentálním vkladem kytarista David Gilmour. Následuje soundtrack k filmu *More* (1969) a především experimentální dvojalbum *Ummaguma* (1969), rozdělené

---

<sup>48</sup> „Dokážeš uvěřit, že díky Bohu můžeš dýchat? Tak proč ztratil šest milionů Židů.“ (překlad vlastní)

na první živé album (záznam vystoupení v Mothers Clubu v Birminghamu) a experimentální druhé album, obsahující individuální instrumentální skladby jednotlivých hudebníků. Z dnešního hlediska se pochopitelně pro skupinu jednalo o slepou uličku. Najdou se ale fanoušci, kteří mají experimentální část tohoto alba rádi. Velmi silný moment však čeká skupinu v podobě alba *Atom Heart Mother* (1970), které se proslavilo mimo jiné i svérázným obalem, totiž fotografií krávy na pastvě zezadu. Bizarní obraznost skupiny Hipgnosis Storma Thorgersona se teprve nadechovala k legendárním výkonům. Album samotné již bylo výrazně nasměrované k progresivnímu rocku, ale ještě v sobě obsahovalo mnoho z psychedelických prostředků první éry. Především ale obsahovalo první opravdu dlouhou skladbu, rozprostřenou přes první stranu desky. Skutečný hudební zlom přišel pro skupinu s nahráním alba *Meddle* (1971).

Šesté album skupiny vyšlo v říjnu 1971 a lze jej považovat za první, kde se naplno projevilo směřování skupiny v rámci vlny progresivního rocku. Na první straně alba najdeme pět kratších skladeb včetně úvodní instrumentální „One Of These Days“ s výraznou basovou linkou a vlnami syntezátorů v pozadí. Tato dynamická skladba se pak objevovala na živých vystoupeních až do devadesátých let. Další čtyři písně jsou konvenčnějšího rázu, ale zub času se na nich nicméně podepisuje minimálně (včetně bluesové hříčky „Seamus“, uzavírající první stranu desky). Druhou stranu alba pokrývá dvacet tři minut přesahující kompozice „Echoes“. A právě tato skladba plně definuje nastupující zvuk skupiny i jejich svérázný přístup k melancholickým melodiím a práci s atmosférou. Tolik stručné shrnutí. Co vizuální stránka? Obal alba je poměrně abstraktní. Z přední části přebalu to není patrné, ale pokud obal rozložíme a vertikálně postavíme, uvidíme fotografii ucha, která je překrytá fotografií kruhů na vodní hladině. Podle autora Storm Thorgersona má jít o ucho pod vodní hladinou. Významovou asociaci můžeme patrně najít především se skladbou „Echoes“. Obal je vizuálně poutavý a patří mezi ikonické přebaly progresivního rocku. Samotný Thorgerson se ale později vyjadřoval k této svojí práci kriticky a nebyl s ní příliš spokojen.

Šestice skladeb je velmi různorodá. První, instrumentální „One Of These Days“, se vyznačuje dominantním basovým rifem Rogera Waterse, ke kterému se postupně přidávají syntezátory Richarda Wrighta a sóloví kytara Davida Gilmoura. Je zde ale také druhá basová linka, která díky echo efektu vytváří velmi prostorový dojem, a v této pasáži na ní hraje David Gilmour. Postupná gradace vrcholí v mohutném crescendu s Masonovým efektem, upraveným křikem: „*One of these days I'm going to cut you into little pieces*“<sup>49</sup>. Pozorný a populární kultury znalý posluchač si na jednom místě bezesporu všimne melodického motivu ze seriálu Doctor Who. Skladba je velmi výrazná svou rockovou razancí i tvrdostí. Jako u mnoha progresivních rockových alb můžeme u druhé skladby zaregistrovat náhlé uvolnění (změna nálady a tvrdosti hudby je podobně silná jako u debutového alba King Crimson mezi první a druhou skladbou.). Melancholická, mezi durovými a mollovými akordy přeskakující píseň „A Pillow of Winds“, je impresionistickou písní vyjadřující zjevně plynutí běžného života. Je o vnímání krásy drobností a je zde naznačeno plynutí mezi dnem a nocí (což umocňují zajímavě poskládané sledy akordů). Následuje pomalá, ale rockověji zbarvená skladba „Fearless“, vztahující se k tématu překonávání strachu. Známý je její konec, ve kterém fotbaloví fanoušci Liverpoolu prozpěvují píseň „You'll Never Walk Alone“, což je jejich klubová hymna. Všimněme si, že před obdobím nejslavnějších alb měl Roger Waters tendenci psát texty mnohem abstraktnější a volněji interpretovatelné. Platí to i pro ostatní skladby na *Meddle*. Jejich tajnosnubná lyrika nabízí větší škálu výkladů. Hravá a poměrně veselá píseň „San Tropez“ je popisem životní idyly na tomto ostrovu francouzské Riviéry. Bluesová hříčka s nařikajícím psem v pozadí „Seamus“ je obsahově banální, ale velmi známá skladba. Pes, který vyje v pozadí, patřil Stevovi Mariottovi, jehož hlídáním byl pověřen David Gilmour. Zatímco první strana alba je obsahově a hudebně různorodá a je prostým sledem písní, na druhé straně se setkáváme se silou hudby Pink Floyd v takové podobě, jaká je nejvíce proslavila a stála i za velkým úspěchem alba *Dark Side Of The Moon*.

---

<sup>49</sup> „Někdy v těchto dnech tě rozsekám na malé kousíčky.“ (překlad vlastní)



Echoes je velmi dlouhá melancholická kompozice, nesoucí se v pomalém tempu. Její začátek signalizují efektem ovlivněné údery na klaviaturu (tón h4). Jeho obraznost evokuje pád kapky na hladinu či ozvěnu v obecném slova smyslu. Je to skladba členitá, gradující velmi pozvolna. Melancholická podstata její lyriky ještě umocňuje sílu posluchačského zážitku, kdy uvádí posluchače do meditativního bezčasí: „*Overhead the albatross hangs motionless upon the air/ And deep beneath the rolling waves/ In labyrinths of coral caverns/ The echo of a distant tide/ Comes willowing across the sand/ And everything is green and submarine*“<sup>50</sup> Abstraktní text vyvolává mnoho pocitů, ale pokud bychom je měli shrnout, jsou to pocity izolace a osamění. Již zde můžeme zaregistrovat silnou vazbu hudebníků na vědomí plynutí času. Bezútěšnost lidského bytí se projevuje v další sloce: „*Strangers passing in the street/ By chance two separate glances meet/ And I am you and what I see is me/ And do I take you by the hand/ And lead you through the land/ And help me understand the best I can*“<sup>51</sup> Lidská situace je na jednu stranu vždy fatální, ale právě v této osudovosti lze najít hlubokou krásu a smysl. Tímto směrem zdá se míří i poselství „Echoes“. Na dvě přibližné poloviny rozdělená skladba je svým způsobem velmi psychedelická. Obsahuje mnoho éterických zvuků vytvořených jak nehudebními nástroji, tak novými syntezátory, které měl Richard Wright v té době již k dispozici. Finále celé fresky graduje do silných sólových pasáží celé skupiny, ale největší hudební sílu zde mají bezesporu klávesy Richarda Wrighta a éterická kytara Davida Gilmoura, která se zde naplno projevuje v celé šíři jejích budoucích možností a naznačuje budoucí vývoj hudební tvorby této kapely.

Album *Meddle* bylo následováno poměrně uznávaným soundtrackem k filmu *Obscured By Clouds*, který lze zcela jistě také považovat za klasické album

---

<sup>50</sup> „Nad hlavou visí nehnutě albatros/ A hluboko pod přelévajícími vlnami/ V labyrintech korálových jeskyní/ Ozvěna dálného přílivu/ Proplouvá nad pískem/ A vše je zelené a podmořské“ (překlad vlastní)

<sup>51</sup> „Cizí lidé se míjejí na ulici/ Náhodou se dva oddělené pohledy setkají/ A já jsem ty, a co vidím, jsem já sám/ A vezmu tě za ruku/ A provedu tě krajinou/ A pomohu sám sobě porozumět tomu nejvíce, jak mohu“ (překlad vlastní)

žánru. Směr, který toto album nastolilo, se naplno projevil v roce 1973 vydáním koncepčního alba *Dark Side Of The Moon*, o kterém pojednáme později v této práci.

### **Yes – Close to the Edge (1972)**

Patrně nejoblíbenějším albem progresivního rocku v roce 1972 je páté album skupiny Yes, dost možná tematicky nejpozitivněji naladěné skupiny tohoto žánru (alespoň do určité doby). Skupina již od svého debutu vydaného u Atlantic Records (vedle Yes to byli Led Zeppelin, kdo se jako první mohli těšit z exportu jejich alb do Spojených států) dokázala vytvořit zajímavou nadstavbu jednodušším rockovým skladbám šedesátých let. Yes přirozeně navázali na zvuk rockových skupin tohoto období. Od začátku byla ale patrná jejich snaha o komplexnější pojetí a rozvinutí instrumentálních pasáží i délky skladeb. Písně nebyly dlouhé proto, že by se Yes snažili záměrně pokrýt co největší stopáž. Byla to bohatost jejich aranží, která se od začátku vyznačuje rafinovaností a hravostí, snahou o instrumentální preciznost. Asi nejlépe je tento posun patrný, když srovnáme jejich předělanou verzi písně The Beatles „Every Little Thing“ z alba *Beatles For Sale*, která se na debutovém albu v roce 1969 objevila. Zatímco originál dodržuje jednoduchou písňovou formu, předělaná verze obsahuje rozsáhlou a razantní instrumentální dramatickou introdukcí, která atmosféru písně velmi zásadně mění. Najednou neposloucháme The Beatles, ale mladou kapelu jejich motivy rozvíjející a hledající skulinky v místech, kde je možno rozvinout buď nějaký zajímavý moment, nebo aranži. A tímto způsobem se postupně skupina (za cenu četných personálních změn) vyvíjela i nadále.

*Close To The Edge* je jednoznačně nejoblíbenějším albem skupiny z klasického období. Zatímco s předchozími dvěma alby *The Yes Album* a *Fragile*, vydanými na začátku a na konci roku 1971, se skupina definitivně etablovala na progresivně rockovém poli jako důležité těleso; na *Close To The Edge* se nachází dospělá a komplikovaná hudba, poskytující spoustu příležitostí k opakovanému poslechu. Zatímco na třetím albu *The Yes Album* se skupina dokázala uchytit jako hudebně pozitivní, optimisticky naladěné uskupení, čerpající především z vlivu éry hippies a z hudby The Beatles nebo The Byrds (jak jsme již zmínili, oběma

skupinám věnovali Yes předělávku na prvním stejnojmenném albu z roku 1969), a především se na albu skvěle uvedl nový kytarista Steve Howe (jediný člen hrající na *Close To The Edge*, který je ve skupině ještě v době psaní tohoto textu), na albu *Fragile* se ustálila sestava, kterou nejčastěji vnímáme jako klasickou. Ke skupině se po nuceném odchodu klávesisty Tonyho Kaye přidává Rick Wakeman a dotváří tak bohatý zvuk Yes do ucelené podoby, nejlépe reprezentované skladbami „Roundabout“ a „Heart Of The Sunrise“. Tato sestava (kterou, jak jsme zmínili výše, jako jednu ze dvou sestav budeme označovat jako **klasickou**) je následující: zakládající členové Jon Anderson (zpěv, kytara, tamburína), Chris Squire (baskytara, zpěv), Bill Bruford (bicí a perkuse) a na *The Yes Album* příchozí Steve Howe (kytara) a na *Fragile* příchozí Rick Wakeman (klávesové nástroje). Toto složení definuje zvuk Yes tak, jak se nejvíce proslavili svým pátým albem.<sup>52</sup>

Rysy a prostředky, které dělají toto album výjimečným, jsou velmi různorodé. Jeho významu odpovídá nespočetné množství dalších interpretací a mnoho z nich má svou relevanci ať už v kontextu své doby, nebo i v kontextu nadčasovosti tohoto díla. Má v diskografii kapely nezaměnitelnou pozici, protože syntetizuje všechny dříve použité postupy předchozích alb a tyto již ustálené prostředky používá novým způsobem ve třech velmi specifických skladbách. Ještě nikdy předtím Yes nezněli tak komplikovaně, album má zároveň velmi složitou strukturu, ke které ale posluchači otevírá vstřícnou cestu. Jinými slovy posloucháme velmi komplexní hudbu, aniž bychom ztráceli pozornost. Zamýšlenému účinku odpovídá také stopáž, která krátce přesahuje 37 minut, a je tudíž snadno uchopitelná a otevřená opakovanému poslechu. Z hlediska hudebního připomeňme, že skupina používá liché takty, polyrytmiku a akordové progrese, a tudíž sladit rytmickou a strukturní rafinovanost skladby a učinit ji poslechově přívětivou nebylo zjevně příliš snadné.

---

<sup>52</sup>Druhou variantu klasické sestavy uvidíme u rozboru alba *Tales From Topographic Oceans*, kde Billa Bruforda nahradil Alan White, který u skupiny působil až do své smrti v roce 2022

*Close to the Edge* je výsledkem poměrně intenzivního vývoje skupiny a (pro Yes příznačných) personálních změn. Již jsme naznačili jejich časté personální změny. Předchozí album *Fragile* má jako jediné stejnou sestavu jako *Close to the Edge*, a to zakládající členy Billa Bruforda (bicí a perkuse), Jona Andersona (zpěv a akustická kytara a drobné nástroje jako tamburína), Chris Squire (baskytara a doprovodný zpěv). Od předchozího alba *The Yes Album* již hraje na kytaru Steve Howe a syntezátory ovládá Rick Wakeman. Konstelace, ve které se Yes nacházeli na tomto albu, umožnila vyniknout jejich individuálním muzikantským schopnostem a zároveň dokázali vytvořit velmi originální hudbu. Ostatně alba *Fragile* a *Close to the Edge* patří mezi nejcitovanější a nejrespektovanější rocková alba všech dob:

„LP *Close to the Edge* se liší od předchozích dvou alb skupiny v tom, že obsahuje pouze tři kusy: titulní kus na první straně, „Close to the Edge“, dosahuje zhruba devatenácti minut, zatímco dva kusy na straně druhé, „And You and I“ a „Siberian Khatru“, jsou oba okolo deseti minut dlouhé. V roce 1972 byly kusy této délky stále spíše výjimkou než pravidlem a věnovat album třem kusům bylo považováno za zásadní hazard. Nicméně, *Close to the Edge* LP je uznáváno velkým kontingentem kritiků a fanoušků jako nejvíce konzistentní skvělé album, které kdy kapela natočila, a především titulní kus musí být považován za jeden z nejlepších a nejvlivnějších příkladů progresivně rockového stylu.“<sup>53</sup> Na Macanově výkladu rozvineme tento obecně sdílený pohled na album (i samotnou titulní kompozici) v tom, že se zde podařilo skloubit velice rozdílné a někdy až proti sobě jdoucí hudební motivy způsobem, jakým se o to do té doby nikdo nepokusil. Najdeme zde pasáže nesmírně chaoticky působící a vyžadující mnoho a mnoho poslechnů k řádnému navnímání všech nuancí, které album obsahuje, zároveň však dokáže dostatečně sofistikovaně udržet posluchačovu pozornost, takže v okamžicích větší poslechové náročnosti a „tápání“ posluchače po záchytných bodech dostane hned vzápětí harmonické vyvážení nějakou kompoziční změnou. Album působí tak kompaktním a dynamickým dojem patrně i proto, jak konzistentně, ale zároveň velmi odlišně zní

---

<sup>53</sup>MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 95, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

jednotlivé skladby. Nespletete si je a vždy ihned víte, která právě hraje. Především u samotné „Close to the Edge“ to bude patrné vzhledem k její symfonické povaze.

Struktura tří kompozic si vypůjčuje patrně dvě (možná více) metody symfonií. Tou první metodou je sdružování pasáží do vět (zde můžeme rozdělit skladbu do čtyř částí). Zatímco například u Genesis a jejich „Supper’s Ready“ jde o sled samostatně vyznívajících písní pospojovaných do kompaktního celku, u Yes můžeme vyzorovat více syntetický postup. Dochází k neustálým změnám. V okamžiku, kdy je hudební téma zceleno, nastává téměř vždy nějaká obměna, dramatická pauza a podobně. Tyto dynamické prvky velmi dobře udržují pozornost posluchače, ale zároveň jej dostatečně důmyslně matou natolik, aby měl potřebu zkoumat detaily a k poslechu se vracet.

Titulní kompozice „Close to the Edge“ je velmi dobře funkční jako jednoduchá skladba. Klíčové hudební motivy jsou rozprostřeny po celé skladbě. Ikonické divoké a chaotické melodie mají ale pevný řád a velmi důslednou strukturu. Jak skupina postupuje směrem k finále skladby, většina použitých témat se postupně setkává a přes Wakemanovo gradující klávesové sólo se vrací hlavní písňový motiv.

Interpretací textu titulní skladby je mnoho. Nejčastěji ale výklad směřuje k duchovnímu prožitku a transformaci. Ta je veskrze typická pro mentalitu hippies a v této skladbě má do jisté míry postavený určitý monument. Podíváme-li se na text detailně, najdeme mnoho prvků slučujících křesťanské motivy s východní duchovností. „Close to the Edge“ se úspěšně snaží zobrazit duchovní cestu člověka směrem od myšlenkových dramát a zmatení, která jsou sama hybnou silou jejího podstupování: „*Getting over all the time I had to worry/ Leaving all the changes far from far behind/ We relieve the tension only to find out the master’s name*“<sup>54</sup>. První věta s názvem „The Solid Time Of Change“ popisuje tyto emoce, potřebu změny a nasměrování v duchovním procesu. Druhá věta „Total Mass Retain“ může být chápána jako uvolnění a uvědomění smysluplnosti duchovní cesty: „*My eyes*

---

<sup>54</sup> „Celou dobu jsem si musel dělat starosti/ Nechávat všechny změny daleko za sebou/ Uvolňujeme napětí jenom abychom zjistili mistrovo jméno“ (překlad vlastní)

*convinced eclipsed with the younger moon attained with love/ It changed as almost strained amidst clear manna from above./ I crucified my hate and held the word within my hand/ There's you, the time, the logic, or the reason's we don't understand.*“<sup>55</sup> Protagonista tohoto abstraktního příběhu se setkává s realizací duchovní roviny existence. Výraz „close to the edge“ je do češtiny často překládáný jako „na samém okraji útesu“.<sup>56</sup> Můžeme jej ale chápat právě i jako výraz pro překonávání hranice našeho reálného světa a přechod do jiné roviny reality. Tento aspekt kompozice zdůrazňuje i Edward Macan: „Čtyři věty *Close To The Edge* se zdají vyjadřovat odlišné fáze duchovní cesty. První věta, „The Solid Time of Change“, popisuje to, co může být označeno jako volání hledače. Protagonistovo duchovní selhání je kompletní; je třeba „sezónní čarodějnice“, aby přivolala hledače z jeho neutěšeného stavu.“<sup>57</sup> Motiv ukřižování se kromě tohoto místa objevuje ještě ve třetí větě „I Get Up I Get Down“, kterou bychom mohli chápat jako fázi spočinutí a kontempace. To umocňuje i acapella zpěv dvou různých textů ve stejnou dobu. Sólový zpěv Jona Andersona doprovází sbor v podání Chrise Squiera a Steva Howea v pozadí. Je to jeden z prvků, kterým posluchač zpravidla bude věnovat podrobnější pozornost až po několikerém poslechu. Na tomto místě můžeme doplnit, že právě sborový zpěv a mohutnost harmonických linek je pro hudbu Yes typická již od prvního alba a patří mezi jeden z jejich hlavních výrazových prostředků.

Jako u některých předchozích příkladů, i zde se album se začátkem druhé skladby (a v tomto případě i druhé strany alba) výrazně uklidňuje a posluchač má dostatečný prostor se nadechnout a zorientovat. Druhá skladba „And You and I“ je

---

<sup>55</sup> „Mé oči přesvědčeny se zatměly s měsícem dosaženým láskou/ Změnil se jako se téměř napjal uprostřed čisté many shora/ Ukřižoval jsem svojí nenávisť a držel slovo ve své ruce/ Jsi tu ty, čas, logika, nebo důvody, kterým nerozumíme“ (překlad vlastní). Poznámka k textům od Jona Andersona: Překládat je lze pouze velmi nepřesně. Jejich tajnosnubná a surrealistická povaha je na nejasnosti a množství výkladů postavená.

<sup>56</sup> Tento překlad byl použit i pro české vydání LP v roce 1974. Ač se nelze přít, že jde o jeden z nejpřesnějších překladů, motiv překonávání bariéry světů je zde překladem upozaděm a je výkladem více doslovným. V anglické podobě jména skladby můžeme vidět více rovin výkladu právě směrem k duchovní podstatě sdělení

<sup>57</sup> MACAN, Edward: *Rocking The Classics*, s. 96, Oxford – New York 1997, (překlad vlastní)

až folkově zabarvené volnější rozvíjení pastorálních motivů, které mají velikou sílu ve své meditatívni povaze a tématu mezilidských vztahů či vztahu s Bohem (text lze opět interpretovat do velké šíře). Skladba je obsahově velmi abstraktní a kromě milostného a duchovního rozměru v textu znovu evokuje motiv putování, které může být chápáno jak doslovně, tak v přeneseném slova smyslu. Poutník ale neputuje sám, ale s Bohem (či se svým druhem/družkou) po boku.

Třetí skladba „Siberian Khatru“ vrací desce divočejší rockový ráz a svým ostrým a členitým kytarovým rifem započiná opět dynamičtější hudební pouť. Podle Jona Andersona znamená slovo „Khatru“ v jemenském židovském dialektu „jak si přeješ“, ale znamená také „zimu“. Podle některých rozhovorů by se téma skladby mělo točit kolem rituálů Sibiřanů ze lepší počasí, nicméně budeme-li vycházet čistě z textu, i zde je viditelný duchovní rozměr „*Coad reigning king shelter/ the woman that sings/ As they produce the movement. river running on over my head*“<sup>58</sup> „Siberian Khatru“ je natolik hudebně silná rocková skladba, že s ní Yes velmi často otevírají svá vystoupení až do dnešních dní.

### **Jethro Tull – Thick as a Brick (1972)**

Páté album Jethro Tull je v podstatě reakcí na mediální zmatek vzniklý v důsledku intenzivního předhazování novinářů Ianu Andersonovi, že album *Aqualung* je albem koncepčním, čemuž se Anderson velmi bránil. Vznikaly tak komické situace, kdy novinář kladl otázky směrem k tomu, aby sám autor uznal „koncepční“ charakter svého díla. Jakkoli tyto prvky u *Aqualung* můžeme rozhodně pozorovat, nebyly otázkou ani tak koncepce, jako vzájemně blízkých témat písní a přirozeným plynutím mezi skladbami.

*Thick As a Brick* se tak oproti *Aqualung* stává koncepčním albem velmi úmyslně, a to s cílem koncepční alba parodovat. To jej dělá jedním z nejzajímavějších progresivně rockových alb jak hudebně, tak lyricky, neboť v sobě obsahuje velmi výrazný rys sebeironie a obecně reaguje na zkrakování reality

---

<sup>58</sup> „Vládoucí chlad králův přístřešek/ žena která zpívá/ Zatímco produkují pohyb, řeka tekoucí napravo od mé hlavy“ (překlad vlastní)

mediálním světem. Již samotné označení alba skupinou jako „matka všech koncepčních alb“ působí velmi absurdně (už z důvodu, že mnoho koncepčních rockových alb od už od zrodu progresivního rocku vyšlo).

Obal sám o sobě je parodií běžných regionálních novin na malém městě, na kterém je společná fotografie hlavní postavy alba, vítěze soutěže v poezii – dvanáctiletý chlapec, fiktivní autor textu tohoto alba, tedy delší básně s názvem *Thick As a Brick* (což by se do češtiny dalo přeložit jako „tupý jako poleno“). Novinový článek na titulní stránce tisku je zajímavou satirou profánní regionální mediální komunikace. Soutěž v poezii, kterou vyhraje dvanáctiletý chlapec jménem Gerald Bostock<sup>59</sup> zvaný „Malý Milton“, je soutěží zjevně lokální. Zároveň je zatížená konzervativní mentalitou malého města a moralizujícího způsobu uvažování místních intelektuálních autorit. To vše nám ale nerozklíčuje text alba jako takový, ale je to právě obal, který upozorňuje na fakt, že cena byla mladému talentovanému autorovi nakonec odebrána z důvodu nevhodnosti jeho výraziva. Intermedialita tohoto díla je navíc rysem, který se zde objevuje v mnohem větší míře než u ostatních progresivně rockových alb. Obal je formou hyperbol a humorných hříček mikroskopickým náhledem na malost uvažování běžného občana, snažícího se žít v mezích nějaké konzervativní kulturou dané hranici. *Thick as a Brick* celou svou povahou toto intenzivně nabourává. Jednak tak činí vyhrocenými, až sexuálními referencemi v textu skladby (zdůrazňovaná fikce, že ji napsal tak mladý hoch, je sama o sobě komicky přehnaná a pro maloměstskou mysl velmi provokativní) a na samotném obalu si můžeme všimnout mnoha detailů rozprostřených na dvou stranách obalu. Vzhledem k velké literárnosti i významové bohatosti obalu *Thick as a Brick* přednostně vyložíme ten a k samotnému textu alba se omezíme na pár poznámek. Sám o sobě je totiž obal velmi provokativním a komediálním způsobem hravý a poskytuje mnoho různých možností výkladu (ve kterých nám rozhodně nedělají pořádek záměrně tajuplné odpovědi Iana Andersona v nejrůznějších rozhovorech od té doby až do současnosti). V pravém dolním rohu

---

<sup>59</sup>Obal alba udává věk 8 let. Ian Anderson uvádí ve všech rozhovorech věk 12. Zda se jedná o omyl nebo o další úmyslné zmatení recipienta nelze s jistotou říci



přední strany například nalezneme zprávičku o obvinění ze strany čtrnáctileté spolužačky našeho osmiletého (nebo dvanáctiletého?) hrdiny z otcovství jejího dítěte. Pomineme-li velmi malou pravděpodobnost něčeho takového, tato drobnost stojí ve velmi silné kombinaci s obsahem textu *Thick as a Brick*. Dalším zajímavým momentem je jistě jméno společnosti, která zmíněné ceny uděluje: *The Society for Literary Advancement and Gestation (SLAG)*<sup>60</sup>

Následný kontakt posluchače s hudebním dílem samotným je intenzivním zážitkem absurdna a humoru. Text je záměrně mnohvrstevný (často vidíme zcela záměrný protest proti vynucené společenské autoritě ať z hlediska náboženského, nebo politického) a zároveň je plný profánních formulací i kombinací vět, které referují k mladému věku chlapce s vysokou inteligencí i představitostí: „*So where the hell was Biggles/When you needed him last Saturday?/And where were all the sportsmen/Who always pulled you though?/They're all resting down the Cornwall/Writing all the memoirs/For a paper-back edition/Of the Boy Scout Manual*“<sup>61</sup> Že bude text velmi provokativní a plný drzých vět, prozrazuje už pár úvodních pasáží: „*Really don't mind if you sit this one out/ My words but a whisper your deafness a shout/ I may make you feel but I can't make you think/ Your sperm's in the gutter your love's in the sink/ So you ride yourselves over the fields/ And you make all your animal deals/ And your wise men don't know how it feels/ To be thick as a brick*“<sup>62</sup> Je to právě matoucí lyrika, která činí toto album tolik provokativním. Hraje si totiž s velkým množstvím idiomů a referencí se subverzivním účinkem a vizuální doprovod obalu mu přidává další kontext. Skutečnost, že jde o parodii, tak paradoxně album proslavila jako jedno z klíčových koncepčních alb. Hudba samotná rozvíjí postupy skupiny z minulosti; celé album je jedna dlouhá

---

<sup>60</sup> „Společnost pro literární pokrok a gesci (ŠKVÁR)“ (překlad vlastní)

<sup>61</sup> „Tak kde byl sakra Biggles( Když si ho potřeboval minulé pondělí?/ A kdy byli všichni sportovci/ Kteří tě vždycky táhli/ Všichni odpočívají dole v Cornwallu/ Sepisují své paměti/ Pro brožované vydání/ Skautského manuálu“ (překlad vlastní)

<sup>62</sup> „Opravdu mi nevadí, když si s tím sedneš/ Moje slova jsou jen šepot tvoje hluchota výkřik/ Možná tě přiměju cítit, ale nemůžu tě nutit myslet/ Tvoje sperma je ve žlabu tvoje láska je ve dřezu/ Takže se vozíte po polích a uzavíráte všechny své obchody s dobyt看kem/ Vaši muži netuší co to je být tupý jak poleno“ (překlad vlastní)

kompozice, která je ale rozdělena (z pochopitelných důvodů) na dvě strany LP. Celé album lze rozdělit na poměrně dobře oddělené epizody či písně, které spojeny dohromady tvoří dynamický celek v podobném smyslu, jako to můžeme pozorovat u *Tarkus* nebo *Close To The Edge*.

Celým albem se v textové rovině line spor imaginace, svobodomyšlnosti a dětství s konzervativním a povrchním vnímání světa z pozice dospělých. Stereotyp malého města je bombardován hraničními a neslušnými větami, které mají ale zároveň náboj a vtip. Jejich uchopitelnost je nicméně úzce provázána s obalem alba a jako takové mají být i čteny. Humor alba se projevuje v jeho folk rockové hravosti a až groteskním vokálním projevu Iana Andersona. Ten se poté při živé prezentaci skladby na koncertech téměř vtěluje do mladého chlapce a předvádí pohybové divadlo vycházející z textu.

### **Pink Floyd – Dark Side of the Moon (1973)**

Osmé album Pink Floyd patří mezi nejvíce prodávaná rocková alba všech dob. Skupina byla již v té době hudebně velmi silně vyvinutá. Její psychedelickým rockem silně ovlivněný melancholický výraz se naplno projevil na výše zmiňovaném albu *Meddle* a soundtrack k filmu *Obscured By Clouds* toto jen potvrdil. Hudební směřování je stvrzeno touto deskou. Album je právem považováno za vrcholný počín progresivního rocku z hlediska jeho popularity a bezpochyby patří mezi ta nejkvalitnější díla žánru.

Námětem alba je lidská situace v exponenciálně se vyvíjejícím civilizačním světě a mající jedno společné měřítko: strach a úzkost. Člověk je zkoušen nejen plynutím času a nutností obživy (často za cenu vlastní svobody či individuálního rozvoje), ale je také stavěn do ideologicky dramatických situací, které končí buď konfliktem (skladba „Us and Them“), nebo šílenstvím (skladba „Brain Damage“, viditelně inspirovaná i osobou spoluzakladatele skupiny Syda Baretta.). V neposlední řadě je zde téma smrti reprezentované jak skladbou „Time“, která se věnuje plynutí času nevyhnutelně ke smrti směřujícímu, ale také následující instrumentální skladba Ricka Wrighta s názvem „The Great Gig In The Sky“ (Velké

vystoupení na obloze). Album velmi dobře vystihuje existenciální tíseň člověka v kapitalistickém světě (v sedmdesátých letech navíc velmi dynamicky se měnícímu, což se například projevilo ke konci roku 1973 velkou ropnou krizí).<sup>63</sup> Prodej alba je odhadován na 50–60 milionů kopií. Poslední čísla se nám povedlo nalézt k roku 2011. Dnes bude patrně toto číslo větší, nicméně album se stále drží na příčce jako druhé nejprodávanější hudební album všech dob. (Prvním je *Thriller* od Michaela Jacksona).

Album produkovala skupina společně s Alanem Parsonsem a dodnes se jedná o jeho nejznámější producentský projekt. Kvalita produkce je na rok 1973 velmi vyspělá. Dodnes vzniklo několik remasterů i remixů (z nichž ten asi nejzajímavější vyšel v roce 2003 pro 5.1 dolby systémy). Obsahuje deset skladeb (včetně introdukce „Speak To Me“). Obal rovněž patří mezi nejznámější a popkulturou nejcitovanější hudební obaly všech dob. Jako u valné většiny grafických výstupů skupiny dělal obal Storm Thorgerson se svojí uměleckou skupinou Hipgnosis. Hranol lámající na černém pozadí světelný paprsek do duhového spektra je ve tvaru pyramidy. Na vnitřní straně obalu jsou i fotografie pyramid v Gize a samotná pyramida je zde symbolem megalomanství, moci a šílenství (ve zjevné asociaci s budováním pyramid starověkou egyptskou civilizací).

Úspěch alba je zcela jistě souhrnem mnoha faktorů, ale jedním z nejdůležitějších je bezpochyby lidská uchopitelnost tématu. Velké množství lidí se mohlo osobně vztáhnout k otázkám jako je smrtelnost, strach z nedostatku nebo války. *Dark Side of the Moon* je tematicky velmi univerzální a lze jej tak snáze rozklíčovat. To platí i po hudební složku. Za komerčním úspěchem alba lze ale bezesporu vidět i předchozí intenzivní turné kapely v roce 1972. Skupina byla v podstatě každý den někde na cestě. I tato náročná okolnost se promítá na celkovém obrazu alba *Dark Side of the Moon*. Texty Rogera Waterse jsou velmi konkrétní a vždy velmi specificky zaměřené na určité téma. „Breathe (In The Air)“ se věnuje bezhlavému spěchu za úspěchem či penězi, automatizovanému způsobu života

---

<sup>63</sup>Na kapitalismus je pochopitelně možné dívat se různou optikou a album není ani tak obžalobou tohoto společenského uspořádání, ale spíš jeho složitě povahy ve vztahu k životu jednotlivce

podřízenému rychlému efektu: „*Run rabbit run/ Dig that hole forget the sun/ And when at last the work is done/ Don't sit down it's time to dig another one*“<sup>64</sup> V podstatě pro každého člověka žijícího v tomto světě (alespoň tedy ve světě západního typu) je taková zkušenost velmi běžná. Stereotyp je bezpochyby dvousečná zbraň, která na jednu stranu zajišťuje přežití a určitý životní rytmus, může se ale stát i zhoubou člověka, pokud jej přeroste. A tímto směrem především míří text skladby. Navazuje na ni i instrumentální intermezzo v podobě experimentální kompozice „On The Run“. Skladba je vytvořena za pomoci jedněch z prvních sekvencerů (Synthi A a Synthi AKS od společnosti EMS). Reprezentuje především strach z létání. Skupina cestovala velmi často na vystoupení letadlem a zejména Roger Waters trpěl strachem z pádu letadla. I proto je na konci zvuk běžících nohou v kombinaci se zvukem letadla a následným výbuchem, který přechází do ticha následující skladby „Time“. Ta je tedy věnována otázce plynutí, pomíjivosti času a vědomí člověka nevyhnutelně směřujícímu každou vteřinou blíže ke smrti. Se svým dramatickým úvodem tikajících hodin je v navození dojmu fatálního toku času velmi ilustrativní. To dokládá i silný text a pasáže jako ta ve druhé sloce: „*Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain/ You are young and life is long and there is time to kill today/ And then one days you find ten years have got behind you/ No one told you when to run you missed the starting gun*“<sup>65</sup>. Až nihilistická a existenciální atmosféra textu i písně velmi expresivně ilustruje stres a tísně moderního člověka, zažívajícího potíže s motivací a kladoucího si otázky směřování dalšího života. Stejně jako v plynutí času i ve smrti nalzáme silné téma, které zde reprezentuje instrumentální skladba „The Great Gig In The Sky“. Skladbu složil Richard Wright a jde o jeden z jeho nejznámějších příspěvků v hudbě Pink Floyd. Melancholická scénérie je naplněna teskností a reflektuje nonverbálně průběh předchozí skladby a je v určitém smyslu její významovou codou. Vše dokresluje dramatické crescendo v podání zpěvačky Clare

---

<sup>64</sup> „Běž králíku běž/ Kopej tu díru zapomeň na slunce/ A když je práce nakonec hotová/ Neusedej je čas vykopat další“ (překlad vlastní)

<sup>65</sup> „Unaven z polehávání na slunci zůstáváš doma a pozoruješ déšť/ Jsi mladý a život je dlouhý a je čas zabít dnešek/ A jednoho dne zjistíš, že deset let je za tebou/ Nikdo ti neřekla kam běžet zmeškal jsi startovní výstřel“ (překlad vlastní)

Torry, která svým intenzivním projevem jako by ilustrovala smrtelnou agónii či strach ze smrti jako takový. Onen přechod z jednoho světa do druhého, ze kterého má nějakým způsobem strach asi každý člověk. První strana alba tímto kusem končí.

Strana druhá začíná ikonickým zvukem sypajících se peněz a cinkajících kas skladby „Money“. Na něj navazuje Watersův basový rif v rytmu 7/4. Skladba očividně komentuje roli peněz v lidském životě, především v tom, jak umocňují lidský mamon, ctižádostivost a můžou se stát i nástrojem lidského utrpení. Ilustrace bohatství v kontrastu s lakomstvím jsou primární témata první a druhé sloky. První sloka obsahuje mimo jiné tuto pasáž: „*New car caviar four star daydream/ Think I'll buy me a football team*“<sup>66</sup>. Radostný hédonismus je vzápětí vystřídán strachem o to, co jsem získal, ve druhé sloce: „*Money get back/ I'm all right Jack keep your hands of my stack/ Money it's a hit/ Don't give me that do goody good bullshit*“<sup>67</sup>. Strach se nám krásně skryl za pokrytectví a morální relativismus. Všimněme si, jak efektivně na sebe jednotlivé skladby navazují a jedno traumatické téma je plynule následováno dalším. Sedmou skladbou je totiž „Us And Them“ (My a oni). Je to velmi silná delší kompozice, pro kapelu typická svojí melancholií a jemnou gradací se sborovým refrémem. Její téma je konflikt mezi lidmi na základě předsudků. Je vlastně docela dobrou ilustrací jakéhokoli složitého konfliktu mezi lidskými kulturami, společnostmi, etniky a ideologiemi (včetně náboženství). Text písni lze vztáhnout na velmi širokou škálu situací, jejichž společným jmenovatelem je mezilidský konflikt. Zdůrazněn je zde rozhodně aspekt války jako fatálního řešení problému zvaného „My a oni“. Následující instrumentální skladbu „Any Color You Like“ je možné mimo jiné interpretovat jako poznání, že ať už si v životě vybereme jakkoli, doprovodným jevem nám bude vždy nějaká forma trýzně a utrpení. Skladba obsahuje velmi silné sólo od Richarda Wrighta a má v sobě určitý pozitivní náboj spojený s tématem možnosti volby jako takové. Následuje skladba „Brain Damage“,

---

<sup>66</sup> „Nové auto kaviár čtyřhvězdičková fantasie/ Myslím, že si koupím fotbalový tým“ (překlad vlastní)

<sup>67</sup> „Peníze vraťte se/ Jsem v pohodě Jacku drž svoje ruce od mého bohatství/ Peníze ty jsou hitú/ Netlač mi ty svý dobrácký kecy“ (překlad vlastní)

věnující se psychickým nemocem. Předobrazem byl pochopitelně Syd Barrett a jeho onemocnění schizofrenií: „*The lunatic is in my head/ The lunatic is in my head/ You raise the blade you make the change/ You re-arrange me 'til I'm sane/ You lock the door/ And throw away the key/ There's someone in my head but it's not me*“<sup>68</sup>.

Stejně jako u předchozích skladeb i tuto lze pomyslně navázat na předchozí.

Nenávist a xenofobie může být bezpochyby cestou k duševním problémům i šílenství a naopak. Sama o sobě je ale především o ztrátě vlastní identity a síly se s problémem vypořádat. Narážka na Barretta je zřetelná asi nejvíce v poslední sloce: „*And if the cloud bursts thunder in your ear/ You shout and no one seems to hear/ And if the band you're in starts playing different tune/ I see you on the dark side of the moon.*“<sup>69</sup>

Finále alba nalézáme v podobě kratší skladby „Eclipse“. *Eclipse* se původně mělo jmenovat album jako takové, ale kapela nakonec rozhodla o definitivním názvu jinak. Skladba je smírným a pozitivním vyústěním tematizujícím lidský úděl. Sumarizuje všechna témata do obecné roviny: „*All that you love/ All that you hate/ All you distrust/ All you save*“<sup>70</sup> nebo „*And all that you give/ And all that you deal/ And all that you buy/ Beg borrow or steal*“<sup>71</sup>, skladba je silnou syntézou všech posluchačem prožitých momentů, které se na albu objeví.

Již zmíněná skutečnost, že je lidská zkušenost vystavena tolika náročným situacím, je jednou z hlavních příčin, proč se dodnes tolik lidí dokáže s obsahem nejslavnějšího alba Pink Floyd ztotožnit. Na Wikipedii je album označeno za nihilistické. Toto tvrzení můžeme považovat za příliš fatální. Je příběhem o lidském utrpení, ve kterém ale nutně musíme nalézt smysl, který pak dáváme životu. I takto

---

<sup>68</sup> „Šílenec je v mé hlavě/ šílenec je v mé hlavě/ Ty zvedneš ostří, ty provedeš změnu/ Přetvoříš mě dokud nebudu při smyslech/ Zavřeš dveře/ A zahodíš klíč/ Někdo je v mojí hlavě, ale nejsem to já“ (překlad vlastní)

<sup>69</sup> „A když mraky vypálí hrom do ucha/ Křičíš, ale nikdo tě zdá se neslyší/ A když kapela ve které jsi začne hrát jinou píseň/ Uvidíme se na odvrácené straně měsíce“ (překlad vlastní)

<sup>70</sup> „Všechno co miluješ/ Všechno co nenávidíš/ Vše čemu nedůvěřuješ/ Vše co zachráníš“ (překlad vlastní)

<sup>71</sup> „Všechno co dáš/ A všechno co směníš/ Všechno co koupíš/ Vyškemráš půjčíš si nebo ukradneš“ (překlad vlastní)

si může posluchač pamatovat výhradního textaře tohoto díla, Rogera Waterse, v kontextu jeho aktivit v dnešní turbulentní době roku 2023.

### **Yes – Tales From Topographic Oceans (1973)**

Plodný rok progresivně rockové scény vlastně znamenal jeho vyvrcholení a začala se občas projevovat tvůrčí stagnace. Ta měla několik příčin. Zaprvé bylo dosaženo obrovského komerčního úspěchu alba Pink Floyd *Dark Side Of The Moon*, tedy zhruba rok poté, co Yes vydali svůj vrcholný počín *Close to the Edge*. Progresivní rock se těšil největším úspěchům a další kapely jako King Crimson, Emerson Lake and Palmer, Jethro Tull a Genesis slavily obrovské úspěchy. Naplno se projevilo megalomanství některých hudebníků. Například Emerson Lake and Palmer měli svého času k dispozici na turné každý svůj kamion vezoucí vybavení. Aby pompa byla ještě zjevnější, na střechách kamionů bylo napsáno příjmení konkrétního hudebníka. Vrtulník tisku vše pečlivě zdokumentoval. V podobném modu operandi se nacházeli i Yes, prožívající intenzivní úspěch se svojí doposud nejoceňovanější deskou. Odchod bubeníka Billa Bruforda těsně po natáčení *Close to the Edge* skupině nakonec nijak neuškodil, naopak nový bubeník Alan White se velice rychle adaptoval na hektický způsob fungování skupiny a odehrál se skupinou své první turné na podporu novinky. Záznamy z jejich koncertů v kompilované podobě vyšly jako první živá nahrávka skupiny pod názvem *Yessongs* v květnu roku 1973. K výkladu šestého alba si dovolíme větší úvod.

Rok 1973 v progresivním rocku znamená definitivní ustálení valné většiny výrazových prostředků. Vyvíjí se hlavně technologie hudební produkce a přicházejí nové hudební nástroje a aparatury. Jak navázat na tak silná díla, bohatá na přímou, sdělnou, ale neotřelou imaginaci a snesitelnou stopáž standardního formátu gramofonové desky? Zatímco Pink Floyd objížděli svět s nebývale úspěšným *Dark Side of The Moon*, Yes se přesunuli do Morgan Studios nahrávat album *Tales From Topographic Oceans*. Na výsledné podobě tohoto unikátního alba se podepsala značná souhra okolností. Jednou z nich byl i masivní úspěch *Close to the Edge*:

„Uprostřed intenzivního nahrávání ve studiu se na skupinu sesypávala záplava ocenění. Yes získali celou řadu cen hudebního tisku a společně se objevovali na skupinových fotografiích, spokojení s úsměvem na tvářích. Posluchači je milovali, lístky i desky se prodávaly po tuctech a kritici na ně jednohlasně pěli chválu. V roce 1973 zvítězili Yes na plné čáře v prestižní soutěži Pop Poll Awards časopisu *Melody Maker* a dominovali prvním stránkám. Zvolili je nejlepší kapelou roku hned ve dvou kategoriích. Rick Wakeman se stal nejlepším klávesistou a titulky hlásaly: „Yes na vrcholu!“<sup>72</sup> Na Yes se tento tlak výrazně podepsal, a to nejen v jejich způsobu tvorby, ale i v jejich počínajícím megalomanství (kterému propadali především Jon Anderson a Steve Howe). Produktem tohoto období je rozsáhlý projekt *Tales From Topographic Oceans*, jehož architektky jsou především výše zmínění dva hudebníci.

Šesté album skupiny je obrovským krokem vpřed především svojí na tu dobu nehoráznou délkou. Ač byla dvojitá alba již známou věcí (za všechny jmenujme především *Blonde on Blonde* Boba Dylana a *Freak Out* skupiny Mothers of Invention Franka Zappy), stále se jednalo o noční můru všech hudebních vydavatelů. Velký objem autorské hudby kladl především vysoké nároky na pozornost posluchače, na jeho schopnost disciplinovaně vydržet po celou hrací dobu poslouchat. Při dnešních možnostech nových digitálních formátů (což bylo na dlouhou dobu především CD, tedy kompaktní disk) je tato otázka vyřešena především autorskou a hudební kreativitou. I současná skupina se při snaze udržet posluchače u poslechu náročného a dlouhého hudebního obsahu musí snažit o dostatečnou pestrost a dynamiku. Album *Tales From Topographic Oceans* netrpělo ani tak na kvalitu materiálu, ale na neschopnost publika přizpůsobit se rozmáchlým a hudebně celkem náročným suitám pokrývajícím čtyři strany dvouvinylového kompletu.

Ostatně výhrady k obsahu alba měl i v době nahrávání sám Rick Wakeman, který se k tomuto období vyjadřuje ve své biografické knize *Stará a nevrlá rocková*

---

<sup>72</sup>WELCH, Chris: Na samém okraji útesu, s. 188, PRAHA 2009



*hvězda*: „Během práce na albu *Tales From Topographic Oceans* se nám naše megalomanství vymklo z rukou. Musím upřímně doznat, že to není moje nejoblíbenější album Yes, a říkal jsem to už v té době. Nakonec jsme měli příliš mnoho materiálu na jednu desku, ale ne dost kvalitních písniček pro dvojalbum. Tohle bylo v roce 1973, dlouho před nástupem CD; smůla, protože jinak bychom mohli použít jen dobrý materiál a na CD by se to krásně vešlo. Nechápejte mě špatně, na albu je několik pěkných písniček a melodií, ale dohromady to pro mě prostě nefungovalo. Měl jsem pocit, že je album už nastavované materiálem méně kvalitním. Osobně jsem si ho přejmenoval na *Tales From Toby's Graphic Go-Kart* (Příběh Tobyho grafické motokáry).“<sup>73</sup>

Obal alba opět vytvořil Roger Dean a jedná se o jedno z jeho nejznámějších děl. Modrá barva, která malbě dominuje, evokuje hloubku tématu rozvíjeného na albu; vztahuje se k planetě Zemi, naší roli a naší existenci a k duchovnímu rozměru života. Odkazuje také k (především) duchovní historii podobným způsobem, jako to bude později činit hnutí new age. Na malbě najdeme několik motivů starověké kultury. V pozadí přední strany obalu dominuje mayská pyramida v Chichen Itza na Yucatánu v Mexiku. Dalšími motivy jsou například...

Album patří k těm kontroverznějším v rámci recepce progresivního rocku. Mnoho kritiků oprávněně poznamenává, že jde o neuvážený důsledek megalomanství a svezení se na dobové vlně rozmáchlých kompozic. Fanoušci album přijali v době vydání rozpačitě. Skladby na tomto albu nejsou přes své nesporné kvality tolik vstřebatelné jako dosavadní tvorba Yes a vyžadují velkou investici posluchačské energie. Jak už jsme zmínili, album je inspirováno knihou *Autobiografie Jogína* od Paramahansy Jóganandy, v době intenzivního zájmu o východní duchovní nauky jednu z velmi populárních knih. Každá skladba na *Tales From Topographic Oceans* je věnována jedné ze čtyř šáster (edukačních náboženských textů používaných dominantně v hinduismu). Interpretaci textů jako

---

<sup>73</sup>WAKEMAN, Rick: Stará a nevrlá rocková hvězda ... a další podivuhodné historky, s. 48-49, Praha 2018

takových tentokrát nebudeme z důvodů jejich povahy rozebírat, shrneme ale některé základní myšlenky, kolem kterých se jednotlivé čtyři epické skladby točí.

První skladba „The Revealing the Science of God“ je inspirovaná šástrou *Shrutis* a věnuje se tématu stvoření samotného. Je jeho opěvováním a oslavou bytí. V textu se v úvodních slokách doslova hovoří o „úsvitu světla, úsvitu myšlenek, úsvitu moci a úsvitu lásky“. Je to skladba o vděčnosti za stvoření. Skladba je v očích mnoha fanoušků tou nejsilnější na albu a je to i díky hypnotické pastorální atmosféře kolektivního sborového úvodu celé skladby. Na druhé straně první desky nalezneme skladbu „The Remembering“, která je inspirovaná šástrou *Suritis*. Ta je věnovaná kolektivní paměti lidstva, jeho historii a vztahování se nejen k dějinám jako takovým, ale i k mytologii a všem lidským mytologiím, které od počátku věků vznikly a dále vznikají. Je o paměti a jejím uchovávání. Zde exceluje Rick Wakeman a vytváří velké plochy ze syntezátorů (a patrně i mellotronu).

Třetí skladba na albu, experimentální „The Ancient“, je inspirována šástrou *Puranas*. Upomíná na dávné civilizace a míří za hranice písemné historie, tedy do dob, kdy podle některých mytologií existovaly jiné civilizace, které za sebou nechaly nějaké hluboké vědění. Věnuje se ale také tématu války a pádu těchto civilizací a vztahuje je k naší civilizaci jako varovný vztyčený prst. Pozorný posluchač může na jednom místě zaregistrovat naznačenou melodii ze skladby „Siberian Khatru“. Skladba je rozhodně nejnáročnějším kusem celého kompletu a mnohými kritiky bývá označována za její Achillovu patu. Je pravda, že její poslech je o poznání náročnější, ale je zase zakončena téměř samostatnou písní Alana Whitea, která jí dodává smírné vyústění a připravuje půdu na finále v podobě skladby „The Ritual“. Ta je inspirována šástrou *Tantras*, která je oslavou života jako takového. Jejím podnázvem je věta „Nous Sommes du Soleil“<sup>74</sup>. Celé album je zakončeno velmi pozitivní a silnou kompozicí, která je dynamická ve svém průběhu a dotváří tím tak své téma. Pozorný posluchač si všimne i naznačeného motivu ze skladby „Close to the Edge“.

---

<sup>74</sup> „Všichni jsme ze slunce“ (překlad vlastní)

Album *Tales From Topographic Oceans* patří k nejvíce kontroverzním počínům skupiny. Najdou se erudovaní fanoušci, kteří album zbožňují. Najdou se rezervovaní posluchači, kteří si je dovedou užít s trochou disciplíny, a samozřejmě jsou mezi tvrdým jádrem fanoušků Yes i tací, kteří je nemohou vystát. Je to rozhodně důležitá etapa progresivního rocku. Na jednu stranu ukazuje jeho možnosti v celé šíři, na druhou stranu odhaluje i jeho limity a někdy přehnané megalomanství.

### **Genesis – Selling England By The Pound (1973)**

V roce 1973 byli Genesis ve vrcholné formě. *Foxtrot* byl již albem, které zaznamenalo značný úspěch (pořád se ale ještě jejich věhlas šíří spíš po Evropě). Skupina byla už v té době velmi populární v Itálii (*Foxtrot* se zde ocitl na první příčce a v samotné Velké Británii skončil na 12. místě). Album jsem zvolil proto, že je vrcholným dílem skupiny ne nutně v kvalitativním slova smyslu (ač je tak ale často vyzdvihoováno), ale syntetizuje všechny pro ni příznačné výrazové prostředky, které využívala doposud, a velmi výrazným způsobem se dotýká sociálních i obecně společenských problémů. Krátce se podívejme na to nejzajímavější, co se, pokud jde o obsah, odehrálo mezi *Trespass* a *Selling England By The Pound*. Hudebně jejich páté album rozvíjí motivy a postupy na předchozích dvou LP (album *Nursery Cryme* bylo konglomerátem až surrealistických hříček jako „The Musical Box“ o posmrtném dialogu při kriketu zavražděném staříkovi, který svojí vražedkyni, ošetřovatelku Cynthii ze záhrobí svádí k milostným hrátkám skrze hrací skříňku, do které unikla jeho duše<sup>75</sup>; další písní je například „The Return of The Giant Hogweed“, pojednávající o útoku armády bolševníků velkolepých (jedná se o skutečnou rostlinu) na lidstvo. Tato skladba se svou bizarní obrazností inspiruje také románem *Den Trifidů* Johna Wyndhama.)

---

<sup>75</sup>Tento námět vsutku patří mezi ty obskurnější z jejich katalogu

Album produkoval opět John Burns. Navazuje na zvukový charakter předchozích alb *Nursery Cryme* a *Foxtrot*. Je ale zase o krok dál vzhledem k dramaticky se zlepšujícím možnostem hudební produkce. Zní čistě a razantně. Jedno velké specifikum produkce Genesis z období prvních několika alb (pochopitelně s výjimkou prvního alba *From Genesis To Revelation*) je její výpravnost. Všechny nástroje se v efektivní spolupráci podřizují cíli vyprávět příběh. Tato konstanta se s Genesis v podstatě drží i v době jejich pop rockového období. Základním principem fungování písňe či kompozice Genesis totiž není instrumentální ekvilibristika (i když i zde jsou přítomny úctyhodné momenty velkého muzikantství), ale vyprávění nějakého narativu. Tyto narativy mají různý charakter podle toho, kdo zrovna takzvaně „drží taktovku“. Jednotící rys Genesis to ale je i nadále.

Album se proslavilo především svou excentrickou poetikou na účet neduhů anglické společnosti. S laskavým humorem zde předkládá obraz Anglie, která ve své touze po velikosti a slávě propadá postupně konzumu: „Dalo-li se mluvit o tématu desky, pak to byl soumrak anglické lidové kultury a neúprosná amerikanizace země, reprezentovaná hamburgery firmy Wimpy, narážka na souvztažnost mezi kýčovitým jídlem a kýčovitou kulturou. Nejlépe však náladu desky shrnuje Hackett: „Je bláznivá, surreálná, odkazy jsou tak odtržené – musím se tomu prostě smát. Je to taková divná muzika, nemůžete ji nikam zaškatulkovat!“<sup>76</sup> Ostatně firma Wimpy je zmíněna hned v úvodu alba skladby „Dancing With The Moonlit Knight“: „*Citizen of Hope & Glory/ Time goes by – it's „the time of your life“ . / Easy now, sit you down/ Chewing through your Wimpy dreams/ They eat without the sound; digesting England by the pound“*.<sup>77</sup>

Jako obal alba poskytla malířka Betty Swanwick svůj obraz „The Dream“. Skupina tak využila dodatečně již existující malby. Malířka nicméně do obrazu doplnila sekačku na trávu na levé straně. Ta referuje ke skladbě „I Know What I

---

<sup>76</sup>BOWLER D., DRAY B.: *Genesis: Legenda rockové scény*, s. 99, Plzeň 1995

<sup>77</sup>„Občané Naděje a Slávy/ Čas plyne - je to „čas tvého života“/ Uklidni se, posad se/ Zatímco žvýkáš svoje Wimpy sny/ Jedí beze zvuku/ Tráví Anglii po libře“ (překlad vlastní)

Like (In Your Wardrobe)“. Skupina si změnou autora obalu zachovala svůj pitoreskní až komiksový vizuální humor (což je pak ještě více patrné na turné s novými převleky Petera Gabriela), ale více jej posunula směrem k civilním tématům a referencím k anglické kultuře. Na albu jsou patrná témata postupného podřizování se britské kultury americkému způsobu života a uvažování včetně excesivního konzumu, fastfoodů apod.

Album zahajuje již zmíněná „Dancing With The Moonlit Knigh“. V živých vystoupeních je Gabriel oblečen jako Británie (Britania) a říká: „Tohle je vaše denní vysílání. Je zima a nesnesitelně mokro. Já jsem Britania. Jsem hlas Anglie *před* Daily Expressem.“<sup>78</sup>

Třetí skladba „Firth of Fifth“ patří mezi nejpopulárnější skladby u fanoušků progresivní rockové hudby dodnes. Je to převážně instrumentální skladba s bohatými aranžemi a hlubokou melodičností. Její klavírní introdukce je notoricky známá u vzdělanějších fanoušků rockové hudby. Textová složka je zde trochu více abstraktní než u zbytku písní. Název skladby odkazuje ke skotské řece Forth, a funguje tak jako slovní hříčka (firth znamená v angličtině také ústí, nebo úžina). Její text se ale skrže melancholický popis krajiny a divoké přírody dostává do křížku s drsnou a oportunistickou rukou člověka: „*He rides majestic/ Past homes of men/ Who care not or gaze with joy/ To see reflected there/ The trees, the sky, the lily fair/ The scene of death is lying just below.*“<sup>79</sup> Řeka plyne z přírodní scenérie do náručí dravé člověčí ruky: „*The mountain cuts off the town from view/ Like a cancer growth is removed by skill*“.<sup>80</sup> Příroda stojí před stejnou výzvou proti lidské marnivosti jako lidská duše čelící billboardům supermarketů.

Patrně nejzajímavější skladbou z hlediska obsahu je na albu pátá „Battle of Epping Forest“. Společně s Fifth of Firth a The Cinema Show patří ke třem

---

<sup>78</sup>Toto vystoupení je dostupné na Youtube na adrese:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_FBcz3tBH74&t=1595s&ab\\_channel=GMusic](https://www.youtube.com/watch?v=_FBcz3tBH74&t=1595s&ab_channel=GMusic)

<sup>79</sup>„Majestátně jede/ Kolem obydlí mužů/ Kterým na tom nezáleží nebo hledí s radostí/ Aby tam viděl v odrazu/ Stromy, oblohu, liliová akce/ Scéna smrti leží přímo pod ním“ (překlad vlastní)

<sup>80</sup>„Hora zakrývá město před výhledem/ Jako rakovinné bujení je zkušeně odstraněna“ (překlad vlastní)

dlouhohrajícím pilířům alba a je také nejdelší. Gabriel zde vytvořil jeden z dosud nejdelších textů (co do počtu slov je delší než epické „Supper’s Ready“ na předchozím albu *Foxtrot*). Pojednává o bojůvkách gangů na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v lese Epping, nacházejícím se na severovýchodu Londýna na hranici mezi Větším Londýnem a Essexem. Velice sugestivním způsobem zde vytváří paralely mezi skutečností aktuálních bojůvek a sociálních problémů vztahujících se k tomuto místu na jedné straně a minulostí různých skutečných i fiktivních postav anglické kultury na straně druhé.

Velkým zakončením tohoto členitého alba je dvojice skladeb „The Cinema Show“ a její coda „Aisle of Plenty“. „The Cinema Show“ je další expozicí britské kultury, tentokrát parafrázuje Shakespearovu hru *Romeo a Julie*. Postavy nesou stejná jména, ale jsou situovány do prostředí soutěživosti a naléhavosti konzumní společnosti. Zatímco se Julie připravuje na setkání s Romeem, ten je v textu vykreslen následovně: „*Romeo locks his basement flat/ And scurries up the stair/ With head held high and floral tie/ A weekend millionaire/ I will make my bed/ With her tonight, he cries/ Can he fail, armed with his chocolate surprise?*“<sup>81</sup> Romantická poetika se zde odráží od zjevné chudoby (nebo přinejmenším nedostatku) našeho milostného páru. Laskavý shakespearovský odraz boje o lásku je zde vhozen do konzumního profánního prostředí nudné současnosti. Tragická fatálnost původního příběhu je postavena do kontrastu s banálním životem současného člověka. Jiskra popisovaného vztahu do něj vnáší něco duchovního a onen kontrast je zde potom zvýrazněn renesančně zabarvenými hudebními motivy a konejšivou, ale dramatickou hudební gradací.

Romantické dobrodružství je zakončeno codou „Aisle of Plenty“<sup>82</sup>. Melancholický renesančně vyznívající motiv z úvodu první skladby „Dancing With The Moonlit Knight“ se vrací, aby efektivně uzavřel celý příběh aluzí a paralel s

---

<sup>81</sup> „Romeo zamkne svůj byt v suterénu/ A vybíhá po schodech/ S hlavou vztyčenou a květinovou kravatou/ Víkendový milionář/ Dnes večer s ní ulehnu, křičí/ Může se svým čokoládovým překvapením selhat?“ (překlad vlastní)

<sup>82</sup> Přibližný překlad by mohl být „ulička hojnosti“ nebo „pasáž hojnosti“. Může jít jak o koridor na tržišti, tak i o pasáž v obchodním domu, na což skladba patrně odkazuje především.

britskou kulturou slovními hříčkami o nadnárodních korporacích (vyznačených v následujícím textu tučně), které se ve Velké Británii v té době usadily: „„*I don't belong here,*“ said old Tessa out loud, „*Easy, love, there's the **Safe Way Home.***“ - thankful for her **Fine Fair** discount, Tess Co-operates“<sup>83</sup> Hořce ironický, melancholický tón celého alba je zakončen pokřikováním prodavačů v pozadí nosné melodie.

Album se dostalo na 3. příčku v žebříčku ve Spojeném království a na 70. příčku ve Spojených státech. Následující rocková freska *Lamb Lies Down on Broadway* se dokonce ve Spojených státech dostala až na 41. příčku a skupina je v té době už velmi populární (tlak na hudebníky se projevil hlavně na Peteru Gabrielovi a ten v roce 1975 odchází). Následující dvě alba *A Trick of the Tail* a *Wind and Wuthering* ještě podle názoru autora této práce kvalitativně dosahují úrovně desek gabrielovské éry. Následující etapa od roku 1978 po odchodu kytarista Steva Hacketta je již (tak jako u jiných skupin této generace) pod tlakem kulturních změn a nástupu punku poměrně odlišná a skupina čím dál víc směřuje ke komerčnímu úspěchu jednodušší a pop rockově orientované produkce. Kvalita těchto alb je mezi fanoušky progresivního rocku dodnes divoké téma a je předmětem mnoha hádek. Ve stručnosti můžeme konstatovat, že si Genesis (jak skupina jako taková, tak její jednotliví členové) svůj úspěch rozhodně zasloužili v jakékoli fázi své tvorby.

---

<sup>83</sup>„Nepatřím sem, řekl starý Tessa nahlas/ V pořádku láska, je zde Bezpečná cesta domů/ Díky její **Fine Fare** slevě, **Tess-Co** operuje“ (překlad vlastní) Tesco je známý řetězec supermarketů založený ve Velké Británii v roce 1919 a fungující dodnes. **Safeway Inc.** je americký obchodní řetězec založený v roce 1915 v USA. **Fine Fare** byl dnes už neexistující řetězec supermarketů, který fungoval ve Velké Británii v letech 1951–1988. Tyto anglické slovní hříčky lze přeložit jen velmi nepřesně.

## Závěr

Tato práce ukázala to nejpodstatnější z prostředků, které progresivní rock užíval v období svého největšího rozkvětu. Popsali jsme, jak progresivní rock vznikl jako žánr a jaké byly dobové souvislosti jeho vzniku v návaznosti na psychedelický rock a obecně hnutí hippie i kontrakultury. S progresivním rockem se populární hudba změnila velmi zásadně a dodnes je tento styl vnímán mnohými milovníky rockové hudby jako esence toho, kudy se rocková hudba vydala po eruptivním období šedesátých let. Zatímco nově vzniklý žánr heavy metal šel cestou hudební dravosti a agresivity, progresivní rock šel cestou rafinovanosti a symbiózy s mnoha hudebními odvětvími. Pojal do sebe jak jazz, tak postupy vážné hudby, folku či prvky divadelního umění. Jeho největším úskalím byla od určité doby neschopnost odhadnout vlastní možnosti ve vztahu k publiku, které ne vždy dokázalo ocenit některé extravagantní projekty jistě velké umělecké hodnoty.

Velká hodnota progresivního rocku jistě spočívá v jeho rozvíjení hudebních možností, produkční kvality a ve velké míře měl vliv na nové hudebníky, a to i takové, kteří (hlavně zástupci punku) deklarovali svůj odpor k němu. Vývoj tohoto žánru měl zpětně značný vliv na vývoj nových hudebních nástrojů, nejrůznějších postupů hudební tvorby. Posunul vztah popkultury k audiovizuálnímu umění a koncertům. Projekce, světla, pódiové mechanismy nejrůznějšího druhu, progresivní rock má na vývoji těchto inovací nemalou zásluhu.

Po implozi progresivního rocku v druhé polovině 70. let a nástupu punku na scénu se většina skupin buď zcela rozpadla, nebo se adaptovala v popovém a pop rockovém prostředí osmdesátých let. S velkým úspěchem působily v 80. letech jak Genesis, Yes nebo Pink Floyd, naopak skupiny jako Renaissance nebo Camel už tolik komerčního úspěchu nezaznamenaly. V první polovině 80. let vznikají nové skupiny inspirované silně progresivním rockem. Skupiny jako Marillion, IQ, Pendragon nebo Pallas dnes označujeme jako tzv. neoprogové. V polovině devadesátých let přichází velká renesance progresivního rocku, po celém světě vznikají nové skupiny a ukazují tak, že tento žánr dokáže úspěšně fungovat a promlouvat zásadně do dění rockové scény. Tyto skupiny již ale neužívají tak



masivního úspěchu ve smyslu mainstreamu, ale o to mají stabilnější fanouškovské základny a jejich stabilitu již změny vkusu v rámci populární hudby v nejširším slova smyslu neohrožují.

V případových studiích jsme ukázali některá důležitá alba žánru. Ukázali jsme vztahy mezi jednotlivými výrazovými prostředky na konkrétních případech, jako je vzájemný dialog výtvarné a textové složky nebo koncertní prezentace. Progresivní rock se vyvíjí dále, a ač už patrně nikdy nebude hudbou dominující v popkulturním diskurzu, má velmi mnoho příznivců po celém světě a stále vznikají nová a velmi kvalitní alba. Tato nová hudba se nesnaží být progresivní v témže smyslu, jak byl označován na přelomu šedesátých a sedmdesátých let její původní předobraz. Přímo ale vychází z postupů, které tento žánr otevřel a syntetizoval, a často na ně velmi tvůrčím i originálním způsobem navazuje.

## Seznam literatury a zdrojů:

### Literatura:

Peter BEBERGAL, *Sezona čarodějnic aneb Jak okultismus spasil rokenrol*, Praha, Volvox Globator, 2014, ISBN 978-80-7511-078-7

Jan BLÜML, *Progresivní rock: Světová a československá scéna ve vybraných reflexích*, Olomouc, Togga, 2017, ISBN 978-80-7476-124-9

Dave BOWLER - Bryan DRAY, *Genesis: Legenda rockové scény*, Plzeň, Mustang, 1995, ISBN 80-85831-52-X

John COVACH, *Progressive rock, "Close to the Edge" and the Boundaries of Style in: Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1997, ISBN 978-0195100051

Miroslava ČERNÁ – Jiří ČERNÝ, *Poplach kolem Beatles*, Panton, Praha, 1966, ISBN 35-431-66

Edward MACAN, *Rocking The Classics: English progressive rock and the Counterculture*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1997, ISBN 0-19-509887-0

Nick MASON, *Pink Floyd*, Praha, BB Art, 2007, ISBN 978-80-7381-111-2

Antonín MATZNER, *Beatles: Výpověď o jedné generaci*, Mladá fronta, Praha, 1987, ISBN 23-075-87-01

Rick WAKEMAN, *Stará a nevrlá rocková hvězda ...a další podivuhodné historky*, Praha, Volvox Globator, 2018, ISBN 978-80-7511-433-4

Chris WELCH, *Na samém okraji útesu: Příběh skupiny Yes*, Praha, Volvox Globator, 2009, ISBN 978-80-7207-735-9

## **Citovaná hudební alba**

The Beatles, *Revolver*, Parlophone, 1966

The Beatles, *Sgt. Peppers Lonelly Heats Club Band*, Parlophone, 1967

Genesis, *Selling England by the Pound*, Charisma, 1973

Genesis, *Trespass*, Charisma, 1970

Emerson Lake and Palmer, *Brain Salad Surgery*, Manticore, 1973

Emerson Lake and Palmer, *Tarkus*, Island Records, 1971

Jethro Tull, *Thick as a Brick*, Chrysalis, 1972

King Crimson, *In the Court of the Crimson King (An Observation by King Crimson)*, Atlantic, 1969

Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, EMI, 1973

Pink Floyd, *Meddle*, EMI, 1971

Yes, *Fragile*, Atlantic, 1971

Yes, *Close to the Edge*, Atlantic, 1972

Yes, *Tales From Topographic Oceans*, Atlantic, 1973

Yes, *Yes*, Atlantic, 1969

Yes, *The Yes Album*, Atlantic, 1971