

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Mgr. FILIP KREJČÍ

**NOTOVÝ ZÁPIS A ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB
PROGRESIVNÍHO ROCKU A ARTROCKU**

Dizertační práce

Školitel: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

OLOMOUC 2013

PALACKÝ UNIVERSITY IN OLOMOUC

Faculty of Education

Department of Music Education

Mgr. FILIP KREJČÍ

**TRANSCRIPTION AND MUSICAL ANALYSIS OF CHOSEN
PIECES FROM PROGRESSIVE ROCK
AND ART ROCK**

PhD thesis

Supervisor: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

OLOMOUC 2013

ABSTRAKT

Rocková hudební teorie a zejména kvalitativní výzkum jejího hudebního materiálu zažívá v poslední době nebývalý vzestup. Ve Velké Británii a Spojených státech se vědecký výzkum rockové hudby stal poměrně častým, až běžným jevem, zatímco v českých zemích ucelený a systematický proces zkoumání rockového hudebního materiálu zatím téměř neexistuje.

Vyskytují se pouze ojedinělé diplomové či dizertační práce a sondy, které jsou však většinou zaměřené spíše hudebně-esteticky než analyticky. Při hledání primární zdrojové literatury v této oblasti je tak nutné nahlédnout do anglicky psané literatury.

Podžánrem, který se těší zřejmě největšímu zájmu ze strany rockových hudebních badatelů, je progresivní rock a jeho odnože. Dokazují to publikace jako *Understanding Rock – Essays in Musical Analysis* Johna Covache a Graema Boona (1997), *Music of Yes – Structure And Vision In Progressive Rock* (1997) Billa Martina, *Progressive Rock Reconsidered* (2002) Kevina Holm-Hudsona nebo nesčetné publikace současných britských muzikologů Richarda Middletona (*Studying Popular Music*) a Allana Moorea (*Analyzing Popular Music; Rock: The Primary Text* aj.).

Všechny tyto zmíněné zdroje mají společného jmenovatele – kvalitativní výzkum hudebního materiálu progresivního rocku. Takový výzkumný směr v českých zemích neexistuje, a představuje tak určitý vědecký problém. Zvýšení úrovně kvalitativního poznání progresivní rockové hudby v české hudební teorii je proto hlavním impulsem k sepsání dizertační práce *Notový zápis a analýza vybraných skladeb progresivního rocku a artrocku* a zároveň jejím nejvyšším cílem.

Klíčová slova: prog, progresivní rock, progrock, art, artrock, analýza, Emerson, Lake, Palmer, Genesis, Mike Oldfield, Queen, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd.

ABSTRACT

Rock music theory and qualitative research concerning its musical material is recently experiencing an unprecedented boom. In Great Britain and the United States, the scientific study of rock music became quite frequent, even common, while in the Czech Republic, the comprehensive and systematic process of examining rock musical material yet almost does not exist. There is only a few diploma thesis and probes, which prefer musical aesthetic before analysis. The vast majority of the primary sources of this work is therefore English-written.

A subgenre, which is obviously enjoying the greatest interest among scholars of rock music is progressive rock and its offshoots. Proof of this publication as *Understanding Rock - Essays in Musical Analysis* by John Covach and Graeme Boone (1997), *Music of Yes - Structure And Vision In Progressive Rock* (1997) by Bill Martin, *Progressive Rock Reconsidered* (2002) by Kevin Holm-Hudson, or the myriad publications of contemporary British musicologists Richard Middleton (*Studying Popular Music*) and Allan Moore (*Analyzing Popular Music, Rock: The Primary Text*, etc.).

All these these sources have a common denominator - qualitative research of progressive rock musical material. Such a research direction in the Czech Republic does not exist, therefore is considered a scientific problem. Increasing level of qualitative understanding of progressive rock music in the Czech music theory is therefore a major impetus to write a dissertation *Transcription and musical analysis of chosen pieces from progressive rock and art rock* as well as its ultimate goal.

Index words: prog, progressive rock, progrock, art, artrock, musical, analysis, Emerson, Lake, Palmer, Genesis, Mike Oldfield, Queen, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd.

Rád bych touto cestou poděkoval svému školiteli prof. PaedDr. Jiřímu Luskovi, CSc., a to nejen za odborné vedení této dizertační práce, ale především za dlouhodobou podporu, kterou poskytoval mně a mému analytickému přístupu k rockové hudbě po celou dobu mého magisterského a doktorského studia na Katedře hudební výchovy PdF UP v Olomouci. Bez jeho cenných rad, doporučení, tipů a ujištění, že je můj záměr správný, by tato práce nemohla vzniknout.

Také bych rád poděkoval svému kamarádovi Bc. Michalu Poláčkovi za jeho nezištnou a fundovanou pomoc s korekturou textu.

Čestně prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a že jsem veškeré prameny a literaturu řádně uvedl podle citační normy.

Část této práce vznikla za podpory Specifického výzkumu Univerzity Palackého v Olomouci (Číslo projektu PdF_2011_006).

V Olomouci dne

podpis:

OBSAH

ÚVOD.....	8
-----------	---

OBECNÁ ČÁST:

1. RELEVANTNÍ INFORMACE.....	12
1.1. Ke struktuře práce.....	12
1.2. Východiska, klíčové otázky, oblast zkoumání, analytické metody a cíle	13
1.2.1. Validace analýzy populární hudby, přístupy, vlastní metodika.....	19
1.3. K užité terminologii.....	30
1.4. Ke zdrojům a pramenům	33
1.5. Problematika notového zápisu populární hudby	35
1.6. K notovému aparátu a jiným grafickým znázorněním hudebního materiálu	39
2. GENEZE, VÝVOJ A CHARAKTERISTIKA PROGRESIVNÍ ROCKOVÉ A ARTROCKOVÉ HUDBY, HUDEBNĚ-ESTETICKÝ DISKURZ	44
2.1. Progresivní rock, artrock – definice	44
2.1.1. Vznik a vývoj progresivního rocku a artrocku, sociokulturní souvislosti, otázka žánrového a regionálního vymezení, periodizace	46
2.1.1.1. Funkce progresivní rockové hudby a fenomén návratu k estetické a komunikační hodnotě.....	53
2.2. Obecná charakteristika progresivního rocku a artrocku	63
2.2.1. Specifika struktury hudebního materiálu progresivního rocku.....	64
2.2.1.1. Instrumentace.....	67
2.2.1.2. Harmonie	72
2.2.1.3. Melodika	84
2.2.1.4. Rytmika.....	85
2.2.1.5. Dynamika.....	86
2.2.1.6. Virtuozita	87
2.2.1.7. Spontaneita a improvizace versus prokomponovanost.....	88
2.2.1.8. Asymetričnost hudební struktury.....	90
2.2.1.9. Hudební formy koncepční alba a paralela s cyklem skladeb.....	91
2.2.2. Styly progresivního rocku a artrocku.....	96
3. SHRUTÍ OBECNÉ ČÁSTI.....	97

ANALYTICKÁ ČÁST

4. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ INTERPRETI PROGRESIVNÍHO ROCKU A ARTROCKU A JEJICH TVORBA – PŘÍKLADY A SONDY	99
4.1. GENESIS	100
4.2. EMERSON, LAKE & PALMER	107
4.3. MIKE OLDFIELD	112
4.4. YES	119
4.5. KING CRIMSON	123
4.6. PINK FLOYD	126
4.7. JETHRO TULL	129
4.8. Další interpreti a stopy rockové progrese	132
5. KOMPLEXNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB	134
5.1. EMERSON, LAKE & PALMER: <i>Take A Pebble</i>	134
5.2. QUEEN: <i>The Prophet's Song</i>	155
5.3. GENESIS: <i>Lover's Leap</i> , 1. věta skladby <i>Supper's Ready</i>	184
ZÁVĚR	210
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	212
ODBORNÁ A UMĚLECKÁ ČINNOST	218
 <u>PŘÍLOHY</u>	
SEZNAM PŘÍLOH	222

ÚVOD

„My interest is how to take the energy and spirit of rock music and extend it to the music drawing from my background as part of the European tonal harmonic tradition. In other words, what would Hendrix sound like playing Bartók?“ Robert Fripp¹

Základním východiskem vědeckého zkoumání je obvykle tzv. vědecký problém, tedy oblast nedostatečně racionálně a systematicky zdokumentovaná, či zcela neznámá.² Na poli novodobé hudební vědy je jednou z takových oblastí mimo jiné hudební materiál žánrů progresivního rocku a artrocku.

Nálezy, které jsem učinil v primární a sekundární literatuře v rámci shromažďování podkladů pro svou práci, mě vedly k hypotéze, že žánr progresivního rocku vykazuje jistý fenomén, který je zdokumentovaný v kapitole 2.1.1.1., a o kterém pojednává řada zásadních autorů (viz zmíněná kapitola). Primární zdroje na poli české literatury jsou v tomto směru oproti těm zahraničním poněkud opožděné, nicméně například Veronika Radimcová v samém závěru své dizertační práce *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek* uvádí: *„Záměrem této práce bylo poukázat synteticko-analytickým rozbohem na existenci subžánru rockové hudby, který vykazuje zcela jiné atributy než jeho výchozí žánr. Jsem si zcela vědoma toho, že každá kapitola by vyžadovala mnohem hlubší a preciznější ponor především do muzikologických analýz jednotlivých hudebních jevů.“*³ V tomto výroku jsem našel hned dvě zásadní východiska pro sepsání své práce. Prvním východiskem je, že progrock vykazuje „zcela jiné atributy než jeho výchozí žánr“. Právě to je detailně popsáno v kapitole 2.1.1.1. Tím druhým je pak nezbytnost komplexního analytického pohledu na zkoumaný hudební materiál, což v české hudební literatuře chybí.

Tyto a další nálezy mě vedly k předběžné formulaci hypotézy. A sice že styly progresivního rocku a artrocku vykazují jistou snahu vymanit se z pevně ukotvených kořenů nonartificiální hudby (dále jen „NAH“) a naopak se hlásí k hudbě sféry artificiální („AH“). Lépe řečeno se

¹ COVACH, John Rudolph a Graeme M BOONE. *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 219 p. ISBN 01-951-0005-0, str. 8.

² VÁŇOVÁ, Hana; SKOPAL, Jiří. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha : Karolinum, 2007. 198 s.

³ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 171.

hlásí k tradiční evropské hudební kultuře, a to nejen prvoplánově – např. ve smyslu častých citací známých témat a motivů – ale také v hlubším slova smyslu. A to především ve vztahu ke kompoziční metodě. Mnohdy jde o komplexní a doslova „ukázněnou, soustředěnou“ kompoziční činnost, jak ji definoval Karel Janeček.⁴ Z hlediska hudební estetiky jde především o plnění určitých hudebních funkcí obvykle spojovaných s AH sférou.

Obecně přijaté definice progresivního rocku a artrocku (dále jen souhrnně „progrocku“ nebo „progresivního rocku“), podrobněji rozebrané v kapitole 2.1, jsou totiž v nezanedbatelném rozporu s široce uznávanou charakteristikou rockové hudby jakožto žánru populární hudby.

Ivan Poledňák, který společně s Jiřím Fukačem popsal dichotomii artificiální a nonartificiální hudby, k rozdílnosti obou sfér napsal: „... *i když je odlišnost sféry NAH od sféry AH zřejmá a nepopíratelná, přece nelze specifickou sféru NAH svést jednoduše na nějakého společného jmenovatele: různé projevy NAH míří k různé funkčnosti; mohou být jednoduché i složité, nenáročné i náročné, tradiční i nové, mířící k masové odezvě i velmi elitářské, atp.;* v mnohých relativně samostatných subsférách NAH probíhá osobitý vývoj stylový, atp.“⁵ Poledňák dále upozorňuje, že „vztah obou sfér by se neměl chápat jako polární protiklad, ale jako tzv. **typologická polarizace** (zjednodušeně řečeno, v jednotlivých rysech nejde o buď – anebo, ale o více – méně).“⁶ Tato práce tedy pojednává právě o hudebním materiálu NAH, který svou charakteristikou této polarizaci do jisté míry vzdoruje.

Progresivní rocková hudba bývá nejčastěji definována jako značně prokomponovaný, sofistikovaný hudební materiál s prvky tzv. rockové progresse, která se vysvětluje jako snaha „povýšit britskou rockovou hudbu na úroveň umělecké věrohodnosti se sklony k eklektismu, virtuozitě“.⁷

Tato práce zkoumá hudební materiál NAH sféry způsobem, jenž vychází z tradičních analytických paradigmat zaběhlých především (ač nejen) v AH. Analyzované skladby či jejich části jsou zapsané a znázorněné standardní notací a rovněž dochází k aplikaci hudební terminologie dříve spojované výhradně s AH sférou (detailně viz kapitola 1.2).

⁴ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 491 s.

⁵ POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. 3., (nezměněná) vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, 260 s. Skripta (Univerzita Palackého). ISBN 80-244-1257-8, str. 202.

⁶ Ibid.

⁷ MOORE, Allan F. Progressive rock. In *Groove Music Online* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2007 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. (Přeloženo autorem práce.)

Takový přístup (tradiční hudebně-analytické metody na poli populární hudby) bývá často předmětem diskuzí.⁸ Pokud se však v primární a sekundární literatuře objevují formulace jako „...*progresivní rock svou intencí podléhá aspektům, jež vymezuje estetická norma, a aspiruje tak na získání přívlastku art, tj. umělecký;*“⁹ či „...*the musicologists and music theorists who are in an institutional position to answer these widespread criticisms, largely agree that progressive rock displays strong connections to „high“ music,*“¹⁰ a další podobné teze, nabízí se potom na jejich základě otázka, že pokud tomu tak je, mohla by (za určitých podmínek) být analýza založená na tradičních metodách úspěšně provedena.

Tato práce při upřednostnění kvalitativního výzkumu na úkor kvantitativního, si neklade za cíl pojmout ve svých analýzách co největší objem hudebního materiálu, ale naopak se pokusí proniknout co nehlouběji do struktury hudby progresivního rocku, která bude výhradním zdrojem hudebního materiálu pro analýzu. Na pomyslné cestě poznání tedy tato práce nechce ujít co nejdelší kus, ale být jen krátký úsek cesty v celé šíři co nejvíce osvětlit.

⁸ MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-051-1066-696.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, vii, 328 p. ISBN 03-351-5275-9, a další.

⁹ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 169.

¹⁰ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York: Routledge, 2002, 280 p. ISBN 08-153-3715-9, str. 27.

OBECNÁ ČÁST

1. RELEVANTNÍ INFORMACE

1.1. Ke struktuře práce

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí. První **obecná část** obsahuje kromě nezbytných poznámek k formě, metodě výzkumu a užitému notovému a terminologickému aparátu také:

- sociokulturní kontext vzniku progresivního rocku;
- definici a obecnou charakteristiku hudebního materiálu progresivního rocku;
- sumarizaci dosavadních hudebně-teoretických poznatků na poli progresivní rockové analýzy;
- diskurz k paradigmatu analýzy hudebního materiálu populární hudby.

Druhá **analytická část** bude věnována samotným rozborům. Budou dvojího charakteru:

- sondy do kompozičních stylů jednotlivých představitelů s cílem dokázat a osvětlit přítomnost signifikantních jevů (tj. např. polyfonická sazba, cyklické hudební formy, motivicko-tematický kompoziční postup, tonální ambivalence, atonalita, polyrytmie, polymetrie a další);
- komplexní analýza vybraných skladeb, která bude disponovat kompletním notovým zápisem jednotlivých analyzovaných skladeb a která bude zároveň podléhat zvolené analytické metodice či analytickému modelu. Tato část bude de facto vyústěním a stěžejní statí celé práce.

V závěru práce dojde k sumarizaci a vyhodnocení všech poznatků nabytých v analytické části a k jejich následné konfrontaci s dosavadními poznatky autorů primární a sekundární literatury. Součástí závěrečné kapitoly bude také hodnotící stanovisko, v němž uvedu do jaké míry došlo k potvrzení či vyvrácení platnosti těchto poznatků.

Přílohy tvoří kromě notového materiálu (o jeho původu viz kapitola 1.4. a samotné komplexní analýzy v páté kapitole) také USB flash disc a CD s auditivním, audiovizuálním či jakýmkoliv jiným názorným materiálem v digitální podobě, na který je v průběhu práce podle potřeby odkazováno v poznámce pod čarou. Zde bude uveden název souboru na záznamovém médiu a případně jeho zdroj.¹¹ Obsah paměťové karty a CD je totožný.

¹¹ vzor poznámky pod čarou: „příloha: **1_1_1.mp3**.“ (tzn. viz soubor s názvem 1_1_1.mp3 na CD nebo na USB flash discu).

1.2. Východiska, klíčové otázky, oblast zkoumání, analytické metody a cíle

„Dobrý rozbor představuje vždy zároveň výklad skladby.“ Karel Janeček¹²

Analýza je ryze kvalitativní vědeckovýzkumnou metodou, která ve zvoleném komplexním celku (jakým je v tomto případě hudební dílo) provádí rozbor jednotlivých složek a stránek, hledá souvztažnosti mezi přítomnými jevy a věnuje se podstatným detailům. Jejím úkolem je rozpletení komplexní struktury za účelem vyjasnění funkčnosti a souvislostí. Založeno na Janečkově myšlence, dobrá hudební analýza „vykládá“ skladbu posluchači; vysvětluje na první pohled skryté principy a odhaluje skladatelův postup v co největším rozsahu.

Miloš Hons uvádí, že „analýza je základní metodou všech oborů hudební teorie,“¹³ a charakterizuje ji jako „činnost zaměřenou na rozklad a rozumový výklad daných jevů. Lidově řečeno jde o snahu „přijít věci na kloub“.“¹⁴ Dále pokládá tři stěžejní otázky, které korespondují s třemi fázemi analytického zkoumání:

- *Co a jak to zní?*
- *Jak je to uděláno?*
- *Jak to působí a co to vyjadřuje a sděluje?*¹⁵

Tyto tři otázky byly pro mě základním východiskem při zvažování metody komplexní analýzy ve stěžejní páté kapitole.

Klíčovým faktorem úspěšné hudební analýzy je podle Honse její cíl.¹⁶ Jestliže bylo v úvodu řečeno, že cílem této dizertační práce je zvýšení úrovně vědeckého poznání hudebního materiálu progresivního rocku a artrocku, pak cíl analýzy je sice nasnadě – takový cíl je však příliš obecný. Při snaze o jeho konkretizování jsem vycházel z primární, sekundární i terciární literatury. Ta velmi často charakterizuje progrock jako prokomponovaný a sofistikovaný hudební materiál (podrobnosti viz druhá kapitola), a dokonce mnohdy explicitně povyšuje progrock na hudbu minimálně aspirující na umělecky hodnotné dílo.¹⁷

¹² JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 468.

¹³ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 9.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., str. 7.

¹⁷ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 15.

Pokud tyto premisy vezmeme jako hypotézu, pak cílem komplexní hudební analýzy může být do jisté (ač obtížně měřitelné) míry potvrdit či vyvrátit její platnost.

Je-li dán cíl, je nutné stanovit analytický postup k jeho dosažení, tedy metodu. Ta musí být vybrána s maximální opatrností, protože špatné zvolení metody může vést k analýze se zcela minimální validitou či reliabilitou.

Přehled současného stavu poznání

Jednou z prvních odborných publikací věnovaných výhradně populární hudbě je studie Theodora Adorna *On Popular Music*.¹⁸ V ní Adorno pojmenoval a vysvětlil dichotomii hudby na sféru populární a vážnou (později na něj navázali mimo jiné i Poledňák a Fukač).¹⁹ Podle Rosse je hlavním výstupem Adornovy studie „standardizace“ populární hudby.²⁰

Adornova stať však není analýzou, ale spíše hudebně-estetickým pojednáním o hodnotách a rozdílech hudby populární a vážné: „*It should also be clear ... that there is an access problem involving the selection of analysis object and analytical method. Choice of study object and method are determined by the researcher's 'mentality' -- his or her world view, ideology, set of values, objective possibilities, etc., influenced in their turn by the researcher's and the discipline's objective position in a cultural, historical and social context.*“²¹ Adorno ve své studii mimo jiné silně kritizuje „standardizační“ směr, kterým se populární hudba vyvíjí, avšak jedním dechem dodává, že obě sféry nelze adekvátně definovat pomocí termínů „jednoduchost“ a „komplexnost“: „*For example, the difference between the spheres cannot be adequately expressed in terms of complexity and simplicity. All works of the earlier Viennese classicism are, without exception, rhythmically simpler than stock arrangements of jazz.*“²² Právě komplexnost struktury progrocku je častokrát vyzdvihovaným atributem ve všech především sekundárních zdrojích této práce (Macan, Covach, Lucky, Stump, Ross a další).

¹⁸ ADORNO, Theodor. On popular music: I. The musical material. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, roč. 2000, č. 2 [cit. 2012-05-10].ISSN 1567-7745. Dostupné z: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml.

¹⁹ POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělé a nonumělé. *Hudební věda*. 1977, roč. 14, č. 4, str. 316–335.

²⁰ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 4.

²¹ TAGG, Philip. Analyzing popular music: theory, method and practice. *Philip Tagg* [online]. 1982 [cit. 2012-05-31]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>.

²² ADORNO, Theodor. On popular music: I. The musical material. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, roč. 2000, č. 2 [cit. 2012-05-10].ISSN 1567-7745. Dostupné z: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml.

Soudobá populárně-hudební teorie a zejména kvalitativní výzkum hudebního materiálu NAH zažívá v poslední době nebyvalý vzestup. Ve Velké Británii a Spojených státech se vědecký výzkum rockové hudby stal poměrně častým, až běžným jevem, zatímco v českých zemích ucelený a systematický proces zkoumání rockového hudebního materiálu v současnosti téměř neexistuje. Vyskytují se pouze ojedinělé diplomové či dizertační práce²³ a sondy,²⁴ které jsou však většinou zaměřené spíše hudebně-esteticky než analyticky. Při hledání primární zdrojové literatury je tak nutné nahlédnout do anglických textů.

Podžánrem, který se těší zřejmě největšímu zájmu ze strany rockových hudebních badatelů, je progresivní rock a jeho odnože. Dokazují to publikace *Understanding Rock – Essays in Musical Analysis* Johna Covache a Graema Boona (1997), *Music of Yes – Structure And Vision In Progressive Rock* (1997) Billa Martina, *Progressive Rock Reconsidered* (2002) Kevina Holm-Hudsona nebo nesčetné publikace současných britských muzikologů Richarda Middletona (*Studying Popular Music*) a Allana Moorea (*Analyzing Popular Music; Rock: The Primary Text* aj.).

Výše zmíněné zdroje mají společného jmenovatele – kvalitativní přístup (ne však vždy přímo analytický vědecký výzkum) k hudebnímu materiálu progresivního rocku. Takový směr v českých zemích není zaběhlý, a jeho absence tak představuje určitý vědecký problém. Zvýšení úrovně kvalitativního poznání progresivní rockové hudby v české hudební teorii je proto jedním z důvodů k sepsání této dizertační práce a zároveň jejím nejvyšším cílem.

Pokud bylo řečeno, že výše zmíněné publikace mají společného jmenovatele v podobě hudební analýzy, je třeba jedním dechem dodat, že všechny tyto publikace se také potýkají se společným problémem – otázkou analytické metodiky coby standardizovaného analytického modelu. Přestože je totiž rocková hudební analýza na vzestupu, její metodika je ještě v zárodku. Hudební analýzy zmíněných publikací disponují značně nesourodým přístupem ať už ke grafickému znázornění hudebního materiálu, nebo k samotnému způsobu analýzy. To ve výsledku rockové analýze značně znesnadňuje vyvozování široce validních a systematicky

²³ Srov. RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě.

²⁴ Srov. POLEDNÁK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: HH, 1992, 150 s.

ověřitelných poznatků. Některé texty se uchylují k redukovanému notovému zápisu, některé pouze ke schematickým vyjádřením, některé nedisponují grafickou podobou vůbec.

Zásadní (a zároveň poměrně významné) poznatky vyplývající z těchto analyticky laděných textů však rozhodně existují (více o nich kapitole 2.4.).

Tato práce od počátku čelí mnoha významným překážkám. V první řadě je to zmíněná neexistence česky psaných primárních zdrojů. V druhé řadě je to neexistence notových zápisů v této hudební oblasti, tedy zásadních notografických pramenů, a v neposlední řadě jde o otázku volby případně vytvoření správné analytické metody či alespoň standardizovaného analytického modelu a aplikaci odpovídající terminologie.

Tyto výchozí problémy se však zároveň stávají klíčovými otázkami, oblastmi zkoumání a cíli této práce:

- vznik analyticky zaměřeného česky psaného hudebně-teoretického textu z oblasti rockové hudby, respektive progresivního rocku;
- sepsání notografických záznamů vybraných skladeb progresivního rocku a art rocku;
- nastínění analytické metody, nebo analytického modelu vhodného pro hudební materiál rockového typu;
- potvrzení, či vyvrácení výše zmíněných hypotéz týkajících se charakteru progresivní rockové hudby.

Diskurz k paradigmatu analýzy populární hudby

Zdroje se víceméně shodují, že uplatnění tradičních hudebně-analytických metod na poli populární hudby může být velmi problematické: „*Using traditional musicological analytical techniques to study popular music can be problematic at best. While it is true that the common link between classical and popular music is the musical language, removing popular music from its cultural place distorts the inherent meaning and affect that provides both the genesis for composition and the aesthetic element.*“²⁵ Ross ve své práci upozorňuje na rizika spojená s uplatněním tradiční hudební analýzy a s vyjmutím populární hudby ze sociokulturního prostředí, kde vznikla. Jedním dechem však dodává, že jednotícím elementem klasické a populární hudby je hudební jazyk.

²⁵ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 6.

Robert Fink z Univerzity v Illionois ve svém článku *Elvis Everywhere* velmi ostře kritizuje postoje „klasické“ muzikologie k populární hudbě: „*For many popular music scholars, it has been axiomatic that a discipline so ideologically compromised by its narrow focus on Western art music is not going to travel well-especially "down scale," to the kind of music that most musicologists have spent their professional lives pointedly ignoring. But the "core of musicology"-even the idea that musicology has a single ideological core-was already under internal attack when Middleton read its beads so dispassionately; and there has been a steady increase in the amount and intensity of self-criticism within academic musicology since.*“²⁶

Edward Macan zmiňuje ještě další problematické aspekty, a sice způsob „povýšeného“ nazírání na NAH kulturu způsobenou podle jeho slov především problematikou notového zápisu NAH a také opomínáním vztahu mezi interpretem a percipientem: „*Finally, the European approach to musical analysis not only neglects the relationship between music and audience (surely the ultimate measure of a music's power) by concentrating exclusively on the sounds themselves, but it also limits itself to those elements (harmony, melody, meter, and structural organization) which the European notational system can accurately convey. Using these criteria, a Beethoven symphony is obviously „superior“ to jazz or the blues; however, when one considers the timbral and rhythmic subtleties which notation is unable to capture, this „superiority“ becomes harder to maintain unambiguously.*“²⁷ Macan také upozorňuje na hrozbu takové analýzy, jejíž chybné závěry by mohly vést k přesvědčení, že Beethovenova symfonie je jednoznačně „nadřazená“ jazzovým nebo bluesovým hudebním dílům.

Na předsudky, s nimiž se vůči populární hudbě potýká novodobá muzikologie, upozorňuje i Fink, jehož stanovisko je zjevně nejrazantnější. Hovoří dokonce o „krizi akademického zkoumání hudby“: „*The New Musicology is one product of a decade-long general disciplinary crisis within the academic study of music. In a sense it represents a generational split; it is the collapse for many younger scholars of some of the field's ruling ideological assumptions, often as a result of acknowledging the very historical contingencies*

²⁶ FINK, Robert. *Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon*. In: *American music* [online]. University of Illinois, 1998 [cit. 2012-05-31]. 16: 2. Dostupné z: <http://www.johnhalle.com/bard.classes/bcs.II/elvis.everywhere.pdf>. str. 4.

²⁷ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. viii.

*catalogued by Middleton above. (In other words, New Musicology is what you get when musicologists themselves become aware of the musicological problem.) There is a large overlap between these so-called New Musicologists and the small but growing number of "crossover" musicologists who study popular music from within traditional music departments; for many of us, it seems natural to combine new approaches to canonical classical music with interest in various repertoires of popular music, especially post-1955 rock and pop.*²⁸ Fink dále upozorňuje, že počet muzikologů zkoumajících populární hudbu z hlediska „tradičně hudebního“ poslední dobou roste, a nastiňuje přístupy („approaches“), detailně popsané v následující podkapitole 1.2.1.

Fink není jediný, kdo hovoří o „krizi muzikologie“. Ross například píše: *„Furthermore, this rift between traditional musicology and new musicology is a result of a generational split, and the field of rock analysis is actually quite revealing of the musicological "crisis." As the older generation of scholars retires and are replaced by a younger generation raised on the music of the Beatles, Rolling Stones, and Led Zeppelin, a change in the basic ideologies of the discipline of musicology was inevitable.*²⁹ Ross tak pregnantně vystihuje fakt, že v dnešní době dochází k rozkolu mezi starší generací analytiků a generací mladší, která vyrůstala ovlivněna hudbou BEATLES, ROLLING STONES a LED ZEPPELIN, což podle jeho slov logicky ústí ve změnu ideologie muzikologické disciplíny.

Otázkou pojetí populárně-hudební analýzy a jisté nedůvěřivosti, s níž se ve svých počátcích potýká, se ve své studii *Analysing popular music: theory, method and practice* zabýval Philip Tagg. Hned v úvodu své statě upozorňuje, že fakt, že se na populárně-hudební analýzu nazírá „skrz prsty“, je vlastně zákon, který nelze obejít a který je společný pro všechny nově vznikající vědecké disciplíny: *„One of the initial problems for any new field of study is the attitude of incredulity it meets. The serious study of popular music is no exception to this rule. It is often confronted with an attitude of bemused suspicion implying that there is something weird about taking `fun' seriously or finding `fun' in `serious things'.*³⁰

²⁸ Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. In: FINK, Robert. *American music* [online]. 1998 [cit. 2012-05-31]. 16: 2. Dostupné z: <http://www.johnhalle.com/bard.classes/bcs.II/elvis.everywhere.pdf>.

²⁹ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 10.

³⁰ TAGG, Philip. *Analyzing popular music: theory, method and practice*. Philip Tagg [online]. 1982 [cit. 2012-05-31]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>.

Shrnutí

Analýza populární hudby, jakožto relativně mladé muzikologické odvětví (v některých výše zmíněných zdrojích se v této souvislosti ujal termín „new musicology“.³¹), nepopíratelně prochází svými porodními bolestmi. Jak ale dodává Philip Tagg, jedná se o běžný jev a není důvod kvůli němu bránit rozvoji této disciplíny.³² Tato práce se pokusí jednak přispět k tomuto rozvoji a zároveň se pokusí alespoň částečně nabourat popsané „ideologické předsudky,“ ze strany „tradiční“ muzikologie, na které upozorňuje Fink.³³

1.2.1. Validace populárně-hudební analýzy, přístupy, vlastní metodika

Od obecného diskurzu nyní k populárně-hudební analýze a k jejím jednotlivým přístupům („approaches“), paradigmatům a metodám. V novodobé populárně-muzikologické literatuře se rozlišují tři způsoby analytického přístupu k populární hudbě:

- „tradiční“ přístup (zaměřen na výzkum hudby jako takové, hudby **per se**, tradiční notace), využívají například Schenkerovu a další tradiční metody (Mellers, Walser);
- „nový“ přístup (nové metody, velký důraz kladen na sociokulturní souvislosti a hudební estetiku, jen zřídka notový zápis i grafické znázornění, spíše schémata) (Moore, Middleton).
- kombinace „tradičního“ a „nového“ přístupu (lehce modifikované tradiční metody, grafické znázorňování hudby, někdy redukovaný notový zápis) (Covach, Macan);

Tato práce se vzhledem k povaze analyzovaného materiálu řadí na pomezí prvního a třetího bodu. Přiklání tedy spíše k tradičním analytickým metodám, které budou užity v lehce modifikované podobě.

„Approaching music **per se**“ (přístup k hudbě jako takové)

V rámci tradičního přístupu k populární hudbě čerpá Ross z Wilfrieda Mellerse a jeho studie o BEATLES *Twilight of the Gods: The Beatles in Retrospect*. V ní Mellers využil tradičních

³¹ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 9. (Cituje z: Robert Fink, 'Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon,' *American Music* 16/2 (1998): str. 137.)

³² TAGG, Philip. Analyzing popular music: theory, method and practice. *Philip Tagg* [online]. 1982 [cit. 2012-05-31]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>.

³³ FINK, Robert. Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. In: *American music* [online]. University of Illinois, 1998 [cit. 2012-05-31]. 16: 2. Dostupné z: <http://www.johnhalle.com/bard.classes/bcs.II/elvis.everywhere.pdf>. str. 4.

analytických metod k analýze vedení hlasů v „beatlesovských“ vícehlasých harmoniích a rovněž zde zdůraznil, že **tradiční analytický přístup je nezbytný k odhalení jevů, ke kterým ve skutečnosti ve struktuře tohoto hudebního materiálu dochází**. Ross mimoto zmiňuje nezbytnost užití tradiční terminologie (více k terminologii v následující kapitole): „*Beginning in the 1970s, Wilfried Mellers ... employed traditional techniques for analysis, and Mellers felt that these methods contributed and were necessary for a serious discussion about the Beatles. In the introduction Mellers recognizes the need for discourse about the music: ". . . for there is no valid way of talking about the experiential 'effects' of music except by starting from an account of what actually happens in musical technique, the terminology for which has been evolved by professional musicians over some centuries." Mellers goes on to examine the music of the Beatles using the traditional musicological tool of harmonic analysis, albeit without any reference to other elements such as timbre. But by saying, "It follows that my commentary can be fully intelligible only in relationship to the sound of the music; the book should be a 'companion' to the playing of the discs," Mellers recognizes the difficulties in transmitting in written form, the aural elements of the music.*“³⁴ Ross nakonec upozorňuje, že Mellers byl schopen provést harmonickou analýzu hudebního materiálu BEATLES, tedy archetypálního představitele populární hudby, bez jediné zmínky o jindy vyzdvihovaných hudebních stránkách signifikantních pro populární hudbu, jako je např. témbra či jakékoliv sociokulturní souvislosti.

Mellers podle Rosse ospravedlňuje svůj přístup tím, že jeho cílem je zacházet čistě s hudbou (ve slova smyslu hudebního materiálu), a nikoliv s kulturním fenoménem. V tomto směru se jeho přístup a přístup v analytické části této práce zcela shoduje. „*It is clear from Mellers' statement that popular music was being examined from a sociological view long before musicology had begun to study popular music and Mellers saw no reason to include sociological aspects in his analyses because the work had already been done. However, to Mellers' credit, he saw the need to deal with the music as music and not some cultural phenomenon or experience.*“³⁵

³⁴ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 11, cituje z: MELLERS, Wilfrid. *Twilight of the gods: the music of the Beatles*. New York: Viking Press, 1974c1973, 215 p. ISBN 06-707-3598-1.

³⁵ *Ibid.*, str. 12.

Analýza hudebního materiálu oproštěná od sociokulturních aspektů

Ross sám následně upozorňuje, že používání analytických nástrojů, které byly původně vytvořeny za účelem analýzy vážné hudby, způsobuje určité komplikace. Avšak na obranu tradičního přístupu k hudebnímu materiálu per se argumentuje především tím, že analytický komponent, který je společným objektem pro analýzu, je hudba sama, a že populární i umělecká hudba sdílí společnou „slovní zásobu“, jíž je funkční harmonie: „*Clearly, exclusively employing analytical tools that were designed for "serious" music poses some difficulties for some scholars. Indeed, the ubiquity of popular music presents more facets to analysis than can be explained by harmonic function alone, but stating, as Shepard does, that "it has not evolved for the purpose of analysing popular music" strips the musicologist of an analytical component that is integral to the object of analysis, the music itself. At a basic harmonic level, both popular and art music share a common musical vocabulary that lends itself to analysis by harmonic function. Moreover, songs are arranged formally using structural methods that have been in place for centuries. The use of a verse/chorus model predates popular music and is used by most songwriters. For example, folk revivalists like Gordon Lightfoot employ a ballad structure that is purely strophic, as evidenced in "The Wreck of the Edmund Fitzgerald."*“³⁶

Klíčovým stanoviskem Rosse je, že nazírání na hudební materiál per se je v přímém rozporu se sociokulturním nazíráním na NAH sféru. Ross tvrdí, že elementy jako mládež, kultura, média, komercializace, trh a ekonomické hodnoty přispívají k sociokulturnímu pohledu, díky kterému ovšem dojde k přehlížení hudby samotné a jejího významu: „*An overwhelming number of subsidiary factors contribute to sociological or cultural analyses that can obfuscate the music and its affect and meaning. Such elements as youth culture, the media, commercialization, the market, and economic variables all contribute to a sociological perspective that can overlook the musical meaning in favour of the sociological response ... Popular music is always examined in conjunction with ancillary factors and affects that contribute more to listener response (or societal response) than either the process of creation or object of transmission ... sociological analyses are invalid for a musicological discussion, rather the musicologist can inject the missing element, namely an analysis of the music, or incorporate the sociological aspects into his or her own analysis. In other words, a musicologist can explain the "hows" and "whys" of affect to clarify a sociological study*

³⁶ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 13.

*or incorporate the same study into a musicological discourse that illuminates these aspects and the "whos" and "whats" as well.*³⁷ Pokud podle Rosse dochází ke zkoumání populární hudby, dochází tak vždy ve spojení se sociologickými aspekty. Sociologická analýza však není podle jeho slov validní pro analytický muzikologický diskurz.

K metodice uplatněné v analytické části této práce

Analýzy, kterými se zabývám v druhé části práce mají být kompromisem dvou pólů, o nichž hovoří Macan.³⁸ Pracuje se zde se standardním notografickým záznamem (partiturou), který vychází z originální studiové nahrávky jakožto primárního pramene. Analýzy jsou dále strukturovány podle hudebních složek a stránek, jak je definoval Janeček (harmonie, melodie, rytmika, dynamika, tektonika atd.), a zároveň se snaží zahrnout i další aspekty, např. text jakožto nositel programovosti, či prostého významu sdělení. Jak je řečeno v kapitole 2.1.1.1., progresivní rocková hudba totiž klade na komunikační funkci velký důraz, a proto nesmí být tento aspekt opomenut. Rovněž se zcela nevyhýbá sociokulturním souvislostem, jimž však v této práci nepřikládám rozhodující význam. Jejich funkce totiž není z hlediska analýzy klíčová.

Validace přístupu hudba **per se**

Přístup uplatněný v analytické části je spíše tradičně zaměřen, i když ne zcela zbaven sociokulturních souvislostí, má vazbu na obecné pojetí progresivního rocku: „*Hlavní ideou progresivního rocku je experimentálně i intencionálně vytvářet v mezích vysokých instrumentálních dovedností hudbu, která nebude podléhat komerčnímu proudu pop music a rocku, ale vydělí se svou estetickou kvalitou ve světle myšlenky l'art pour l'art.*“³⁹ Jestliže hlavními východisky jsou hypotézy typu „aspirace na umělecké dílo“ nebo „hlavní ideou progrocku je vytvářet hudbu, která nebude podléhat komerčnímu proudu“ a další (viz 2.1.1.1), je třeba přistoupit k analýze, jenž bude skutečně zaměřena na hudební materiál jako takový, přičemž - vzhledem k tomu, že stále jde o podžánr populární hudby – ani drobný sociokulturní aspekt by neměl být zcela opomenut. Hlavním fokusem však bude struktura hudby samotné – tak, jako v případě Wilfrieda Mellerse.

³⁷ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 32.

³⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. viii.

³⁹ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 56.

Ross dokonce tvrdí, že na základě harmonické podobnosti vážné a populární hudby ani nezbyvá jiná možnost, než vycházet z tradičních analytických metod: „*The similarity between the harmonic vocabulary of popular end art music leaves the musicologist no choice but to use analytical methodology previously reserved for classical music.*“⁴⁰

Dalším autorem, který klasický přístup k progrocku obhájí, konkrétně ve své analýze *Close To The Edge* (YES, 1972), je Paul Stump: „*There is nothing problematic about employing standard analytical techniques to such a passage.*“⁴¹ (K fugatové části skladby *Close To The Edge*, pozn. aut.)

Při práci na analytické metodě jsem vycházel (mimo již zmíněná východiska na základě nálezů ve zdrojové literatuře) z několika základních hudebně-analytických předpokladů. Tím prvním byl princip, který popsal Hans Heinrich Eggebrecht a který vysvětluje Miloš Hons: „*Pro německého muzikologa Hanse Heinricha Eggebrechta je základem poznání a pochopení díla strukturní analýza se sukcesivním modelem:*

- *popis struktury z pohledu jejích hudebních složek a tvaru;*
- *vysvětlení funkčních vztahů uvnitř struktury;*
- *výklad obsahu díla.*“⁴²

Při rozvahách, jež vzniku analýz předcházely, a při samotné práci na nich, jsem vycházel z modelu analytických kroků, které popsal americký muzikolog William Marvin, a které rovněž popisuje Hons:

- 1. krok: Úvodní rozvaha (co mě zajímá, jaké jsou cíle, informace k nahrávce...);
- 2. krok: Začátek analýzy (rozbor formy, schopnost popsat vztahy, rozbor melodie, harmonie, typy kontrapunktu, motivický vývoj atd.);
- 3. krok: Formulace analytických tezí (vyzdvížení nejvýznamnějších znaků vzhledem k vytčenému cíli);
- 4. krok: Vypracování vlastního textu (analytické studie, spolu s příklady, grafy, schémata aj.);

⁴⁰ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 15.

⁴¹ STUMP, Paul. *The Music's All That Matters: A History Of Progressive Rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6.

⁴² HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 17.

- 5. krok: Opakované autorevize textu (vybrušování formulací, stylizace a celkové formy textu).⁴³

Co se formy analýzy týče, v této oblasti by bylo v česky psané literatuře těžko hledat kvalifikovanějšího autora než Karla Janečka. Vystává se sice řada protiargumentů, že například jeho metody nesledovaly populární hudbu, a už vůbec ne progresivní rock, navíc jsou bezmála tři čtvrtě století staré apod. Nicméně byly natolik precizní a systematické, že je lze aplikovat na v podstatě jakýkoliv druh hudebního materiálu. Především však, jestliže se hudba progrocku vědomě hlásí k tradičním postupům, je nutné tyto tradiční postupy (i když lehce významově posunutě) využít. Struktura analýzy tedy následuje Janečkovu stratifikaci hudebních složek a stránek tak, jak ji popsal ve své publikaci *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*.⁴⁴

Důležité analytické premisy dle Karla Janečka:

- Analýza byť jednotlivých složek či stránek musí proběhnout v **kontextu celého díla**, protože vytržením z kontextu dojde k *ochuzení* či *zkreslení*.⁴⁵ Z tohoto důvodu nebude analýza vždy dokonale rozdělená podle složek a stránek, vždy dojde k většímu či menšímu prolínání.
- Jednotlivé složky nesmí být posouzeny **bez vztahu k celku** (souvisí s předchozím bodem).⁴⁶
- Užití **tradiční, zaběhlé terminologie**.

Schenkerova metoda

Tzv. Schenkerova, nebo také „Schenkerovská metoda“, je metodou reduktivní, jež spočívá v „postupném zjednodušování hudební faktury, čímž poskytuje přehlednější poznání celkového vývoje skladby.“⁴⁷ Hons dále upozorňuje, že: „Tato analýza se týká pouze hudby, v níž jsou zachovány harmonicko-tonální funkční vztahy.“⁴⁸ Progresivní rock, jak je řečeno především

⁴³ Rozdělení do kroků dle studie *Introduction to Writing Analytical Essays*, in Stein, Deborah: *Engaging Music. Essays in Music Analysis*. Oxford University Press, Oxford 2005. Převzato z HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 17.

⁴⁴ rozdělení složek a stránek dle: JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon n. p., 1968, 244 s.

⁴⁵ JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982, 213 s.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 239.

⁴⁸ Ibid.

v kapitole 2.2., je žánrem, který sice velmi často „koketuje“ s bitonalitou, atonalitou a tonálně funkční ambivalencí, nicméně drtivá většina jeho hudebního materiálu je diatonické povahy podepřená tonálně-funkční harmonií. Tato základní premisa je tedy splněna.

Zda je ale Schenkerova metoda vhodná pro analýzu populární hudby, je otázkou, o které se vedou spory. Ross odpovídá kladně: „*Acceptance of tonality and the resulting analytical methods open doors for analysis that would otherwise be closed. As a result, many tonal analysts employ the reductive analysis of German theorist Heinrich Schenker,*“⁴⁹ ačkoliv upozorňuje, že ji nelze aplikovat paušálně: „*Used strictly, Schenkerian analysis is not entirely effective for the analysis of many popular songs. But in modified form, reductive analysis can yield important analytic results; it is a valuable tool for illustrating the voice-leading and harmonic features of a particular song, as well as the unique manipulations of harmonic convention that might be peculiar to the narrative of the individual song or to the stylistic practices of the artist.*“⁵⁰ Podle Rosse tedy lze Schenkerovu metodu v jakési modifikované formě užít, zejména pro ilustraci vedení hlasů a harmonických vlastností konkrétní skladby.

Mezi odpůrce Schenkerovy metody na poli populární hudby patří podle Rosse Robert Walser, Allan Moore a John Covach: „*Critics of the Schenkerian method for popular music analysis include Robert Walser, Allan Moore, and John Covach. These scholars assume that Schenkerian analysis is presumed by its advocates to be useful for any kind of popular music.- -something the Schenker advocates deny. Voice-leading is an important element in reduction theory and critics also point out that while intenal voice-leading is of importance in classical composition, popular music does not possess the same types of voice-leading elements. Schenker's advocates insist on illuminating voiceleading in popular music, whether it exists or not and the pieces chosen for analysis are the ones that most closely fit with the Schenkerian analytical paradigm.*“⁵¹

Schenkerova metoda tak nepochybně použita pro analýzu hudebního materiál progresivního rocku být může, nicméně nebude stěžejní metodou. Pouze za určitých okolností (když to charakter hudební faktury vyžaduje) může být pro ilustraci použita.

⁴⁹ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 18.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Forma a metoda vlastních analýz zveřejněných v této práci

V historii hudební teorie byla popsána a realizována celá řada různých analytických postupů a modelů. Základním metodickým východiskem pro tvorbu analytické metody užitě v této dizertační práci jsou analýzy Karla Janečka, především pak *Hudební formy: Nauka o stavbě skladeb*. Janečkova klasifikace hudebního materiálu na hudební složky a hudební stránky je dosud široce aplikovatelná, a to i napříč AH a NAH sférou. Janeček ve svých pracích vždy čerpal jak z AH (především Smetany, Nováka a dalších), tak z NAH (v jeho případě lidové písně). Právě progresivní rock je chápán jako druh NAH s významnými gesty AH, bylo proto nutné najít analytickou metodu, která bude mít v tomto směru široký záběr.

Janeček je však pouze východiskem, základem pro analytický výzkum. Co se týče konkrétních analytických metod, Miloš Hons ve své nejnovější publikaci *Hudební analýza* (2010) poskytuje přehledné panorama nejvýznamnějších analytických metod. Čerpat budu především z těchto:

- Schenkerova metoda
Patří mezi tzv. redukcionistické metody, jejichž princip spočívá v postupném „zjednodušování“, tj. odebrání jednotlivých vrstev hudebních složek za účelem co největšího odhalení kýžene, právě zkoumané složky.
- Motivicko-tematický proces (Arnold Schönberg, Rudolf Réti)
*Typ analýzy, který odhaluje skryté motivické zákonitosti a vztahy, způsobující vysokou integritu díla.*⁵² Arnold Schönberg se jejím prostřednictvím pokusil dokázat pokročilou motivicko-tematickou práci v díle Johannese Brahmsa. „*Pro Schönberga byla jako výchozí kvalita „pokrokové“ hudební řeči nepravdělná konstrukce frází, asymetrie v jejich rozšiřování či zkracování.*“⁵³ Rudolf Réti potom aplikoval systém, „*jehož hlavní ideou je prokázání tvarových slouvislostí mezi mikro- a makrostrukturou ve smyslu motivicko-tematické homogenity díla nebo i celého cyklu.*“⁵⁴
- Další analytické směry: sémantická analýza (forma a mimohudební obsah).

Tento výčet se týkal konkrétních analytických metod, ze kterých budu vycházet. Co se týče samotného metodického modelu, německý muzikolog Hans Heinrich Eggebrecht nastínil v roce 1979 ve své práci *Aufsätze zur musikalischen Analyse* stručný analytický model, který

⁵² HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, spol s. r. o. , 2010. ISBN: 978-80-87258-28-6, str. 253.

⁵³ Ibid., str. 235.

⁵⁴ Ibid., str. 255.

chápe jako „...základ poznání a pochopení díla (jeho kompoziční originality, smyslu a obsahu).“⁵⁵

- popis struktury z pohledu jejích hudebních složek a tvaru;
- vysvětlení funkčních vztahů uvnitř struktury;
- výklad obsahu díla.

Miloš Hons potom zmiňuje podobný analytický model Diethera de la Motte:

- rozeznání důležitých detailů struktury;
- vysvětlení jejich smyslu z pohledu celku;
- slovní formulace výsledků analýzy.⁵⁶

Americký muzikolog William Marvin obsáhl v oblasti analytického modelu větší šířku a popsal písemnou podobu v jednotlivých krocích:

- úvodní rozvaha;
- začátek analýzy;
- formulace analytických tezí;
- vypracování vlastního textu (analytické studie);
- opakované autorevize textu.⁵⁷

Vzhledem k povaze zkoumaného materiálu (především s přihlédnutím ke zmíněnému sklonu k eklektismu) a vzhledem k analytickým cílům, kterým je mimo jiné věrohodný, systematicky ověřitelný a validní výklad hudebního díla, jsem se na základě Janečkových pravidel a na základě do dnešní doby popsaných analytických metod pokusil nastínit analytickou metodu, která bude reflektovat tato hlediska:

- zvolenou hudební formu;
- harmonickou složku (popřípadě polyfonickou);
- složku kinetickou;
- složku melodickou;⁵⁸
- složku významovou, obsahovou (text skladby);

⁵⁵ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, spol s. r. o. , 2010. ISBN: 978-80-87258-28-6, str. 17, jenž čerpá z překladu Markéty Štefkové: *Na ceste k zmyslu*, 2007, str. 12.

⁵⁶ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, spol s. r. o. , 2010. ISBN: 978-80-87258-28-6, str. 17, jenž čerpá z Motte, Diether de la: *Musikalische Analyse*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968, 7. vydání 2002.

⁵⁷ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, spol s. r. o. , 2010. ISBN: 978-80-87258-28-6, str. 17, jenž čerpá z *Introduction to Writing Analytical Essays*, in Stein, Deborah: *Engaging Music. Essays in Music Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2005.

⁵⁸ na základě metody dle: ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Základy mikrotektoniky: 9 analýz*. Vyd. 1. Brno: Brno : Rektorát Masarykovy univerzity, 1991, 102 s. ISBN 8021002379.

...a dále bude obsahovat:

- uvedení do kontextu vzniku skladby;
- výklad významu (o čem a jak pojednává);
- schematické vyjádření hudební formy;
- popis tonálního a tektonického průběhu;
- popis stavby melodie;
- závěr.

Pro lepší přehled toho, na co se při volbě analytické metody zaměřit, jsem vytvořil drobnou SWOT analýzu:

- Silné stránky: při zvolení správné metody první systematizovaný analytický pohled na progresivní rockovou hudbu vůbec;
- slabé stránky: nedokonalý notový zápis, málo pramenů, nízká reliabilita pramenů;
- příležitosti: kvalitativní prokázání dosud neobjevených jevů v rockové hudbě
- hrozby: nedostatečné prostoupení do hloubky hudebního materiálu a z toho vyplývající mělké, nedostatečně validní závěry.

Díličí analýza jednotlivých složek a jevů (sondy)

Slovní spojení „díličí analýza“ působí do jisté míry jako oxymorón. Analýza je výsostně kvalitativním vědeckým způsobem výzkumu, a jako taková by měla jít do hloubky. Sleduje-li autor kvalitu, a nikoliv kvantitu, měl by se pokusit o co nejhlubší stupeň poznání byť jen nepatrného objektu.

Při analýze tak neprobádaného prostředí, jakým je progresivní rock, je však třeba zabrat hudební materiál i v určité šíři. Vzhledem k tomu, že komplexní analýza je (zvláště s přihlédnutím k notovému zápisu) velmi zdlouhavá a náročná, je také zároveň omezená v počtu analyzovaných skladeb. Aby tedy bylo možné pojmout hudební materiál progresivního rocku také do šířky, přistoupím ve své práci kromě komplexní analýzy také k díličí analýze určitých jevů. Termín „sonda“ je v tomto případě zřejmě přesnějším označením.

Takové sondy budou sloužit k osvětlení jednotlivých jevů (tj. především v rámci hudebních složek tak, jak jsou znázorněny v předešlé kapitole) s reduktivním notografickým, či

schematickým znázorněním. Tyto sondy nebudou podléhat zvolené analytické metodice, zároveň však díky své názornosti poukážou na přítomnost popisovaných jevů.

Komplexní analýza vybraných skladeb

Komplexní analýza vybraných skladeb bude stěžejním pilířem celé práce. Tyto analýzy již musí být systematické, a budou proto podléhat zvolené analytické metodě a formě. Veškerý analyzovaný materiál bude rovněž přiložen v notografické (případně auditivní a audiovizuální) podobě. Analýza bude tedy sledovat stanovené cíle:

- změnit obecné nahlížení na protagonisty progresivního rocku v rámci obecného rocku, tedy na skladatele, kteří myslí pouze v rámci melodie a akordických značek;
- zvýšit obecné povědomí o umělecky méněcenné hudbě;
- všechny zdrojové publikace o jevech popsanych v kapitole 2.1.1.1. („aspirace na um. dílo“, „active listening music“, „aspirace na um. dílo“ a další) pouze opatrně hovoří. Je jich však dost na to, aby se staly určitými hypotézami => chceme tyto výroky o charakteristice a struktuře hudebního materiálu progrocku na základě analýzy potvrdit, či vyvrátit;
- pozvednout nízkou úroveň kvalitativního poznání progrockového hudebního materiálu mezi česky psanou primární literaturou.

Struktura analytického postupu (forma komplexní analýzy)

Následující schéma znázorňuje strukturu komplexních analýz použitých v páté kapitole. Za jednotlivými body je v závorce uveden krátký upřesňující komentář:

- Úvod (relevantní informace, jaké jsou a co jimi sledujeme):
 - anotace;
 - poznámka k původu notového zápisu;
 - informace o autorovi (autorech);
 - kontextové informace k dílu (doba vzniku, podstatné detaily);
 - pozadí vzniku (sociokulturní a historický kontext);
 - námět, obsah sdělení díla (programní myšlenka).
- Stať (samotná analýza):
 - instrumentace (použité nástroje a jejich charakteristika, upřesnění k ladění, kytarovým efektům apod.);
 - tektonika, harmonie;
 - schematické znázornění;

- slovní popis tonálního, harmonického a tektonického průběhu (analýza harmonické složky bude jedním ze stěžejních bodů analýz a bude mít formu postupného výkladu funkční harmonie krok za krokem. Vzhledem k provázanosti tonálního plánu skladby s tektonikou bude tento slovní komentář svázán s výkladem tektoniky a motivicko-tematické struktury);
 - analýza melodické linie (melodická složka, sledujeme charakter melodie: Jak je vystavěná? Je nositelem hudební myšlenky (motivu, tématu)? Jedná se o symetrickou, anebo nesymetrickou větu? Jaký je její rozsah? Jaký je její charakter ve vztahu k celku? Stoupá, či klesá? Je její vývoj hierarchický? Sledujeme sekvenční rozpracování, sledujeme její vývoj... atd.);
 - rytmika (kinetická složka – Jak je složitá, komplexní? Polyrytmus, polymetrie).
- Závěr:
 - zdůraznění podstatných poznatků;
 - celkové zhodnocení výsledku analýzy ve vztahu k vytyčenému cíli.

1.3. K užité terminologii

Aplikace odborné muzikologické terminologie na NA hudební materiál představuje další významný problém, se kterým se hudebně-analyticky zaměřené studie populární hudby musí potýkat. Existují dva směry, jimiž se populárně-hudební analytikové vydávají.

První, konzervativnější směr využívá terminologii běžnou pro AH (Mellers, Covach, Stump); druhý směr tvoří raději neologismy, nebo dá radši přednost nekodifikovaným, hovorovějším termínům a těm „tradičním“ se raději vyhýbá (Moore, Middleton). Tyto směry do určité míry korespondují s pojetími hudebních analýz popsány v předešlé kapitole. Kromě toho se zde střetávají dva autonomní světy, a sice svět anglického a českého jazyka.

Anglická vs. česká hudební terminologie

Čeština se zdá být v tomto směru v lehké terminologické křeči – jakákoliv sémantická odchylka od normy je často považována za chybu. Oproti tomu angličtina je flexibilnější a přitom názornější, více užívá souvislostí a prostého principu než doslovné akurátnosti.

Anglicky psané analýzy progrocku tedy často užívají termíny jako „movement“ a „theme“,

což jsou ekvivalenty českých termínů „věta“ a „téma“ (především Edward Macan v *Rocking the Classics*, John Covach a další). Angličtina také častěji pojmenovává jevy na základě jejich charakteru, neopírá se tolik o tradici či úzus. Například zmíněný termín „věta“ má v české hudební terminologii hned několik významů. Ekvivalentem českého termínu věta ve smyslu část cyklu je v angličtině termín „movement“, který nelze rozhodně zaměnit za anglický ekvivalent drobné věty, tedy ucelené hudební myšlenky s polovičním či celým závěrem („phrase“).

Dalším problematickým termínem je „téma“. V české hudební terminologii je téma termínem, který zřejmě nejpřesněji definoval Janeček (před ním se jím zabíral Šín a ještě před ním o něm psal např. Antonín Rejcha). V českých analytických textech se pojem téma využívá téměř výlučně v souvislosti s AH sférou. Téma se podle Janečka stane tématem pouze tehdy, je-li hudební materiál **tematizován**.⁵⁹ Podléhá tedy určitým kritériím, díky nimž sice je tento termín jasně vymezen, připravuje se však o část své podstaty. Jako vysvětlení může posloužit aplikace ekvivalentu v angličtině. Anglický termín „theme“ se využívá v mnohem širším slova smyslu. Často odkazuje jen na motiv, anebo naopak na celou skladbu (a to i v NAH oblasti), která má určitý mimohudební program, význam. Běžně označuje např. kompozice filmové hudby. Takový materiál může, ale nemusí disponovat tematizací dle českého paradigmatu. Téma má navíc jinou povahu ve fuze než například v sonátové formě (viz Janeček⁶⁰). Ve fuze tvoří většinou pouze jednohlasou neperiodicky členěnou drobnou, avšak závažnou hudební myšlenku. Kdežto téma v sonátové formě je delší, ucelenější a celistvý hudební proud v plné sazbě. Angličtina tento termín využívá z hlediska jeho prosté podstaty, a to samotné denotace slova téma, tedy ve slova smyslu „předmět, námět, myšlenka díla“. Tento příklad může sloužit jako vzorový příklad odlišného přístupu angličtiny k termínům v oblasti hudební teorie.

Rozdílnost angličtiny a češtiny může to být odpovědí na otázku, proč se čeští hudební teoretikové zdráhají aplikovat klasickou, „starou“ hudební terminologii na hudební materiál NAH, zatímco zahraniční teoretikové jej bez větších problémů (a výhrad svých kolegů) takto dávno využívají.

⁵⁹ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 102.

⁶⁰ *Ibid.*, str. 340.

Je otázkou, do jaké míry je validní používat v populární hudbě termíny jako „téma“. Co však lze říct s jistotou je, že používat v rámci analýzy hudebního materiálu progresivního rocku termíny jako sloka či refrén, je v drtivé většině případů nedostačující. Forma skladeb, kterou se tato práce zabývá, je natolik komplexní, že na rozcestí, zda použít obecné a poněkud amatérské označování částí skladeb (refrén, sloka, bridge), či používat byť lehce sémanticky posunuté výrazy jako např. téma, se přikláním k druhé variantě.

Poznámka k terminologii aplikované v této práci

Struktura hudebního materiálu progresivního rocku je velice komplexní, s hudbou je pracováno motivickým a tematickým způsobem. Pokud má tedy téma být ucelenou a závažnou hudební myšlenkou, není důvod se tomuto termínu vyhýbat i třeba v případě, kdy by rockový praktik označil danou část za refrén či sloku. Z hlediska analýzy navíc není podstatné, jestli je daný úsek slokou nebo refrémem. Podstatné je, čím disponuje z hlediska struktury hudebního materiálu – rytmika, harmonie, melodika, tektonika atd.

Vzhledem k výše uvedeným skutečnostem tedy není možné provádět ani komplexní ani jakoukoliv jinou analýzu kombinováním tradiční terminologie AH s NAH (sloka, refrén...), protože tyto dva systémy jsou navzájem nekompatibilní. Jedinými dvěma řešeními zůstává vytvoření metodiky vlastní či použití „staré“ terminologie s přihlédnutím k odchylkám či nepřesnostem. Po pečlivém zvážení všech okolností jsem se rozhodl pro poslední zmíněnou možnost, neboť by bylo kontraproduktivní vytvářet pro označení dávno pojmenovaného jevu jiný termín.

Na základě výše zmíněných zákonitostí se však pochopitelně nebudu uchýlovat k úsměvným označením typu „osmá věta *The Prophet's Song* z cyklu *A Night At The Opera*“ ve smyslu „osmá skladba *The Prophet's Song* z alba *A Night At The Opera*“. Považuji však za nezbytné zdůraznit, že jakási paralela například mezi cyklem skladeb a progrockovým koncepčním albem zde v mnoha případech v rámci progresivního rocku je (viz kapitola 2.2.1.9.).

Způsob, kterým v analýzách této dizertační práce aplikuji terminologii, se blíží výše popsanému anglickému způsobu. Veškerá terminologie týkající se hudebních forem bude téměř vždy lehce významově posunutá, ovšem původní denotace slova zůstane. Kompoziční postupy hudby se ostatně časem vždy měnily – některé aspekty se vyvíjely, některé naopak

zůstávají. Příkladem může být sonátová forma, která prošla dlouhým vývojem a jejíž charakter se lišil v závislosti na období, ve kterém hudební dílo vzniklo.⁶¹

Způsob aplikace termínu nemusí záležet jenom na povaze celku či části, na kterou je odkazováno. Často může být odkazováno i na zcela shodný úsek dvakrát jiným termínem. Záleží na tom, z kterého aspektu na daný úsek nazíráme:

- „aspekt členění“:
 - cyklus, velká věta, větný díl, oddíl, dílec, částice...,
- „aspekt struktury hudebního materiálu“:
 - dvojperioda, perioda, drobná věta nebo téma, motiv, motivek, figura...,
- „neurčitý aspekt“:
 - úsek, čtyř/osmi-taktí, takt číslo 25 atp.

1.4. Ke zdrojům a pramenům

Primární literatura analyticky zachycující progrock je ojedinělá. Výjimku tvoří některé odborné články zveřejněné v internetových elektronických periodících *Soundscapes*, *Popular Musicology Online*, *Music Theory Online* či texty v tištěných i elektronických periodících jako je např. *Musical Quarterly*. Dále také existuje několik akademických prací (především *Popular Music Analysis*, Gordon Ross) či velmi obsáhlé a kvalitní webové studie Philipa Tagga (<http://www.tagg.org>). Mezi česky psané významné primární zdroje z oblasti progrocku patří *Progresivní rock a jeho žánrový fanoušek*, dizertační práce Veroniky Radimcové.

Téměř veškeré použitelné primární zdroje jsou však dostupné pouze v anglickém jazyce, což zahrnuje jistá úskalí především při terminologické aplikaci (podrobněji v předchozí kapitole 1.2). Mnohem důležitějším zdrojem jsou však v tomto případě prameny, zejména notové a auditivní.

Není pravda, že si rockoví hudebníci své kompozice nezapisovali do not. Například Keith Emerson si zapisoval všechna svá díla, a to klasicky ručně do notové podoby.⁶² Celá řada hudebníků si své kompozice zaznamenávala na bázi grafických znázornění s vlastní

⁶¹ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 491 s.

⁶² LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. Graduate Faculty of The University of Georgia, str. 15.

metodikou, nebo alespoň auditivně. Problém však nastává v případě oficiální edice a čerpání z takových pramenů.

Notové edice skladeb, které oficiálně vychází pod hlavičkou vydavatelství, nejenže často nedodrží základní notografická pravidla, ale často vůbec nekorespondují s originálním zněním nahrávky (značně zredukovaná instrumentace, zjednodušená notace, řada notografických i faktických chyb, chybějící části atp.), což je předem diskvalifikuje jako zcela nepoužitelné pro reliabilní analýzu.

Výjimkou v této oblasti byl výše zmíněný Keith Emerson, který spolu s kolegy Gregem Lakem a Carlem Palmerem v roce 1973 založil vlastní vydavatelskou společnost. Veškeré notové materiály tak vycházely pod osobním dohledem Keitha Emersona. Společnost však v roce 1977 zanikla, a dostupnost jinak věrohodných notových pramenů je tak v současné době minimální.⁶³

Klíčovým pramenem pro účely analýzy proto z výše uvedených důvodů zůstává originální **auditivní záznam**, tedy oficiálně vydaná nahrávka pořízená v nahrávacím studiu.

Notografické materiály, které byly pro účely analýzy vytvořeny, tak vznikly kombinací odposlechů z originální nahrávky a dalších, především internetových, neoficiálních pramenů. Takovým pramenem je např. server *Tablibrary.com*. Přestože se jedná spíše o komunitu nadšených amatérů, jejichž společným koníčkem je zápis populární hudby do speciálního formátu .ptb, mnohé zdejší materiály překvapí svoji reliabilitou.

V mnohých případech jsem byl odkázán pouze na volně dostupné, rovněž amatérsky vytvořené soubory formátu MIDI, které jsou veřejnou doménou („public domain“). Jsou tedy volně editovatelné, distribuovatelné na internetu.⁶⁴ Tento formát nemá s notografickou formou nic společného. Obsahuje pouze instrukce pro procesor, které jsou jakýmsi počítačovým ekvivalentem notového zápisu (bez ohledu na notografická pravidla). Jsou tedy sice za lidské účasti převoditelné do grafické notové podoby, jejich nízká reliabilita a absolutní nerespektování notografických pravidel však vede k tomu, že ve výsledku je nutné

⁶³ LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. Graduate Faculty of The University of Georgia, str. 16.

⁶⁴ Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z: <http://www.tablibrary.com>.

absolvovat zdlouhavý a náročný proces odposlechu z originální nahrávky s následným zápisem (či alespoň rozsáhlou korekturou).

Co se vlastní podoby notového zápisu týče, o této problematice pojednává následující kapitola.

1.5. Problematika notového zápisu populární hudby

Ve své recenzi jsem poukazoval na to, že „nové muzikologické“, analyticky zaměřené publikace se silně potýkají s metodikou: „*Všechny zveřejněné analýzy de facto oscilují mezi dvěma póly. Jedním pólem je analýza využívající takových postupů a notových znázornění, které jsou v rámci západoevropské hudby tradiční. Druhým pólem jsou analytické postupy, které vychází z podstaty konkrétně analyzovaných rockových kusů a snaží se tak svoji metodu i grafické znázornění přizpůsobit co největší možnou měrou jedinému atributu – co nejvěrohodnější vizuální výklad konkrétního rockového kusu. Oba póly mají své slabé stránky. V prvním případě se díky pro rockovou hudbu nevyhovujícímu notovému zápisu nepodaří zachytit dílo v celé jeho šíři a ve všech aspektech. V druhém případě zase nedojde z důvodu zjednodušené, či zcela nepřítomné notace k plnohodnotnému a standardnímu grafickému znázornění hudebního díla. V obou případech tak dojde ke ztrátě důležitých hudebních stránek a složek už při pouhé grafické reprodukci.*“⁶⁵

Skladatel AH ve většině případů fixuje své dílo do notové podoby. Skladatel nonartificiální, respektive populární hudby, fixuje své dílo do auditivního záznamu pořízeného v nahrávacím studiu. Tento zásadní rozdíl v paradigmatu uchování a fixování hudebního díla způsobuje již na samém počátku hudební analýzy – ve fázi sběru materiálů – zásadní problém.

Notový zápis považuji za nepostradatelnou součást komplexní analýzy, a proto jsem je za tímto účelem vytvořil. V některých aspektech jsou však pouze orientační, např. zápis rockové bicí soupravy.

Notový zápis, krátce „notace“, je specifickým znakem evropské hudební kultury,⁶⁶ a je tedy spjat původně s její AH sférou. Již ve dvacátém století však tato notace přestala dostačovat

⁶⁵ KREJČÍ, Filip. RECENZE: HOLM-HUDSON, K. (ed.) Progressive Rock Reconsidered. In: *Sborník vítězných prací soutěže o nejlepší magisterskou a doktorskou práci*. Olomouc: UP, 2012.

⁶⁶ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, spol s. r. o. , 2010. ISBN: 978-80-87258-28-6, s. 21.

novým (především tonálním) pojetím hudby. Někteří autoři dvacátého století (Schönberg, Cage, Edgard Varése u nás např. Alois Hába), jejichž požadavkům neměla dosavadní klasická notace šanci vyhovět, tak k zápisům svých hudebních děl přidávali komentáře (John Cage například metodiku preparace klavíru), nebo dokonce vypracovávali celou notační metodiku (např. čtvrttónová hudba Aloise Háby si vyžádala výrazné grafické obohacení stávající notace).

V případě notace rockové hudby jde skutečně o významný problém, o kterém se velice kriticky vyjadřuje např. Kevin Holm-Hudson, resp. John Sheinbaum: „*The implicit message is that this music (Western art music) can be understood as good music because it can be written about in a similar manner to the music of the „great tradition.“*“⁶⁷ V podobném duchu mluví i John Covach⁶⁸ nebo Edward Macan: „*This state of affairs has led to the frequently heard comparisons of Western art music's „richness“ and „complexity“ with the „simplicity,“ even „banality“ of other styles – when, in fact, use of a different analytical system that is not completely tied to Western art music might lead to a very different set of conclusions.*“⁶⁹

Důležité rovněž je podívat se na tuto problematiku s důrazem na aspekt improvizace, protože jestliže platí, že NAH je převážně charakteru spontánního, improvizacího, tak opírat se o notový zápis by příliš nedávalo smysl. „*On the other hand, the complexity of much progressive rock has tended to discourage wholesale improvisation, and the tendency since the late 1960s has been for a band's live performance to reproduce its studio recordings. Once a band has arrived at a finished arrangement of a particular piece, they tend to stick to it closely, and many sections are **repeated almost note-for-note** from performance to performance.*“⁷⁰

Progrockoví interpreti tedy improvizací aspekt mnohdy záměrně vytěsňovali, a jak tvrdí Macan, své studiové nahrávky opakovali „notu po notě“. Tuto teorii potvrzuje řada zdrojů: „*Because popular music exists on a different plane than classical, namely in a recorded medium rather than manuscript or score, the cultural aspect cannot be ignored in the same*

⁶⁷ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York, NY: Routledge, 2002, str. 28.

⁶⁸ COVACH, J.; BOONE, G. *Essays in musical analysis*. Oxford: Oxford university press, 1997, str. 8.

⁶⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, 290 s. IX.

⁷⁰ *Ibid.* str. 158.

*manner as a Josquin motet or Vivaldi concerto.*⁷¹ Ross se v tomto výroku dotýká jedné z nejvýznamnějších problematik, kterou je paradigma fixace populární hudby. Zatímco v AH je klíčovým fixujícím prostředkem partitura, v hudbě populární je stěžejní originální auditivní nahrávka pořízená v nahrávacím studiu.

Pro tuto dizertační práci je originální studiová nahrávka onou „partiturou“, ze které vycházíme. Noty jsou pouze orientační, vytvořené čistě pro analytické účely. K otázce nahrávka versus notový zápis v kontextu analýzy se vyjadřuje také Ross: *„Any analysis of popular music begins with the same activity. The music must be **heard in order to be understood**. In this way, sociologists employ a score whether they realize it or not. Since the recording has supplanted the written score for the storage of music, when a sociologist listens to a recording, a musical event occurs.*⁷²

K procesu percepcce populární hudby a ke způsobu její fixace se vyjadřuje také Ross: *„The act of listening provides continuity between all popular music analyses. The one element that remains constant is the music itself. Because of its continuous existence in a recorded form, it can be referred to time and time again, with each listening either reinforcing or revealing musical elements that can contribute to the analysis. This does not differ from art music because the manuscript can be referred to repeatedly, however, **the definitive performance for a piece of art music does not exist in the same manner as popular music does and an analyst studying sociological facets would not refer to the score in the same way he or she refers to the recording.**“⁷³ Ross nakonec upozorňuje, že způsoby odkazování na partituru a na určité místo na nahrávce je značně odlišné. V této práci se pokusím tyto způsoby zkombinovat, přičemž, jak už bylo řečeno, o něco větší váhu bude mít studiová nahrávka.*

Přestože rocková hudba a tradiční způsob notového zápisu jsou světy nekompatibilní, rozhodl jsem se k jejich skloubení, navzdory odborným konvencím, přistoupit. A to především z těchto důvodů:

- je to stále jediná možnost, jak standardizovaným a obecně srozumitelným grafickým způsobem **jasně a jednoznačně znázornit hudební myšlenku**, což není nahraditelné žádným jiným schématem;

⁷¹ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 6.

⁷² Ibid., str. 51.

⁷³ Ibid.

- pokud byly v odborné primární literatuře vysloveny charakterové znaky progresivní rockové hudby jako „*active listening music*“, „*inversion of musical values*“, „*art music practices*“, jedná se tedy určitým způsobem o reminiscenci „starého“ kompozičního hudebního postupu. Je proto naopak žádoucí, pokusit se o zapsání takového materiálu do standardní notové podoby, protože už jenom tím, že se to může podařit, se částečně ověří pravdivost takových tvrzení (např. polyfonická faktura, motivická práce aj.);
- jestliže bylo řečeno, že je třeba systematicky a metodicky analyzovat, je systematický a v evropské hudební kultuře hluboce zakotvený notový zápis v současné době nezbytný.

Je však připustit, že dojde i k určitým komplikacím a nedostatkům. Především bude velmi problematické do notového zápisu zapracovat tyto aspekty:

- speciální kytarové techniky;
- zkreslení (efekt) elektrické kytary;
- použité sampley a inserty (efekty, zkreslení) v případě syntezátorů nebo samplerů;
- rocková bicí souprava v celém rozsahu;
- bluesové tercie (vytahování strun u kytar).

Analytická část této práce v tomto směru následuje Mellersovo pojetí, kdy analýza hudebního materiálu vychází z nahrávky na originálním CD nosiči. „*Mellers recognizes the difficulties in transmitting in written form, the aural elements of the music... Perhaps even more than art music, popular music is dependent upon timbre as a definitive aspect of the music's affective ability. Meller's analyses then become, as he states, a "companion" to the playing of the discs. Because Mellers' background is rooted in the traditions and conventions of art music, he attempts to express characteristics in the Beatles' music as though he were speaking of a Beethoven sonata or a Mozart symphony.*“⁷⁴

Samotný fakt, že tradiční notační způsob nedostačuje požadavkům populární hudby neznámá, že je snaha o notový zápis vybraných progrockových děl zbytečná. Notový zápis je zkrátka nutný z hlediska přehlednosti komplexní analýzy a k reduktivnímu vyjádření hudebních myšlenek. Při analýze je nutno někdy odkazovat a kdyby mělo grafické znázornění mít jinou než standardní notovou formu (tak, aby došlo k plnohodnotnému

⁷⁴ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 11.

znázornění všech aspektů), musela by vzniknout celá nová metodika. Taková oblast stojí však už mimo náplň a cíle této práce.

1.6. K notovému aparátu a jiným grafickým znázorněním hudebního materiálu

Grafy, schémata, spojnice a jiná grafická znázornění jsou pomůckami hudební analýzy, nicméně, jak upozorňuje Hons, otázka jejich reliability je sporná: „...*Grafický záznam má své těžko překonatelné nedostatky. Na strukturním vývoji se významně podílejí další časostrukturové jevy, které lze schematicky těžko zachytit. Patří sem např. proměny hustoty, hybnosti, barvy hudebního proudu, polyvrstevnatost struktury atd., nemluvě o konkrétním podílu slova, textu, hlasu.*“⁷⁵

Co se týče grafického znázornění hudebního materiálu použitého v této práci, v první půli analytické části se budou většinou vyskytovat reduktivní notografická znázornění (např. reduktivní notové znázornění pouze melodické linky, schenkerovsky znázorněná harmonie apod.). Následující poznámky se týkají notového zápisu, který je užit v komplexních analýzách v kapitole 5.

Z hlediska notografie zde vznikla opět celá řada problémů; například zkratky rockových hudebních nástrojů. V případě elektrických kytar bylo užit zkratk „Gtr.“, „Bass Gtr.“, v případě syntezátorů (Synth. s přidanou zkratkou použitého nástrojového samplu nebo syntetického zvuku), v případě analogových elektronických klávesových nástrojů zkratky jako Mell (Mellotron), Hamm. Org. (Hammondovy varhany). V případě tradičních akustických nástrojů jsem se snažil zachovat standardní zkratky (Pf. pro klavír například).

Z hlediska celkového vzezření not je nutné mít na vědomí, že vznikaly za účelem analýzy, nikoliv produkce, jsou proto opatřeny poznámkami a značkami týkající se analýzy (tektonika, označení motivů, témat, apod.).

Zápis bicích nástrojů a perkusí

Rocková bicí souprava, která je tvořena převážně idiofony a membranofony a hraje v rockové hudbě nezastupitelnou úlohu nositele rytmu, je tedy hlavní esencí kinetické složky hudebního materiálu.

⁷⁵ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 209.

Jakékoliv další funkce těchto nástrojů spadají zejména pod interpretační úroveň jedince. Tzv. „breaky“ nebo „fill-iny“ bývají ponechány samotnému hudebníkovi i v klasických jazzových, např. bigbandových aranžích skladeb. Jako příklad k pochopení takového přístupu k notovému zápisu bicích nástrojů může posloužit šestá věta *Apocalypse in 9/8* skladby *Supper's Ready*⁷⁶ (jejíž první věta je analyzovaná v kapitole 5.3), kde respektovaný progrockový bubeník Phil Collins předvádí nad ostinátní figurou v devítiosminovém taktu své neopakovatelné umění hry nejen s těžkými a lehkými dobami, polyrytmem a polymetrií (nad 9/8 ostinátní figurou, která je sama o sobě rytmicky složitá), ale také například s dynamikou. Taková interpretace je neopakovatelná a jedná se tu o jeden z aspektů, kterými se progresivní rock řadí zcela výlučně do tradičních paradigmat NAH.

Pojetí rockové hry na bicí bývá často intuitivního, i když ne vždy zcela improvizčního charakteru (např. v případě Mikea Portnoye nebo Carla Palmera, kteří hrávali velmi složité rytmické, neřídko polyrytmické vzorce jak ve studiu, tak naživo téměř beze změn).

Zapsat detailně všechny komponenty rockové bicí soustavy do notové osnovy by bylo pro účely hudební analýzy nevhodné, přehlednost takové partitury by byla takřka nulová. Notová osnova bicích nástrojů tedy v tomto případě představuje především informaci o základním rytmickém vzorci, patternu (tzv. „groove“), a slouží pouze pro přehled zejména v oblasti akcentu či naopak odlehčené doby. Zachycuje tedy pouze jakousi základní rytmickou osu.

Notový zápis rockové bicí soupravy je značně nesourodý a podléhá pouze částečnému úzu, který bývá využíván zejména v jazzových ensemblových partiturách (např. jazzový bigband). V této analytické studii je použita forma zápisu, která z něj vychází, a kde:

f' : basový buben („kopák“);

$g' - h'$: tom-tomy (seřazeno podle výšky ladění);

c'' : crash („virbl“, „céčko“);

$d'' - e''$: další tom-tomy;

f'' : činel;

g'' : zavřená hi-hat (křížek), otevřená hi-hat (kosočtverec);

⁷⁶ viz videozáznam <http://www.youtube.com/watch?v=0FrFytItybk>, v čase cca od 4:00.

a'' – e'' : další činely (podle ladění).

Pro přehlednost not se rozlišují různé typy hlaviček. Pro činely se používá křížek, pro hi-hat případně kosočtverec, pro bubny (hlavně tom-tomy a basový buben) potom klasický plný ovál.

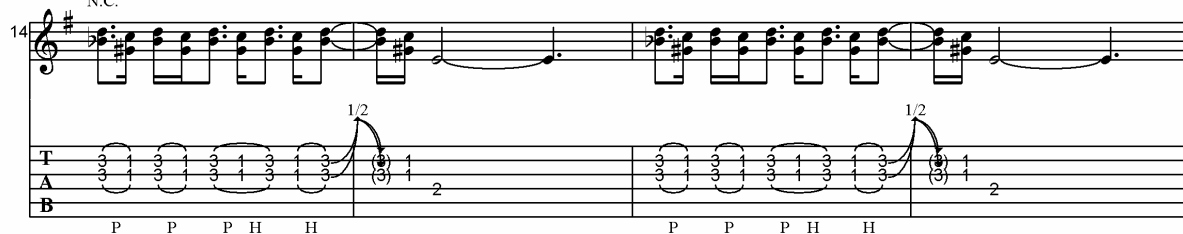


Takový zápis je tedy notovým záznamem přiloženého záznamu.⁷⁷

Zápis elektrických kytar a basových kytar

Zápis rockové elektrické kytary je zřejmě nejobtížnějším úkolem. Vytahování strun, nespočet kytarových technik, které významným způsobem mění tón, to všechno jsou aspekty velmi obtížně zachytitelné v rámci tradiční evropské notace. V této oblasti však existují vhodné programy, které s těmito aspekty počítají. Takovým programem je mimo jiné například *Powertab editor*, který pracuje se soubory .ptb, které jsou volně k dostání na serveru *Tablibrary.com*:

B Main Theme
N.C.

Musical notation for guitar. The top part shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of music. Below the staff is a guitar tablature with six lines (T, A, B). Fret numbers are written on the lines, and picking directions (P for pick, H for hammer-on) are indicated below the tablature. There are also some circled numbers and a '1/2' marking. The piece is labeled 'Main Theme' and 'N.C.' (No Chords).

78

Tyto čtyři takty jsou hlavním motivem skladby *Red* skupiny KING CRIMSON (*Red*, 1974). Reálná studiová nahrávka tohoto úseku viz příloha.⁷⁹

Jak je patrné ze zápisu a nahrávek, taková forma zápisu kombinuje jednak klasickou hudební notaci a jednak výhody tabuláturového zápisu, který je přehlednější pro kytaristy a navíc zahrnuje jeden významný aspekt, jímž je vytahování strun (na rozmezí taktů 14-15 a 15-16), což je klíčová technika především u bluesově založených progrockových kytaristů (např. David Gilmour, Steve Howe).

⁷⁷ příloha: **1_6_ukazka_bici.mp3**.

⁷⁸ zdroj: Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z: <http://www.tablibrary.com>.

⁷⁹ příloha: **1_6_2_ukazka_kytara.mp3**.

Ross obhajuje důvod vzniku kytarových tabulatur na základě technik, které jsou unikátní výlučně pro kytarovou hru: „*Tablature notation, whose history stretches back to the earliest publications for Lute by Petrucci, is used extensively for guitar transcriptions, since most electric guitarists are ignorant of standard music notation.*’ ***Additionally, electric guitar playing involves single and double-stop string bends that may or may not be in tune, whammy bar techniques, and other performance practice elements that are entirely unique to the electric guitar.*** *This has resulted in new notational symbols being created to explain and illustrate the songwriter's or guitarist's intention. A rather complex vocabulary of terminology coupled with graphic representations of quarter-tone bends, palm mutes, slides, hammer-ons, pull-off artificial harmonics, pick slides, and other timbral qualities that only the electric guitar can create has been adopted as standard, normative, and usual in pedagogical publications, anthologies, and transcriptions.*“⁸⁰

Powertab editor a jeho způsob notového záznamu byl nakonec využit jen okrajově ve čtvrté kapitole.

Co se týče basové elektrické kytary, její zapsání do not proběhlo bez problémů. Z úsporných důvodů budu dávat přednost označení „baskytara“, které se již stalo normou.

Zápis klávesových nástrojů

Zápis hojně využívaných elektrofonů, jako jsou třeba Hammondovy varhany nebo Mellotron, není nijak komplikovaný.

Problémem je spíše v případě syntezátorů a samplerů nepřehledné množství samplovaných nástrojů, jejich rejstříků a různých insertů, efektů a dalších možností, které nekomplikují samotnou notaci, ale přináší řadu nových nekodifikovaných zkratek, značení, změn rejstříků atd.

Vzhledem k povaze klávesových nástrojů je však jejich zápis v porovnání například s kytarami poměrně věrný. Detaily o hojně využívaných klávesových elektrofonech viz kapitola 2.2.1.1.

⁸⁰ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 32.

Zápis sólových a sborových vokálů

Největším problémem v případě sólových vokálů je opět problematika výrazových prostředků a pěveckých technik. Jistá neurčitost rockového frázování, která je způsobena především velmi silnou expresí, vede ke vzniku několika možností, jak melodii zapsat. V tomto případě jsem volil takovou formu, která co nejlépe ilustruje melodii z hlediska její tektoniky. Melodické články a motivy musely totiž být z pohledu čtenáře dobře viditelné.

Vícehlas v progresivním rocku

Vzhledem k povaze nahrávacího procesu se nahrávání vokálů ve studiu provádí po částech – vždy se nahrává do určité míry autonomní fráze či odpověď hlavnímu vokálu. Často se ale povaha vícehlasých doprovodů několikrát během krátké doby mění – dvojhlas, trojhlas, čtyřhlas. Poslední slovo má obvykle producent, který provádí mix, v důsledku něhož je mnohdy jeden z hlasů zcela upozaděn, zatímco zbytek zůstává výrazný. Spousta skupin však k vokálům přistupovala tradičně a respektovala vedení hlasů. Existovaly progresivní rockové skupiny, které byly studiovým vrstvením vlastních hlasů proslulé, např. QUEEN, pro něž se staly dokonale prokomponované sborové aranže doslova trademarkem.⁸¹ Kromě QUEEN lze v této souvislosti zmínit ještě např. YES. Komplexní analýza v kapitole 5.2. se mimo jiné zabývá přísným tříhlasým kánonem ve skladbě *Prophet's Song* právě skupiny QUEEN (*A Night At The Opera*, 1975).

⁸¹ KREJČÍ, Filip. *Artifciální gesta v tvorbě skupiny Queen*. Olomouc, 2009. 90 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, str. 68.

2. GENEZE, VÝVOJ A CHARAKTERISTIKA PROGRESIVNÍ ROCKOVÉ A ARTROCKOVÉ HUDBY, HUDEBNĚ-ESTETICKÝ DISKURZ

Progresivní rock osciluje mezi řadou pólů:

- AH sféra vs. NAH sféra;
- improvizace vs. prokomponovanost;
- kontrast vs. spřízněnost (z hlediska tektoniky);
- masová popularita vs. odklon od marketingu;
- hédonistická funkce vs. estetická a komunikační funkce.

Následující kapitola připravuje teoretický podklad pro analytický přístup. Pojednává tedy především o těchto oscilacích a analytická část následně konkrétně upozorňuje na jejich jednotlivé esence v daných oblastech. Patrně nejvíc diskutovanou oblastí je první uvedená polarizace, tedy ta mezi AH a NAH atributy.

2.1. Progresivní rock, artrock – definice

Termín „progressive rock“ byl poprvé použit britským hudebním tiskem v druhé polovině šedesátých let. Sdělením bylo, že progresivní rockové skupiny dosáhly ve své tvorbě vysokého stupně pokroku⁸² (od toho termín „progress“ – česky pokrok) „ ..., což mělo za následek rozšíření hranic rocku jak na bázi stylistické, tak na bázi koncepční.“⁸³ Jerry Lucky dále uvádí, že jedním z prvních použití sousloví progressive rock byla deska skupiny CARAVAN, vydaná v roce 1968, kde stálo: „*Caravan belong to a new breed of progressive rock groups, freeing themselves from the restricting conventions of pop music by using unusual time signatures and sophisticated harmonies. Their arrangements involve variations of tempo and dynamics of almost symphonic complexity.*“⁸⁴

Odborná literatura uvádí celou řadu definic progresivního rocku, z nichž vybírám tuto:

„*Progresivní rock je podžánrem rockové hudby, který se vyvíjel v období od druhé poloviny*

⁸² LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, str. 121.

⁸³ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 26. (přeloženo aut.).

⁸⁴ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, str. 121.

*šedesátých let do první poloviny let sedmdesátých jako součást britské snahy pozvednout rockovou hudbu na úroveň artificiální věrohodnosti.*⁸⁵

Pojem „artrock“ (anglicky psáno zvlášť – „art rock“) je potom velmi často používán buďto jako ekvivalent, nebo jako stylová odnož progresivního rocku. Zabývat se jednoznačnou hranicí mezi artrockem a progresivním rockem je nesmyslné, neboť tyto dva podžánry jsou velmi úzce propleteny. Vyvíjely se vedle sebe či společně a existuje celá řada interpretů, jejichž práce bývá zařazována jak do žánru progresivního rocku, tak do artrocku (Mike Oldfield, EMERSON, LAKE & PALMER, PINK FLOYD a další). Způsob jejich hudebního vyjadřování je přitom zcela odlišný. Pojem artrock tak zůstává na rozmezí mezi ekvivalentem progresivního rocku a jeho podžánrem. Naproti tomu pojem progresivní rock je obecnější, pojímá širší rockové pole a je také frekventovanější. Budu jej proto v této dizertační práci preferovat. Stejného názoru je i Edward Macan, který upozorňuje na rozporuplnost vznikající při označování teatrálních glam-rockových odnoží (David Bowie, ROXY MUSIC) jako artrockové.⁸⁶ Jerry Lucky k otázce progresivního rocku vs. art rocku čerpá z encyklopedie magazínu *Rolling Stone*: „*Progressive rock is sometimes also know as art-rock, though bands like Roxy Music, who rocked hard, but made full, witty use of self conscious ironic detachment that was less high than Yes, ELP at al, are also know as „art rockers“ which can cause some confusion.*“⁸⁷ S tímto názorem se ztotožňuje i Edward Macan.⁸⁸

K definici progresivního rocku pak Jerry Lucky uvádí: „*Generally, progressive denotes a form of rock music in which electric instruments and rock band formats are integrated with European classical motifs and orchestrations, typically forming extended, intricate, multi-movement suites*“.

Tuto definici uvádím mimo jiné z toho důvodu, že užívá termín „multi-movement suite“. Slovo „multi-“ se v tomto případě může jevit jako nadbytečné, protože suite, neboli suitový cyklus má vždy několik vět. Několikavěté formy však v populární hudbě nejsou obvyklé, zřejmě proto Jerry Lucky a další autoři používají termín „rock multi-movement suite“. Do této kategorie spadají klíčové skladby progrocku jako *Supper's Ready* (viz komplexní analýza

⁸⁵ MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>. (přeloženo aut.). Další definice uvádí LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, str. 132.

⁸⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 27.

⁸⁷ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, 352 s.

⁸⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 27.

v kapitole 5.3), *Atom Heart Mother* (PINK FLOYD), *Thick As A Brick* (JETHRO TULL), *Close To The Edge* (YES), *Karn Evil 9* (EMERSON, LAKE & PALMER), *Tubular Bells* (Mike Oldfield) a další, přičemž repertoáry zmíněných skupin a autorů disponují větším počtem takových kompozic.

Autorem termínu „rock multmovement suite“, tedy „několikavětá rocková suite“ je Edward Macan.⁸⁹ Některé odvozené termíny mohou na první pohled vypadat těžkopádně, paralela však existuje, a je dokonce široce aplikovatelná. Např. koncepční rockové album (album typické pro progresivní rock, které disponuje jistou jednotící kompoziční linií, o níž mluvil například Janeček⁹⁰) lze z hlediska hudebních forem definovat jako jistý druh cyklu skladeb.

Paul Stump dále tvrdí, že progresivní rock je „... *any form of rock music which foregrounds musical expression as a discrete and sovereign means of communication.*“⁹¹ Tato definice je rovněž velmi výstižná, protože nastiňuje fenomén návratu progresivního rocku k estetické a komunikační hudební funkci (více v kapitole 2.1.1.1.).

Allan F. Moore, autor hesla *Progressive rock* v oxfordském *Grove Music Online* slovníku, charakterizuje progresivní rock doslova jako „*dospělost britské rockové hudby*“.⁹² Podle Petera Wiltona rozumíme progresivnímu rocku jako odnoži britské rockové scény s tendencí k eklectizmu, přičemž druhotně zmíněný artrock čerpá především z artificiální hudby.⁹³

2.1.1. Vznik a vývoj progresivního rocku, sociokulturní aspekty, otázka žánrového a regionálního vymezení, periodizace.

Kořeny progresivního rocku sahají do období populární hudby, které se nazývá **britská invaze**. Právě britská invaze a její aspekty determinovaly charakter progresivní rockové hudby tak, jak je popsána v předchozí kapitole 2.1. Fakt, že se jedná o britský směr, není pouze přáním britských autorů. Souvisí i s tím, že se britská hudba především díky skupinám jako BEATLES, ROLLING STONES, WHO, ANIMALS, HERMAN HERMIT'S či KINKS postavila na vlastní nohy, přestala být ve stínu afroamerické hudby přicházející z USA a

⁸⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 27.

⁹⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 395.

⁹¹ STUMP, Paul. *The music: a history of progressive rock*. London, UK: Quartet Books Ltd., 1997, 384 s.

⁹² MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>. (přeloženo aut.).

⁹³ WILTON, Peter. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

zaznamenala enormní nárůst popularity ve světě. Získala svou vlastní tvář, svébytnost a její protagonisté získali odvahu k experimentátorství, k objevení vlastní cesty hudebního vyjadřování: „*The early progressive rockers were not the first to employ musical elements generally associated with the classical or art-music tradition in their arrangements. ... What was distinctive about the progressive-rock movement that arose out of the British-invasion scene, however, was an attitude of art-music seriousness.*“⁹⁴

Britská invaze oficiálně odstartovala vystoupením skupiny BEATLES v televizní Show Eda Sullivana (1963), po němž došlo k masivnímu nárůstu prodeje britských desek (nejen BEATLES) na americkém trhu. Tento trend se potom rozšířil do celého světa.

Progrock se začal, stejně jako představitelé britské invaze, odklánět od vlivů jazzu, blues a jakékoliv afroamerické hudby. Progrock se naopak poohlížel po inspiraci na druhou stranu – do vzdálenější minulosti a na východ – do evropského AH dědictví: „*Progressive-rock musicians often seemed to be more interested in standing shoulder to shoulder with Richard Wagner or Igor Stravinsky than with Elvis Presley or Little Richard.*“⁹⁵

Radimcová popisuje vznik progrocku následovně: „*Vznik progresivního rocku na konci 60. let 20. století je značně postižen několika aspekty. Nejprve je třeba zdůraznit, že všechny důsledky, které následně zapříčinily hudební změny a progresse, jsou odvozeny z filozofie postmoderní doby, jež se vyznačuje extrémním relativismem, zesvětštěním, příklonem k experimentu, stíráním hranic mezi vysokým a nízkým uměním atd. Tyto vyhrčené tendence vedou k tomu, že člověk má velké množství otázek, na které nenalézá v rámci relativizace hodnot, norem, pojmů odpověď. Jeho volbou je tudíž experimentálně zkoušet nejrůznější cesty a hledat takovou, která se mu bude jevit jako maximálně uspokojující.*“⁹⁶

Zhruba v druhé polovině šedesátých let dvacátého století dochází v undergroundových londýnských klubech (jako např. *UFO, The Middle Earth* a *Marquee*⁹⁷) k postupnému, avšak významnému posunu dosavadní psychedelické hudební scény. Skupiny jako PINK FLOYD nebo CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN začaly prahnout po rozšíření stávajících

⁹⁴ COVACH, John Rudolph a Graeme M BOONE. *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 219 p. ISBN 01-951-0005-0, str. 3.

⁹⁵ Ibid., str. 4.

⁹⁶ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 56.

⁹⁷ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 145.

hranic rockové hudby, a od prostého „nekonečného“ improvizování se tak postupně dostávaly k pokročilemu experimentování nejen na poli témbu, ale i harmonie, instrumentace, rytmiky a především hudebních forem. „*These experimental approaches were enabled by growing studio sophistication, a general shift from a working-class, dancing market to a student, listening market, and an economic boom, which gave the major labels the space to invest in artists and relax their hold over product and marketing.*“⁹⁸

Důležitým podhoubím, ze kterého progrock vzešel, byla psychedelie. Macan popisuje základy progrocku takto: „*The third wing of English psychedelic music was represented by the Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd, and the Nice. Unlike the other two wings of English psychedelic music, these groups were influenced by the later music of the Beatles. The Beatles, of course, predated psychedelic music by several years; however, they steadily moved away from their roots in the straight-ahead pop style of the early 1960s, and by 1966 became a de facto psychedelic band. It was in the Beatles' music of 1966 and 1967 – particularly in their album Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band – that many of the elements that later characterized English progressive rock first appear.*“⁹⁹

In The Court Of The Crimson King je dalším albem, které patří mezi klíčové nahrávky při hledání kořenů progresivního rocku a je zároveň titulem, u něhož panuje v odborné literatuře obecná shoda při jeho označení jako prvního progresivního rockového alba. Pokud v předchozích zmíněných albech došlo pouze k náznakům progresivní rockové hudby, v tomto případě lze již hovořit o plnohodnotné progresivní rockové nahrávce.¹⁰⁰

Grove Music Online popisuje okolnosti vzniku progresivního rocku takto: „*A development of UK pop music that began in 1967 with the sonic exploration of the Beatles' Strawberry Fields Forever and the classical allusions of Procol Harum's A Whiter Shade of Pale, and continued as an active underground scene in many parts of Europe into the late 1990s. It was predicated on an achieved maturity of UK rock, divorced from American precursors, an*

⁹⁸ MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁹⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 20.

¹⁰⁰ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, str. 17 a další.

*ideology of free expression and a complementary striving for legitimation often founded on the appropriation of classical referents.*¹⁰¹

Nejdůležitější milníky ve vzniku progrocku

- **duben, 1967:** londýnský koncert *The 14 Hour Technicolour Dream* dle Paula Stumpa znamenal konec undergroundu.¹⁰²
- **červenec, 1967:** vydání alba *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (BEATLES);
- **červen, 1968:** vydání alba *A Saucerful Of Secrets* (PINK FLOYD);
- **srpen, 1970:** *Isle Of Wight Festival*: ELP: premiéra transkripce díla *Obrázků* z výstavy (viz kapitola 4.2), PINK FLOYD, Jimi Hendrix, 600 000 diváků.

V první polovině sedmdesátých let potom progresivní rock zažíval období největšího rozkvětu: alba *Foxtrot* (1972), *Selling England By The Pound* (1973) jsou považována za vrchol progresivní tvorby skupiny GENESIS, album *Close To The Edge* (1972) je zase vlajkovou lodí skupiny YES. JETHRO TULL v té době přišli se slavným albem *Thick As A Brick* (1972), PINK FLOYD s jedním z nejúspěšnějších alb v historii rocku vůbec *Dark Side Of The Moon* (1973), KING CRIMSON vynikli alby *Lark's Tongue In Aspic* (1973) a *Red* (1974), Mike Oldfield jako přední představitel art rocku vydal přelomová alba *Tubular Bells* (1973) a *Ommadawn* (1975), EMERSON, LAKE & PALMER vydali svá nejhodnotnější alba *Tarkus* (1971) a *Pictures At An Exhibition* (1971).

V druhé polovině sedmdesátých let a začátkem let osmdesátých se potom začaly dostavovat první příznaky manýrismu (př. album *Lamb Lies Down On Broadway* (1975), po kterém skupinu GENESIS z důvodu nespokojenosti se směrem, kterým se skupina vydává, opustil její zpěvák a frontman, Peter Gabriel). KING CRIMSON v roce 1974 ohlásili konec a na výsluní se pomalu dostává jednoduchý a přímočarý punk, jakožto kontrast k složitým a prokomponovaným dílům progresivního rocku. Pompéznost a okázalost, se kterou se progresivní rock potýkal, znamenala počátek úpadku. Mnohé skupiny, dříve ryze progresivní, zcela změnily způsob svého hudebního vyjadřování a upadly do ničím nevynikajícího

¹⁰¹ MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

¹⁰² STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 35.

mainstreamu populární hudby (př. GENESIS s Philem Collinsem, který se přesunul od bicí soupravy k mikrofonu).

Logickým protipólem, který progrock vystřídal, byl punk: „*Progresivní hudební akce samozřejmě vyvolaly přirozenou reakci, a to touhu po jednoduché hudbě, která nemá mít tendence být komerční, ale vrátit se k podstatě rockové hudby, jíž je revolta, energie, názorový radikalismus, ne pompézní tvorba filozofujících tzv. progresivistů. ... Druhým, viditelnějším důvodem poklesu zájmu o progresivní rock byl vznik nového stylu punk, jenž začal cíleně atakovat jedinečnost hudebníků 70. let, jejichž pompézní hudba plná velkých gest začínala být přežitým fenoménem. Punková hudba výrazně konkurovala progresivní rockové hudbě. Pochopitelně ne kvalitou hudebního projevu, ale v oblasti obchodu s hudbou.*“¹⁰³

Poledňák viděl nástup punku poněkud kritičtěji vůči progresivnímu rocku: „*Punk nastupuje jako reakce na pompéznost, nudu a uměleckou sterilitu tzv. progresivního rocku a žebříčkového popu, buď kontemplujících o kosmu či nirváně, nebo zpívajících doslova o ničem.*“¹⁰⁴

V devadesátých letech se duch rockové progrese převtělil do podžánru metalu. Progresivní metalová skupina DREAM THEATER se veřejně hlásila k ovlivnění progresivním rockem. V roce 1995 vydala album *Change Of Seasons*, které čerpalo z tvorby skupin jako GENESIS či YES. Skupina DREAM THEATER působí (ostatně stejně jako YES) s občasnými obměnami v sestavě dodnes.

Sociokulturní atributy progresivního rocku

Progrock rozhodně nebyl výsadou „spodních tříd,“ což souvisí s důrazem na vzdělanost a určitou distingovanost progrocku: „*The leading lights of Pink Floyd never could (or did) pretend to be „working-class heroes.“ **Their backgrounds were strictly white-collar, their parents downright distinguished.***“¹⁰⁵ Edward Macan se touto otázkou velmi detailně zaobíral ve své publikaci *Rocking The Classics*: „*By considering the contribution of the colleges, universities, and the Anglican Church to the formation of progressive rock, I will show how*

¹⁰³ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 59.

¹⁰⁴ POLEDŇÁK, Ivan a Ivan CAFOUREK. *Sondy do popu a rocku*. 1. vyd. Praha: H, 1992, 175 s. ISBN 80-854-6714-3, str. 37.

¹⁰⁵ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 144, cituje z: SCHAFFNER: *Pink Floyd*, str. 15.

the style perfectly reflects its origins in an intellectual, southeastern English youth-based subculture; as I will argue, it could have hardly developed elsewhere.“¹⁰⁶ Tyto nálezy potvrzují, že progrock nebyl pouze komunikátem určité sociální skupiny a jejích postojů, jako tomu bylo například v případě hippies či po progrocku nastupujícího punku. Pokud byly u progrocku vůbec čitelné nějaké sociokulturní aspekty, pak to mohl být zřejmě důraz na britskou a evropskou kulturu, což je patrné především z díla skupiny GENESIS a Mikea Oldfielda.

Progrock jakožto čistě britský podžánr rockové hudby?

Tímto se dostávám k regionálnímu zakotvení žánrů progresivního rocku a art rocku.

V sekundární literatuře se setkáváme se dvěma protichůdnými názory:

- progresivní rock byl ryze britským rockovým žánrem;
- progresivní rock byl celosvětovým žánrem.

V obou případech je však neoddiskutovatelné, že progresivní rock vznikl a rozvíjel se ve Velké Británii, respektive v Anglii. Fakt, že našel své příznivce i představitele i v jiných zemích (především v Itálii, Německu, Francii, Kanadě a USA), na tom nic nemění:

*„Progressive rock has been a phenomenon mainly of southern England. Most of the major progressive rock bands of the 1970s formed here (as did the bulk of the prominent neo-progressive bands of the 1980s).“*¹⁰⁷

Progresivní rock ve Velké Británii versus USA (Macan)

*„Why did progressive rock develop in southern England rather than another part of Britain or, for that matter, the United States? I submit that the answer can be found in the peculiar cultural, historical, and social background of this region. First of all, it is fair to say that the south and east of England are more professional and white-collar, while central and northern England are more working-class and blue-collar. Obviously, a style like progressive rock, with its references not only to classical music but also to the art and literature of high culture, was not going to spring from a working-class environ. **Its emergence depended on a subculture of highly educated people.**“*¹⁰⁸ Hlavním sdělením této citace z Macana je zvláště myšlenka a sice, že progrock byl zaměřen a měl také dopad na vrstvu vzdělaných

¹⁰⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 144.

¹⁰⁷ Ibid., str. 145.

¹⁰⁸ Ibid., str. 147.

lidí, nikoliv pouze na vrstvu mládeže nebo sociálních skupin spojených s jakoukoliv snahou o osobní identifikaci s určitým stylem apod.

Role vzdělání v progresivním rocku a paralela s evropskou klasickou hudební tradicí

Celá řada vlivných kapel se formovala na vyšších vzdělávacích stupních: PINK FLOYD (*Regent Street Polytechnic, Cambridge*), GENESIS (*Charterhouse, London*), QUEEN (*Imperial College, London*), KING CRIMSON (*Bournemouth College*), VAN DER GRAAF GENERATOR (*Manchester University*).¹⁰⁹

Macan nepochybuje o tom, že vzdělávací prostředí bylo jedním z faktorů, které determinovaly charakter progrocku. A to především tím, že jeho protagonisté měli díky vzdělání přehled o evropské AH sféře, což se muselo logicky projevit v jejich tvorbě: *„There is no doubt that the educational backgrounds of English progressive rock musicians as a group go a long way in explaining their familiarity with the European classical repertoire, without which progressive rock would not have developed. They would have become acquainted with the music both by virtue of their class background-classical music has always played a more important role in the lives of European middle classes than that of their American counterparts-and because of the considerable training in classical music they often received. Even those that did not go on to music schools often studied privately for a number of years, sometimes with well-known teachers.“*¹¹⁰

To potvrzuje také sám Greg Lake, člen skupiny EMERSON, LAKE & PALMER: *„It was as natural for these musicians to draw on their European classical heritage as it was for American popular musicians to draw on their native blues, jazz, and gospel heritage.“*¹¹¹

Shrnutí

Existují samozřejmě nebritští představitelé, jejichž tvorba bývá k progrocku přiřazovaná (především RUSH, Frank Zappa). V jejich tvorbě se však vyskytuje celá řada aspektů, které pro progrock typické nebyly. V případě hudebního materiálu Franka Zappy se jednalo spíše o experimentátorství, nikoliv o motivický proces. Rovněž zde byl přítomen silný hédonistický a také politický postojový aspekt: Frank Zappa byl nepochybně bojovníkem proti americkému

¹⁰⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 147.

¹¹⁰ Ibid., str. 148.

¹¹¹ Ibid.

establishmentu. Závěrem k tématu regionálního zakotvení progresivního rocku a art rocku lze tedy konstatovat, že:

- progresivní rock je převážně britským fenoménem;¹¹²
- progresivní rock vznikl a své nejtypičtější, nejúspěšnější a nejuznávanější představitele našel na území Velké Británie;
- progresivní rock a art rock má některé své interprety i v jiných zemích – ti se ale v určitých aspektech od jeho typických představitelů odlišovali.

Periodizace progrocku

Macan rozdělil éru progresivního rocku na dvě období:

- rané:
př. MOODY BLUES, PROCOL HARUM, PINK FLOYD, THE NICE;
- pozdní:
př. JETHRO TULL, KING CRIMSON, YES, GENESIS, GENERATOR, ELP, GENTLE GIANT, CURVED AIR.¹¹³

2.1.1.1. Funkce progresivní rockové hudby a fenomén návratu k estetické a komunikační hodnotě

„Uspokojuje-li hudba nějaké lidské potřeby, plní tím nějaké funkce.“ Ivan Poledňák¹¹⁴

Tato kapitola shrnuje a vysvětluje klíčové poznatky zdrojové literatury z oblasti apercpece progresivního rocku a hudební estetiky, na jejichž základě formuluje východiska a hypotézy pro analytickou část. Z hlediska hudebně-estetického diskurzu progrocku se jedná o jednu ze stěžejních kapitol obecné části této práce.

Poledňák chápe NAH jako hudbu charakteru převážně neumělého ve významu improvizálního, spontánního charakteru, jejíž primární funkcí není funkce esteticko-komunikační ale především funkce hédonistická. *„Označení nonartificiální přitom neproklamuje absenci umělecké hodnoty; upozorňuje ovšem na fakt, že v nonartificiální*

¹¹² SNIDER, Charles. *The strawberry bricks: guide to progressive rock*. Chicago, IL: strawberry bricks, 2007, str. 15.

¹¹³ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9, str. 23.

¹¹⁴ POLEDŇÁK, Ivan. *Proměny hudby v měnícím se světě*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, 352 s. ISBN 978-802-4418-094.

hudbě není tato hodnota dosahována přímočaře a záměrně, neboť tu vzniká sekundárně v primárním procesu uspokojování bezprostředních životních potřeb lidí.“¹¹⁵

Je zvláštní, že značná část formulací – a nejedná se pouze o Poledňáka, podobně se vyjadřuje např. Schnierer,¹¹⁶ Vičar¹¹⁷ – vysvětlujících podstatu dichotomie A a NA hudební sféry výslovně upozorňuje, že v případě nonartificiální hudby nejde o hudbu méně umělecky cennou. Takto ji například formuluje Poledňák: „*Při volbě označení AH a NAH se vyšlo z toho, že „artificiální“ (od ars = umění) charakterizuje hudbu tradičně studovanou muzikology, totiž tu, která míří přednostně k uměleckému fungování a realizuje se v kontextu tzv. krásných umění, zatímco pod označení „nonartificiální“ se zahrnuje všechna ostatní, jinak orientovaná a případně i jinak strukturovaná hudba; NAH rozhodně neznamena neuměleckou hudbu v hodnotovém smyslu!*“¹¹⁸

Takové formulace o něčem vypovídají. Mimo jiné třeba o tom, že vůči populární hudbě a její kvalitě zřejmě panují určitá dogmata či předsudky. Proč by v opačném případě tak často a tak důrazně bylo upozorňováno na fakt, že označení NAH neproklamuje absenci uměleckých hodnot? Například proto, že tento názor je zkrátka, ač málokdy vysloven, v hudebně teoretickém světě přítomný. Na druhou stranu se však není čemu divit. Populární hudba, zvláště poslední dobou, skutečně disponuje neuvěřitelným objemem braku a kýče.¹¹⁹

Idea progresivního rocku, pomezí mezi sférami AH a NAH

*„Po vymezení estetičnosti v oblasti populární hudby, jejíž **hodnotová složka se jeví jako značně kontroverzní**, jsou vytyčeny 3 formanty (**intencionalita tvůrčí práce, její aspirace na umělecké dílo, schopnost díla být recipientem vnímáno, chápáno a interpretováno**), na jejichž základě lze posuzovat míru estetiky progresivní rockové hudby. Z této analýzy je zřejmé, že progresivní rocková hudba v průběhu svého vývoje **nabyla takové estetické***

¹¹⁵ *Slovník české hudební kultury* [online]. Brno, 2008[cit. 2012-05-19]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

¹¹⁶ SCHNIERER, Miloš. *Společenské funkce hudby*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1995, 196 s. ISBN 80-704-0123-0.

¹¹⁷ VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2002, 183 s. Studijní texty (Akademie múzických umění). ISBN 80-858-8386-4.

¹¹⁸ POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. 3., (nezměněná 2.) vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. Skripta (Univerzita Palackého). ISBN 80-244-1257-8, str. 202.

¹¹⁹ BAYLES, Martha. *Hole in our soul: the loss of beauty and meaning in American popular music*. New York: Maxwell Macmillan International, c1994, viii, 453 p. ISBN 00-290-1962-1.

hodnoty, že je schopna konkurovat vysokému umění, a zároveň je poplatná populární kultuře vzhledem ke své intenzivní spjatosti s recipientem, fanouškem.¹²⁰

Radimcová ve své práci přesně vystihla pomezí, na němž se progrock nachází – pomezí mezi hédoné, typickým pro NAH sféru, a mezi estetickým sdělením, typickým pro AH sféru. Vzápětí odpovídá na základní otázku, co je tedy hlavní ideou progresivního rocku: „*Hlavní ideou progresivního rocku je experimentálně i intencionálně vytvářet v mezích vysokých instrumentálních dovedností hudbu, která **nebude podléhat komerčnímu proudu pop music a rocku, ale vydělí se svou estetickou kvalitou ve světle myšlenky l’art pour l’art.** Neznamená to ovšem, že by hudebníci chtěli zůstat stranou mediálního světa, naopak „navzdory anti-komerčním záměrům také pro ně masová efektivita znamená základ pro měřítko uměleckého úspěchu.“ (Wicke 1995, s. 106) Je proto přirozené, že první hudební experimenty nevytvářely tzv. garážové kapely, ale již známí umělci, kteří si byli natolik jistí svou kulturně-spoločenskou pozicí, že si mohli dovolit hudebně vybočit ze standardu.¹²¹ Nejvěrnějším příkladem archetypálního progrockového protagonisty, o kterém Radimcová mluví, by mohl být zřejmě Keith Emerson (viz kapitoly 4.2 a 5.1).*

Narážíme-li na „umění per se“ (či l’art pour l’art, art for art’s sake aj.), pak jedním z prvních, kdo vyslovil tuto myšlenku, byl Edgar Allan Poe ve své eseji *Poetic Principle*: „*We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem’s sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true poetic dignity and force: — but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem per se — this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem’s sake.*“¹²² Poe byl tak jedním z prvních, kdo zdůraznil myšlenku, že umělecké dílo (v jeho případě báseň) má pouze jediný účel: sebe sama. Progrock se k tomuto pojetí hlásil.

¹²⁰ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 55.

¹²¹ Ibid., str. 56.

¹²² POE, Edgar Allan. *The Poetic Principle*. [online]. 1850 [cit. 2012-06-04]. Dostupné z: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/poetic.html>.

Odklon od hédonistické funkce a příklon k funkci esteticko-komunikační, názory soudobé hudební kritiky

Obecně řečeno, nelze soudit kvalitu, tedy jakost materiálu, jakéhokoliv hudebního stylu souhrnně. Fakt, že populární hudba obecně tíhne spíše k hédoné než estetičnu, neznamená, že všechny její produkty jsou právě takové. Jak ostatně tvrdí Radimcová: „*Nelze jednoznačně stanovit, že veškeré produkty jsou z estetického hlediska zavrženíhodné. Nelze stejným způsobem nahlížet na všechny hudební žánry a vycházet ze stejných estetických kritérií. Není možné takto postupovat ani v mezích jednoho konkrétního žánru nebo stylu.*“¹²³

„*Umělecká hodnota progresivního díla, které od svých počátků cíleně aspiruje na přiřknutí estetických kvalit, byla v této kapitole argumentována jeho oscilací mezi dvěma póly. Na jedné straně má svým pojetím, specifikací, cíly, intencí a celkovou strukturou ambice konkurovat vysokému umění. Jeho funkce je primárně estetická, až sekundárně hédonistická.*“¹²⁴ Jak uvádí (nejen) Radimcová, progresivní rock tíhne spíše k funkci estetické, přičemž **hédoné je až druhořadé.**

Ve své podstatě se však tato práce nezabývá estetickým pohledem na progresivní rock ani sociokulturními souvislostmi, ať již jeho vzniku, vývoje či zániku. Nehledá tedy odpověď na otázku, zda hudební materiál progresivního rocku a art rocku je plnohodnotným uměleckým dílem či ne. Bez otázek na souvislosti se zabývá čistě hudebním materiálem jako takovým, tedy samotným koncovým produktem. V rámci komplexní analýzy však připouští, že tento materiál je děním kolem sebe ovlivněn. Vždyť již podle Janečka by měl každý správný analytik zkoumat hudební dílo s neustálým vědomím, že každé dílo vzniká ovlivněno dobou a prostředím, ve kterém skladatel žije.¹²⁵ S tímto vědomím tak vzniká analýza vybraných skladeb jakožto samotného obsahu žánru progrocku a jeho vlastní podstaty, funkčnosti, zákonitosti jakožto svébytného, samostatného života chopného, hudebního materiálu.

Paul Stump k této problematice podotýká: „*The art-school tradition with its romantic personal adventurism in the arts, informed many strands of british popular music, but a specific coincidence of cultural, social and economic conditions in the mid- and late 1960s facilitated the making of **music for music's sake**. It is the heritage of this phenomenon that I*

¹²³ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 68.

¹²⁴ Ibid., str. 77.

¹²⁵ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 467.

*have attempted to trace... Progressive musicians, if their A&R staff were to be believed, weren't just rock musicians. They were – in the 1970s, anyway – 'artists', driven by high Romantic notions of personal expression and originality, individual authenticity, honesty and similar praiseworthy universals. Theirs was a music (those same publicists assured us) that never stood still, scorned convention, was in a state of permanent evolution – in contrast to the mercenary, stereotypical contemporary pop against which it was marketed.*¹²⁶

Stump dále mimo jiné popisuje specifický, dle svých slov nenásilný, ale svébytný vztah progresivního rocku k popularitě a komerci: *„A fiction was invented that rock production somehow promoted ‚serious‘ aspirations, artistic struggle etc., over and above the tackiness, frippery and materialism of pop. But even then, Progressive was nevertheless establishing its own strain of commercial gimmickry, one which paradoxically strove to underline the genre's essential and inviolable distance and difference from pop.*“¹²⁷

Pokud je řeč o návratu k plnění určitých funkcí hudby, je nutno také zmínit odklon progrocku od atributů, které jsou pro zbytek populární hudby signifikantní. Jednou z nich je rebelie vůči establishmentu – counter-culture. K této otázce Paul Stump vystupuje odvážně a jednoznačně: *„But these incomers, whether youngsters like Bruford and Phillips or older hands like Andersons (Jon and Ian) or Emerson, were detached from the political and social idealism of the original counter-culture.*“¹²⁸ Právě tento odklon progrocku od rockových konvencí byl podle Hudsona nejčastějším důvodem vesměs poměrně silně negativního postoje hudební kritiky vůči progresivnímu rocku.¹²⁹ Stejného názoru jako Holm-Hudson je také Edward Macan, který původ negativního stanoviska hudební kritiky vůči progrocku viděl jednoznačně v *„betrayal of rock's populist origins“*, tedy zrazení těchto kořenů populární hudby.¹³⁰

Progresivní rock byl terčem ostré kritiky velmi často. Posuzování kvality ze strany populárně-hudební kritiky vždy bylo, je a bude problematické a vesměs subjektivní. Ke vztahu hudební kritiky a ve skutečnosti těžko definovatelné hudební kvality Jerry Lucky uvádí: *„The element of quality can be brought up as a reason for the sales of certain bands like Yes and Genesis*

¹²⁶ STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 10.

¹²⁷ Ibid., str. 10.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York, NY: Routledge, 2002, str. 29.

¹³⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 3. a HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York, NY: Routledge, 2002, str. 21.

*over these many years. While there is no discounting the quality of the bands that have survived, it just does not follow that the bands that have disappeared over the years did so as a result of a lack of quality.*¹³¹

Edward Macan tvrdí, že v soudobém hudebně-kritickém tisku panoval obecný konsenzus o tom, co je dobrá hudba: „...*there was a general consensus between journalists and audiences as to what constituted “good“ music. The Beatles and Bob Dylan became semilegendary figures in their own time; a rung below demigod status, but still highly respected, were the Rolling Stones, the Who, the Yardbirds, Cream, Hendrix, Procol Harum, the Doors, and Jefferson Airplane.*“¹³² Následně má za to, že názory hudební kritiky se začaly výrazně tříštit až v sedmdesátých letech. Ze všech stylů potom uvádí dva s nejnegativnějšími kritikami: heavy metal a právě progresivní rock. Edward Macan dává negativní stanoviska hudební kritiky do souvislosti právě se snahou progrockových protagonistů tvořit hudbu per se s eklektismem a referencemi k AH sféře a naopak odklonem od rebelie, kritice establishmentu a hédoné.¹³³

Pokud je řeč o hédonistické funkci v rámci hudby populární, a jestliže byly zmíněny jisté přesahy progresivního rocku do sféry AH, je nutno poznamenat, že hédoné je věcí do jisté míry zdokumentovanou také v AH sféře. Známým fenoménem je například Rachmaninovo *Preludium cis moll*, bez kterého mistr údajně nemohl ukončit recitál, protože by ho publikum z pódia nepustilo: „*Exhibition as the beginning of the career of one of the world’s most popular piano pieces, a piece that would bring to its composer “everything from fame to contempt, ease and embarrassment, and annoyance aplenty.” Henceforth, the celebrity of the prelude grew; audiences routinely demanded it as an encore to Rachmaninov’s recitals by shouting out for “the C-sharp.” Even after thirty-seven years of concertizing, it was reported that no recital of his ever ended without this prelude as a tacitly understood final encore.*“¹³⁴ Přesahů AH a NAH sféry je více než by se na první pohled mohlo zdát: odezva ze strany publika v podobě hlasitého potlesku, výkřiky, přídavky, to vše bylo na světě dávno před tím, než se AH a NAH sféra jasně vydělila.

¹³¹ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, 352 s.

¹³² MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 3. a HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York, NY: Routledge, 2002, str. 168.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ BOTTGE, Karen. Reading Adorno’s Reading of the Rachmaninov Prelude in C-sharp Minor: Metaphors of Destruction: Metaphors of Destruction, Gestures of Power. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 17, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.bottge.html>.

Autorka citovaného článku se úspěšně pokusila definovat podstatu popularity a úspěchu hudebního díla: „*The reasons behind any such musical work’s excessive popularity are, of course, complex and difficult to recover, dependent on the life experiences, socio-cultural conditions, and motivations of the audience of the time. Indeed, historiography teaches us that to speculate about such things is a dicey enterprise. Nevertheless, it is exactly this question that has long engaged the speculation of Rachmaninov’s critics and, in fact, it is well known that Rachmaninov himself was rather perplexed as to the reasons for the enduring popularity of his C-sharp Minor Prelude.*“¹³⁵

Zmíněním Rachmaninova *Preludia cis moll* v souvislosti s přesahem fenoménu popularity do AH sféry v žádném případě nesnižují uměleckou hodnotu této práce na úroveň průměru NAH. Právě naopak. Jeho zmíněním chci proklamovat, že popularita a estetická hodnota (a dokonce ani hédoné) se v progresivním rocku nevyklučují.

Bradley Smith však staví hédoné a uměleckou hodnotu proti sobě („*Entertainment has only one agenda – to give pleasure, for a fee. Art has many agendas.*“¹³⁶), za což viní především mašinerii hudebního marketingu. Na závěr své úvahy *Entertainment versus Art* definuje progrock jako avantgardu populární hudby a dodává: „*But musicians have radically reorganized themselves since the 1960s in every sense. Empowered by spirituality, youth, rebellion, drugs, and new technology, they set themselves the ambitious goals of creating new compositional forms, bringing to the forefront their instrumental prowess, and developing a musical content that explored the full range of human emotions. ... and progressive music has generally been relegated to the „avant-garde“ shelf.*“¹³⁷

Fenomén návratu k esteticko-komunikační hudební podstatě je jev, který v souvislosti s progresivním rockem významně zdůrazňuje drtivá většina zásadních primárních a sekundárních zdrojů. Každý z nich k identifikaci tohoto jevu používá víceméně odlišné terminologie, principiálně však všichni hovoří de facto o tomtéž fenoménu.

¹³⁵ BOTTGE, Karen. Reading Adorno’s Reading of the Rachmaninov Prelude in C-sharp Minor: Metaphors of Destruction: Metaphors of Destruction, Gestures of Power. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 17, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.bottge.html>.

¹³⁶ SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to progressive music*. New York: Billboard books, 1997, str. 15.

¹³⁷ Ibid.

Paradigmata fenoménu v závislosti na zdrojích

Edward Macan: „*music demanding listener's attention*“: „*The music on this LP is not dancing music, but basically music for listening to. It is harmonically and rhythmically complex, designed to be as original as possible within the confines of the instrumental lineup; so it's pretty demanding on the listener's attention.*“¹³⁸

Edward Macan: „*music engaging the mind*“: „*To the counterculture, with their emphasis on the exploration of „inner space“, dancing was more passive than listening intently to music to the accompaniment of a light show, since the first involves merely the body, while the second engages the mind.*“¹³⁹

Gregory Karl: „*alternative classical music*“ (dle Kevina Holm-Hudsona): „*Progressive rock was created or intended as art and was, not uncommonly, received in that spirit as well. Moreover, some of it ... Was apparently, consciously created under the same aesthetic premises as much western art music of the nineteenth and twentieth centuries – that music captures important aspects of internal lifem that it invites deep spiritual involvement, etc.*“¹⁴⁰

John Sheinbaum: „*inversion of musical values*“: „*But at a time when such intimations of value were being called into question („vysoké“ a „nízké“ umění, pozn. aut.), those very signs of prestige left progressive rock with the overwhelmingly negative critical opinion it received. Thsi reception represented no less than a complete inversion of musical values: striving for the conventionally „high,“ as progressive rock was said to do, was devalued, and aspects conventionally ascribed to „low“ music were prized.*“¹⁴¹

Veronika Radimcová: „*aspirace na umělecké dílo*“: „*Progresivní rock je zde také prezentován z hlediska estetického. Po vymezení estetičnosti v oblasti populární hudby, jejíž hodnotová složka se jeví jako značně kontroverzní, jsou vytyčeny 3 formanty (intencionalita tvůrčí práce, její aspirace na umělecké dílo, schopnost díla být recipientem vnímáno, chápáno*

¹³⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 48.

¹³⁹ Ibid., str. 165.

¹⁴⁰ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York: Routledge, 2002, 280 p. ISBN 08-153-3715-9, str. 13.

¹⁴¹ Ibid.

a interpretováno), na jejichž základě lze posuzovat míru estetiky progresivní rockové hudby.“¹⁴²

John Covach a Graeme Boone: „*art-music practices*“: „*Important to this chapter is the fact that with his return to the classic progressive-rock style comes a renewed fascination with engaging art-music practices in a rock context; like originators of the style, this new generation of groups is grappling again with the problems of form, harmonic and melodic language, contrapuntal textures, instrumentation, and virtuosity that were so central to progressive rock in the late 1970s.*“¹⁴³

Bradley Smith: „*active listening music*“: „*The term „active listening“ refers to a private process – a carefully thought out, purposeful approach toward hearing that involves all of the listener’s sensory, cognitive, intellectual, emotional, and spiritual faculties at their peak. Having an open, informed, and willing mind, the active listener pays the closest possible attention ... Logically, then, active listening music is the music that stimulates the senses, the intellect, and the spirit of the active listener to the greatest degree, leading to more intricate and sophisticated forms of sensation, pleasure, and awareness.*“¹⁴⁴ Bradley Smith ve své publikaci zdůrazňuje úlohu progresivního rocku v oblasti působení na lidské emoce, tedy fyziologické projevy estetikého prožitku – slzy, mrazení apod. „*A primary difference between the world of active listening/progressive music and the world of popular music involves the **musicians**. A fundamental belief of progressive musicians is that music is more than just a casual entertainment, hobby, or job. They strongly believe that their music is art. ... A second defining feature of active listening music is the **listener**. The active listener has a subtle and quite complex personal relationship with the music, one that goes far, far beyond merely turning on the radio or stereo set or purchasing a recording to play at weekend parties. Active listeners have specific habits, rituals, and activities. To them music is not a backdrop to something else. Active listeners allow themselves enough time and space in which to listen closely.*“¹⁴⁵ Zjednodušeně řečeno, Bradley Smith (aniž si to možná uvědomuje) hovoří o procesu hudební apercipce progresivního rocku a o jeho apercipientovi. V podstatě

¹⁴² RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 55.

¹⁴³ COVACH, John Rudolph a Graeme M BOONE. *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 219 p. ISBN 01-951-0005-0.

¹⁴⁴ SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to progressive music*. New York: Billboard books, 1997, 288 s.

¹⁴⁵ *Ibid.*, str. 11.

hovoří o tom, že progresivní rock disponuje z hlediska korelace hudba-apercepce zcela odlišnou formou apercepce – velmi blízkou vážné hudbě.

A nejedná se pouze o rovinu hudební apercepce, ale také o nižší úroveň vnímání. I na úrovni percepcce nalezneme mnohé paralely s AH sférou. Na řadě dobových videozáznamů, ať už se jedná o oficiálně vydaná DVD nebo z amatérských záznamů, které jsou k dispozici na serveru *Youtube.com*, je vidět jakým způsobem probíhala vystoupení některých progrockových interpretů (PINK FLOYD – Pulse DVD, Mike Oldfield – koncert v Edinburghu, GENESIS a další). Tyto a další koncerty ukazují, že na řadě (i když jistě ne na všech) progrockových kapelách publikum netančí, nekřičí, ale naopak: tiše sedí a poslouchá. Takový fakt se zdá být marginální, je však jedním z klíčových důkazů v oblasti percepcce progresivní rockové hudby a s tím související funkce, jež mnohá progrocková paradigma plnila. Paul Stump zdůrazňuje, že progresivní rock záměrně zavrhl myšlenku „image“ nebo identifikace s určitou sociální skupinou. Ona image spočívala čistě v tvorbě: *„Frith shows that while Progressive fans actively rejected ‚an image‘, or identification with a collectivity, an image was in the making.“*¹⁴⁶

Paul Stump: *„art for art’s sake“*: *„The art-school tradition with its championing of individual creativity, genius and Romantic personal adventurism in the arts, informed many strands of British popular music, but a specific coincidence of cultural, social and economic conditions in the mid- and late 1960s facilitated the making of music for music’s sake. It is the heritage of this phenomenon that I have attempted to trace.“*¹⁴⁷ Paul Stump tak čerpá z Edgara Allana Poea a jeho slavné eseje *The Poetic Principle*, kde se poprvé objevuje termín *„art for art’s sake.“*¹⁴⁸ Latinsky *art per se*, tedy umění sobě.

Charles Snider: *„music that demands the attention of the listener“* : *„All of this rises to three important implications that together form the basis of the progressive aesthetic: extended composition, virtuosity in execution, music that demands the attention of the listener.“*¹⁴⁹

¹⁴⁶ STUMP, Paul. *The music’s all that matters: a history of progressive rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 93.

¹⁴⁷ Ibid., str. 10.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ SNIDER, Charles. *The strawberry bricks: guide to progressive rock*. Chicago, IL: strawberry bricks, 2007, str. 25

Objev a popis výše zmíněného fenoménu je jedním z klíčových východisek, ze kterých v této práci čerpám. Na první pohled se možná zdá nesmyslné, snažit se kvalitativním výzkumem (pomocí analýzy) dokázat poznatky z oblasti hudební estetiky, avšak tyto poznatky právě směřují do samotné podstaty progrockové hudby, do její struktury. Z toho vyplývá, že právě hudební analýza je pravděpodobně nejvhodnější výzkumnou metodou, pomocí níž je možné alespoň částečně dokázat, nebo potvrdit platnost výroků popsanych výše. Zároveň mohou být brány jako hypotézy.

Zjištění, v čem tento fenomén odklonu od hudebních funkcí běžných pro rockovou hudbu (zejména od funkce hédonistické) a návratu ke „starým“ či „klasickým“ hlavním funkcím (především estetické a komunikační) konkrétně spočívá, bude tedy jedním z hlavních cílů analytické části práce.

Shrnutí

Skutečností, že v sedmdesátých letech ve Velké Británii vzkvétal progrock, že vznikaly projekty jako *Jesus Christ Superstar* coby významná rocková opera, počín, který má velmi silné přesahy do AH sféry, že rocková hudba nabyla estetických a komunikačních hodnot, nebyly v rámci progrocku náhodné nebo ojedinělé. Jak bylo dříve řečeno, jedná se o věc v dnešní době zdokumentovanou. Je teď tedy řada na hudební teorii, aby začala vzniklou situaci reflektovat a přistupovat k hudbě progresivního rocku jako k materiálu hodnému komplexní analýzy.

2.2. Obecná charakteristika hudebního materiálu progresivního rocku a artrocku

„Progressive rock attempts to combine classical music's sense of space and monumental scope with rock's raw power and energy.“ Edward Macan¹⁵⁰

Opakovaně byla v této práci řeč o tom, že progresivní rock se do jisté míry vzpíral základním rockovým konvencím. Drtivá většina ostatních podžánrů rockové hudby se vyznačuje celou řadou ať už sociokulturních nebo čistě hudebních atributů, pomocí nichž se žánry a jejich vyznavači jednak sami definují a jednak se vymezují vůči žánrům jiným. Vzniká zde velmi často dokonce až nevráživost. Progrock však jako zřejmě jediný žánr rockové hudby nebyl

¹⁵⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 3.

definován jediným mimohudebním aspektem (jednotná filozofie vnímání světa nebo politiky, oblékání, účesy, tanec, způsob vystupování, identifikace s určitou sociální skupinou).

Progresivní rock neustále osciluje, hledá cesty. Pokud se vůbec něčím vymezoval, pak jediným atributem – nikdy se vůči ničemu nevymezoval. S tím souvisí popsaná „*tendence k eklektismu*“,“¹⁵¹ která vedla k masovému nasávání hudebně výrazových, ale i vizuálních, stylistických či jiných prostředků ze všech možných hudebních směrů a sfér. Progresivní rock a artrock zkrátka čerpal, kde mohl – z AH sféry největší měrou (EMERSON, LAKE & PALMER, YES, GENESIS), také ale z kabaretních vaudevillovských stylů (QUEEN), z folku (JETHRO TULL), world music (Mike Oldfield, Peter Gabriel), undergroundu (PINK FLOYD), jazzu (KING CRIMSON, GENTLE GIANT) a dalších svěbytných hudebních kultur, oblastí, sfér, stylů a žánrů.

Čerpání ze všech těchto zmíněných oblastí neprobíhalo pouze na povrchní úrovni, ale jednalo se často o hlubokou apercpci daného stylu, což mělo za následek ovlivnění již ve fázi kompozice, které velmi významným způsobem determinovalo kvalitu vlastního hudebního materiálu. Následující podkapitoly se zabývají obecným pohledem na jeho jednotlivé složky a stránky.

2.2.1. Specifika hudebního materiálu progresivního rocku

Struktura

Strukturou hudebního materiálu máme v tomto případě na mysli veškerou pomyslnou spleť „pavučinu“ složek, stránek a souvislostí, která bude v analytické části rozplétána. Mluvíme-li o hudebním materiálu progrocku obecně, pak pravděpodobně nejvýstižnějším atributem je přívlastek „komplexní“ – týká se to nejen všech hudebních složek (rytmika, harmonie, melodika, instrumentace aj.), ale především hudebních forem.

Chceme-li odhalit původ struktury hudby, musíme se podívat hluboko do jejích kořenů. Podle Macana jsou klíčovými faktory utvářejícími strukturu progresivního rocku její dvojjaké kořeny, a sice kořeny afro-americké kultury, zděděné především po blues a rock'n'rollu, a dědictví evropské artificiální hudební kultury: „*There is no doubt, then, that at one level progressive rock musicians celebrate their middle-class heritage by appropriating the music*

¹⁵¹ Progressive rock. In: MOORE, Allan F. *Groove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

*of high culture. Just as important, though, is the way they subvert many of high culture's central tenets, especially through their absorption of African-American musical concepts. In the end, progressive rock brings forth a new totality, never before heard in either rock or classical music; herein lies its ultimate success, and the source of its musical and social vitality during the late 1960s and early 1970s.*¹⁵² Jerry Lucky ve svém diskurzu o struktuře progrocku cituje Andrew Chestera a jeho dichotomii hudby na „extensional“ a „intensional“: *„Andrew Chester has argued that the main musical difference between European and African-American music lies in the realm of structure. He describes classical music as „extensional“, with basic musical atoms being combined through space and time to form huge, complex structures. He describes African-American forms such as the blues, on the other hand, as „intensional“: „The basic musical units... are not combined through space and time as simple elements into complex harmony, and beat, while the complex is built up by modulation of the basic notes and by inflection of the basic beat. “.... As the progressive rock matured, its debt to the structural methods of classical music became even more pronounced.*¹⁵³

Jerry Lucky jako hlavní znaky skladeb progresivního rocku uvádí:

- delší trvání, komplexní tektonika;
- střídání hlasitějších a klidnějších částí,¹⁵⁴ vysoké rozpětí dynamiky;
- použití nově sestrojených klávesových nástrojů (př. Mellotron) k simulaci orchestrální instrumentace;
- výjimkou není zapojení reálného orchestru;
- prokomponované instrumentální pasáže, pouze výjimečně improvizované;
- tendence k eklektismu,¹⁵⁵ velmi časté čerpání z jiných stylů i hudebních sfér (př. umělejší hudba);
- několikavěté kompozice, které z hlediska hudebních forem inklinují jak k fantazijní formě (ABCD...), tak i k cyklickému charakteru (ABACA; ABXAB atd.).¹⁵⁶

¹⁵² MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 166.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Viz také „feminine“ a „masculine“ passages v MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 42.

¹⁵⁵ MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

¹⁵⁶ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, str. 132.

Kevin Holm-Hudson poněkud podrobněji, na základě publikace Edwarda Macana,¹⁵⁷ charakterizuje progresivní rock tak, že uvádí typické znaky jednotlivých hudebních složek. Pro autentičnost a akurátnost tentokrát ponechávám originální anglickou verzi:

- *„Soundscape: Reaching "beyond" conventional rock instrumentation; explorations of sound; focus on keyboards acoustic versus electric sections*
- *Thematic material: Use of riffs (short repeating ideas); potential for "development" reminiscent of classical music*
- *Rhythm & meter: Syncopations, tricky rhythms; less reliance on 4/4 time signature*
- *Harmonic progression: Less reliance on "three-chord" songs, and the simplest chords*
- *Lyrical material: Mythology, nature, utopia versus technology, modernism; surrealism*
- *Visual material: Elaborate surrealistic album covers; elaborate stage shows*
- *Influences: Use of blues, jazz, classical, folk, the Anglican Church, "exotic" musics*
- *Length: Longer songs; toward whole album (concept album) structures*
- *Deployment of band: Long instrumental sections; less focus on singer (tenor); virtuoso playing; "choral" vocal arrangements*
- *Form: Embellishment of traditional shapes (AABA, verse, chorus); less reliance on traditional shapes; unconventional forms*
- *Site: Toward the mind; less focus on the (dancing) body*
- *Historical period: Considered "flourishing" in the early- to mid-1970s*
- *Historical setting: Originally southern England, especially the London area; then, in the United States*
- *Cultural influences: Psychedelia, late-1960s counterculture (against "establishment," largely metaphorical)*
- *Audience: White, educated, upper middle class; slight differences in the United States.*
- *Gender: Primarily male musicians, primarily male audience.“¹⁵⁸*

Vzhledem k uvedeným skutečnostem je pravděpodobné, že hudební materiál progresivního rocku hypoteticky disponuje natolik prokomponovaným a sofistikovaným hudebním materiálem, že je nutné jej podrobit systematizovanému analytickému výzkumu a ze závěrů tohoto výzkumu přistoupit k potvrzení, či vyvrácení platnosti těchto předpokladů.

¹⁵⁷ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, 290 s.

¹⁵⁸ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York, NY: Routledge, 2002, 280 s.

2.2.1.1. Instrumentace

Na základě Moorovy definice progresivního rocku lze odvodit, že progrock neváhal zapojit zástupce z jakékoliv skupiny hudebních nástrojů – idiofony, membranofony, chordofony, aerofony a elektrofony – všechny tyto skupiny nástrojů byly v progresivním rocku běžně zastoupeny.

Již na začátku dvacátého století se začal počet i možnosti hudebních nástrojů rozrůstat. S příchodem elektřiny se tyto možnosti staly takřka nepřebornými. Nově vynalezené analogické elektrofony (Mellotron, Moog aj.) byly základními stavebními jednotkami témbrové stránky progresivního rocku.

Symbolem progrocku se staly především analogové elektronické klávesy Mellotron (první sampler), Hammond Organ, Rhodes Stage Piano a Moog (první syntezátor). Tyto nástroje obohatily dosavadní rockový zvuk o typickou barvu a staly se symbolem inovace, progresu a experimentátorství, ale také pokročilé instrumentace progresivního rocku.

Mellotron



159

Mellotron byl historicky prvním samplerem. Sampler pracuje s přednahrávanými samplů (anglicky „vzorky“) reálných nástrojů, které se po zmáčknutí klávesy přehrají. Konkrétně Mellotron obsahoval tři rejstříky samplů – smyčcový, vilonocellový a vokální. Jeho zvuk je typický především pro skupiny KING CRIMSON, GENESIS, VAN DER GRAAF GENERATOR, PINK FLOYD a YES, ve větší či menší míře je však využívali téměř všichni představitelé progresivního rocku. Mellotron byl vyvinut na začátku šedesátých let

¹⁵⁹ zdroj obrázku: <http://crimson.wz.cz/data/i-mellotron.php>.

v anglickém Birminghamu. Zmíněné samplly byly zaznamenány na páskových kotoučích (schovaných uvnitř nástroje), jejichž nevýhodou byla omezená délka. Pokud tak došlo ke stisku klávesy a k prodlevě, omezená délka pásky způsobila, že tón mohl znít maximálně po dobu osmi vteřin.¹⁶⁰ Zvuk Mellotronu se pro svůj charakter využíval především pro tvorbu dlouhých dynamických ploch a sloužil spíše jako doprovodný nástroj, než sólový.

Edward Macan popisuje využití Mellotronu takto: „*Mellotron was frequently used to create a massive symphonic background of sustained chords; it was also frequently used to present a slow, lyrical melody. ...the instrument does not „speak“ rapidly enough to make the kind of rapid, flamboyant passagework that worked so well in the Hammond organ a possibility, and as a result the instrument was not used for soloing.*“¹⁶¹

Hammond Organ



162

Varhany Hammond se mírně odlišují od ostatních zmíněných nástrojů tím, že byly vynalezeny již daleko dříve, a to v roce 1934. Původně sloužily jako alternativa tradičních kostelních varhan v případě, kdy si jednotlivé fary nemohly z ekonomických důvodů dovolit klasické varhany. Mimoto byly hojně užívány i v amerických vojenských provizorních kaplích v průběhu druhé světové války.¹⁶³ Masového rozšíření se však tento nástroj dočkal

¹⁶⁰ Mellotron. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mellotron>.

¹⁶¹ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 34.

¹⁶² zdroj obrázku: <http://www.keysalive.com/hammond.shtml>.

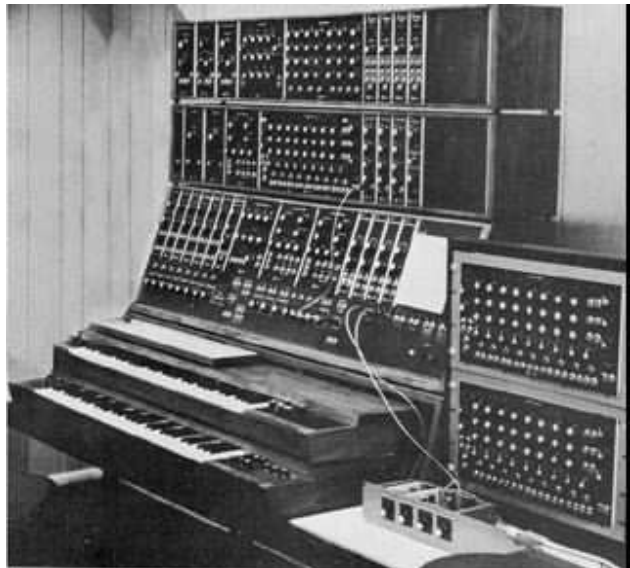
¹⁶³ Hammond Organ. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Hammond_organ.

v NAH sféře šedesátých a sedmdesátých let – mimo jiné právě v progresivním rocku (kromě toho pak také v afroamerické hudbě).

Nejrozšířenějším modelem byl model Hammond B-3.¹⁶⁴ Zvuk vzniká na elektromagnetickém principu: „Zvuk varhan je tvořen mechanickými tónovými (fonickými) koly, která rotují před malými elektromagnetickými snímači. Každé tónové kolo vytváří elektrický signál podobný sinusoidě. Otáčením tónového kola se mění intenzita magnetického pole, když je špička ozubeného kola nejbližší ke špičce magnetu je magnetismus nejsilnější, když je nejdále, nejslabší. Změny magnetického pole vytvářejí v cívce střídavý proud, který se používá jako jedna z frekvencí v harmonické syntéze.“¹⁶⁵

Edward Macan vyzdvihuje výhodu Hammondových varhan na základě jejich schopnosti sloužit jako harmonické pozadí a zároveň jako sólový nástroj: „The major strength of the Hammond was its versatility. It proved to be an effective textural instrument, capable both of supplying sustained background chords and of stating thematic material.“¹⁶⁶

Moog



167

¹⁶⁴ Hammond Organ. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Hammond_organ.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, st. 34.

¹⁶⁷ zdroj obrázku: <http://artsites.ucsc.edu/ems/music/equipment/synthesizers/analog/moog/moog.html>

Moog byl historicky prvním syntezátorem, tedy zařízením, které neobsahuje přednahrané samplý, ani nevytváří zvuk na základě elektromagnetického vlnění, ale vytváří jej čistě uměle, elektronicky – synteticky.

„The Moog synthesizer played a particularly important role in the progressive rock sound. ... Robert Moog's earliest instruments were both monophonic (that is, incapable of producing more than one pitch at a time) and enormous. However, in 1969 Keith Emerson, while still with the Nice, pioneered the live use of the instrument, thus encouraging Moog to create a smaller, more portable model. After Moog marketed just such an instrument, the Minimoog, in 1971, the synthesizer quickly became integral to the progressive rock sound.“¹⁶⁸

Rhodes Stage Piano



169

Rhodes Stage Piano je elektrické piano s kladívkovou mechanikou a rovněž velmi typickým charakteristickým zvukem, které používaly především skupiny DOORS a PINK FLOYD.

Angažování symfonického orchestru

Velmi častým jevem je v rámci instrumentace progresivního rocku zapojení symfonického orchestru. Takové počiny jsou v rámci rockové hudby jen zřídka povedené, ale každopádně velmi časté. Mezi progresivní rockové skupiny, které využívaly možností symfonického orchestru, patří především MOODY BLUES a EMERSON, LAKE & PALMER. Právě Keith Emerson byl jedním z průkopníků spojení symfonického orchestru a rockové skupiny, když už v roce 1969 se skupinou NICE vydal album *Five Bridges Suite* (1970).

¹⁶⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 35.

¹⁶⁹ zdroj obrázku: <http://student.foi.hr/~rlogozar/mbsn1/AnalogSynthsRhodesPiano.html>.

Sám Keith Emerson k tomu poznamenal: „*On a journey from the almost Utopian freedom of our music to the established orthodox music school I met Joseph Eger [conductor of the Sinfonia of London on the album] who was travelling in the opposite direction. Since that meeting we have on occasions been catalysts in combining together the music from our different backgrounds forming sometimes a fusion, and other times a healthy conflict between orchestra, representing possibly the establishment, and the [rock] trio, representing the non-establishment; ourselves having complete trust in a rebellious spirit and highly developed, broad minded, music brain whose reformed ideas in direction have been frowned upon, almost spat upon by so-called critics. That being Joseph Eger, the fighter.*“¹⁷⁰

Emerson tak do své výpovědi zahrnul nejen hlavní myšlenku progrocku – hudbu per se oproštěnou od dogmat a zaběhlých klišé rockové hudby, k čemuž se tak explicitně přihlásil, ale zároveň zmínil odmítavé postoje hudební kritiky. Nastínil také správný způsob využití možností symfonického orchestru: jednou fúze, jindy záměrný konflikt s běžnou rockovou instrumentací.

John Covach, který zmíněný citát uvádí, dále upozorňuje, že: „*Five Bridges Suite is an original composition, composed and scored by Emerson with lyrics by the band's bassist and vocalist, Lee Jackson. In these liner notes, it is clear that Emerson means to bridge rock and art music in this piece, and that, in fact, this is perhaps the central idea of the work.*“¹⁷¹

Ukázka ze suitu *Five Bridges* – pátá věta „*Finale 5th Bridge*“¹⁷² – pravděpodobně nejvěrohodněji ilustruje celou řadu dříve zmiňovaných atributů progresivního rocku. Stopa začíná symfonickým orchestrem až do druhé minuty, kdy nastupuje klavír, baskytara a bicí (s metličkami) s jasnými jazzovými výrazovými prvky, harmonií i rytmizací. Ve třetí minutě se vrací orchestr (rozvíjející stejnou harmonickou progresi jako předtím klavír), přidává se vokál. Díl je ukončen sekvencí, která se později objevuje v následném klavírním fugatu v čase cca. 3:32. V čase 4:35 se potom všechny zmíněné prvky, tj. instrumentace i celkové pojetí jazzu, rocku a AH, mísí a gradují v závěrečné „*Finale*“. V necelých osmi minutách tak dochází k věrohodné ilustraci Emersonova výroku popsaného výše.

¹⁷⁰ COVACH, John Rudolph a Graeme M BOONE. *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 219 p. ISBN 01-951-0005-0, str. 7.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² příloha: 2_2_1_1_ukazka_finale_5th_bridge.mp3.

Podle Macana začal trend spojování rockové a symfonické instrumentace v roce 1967, kdy skupina MOODY BLUES nahrála vlivnou desku *Days Of Future Passed*: „*This trend was initiated by the Moody Blues with their influential Days Of Future Passed LP, recorded late in 1967, and was followed soon after by Procol Harum, the Nice, Deep Purple, Pink Floyd, Yes, Renaissance, Caravan, and ELP.*“¹⁷³

Mezi progrockovými interprety byla celá řada inovátorů v oblasti instrumentace. Zřejmě největším experimentátorem byl multiinstrumentalista Mike Oldfield, který kromě perkusí a strunných a klávesových nástrojů také používal i různé předměty, které původně jako hudební nástroje nesloužily (např. na albu *Amarok*) (detaily viz analytická část – Mike Oldfield). Už samotný výčet použitých „instrumentů“ na albu *Amarok* nabádá k zamyšlení: „*Bowed Guitar, Acoustic Guitar, Electric Guitar, 12-String Guitar, Classical Guitar, Bass guitar, Sitar Guitar, Glorfindel Guitar, Highly Strung Guitar, Flamenco Guitar, Bazouki, Mandolin, Ukulele, Steinway Piano, Banjo, Farfisa Organ, Lowrey Organ, Shoes, Hoover, Glockenspiel, Marimba, Bodhran, Northumbrian Bagpipes, Clay drums, Triangle, Tambourine, Wonga Box, Bell Tree, Sticks, Finger Cymbals, Toy dog, Melodica, Chairs, Psaltry, Spinet, Flamenco Guitar, Jew's Harp, Penny Whistles, Bass Whistles, Punch Ball and Club, Spoons, Referee's Whistle, Fingernails, Pan Pipes, Glass of Water, Guitar Tuner, Violin, Door, Face Slap, Toothbrush and teeth, Vox Organ, Fake Radio, Contents of Aeromodeller's toolbox, Glass, Hammer and Bucket, Fake Firework, Rototom, Cabasa, Bongos, Orchestral Bass Drum, Timpani, Kalimba, long thin metallic hanging tubes.*“¹⁷⁴

Poněkud ojedinělou praxí byla transkripce děl AH sféry. Trio EMERSON, LAKE & PALMER se díky svému provedení Musorgského *Obrázků z výstavy* na festivalu *Isle of Wight* na ostrově *Man* v roce 1971 těšili masové popularitě (viz kapitola 4.2.).

2.2.1.2. Harmonie

O rockové harmonii detailně pojednává Walter Everett ve svém příspěvku pro webový žurnál *Music Theory Online*.¹⁷⁵ V článku se věnuje výhradně rockové harmonii. V návaznosti na stat'

¹⁷³ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 32.

¹⁷⁴ Mike Oldfield - *Amarok*. *Discogs* [online]. 2012 [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://www.discogs.com/Mike-Oldfield-Amarok/release/501910>

¹⁷⁵ EVERETT, Walter. Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 10, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z: http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html.

On Popular Music, kde Adorno kritizuje „standardizaci“ NAH sféry, vypisuje Everett harmonické standardy či lépe řečeno harmonická kliše rockové hudby:

Table 1. *Classifications of Rock's Preeminent Tonal Systems*

- 1a *Major-mode systems with common-practice harmonic and voice-leading behaviors. May be inflected by minor-mode or chromatic mixture.*
- 1b *Minor-mode systems with common-practice harmonic and voice-leading behaviors. May be inflected by major-mode or chromatic mixture.*
- 2 *Diatonic modal systems with common-practice voice-leading but sometimes not with common-practice harmonic behaviors.*
- 3a *Major-mode systems, or modal systems, with mixture from modal scale degrees. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be common but not necessary.*
- 3b *Major-mode systems with progressive structures. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be typical at lower, but not higher, levels.*
- 4 *Blues-based rock: minor-pentatonic-inflected major-mode systems. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors not always emphasized at the surface, but may be articulated at deeper levels and/or in accompaniment.*
- 5 *Triad-doubled or power-chord minor-pentatonic systems unique to rock styles: I - bIII - IV - V - bVII. Common-practice harmonic and even voice-leading behaviors often irrelevant on the surface.*
- 6a *Chromatically inflected triad-doubled or power-chord doubled pentatonic systems of early metal. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors often irrelevant on the surface.*
- 6b *Chromatically related scale degrees with little dependence*

upon pentatonic basis. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors often irrelevant at deeper levels as well as surface.¹⁷⁶

Everett následně ve svém článku každý zmíněný vzorec podkládá Schenkerovskou analýzou příslušných skladeb. Mimo jiné tím také dokazuje, že Schenkerova analýza populárně-hudebního materiálu je proveditelná. Jako příklad vybírám skladbu *She's Always a Woman* Billyho Joela:

177

„...a sketch of the voice leading and harmony in Joel's "She's Always a Woman," confirms that all of Joel's patterns here, despite a surprising chromatic turn halfway through the bridge, fall within the classical common practice at which he worked so hard as a young piano student composing in the styles of Beethoven and Chopin.“¹⁷⁸

Harmonie v progresivním rocku

Zkoumání způsobů, kterými progrockoví hudebníci přistupovali k harmonii, by obsáhlo na další dizertační práci. Progresivní rock je ve srovnání s ostatními subžánry rocku nesmírně

¹⁷⁶ EVERETT, Walter. Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 10, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z: http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

harmonicky komplexní. V této podkapitole nastíním nepřehlédnutelné skutečnosti, které budou detailně zkoumány na konkrétních skladbách v analytické části.

Komplexnost progresivní rockové harmonie však nemá být chápána ve smyslu zahuštěné harmonie tak jako v jazzu. Progresivní rock je komplexní především po stránce funkční harmonie (viz níže: bitonalita, atonalita, tonálně-funkční ambivalence). Progresivní rockoví hudebníci, laicky řečeno, nebyli zajatci výše zmíněných klišé (či „standardů“). S tonalitou a harmonickými funkcemi pracovali velmi obratně (viz níže bitonalita, atonalita, tonálně-funkční ambivalence).

Přesto absolutní špička progresivního rocku operovala také se zahuštěnými akordy (nónové, undecimové, terdecimové, alterované akordy, průtažné akordy, lomené atd.), a to především ti, kteří se mimo dobře zdokumentovaný vliv AH sféry hlásili také k jazzu (např. THE NICE, EMERSON, LAKE & PALMERS, GENTLE GIANT). Keith Emerson (THE NICE, ELP) navíc čerpal především z Bartóka, Liszta, Stravinského a mocné hrstky, kteří byli harmonicky samozřejmě velmi vyspělí. Na druhé straně se však otevřeně hlásil i k Brubeckovi, který jako jazzový pianista a skladatel pracoval se zahuštěnou jazzovou harmonií.

Analýza harmonické složky hudebního materiálu progresivního rocku bude v rámci páté analytické kapitoly jedním z pilířů analytické části této práce.

Modální harmonie

Přestože velká část hudebního materiálu progresivního rocku je diatonická, podepřená funkční harmonií, je jeho nezanedbatelná část tvořena také harmonií modální. Velmi častými módy užívanými v progresivním rockovém hudebním materiálu jsou např. dórský (především JETHRO TULL, GENESIS (viz analýza v páté kapitole), KING CRIMSON, Mike Oldfield, PINK FLOYD), ale také ostatní módy byly nezřídka využívány: frygický (především DREAM THEATER), lydický (hlavně JETHRO TULL), mixolydický (QUEEN, Mike Oldfield, EMERSON, LAKE & PALMER).

Pokud spojujeme natolik starou hudební praxi, jakou je modální harmonie s tak nedávnou oblastí, jakou je progrock, musíme přihlídnout k jejich odlišnému přístupu k modální harmonii. Této otázce se velmi výstižně dotýká Ger Tillekens ve svém článku o dórském módu v kontextu populární hudby: „*Now, is A Dorian a mode or a scale? Of course, the*

*answer to this question depends on how we define a scale. If we describe scales as restricted sets of notes with one clear tonic that locates the key, then A Dorian certainly is a scale. The label "mode" usually refers to a scale — or rather a combination of closely related scales — when next to the tonic one or more other notes play an important role — sometimes even as a cotonic — in structuring a tune. For songs with Dorian scales this is almost always the case, because the Dorian scale easily relates to some other scales that can and will provide their keys as cotonics. So the label "Dorian" also applies to a mode, be it that we have to look for the interplay of two scales.*¹⁷⁹ Jinými slovy, způsob „treatmentu“ neboli „approche“, tedy přístupu k tonalitě, se v populární hudbě a staré modální hudbě liší. Často proto nelze prostě konstatovat, že daný úsek je např. v a dórské, když velmi často jde pouze o střídání a moll a d moll např. na základě ostinátního doprovodu. K této oscilaci dochází především zásluhou zažitě funkční harmonie, která v době největší rozšířenosti církevních tónin ještě neexistovala. Tento jev také velmi úzce souvisí s jevem popsáním v následující podkapitole: tonální ambivalence, dvojakost, dvojznačnost.

Bitonalita, atonalita, tonálně-funkční ambivalence

*„Analytickým oříškem je vybočování z tradičních skladebných rolí, čímž vzniká určitá funkční víceznačnost hudebních tvarů.“*¹⁸⁰ Hons sice v tomto případě hovoří o tektonice, ale jeho myšlenka platí i v oblasti funkčně-harmonické. Tonální víceznačnost popsal už Janeček v publikaci *Harmonie rozbořem*: *„Nyní se obracíme k místotónikám, které lze pojímat různým způsobem; pravíme o nich, že jsou víceznačné.“*¹⁸¹

Právě otázkou funkční mnohoznačnosti (ambivalence, anglicky také „tonal“ nebo „harmonic ambiguity“) v kontextu progresivní rockové hudby a její apercpece jsem se zabýval v grantovém výzkumném projektu v rámci Specifického výzkumu *„Apercpece tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí“* (Číslo projektu PdF_2011_006).

Charakter a průběh projektu byl spolu s jeho výstupy zveřejněn na konferenci v Ružomberku.¹⁸² Cílem výzkumu bylo zasadit popsanou problematiku ambivalentní

¹⁷⁹ TILLEKENS, Ger. Marks of the Dorian family: Notes on two Dorian double-tonic tunes. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, č. 5 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME05/Dorian_family.shtml.

¹⁸⁰ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286.

¹⁸¹ JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982, str. 160.

¹⁸² KREJČÍ, Filip. *Apercpece tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí*. In: *Musica et educatio III*. Ružomberok: verbum, 2012, 67 - 73. ISBN 978-80-8084-888-0.

harmonie do kontextu s pokročilou tonálně kompoziční prací vybraných autorů žánru progresivního rocku a artrocku a zmapovat tonální percepci hudebního materiálu progrocku z hlediska posluchačova tonálního cítění.

Výzkumný algoritmus vypadal následovně. Respondent obdržel přesné instrukce, podle nichž mu byla nejdříve puštěna auditivní ukázka. Ta byla v určitém místě zastavena a respondent byl vyzván k reprodukci (zapískání, zazpívání, nikoliv zahrání) tónu, který v daný moment považuje za první stupeň. Hudebních ukázek bylo celkem pět (s délkou trvání kolem jedné minuty) a respondent je pokaždé uslyšel od samého začátku. Přičemž místo zastavení a získání údaje o tonálním centru bylo vždy posunuto dál a dál, až byl čas trvání ukázky vyčerpán. Ukázka tak byla z pohledu subjektu určitým způsobem vzorkována.

Hudební ukázky byly záměrně zvoleny tak, aby obsahovaly zkoumaný jev tonální barevnosti, přičemž šlo výhradně o diatoniku (vzorky nevykazovaly znaky bitonality či atonality). Tyto vzorky jsou k dispozici v příloze pod čarou.¹⁸³ Jedná se převážně o skladby skupiny GENESIS (*Can-Utility And The Coastliners, Firth Of Fifth, Seven Stones, Supper's Ready*¹⁸⁴), která v době největšího rozkvětu progresivního rocku disponovala mimořádně barevnou tonální strukturou. Kromě toho byla zvolena skladba Mikea Oldfielda *When The Night's On Fire*.

PRVNÍ ETAPA VÝZKUMU

První etapa mapuje percepci tonálního centra v rámci pěti vzorků. Data byla od respondentů odebírána v taktech uvedených v popisu každého grafu. Tyto takty byly zvoleny řešitelem projektu na základě podrobné harmonické analýzy daných vzorků.

Legenda ke grafům

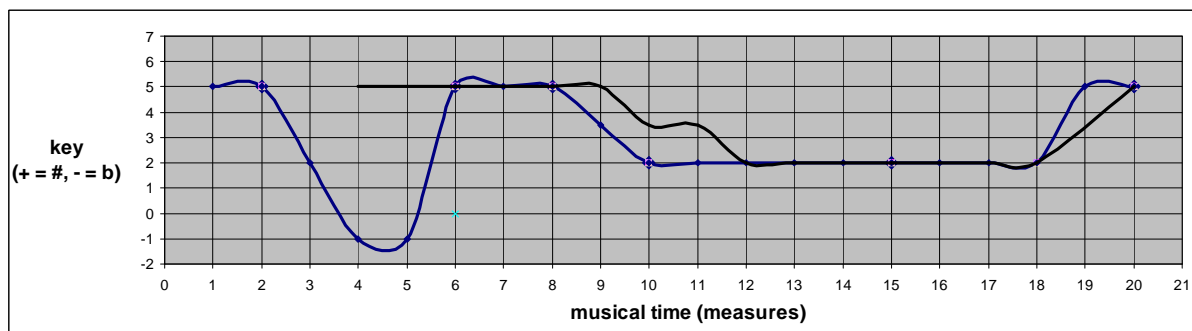
Modrá křivka představuje „reálný“, či spíše „nejlogičtější“ harmonický výklad obsahu, ke kterému jsem došel na základě zevrubné harmonické analýzy vzorků. Čím byla modulace strmější a rychlejší, tím strmější byla také křivka. Naopak pokud byla modulace pozvolná, byla pozvolná i křivka a až v momentě jasně definované nové tóniky se ustálí na čísle odpovídajícímu předznamenání tóniny nové.

¹⁸³ příloha: 2_2_1_2_vyzkum_vzorky (adresář).

¹⁸⁴ tato skladba je komplexně analyzována v kapitole 5.3.

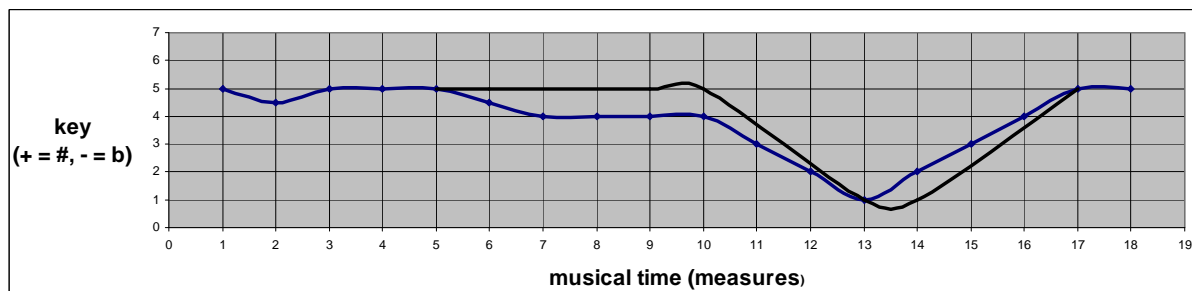
Černá křivka potom představuje data odebraná od respondentů, jež jsou graficky znázorněná pomocí klouzavého průměru.

Graf 1a (*Can-Utility And The Coastliners*, album *Foxtrot*, skupina GENESIS, 1972). Stříhy byly učiněny v taktech 2, 6, 8, 10, 11, 15, 20.



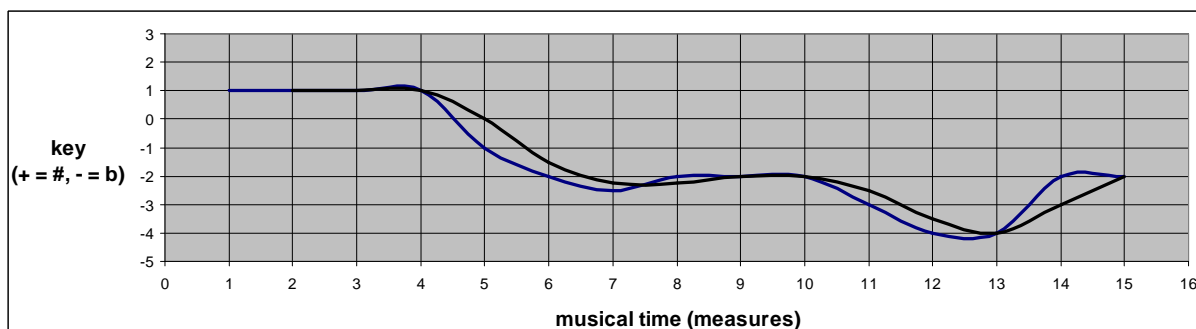
Výsek skladby začíná jasně definovanou tóninou H dur a již ve čtvrtém taktu vybočí do F dur. V šestém taktu se nakrátko vrací zpátky do H dur a v osmém taktu dochází k modulaci, která v desátém taktu vyústí v D dur. Ta zůstává až do taktu sedmnáctého, kde dochází k návratu do původní H dur. Modrá křivka tedy představuje tento reálný průběh a je tím strmější, čím náhlejší a rychlejší je modulace.

Graf 2a (*Firth Of Fifth*, album *Selling England By The Pound*, skupina GENESIS, 1974, stříhy byly učiněny v taktech 5, 9, 13, 17)



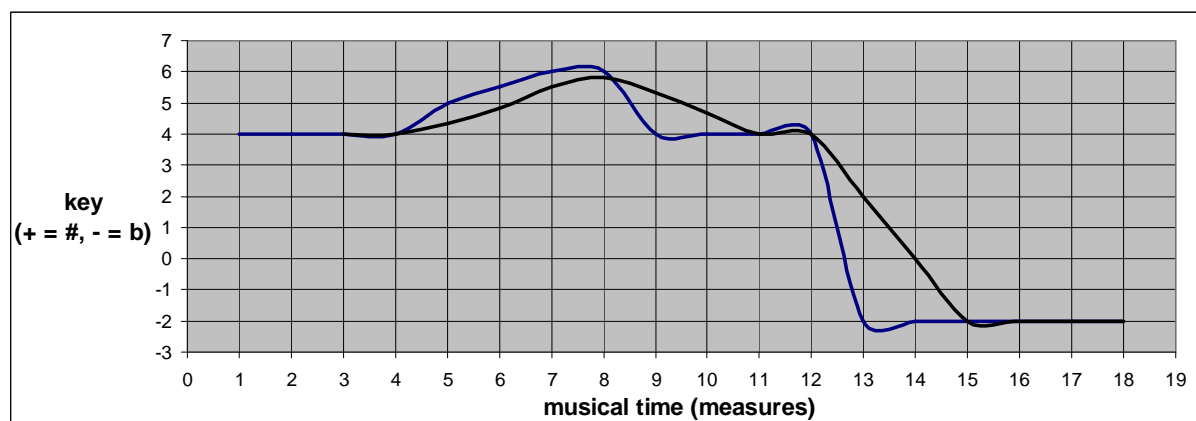
Druhým zkoumaným vzorkem byla část skladby *Firth Of Fifth* (GENESIS). Tento začíná rovněž tóninou H dur, přičemž již v následujícím taktu s ozývá akord A^{6/9}, jenž je v tomto kontextu nedoškální, tak dochází k lehkému nalomení tóniky. Tento jev jsem zaznamenal pouze jako částečné vybočení, protože následující kombinace dominanty a tóniky vrací tóninu okamžitě zpět do H dur. Tónika, která však zazní v pátém taktu, se stává dominantou následující cílové tóniny E dur. Ta trvá až do taktu 10, kde dochází pozvolným způsobem k posouvání tonálního centra po kvartkvintovém kruhu. Tento pohyb se následně zastaví v taktu 13 na tónice G dur, která je však velmi nestabilní a po dvou po sobě jdoucích zmenšených septakordech Gis a Ais se tonální centrum vrací zpět do H dur.

Graf 3a (*Seven Stones*, album *Nursery Cryme*, skupina GENESIS, 1971). Stříhy byly učiněny v taktech 5, 7, 9, 11, 12, 14.



Druhý vzorek, patnáctitaktový úryvek ze skladby *Seven Stones*, začíná jasně definovanou tóninou G dur. Ve čtvrtém taktu však velmi pozvolna pomocí několika chromatických spojů moduluje do B dur. Uspokojivý pocit z tóniny B dur je však narušen hned vzápětí mollovou dominantou (což je znázorněno mírným úhybem křivky v místě sedmého taktu). Tónina B dur se však od osmého taktu po dobu dvou následujících taktů stabilizuje. V desátém taktu však začíná, opět velmi pozvolna díky společným akordům příbuzných tónin (Es dur), vybočovat do tónin s větším počtem snížených tónů a ustálí se po dobu jednoho taktu v tónině As dur. Během jednoho taktu se však tonální centrum vrátí k dříve uvedené B dur.

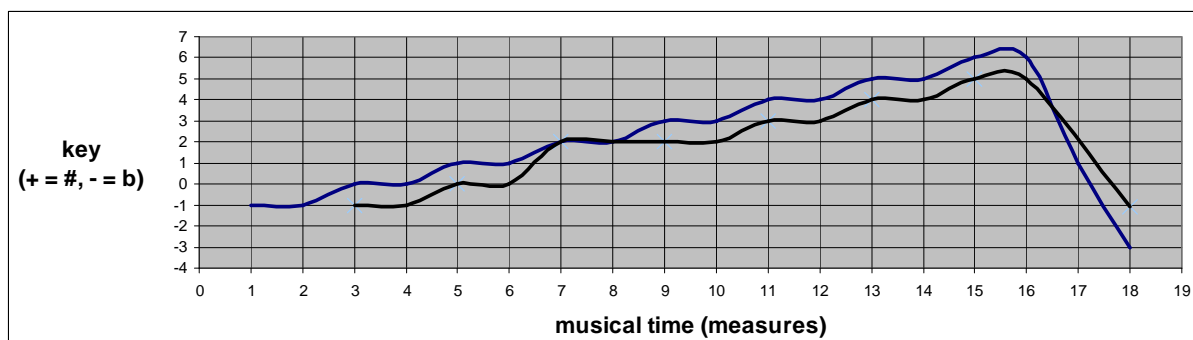
Graf 4a (*Supper's Ready*, album *Foxtrot*, GENESIS, 1972). Stříhy byly učiněny v taktech 4, 8, 13, 14, 16, 18.



Útržek skladby *Supper's Ready* byl z hlediska tonální analýzy pravděpodobně nejkomplicovanější. V několika místech totiž umožňoval mnohoznačný tonálně funkční výklad, a právě proto jsem jej do výzkumu zařadil. Respondenti byli v odpovědích velmi nejistí, byla zde také celá řada zcela chybných odpovědí.¹⁸⁵ Přesto, především ti hudebně nejzkušenější, odpovídali v rámci zjištěných poznatků (viz závěr).

¹⁸⁵ Poznámka k přístupu k chybným odpovědím na samém konci kapitoly.

Graf 5a (*When The Nights On Fire*, album *Islands*, Mike Oldfield, 1987). Stříhy byly učiněny vždy po dvou taktech.



Úryvek skladby Mikea Oldfielda je specifický v tom, že z hlediska tonálního průběhu postupuje přesně po kvartkvintovém kruhu, a to vždy o jednu kvartu výš (tedy vždy o jedno b v předznamení více). Začíná v tónině F dur, pokračuje tempem jedné modulace po dvou taktech a skončí v taktu šestnáctém na tónině Fis dur. Právě zmíněná a z grafu jasně patrná modulační linearita byla základním impulsem, proč jsem tento vzorek do výzkumu zařadil. Respondentům byl totiž exponován jasně čitelný tonální průběh, a pokud tedy docházelo v odebraných datech k určitým odchylkám, nebylo možné omlouvat je mnohoznačným tonálním výkladem. Tyto odchylky tak musely být způsobeny vlivem jiných hudebních složek (melodie, kinetická složka) anebo stránek (dynamika) či jinými faktory (např. imaginární tóny).

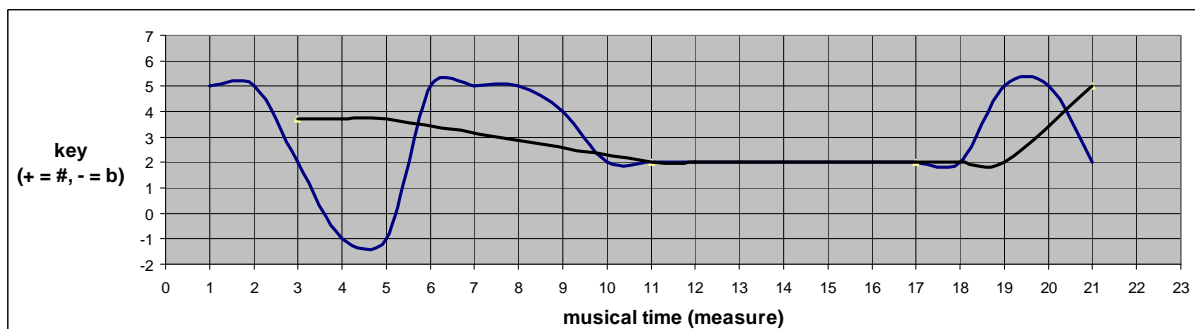
DRUHÁ ETAPA VÝZKUMU

Druhá etapa mapuje percepci tonálního centra v rámci stejných vzorků z první etapy, přičemž data byla od respondentů odebírána vždy po deseti sekundách. Tedy zcela nezávisle na harmonickém průběhu skladby, nýbrž v závislosti na astronomickém času. Druhá etapa tak do jisté míry ověřuje, jestli odebraná data tonální percepce nebyla negativně ovlivněna stříhy učiněnými v závislosti na harmonické analýze (viz první etapa).

Legenda ke grafům

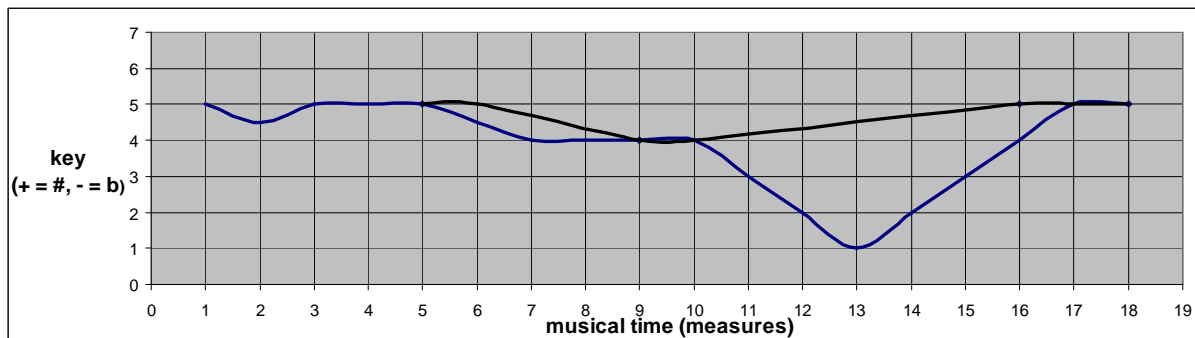
Přestože stříhy byly učiněny podle astronomického času, ponechávám na ose x jednotku jednoho taktu, a to z důvodu přehlednosti a možnosti srovnání s první etapou. Stříhy k odebrání dat odpovídají vždy deseti sekundám (tak, jak je uvedeno v popisu grafu).

Graf 1b (*Can-Utility And The Coastliners*, album *Foxtrot*, skupina GENESIS, 1972). Stříhy byly učiněny po deseti sekundách, což odpovídá taktům 3, 11, 17, 21.



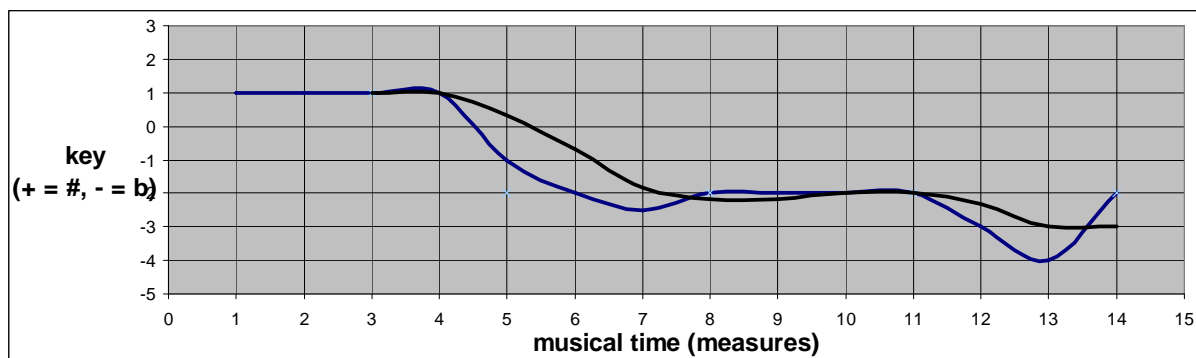
Křivka druhé etapy víceméně potvrdila průběh z první etapy. Vzhledem k tomu, že k prvnímu stříhu (v taktu 3) došlo shodou okolností uprostřed modulace z H dur do F dur, byli respondenti vystaveni mimořádně subjektivní možnosti odpovědi. Většina z nich setrvala v úvodní H dur, modusem pak byla hodnota 5 (H dur). Velmi často však také odpovídali -2 (d moll). Velmi ilustrativní je potom úsek mezi třetím a jedenáctým taktem. Zatímco reálně dochází k obrovským harmonickým výkyvům, respondenti měli tendenci pohybovat se na kvartkvintovém kruhu méně obšírným způsobem (detailní komentář viz závěrečná podkapitola).

Graf 2b (*Firth Of Fifth*, album *Selling England By The Pound*, skupina GENESIS, 1974). Stříhy byly učiněny po deseti sekundách, což odpovídá taktům 5, 9, 16.



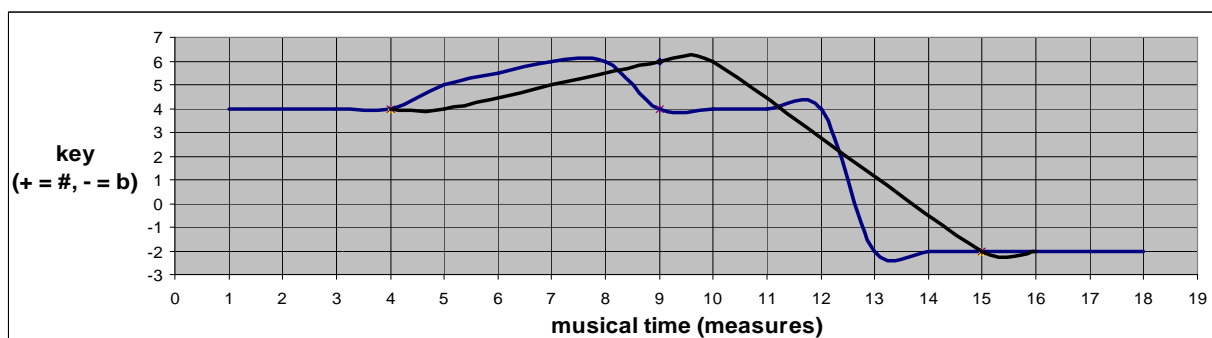
Na tomto vzorku stojí za zmínku především šestnáctý takt, kde nikdo z respondentů nereflektoval vybočení do poměrně vzdálené tóniny G dur. Naopak velmi krátce znějící návrat do původní H dur reflektovali všichni. Bližší komentář k těmto jevům v závěru studie.

Graf 3b (*Seven Stones*, album *Nursery Cryme*, skupina GENESIS, 1971). Stříhy byly učiněny po deseti sekundách, což odpovídá taktům 3, 5, 8, 11, 14.



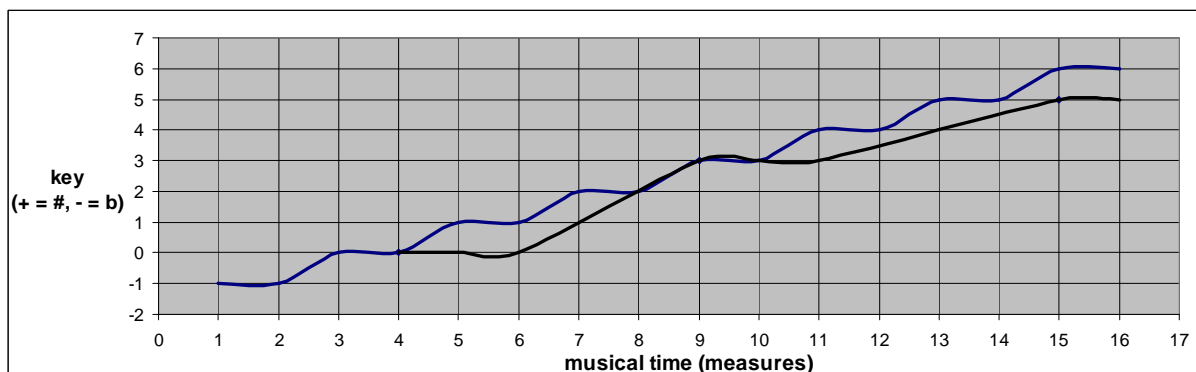
V případě úryvku skladby *Seven Stones* došlo rovněž k potvrzení vývoje v první etapě. Tento úryvek, přestože je po tonální stránce velmi barevný, byl pro respondenty poměrně čitelný, a tak se černá křivka nikde příliš nevzdaluje od modré.

Graf 4b (*Supper's Ready*, album *Foxtrot*, skupina GENESIS, 1972). Stříhy byly učiněny po deseti sekundách, což odpovídá taktům 4, 9, 15.



Graf z druhé etapy vzorkování úryvku skladby *Supper's Ready* demonstruje do jisté míry téměř všechny poznatky celého výzkumu (viz následující kapitola).

Graf 5b (*When The Night's On Fire*, album *Islands*, Mike Oldfield, 1983). Stříhy byly učiněny po deseti sekundách, což odpovídá taktům 5, 9, 15.



Graf 5b dokazuje, že i v případě, kdy je harmonický průběh lineární, tonální percepce již lineární být nemusí. Vysvětlením může být, že i tonální vnímání je ovlivněno jinými faktory. O tomto jevu rovněž detailněji v následující kapitole.

POZNATKY

Veškeré poznatky, shrnuté na tomto místě, jsou patrné prakticky ze všech vyobrazených grafů. Z některých jsou však určité poznatky patrnější, proto je v jednotlivých očíslovaných segmentech této podkapitoly odkazováno na z hlediska popisovaného jevu nejnázornější graf.

- 1) Lidský mozek lpí velmi dlouho na tónině, kterou uslyší jako výchozí, a to i v případě, že je exponována jen po velmi krátkou dobu. Naopak dlouhou dobu trvá, než akceptuje tóninu cílovou. Tento princip je patrný v podstatě ve všech uvedených grafech. Nejnázornější je v tomto smyslu graf 2a, kdy ještě v devátém taktu všichni respondenti uváděli tóninu H dur, přičemž, již dávno přítomnou a jasně ustanovenou tóninou bylo E dur.
- 2) Naproti tomu návrat do tóniny výchozí akceptuje mozek téměř okamžitě. Ve vzorku 1a stačily respondentům pouhé dva takty (18, 19), aby všichni shodně uvedli tóninu H dur, tedy výchozí tóninu tohoto zkoumaného výseku skladby.
- 3) Lidský mozek má globálně tendenci jakékoliv změny tónin vytěšňovat, snaží se de facto o tonální nivelizaci. Tento poznatek je nejvíce patrný z grafů 1b a 2b, kde černá křivka (křivka tonální apercpece respondentů) jakoby se snažila veškeré tonální změny zahlazovat. Podobný vývoj je zaznamenán také v grafu 1a, kde hned v druhém taktu došlo k vybočení z H-dur do F-dur (nejvzdálenější tóniny na kvartkvintovém kruhu). Toto vybočení však nedokázal ani z řad hudebně zkušených respondentů reflektovat vůbec nikdo.
- 4) Zdá se, že na tonální apercpci mají nemalý vliv všechny hudební složky (tedy nejen harmonická, ale i melodická a kinetická) a stránky (např. dynamika). Vzorek 5a (Mike Oldfield) má z hlediska harmonie zcela lineární průběh, mění se však zde barva zvuku kytary (efekt) a vyvíjí se nejméně dvě melodické linie. Zřejmě melodie měla pak za následek, že pouze v oblasti mezi 7. a 9. taktům všichni respondenti dohnali zpoždění při určování tóniny, a uvedli v daný moment reálně znějící tóninu D dur, respektive A

dur. Lidský mozek je tedy zřejmě schopen vyhodnotit tóninu s jistým zpožděním, což je patrné ze všech grafů.

Jev tonální ambivalence je v progrocku téměř nezdokumentovaným. Jedná se přitom o velmi důležitou a podceňovanou otázku, protože přímo ukazuje autorovu schopnost orientovat se v tonalitě a harmonických funkcích. Ukazuje se, jestli je autor pouhým zajatcem tóniny a modulace provádí neobratně na základě zažitých populárně-hudebních klišé (dobře popsána je např. tzv. „*Truck driver's modulation*“¹⁸⁶), anebo jestli ji ovládá, a tím pádem je schopen si s ní hrát a ukázat kreativní, odvážné postupy atd.

V komplexních analýzách páté kapitoly bude tento jev v případě přítomnosti zohledněn v části „*Popis tektonického průběhu a tonální výklad.*“

Co se týče atonality, bitonality a tonálně-funkční víceznačnosti, byly v progresivním rocku často zastoupeny všechny tyto přístupy:

- atonalita: (ELP, KING CRIMSON, PINK FLOYD, Mike Oldfield, YES);
- bitonalita: (ELP, PINK FLOYD – Echoes, YES – Soon);
- funkční mnohoznačnost (GENESIS, QUEEN, ELP, JETHRO TULL).

2.2.1.3. Melodika

Velmi zjednodušeně lze říct, že obvyklou rockovou kompoziční metodou je kompozice nějakého riffu (figury), případně jednoduché akordické progresse, na níž se až posléze semi-improvizačním způsobem aplikuje melodie. Typickým příkladem takového způsobu je například *Smoke On The Water* (DEEP PURPLE).

Progresivní rock a jeho představitelé však v rámci odkazu AH používali jiný styl, velmi podobný motivicko-tematickému procesu kompozice. Základním stavebním kamenem byla melodická hudební myšlenka, která se nezřídka rozváděla způsobem, jenž ústil do forem blízkých sonátové formě, vyššímu sonátovému rondu či třídílné formě s provedením (velmi často EMERSON, LAKE & PALMER, ale také QUEEN, YES, Mike Oldfield a další). Melodie, jakožto nositel hudební myšlenky, nebyvala zastoupená jen sólovým vokálem, ale klávesami či kytarou (důraz na instrumentální hudbu byl v progrocku velmi výrazný).

¹⁸⁶ http://www.gearchange.org/muso_intro.asp

Polyfonická sazba (faktura)

„...*The tonal mechanism in a fair amount of rock music is based on counterpoint, not only at the surface, but also at structural levels.*“¹⁸⁷ Nejen z Rossovy myšlenky, ale také z obecné charakteristiky progrocku popsané v kapitole 2.2. vyplývá, že progrock nezřídka disponoval polyfonickou sazbou. Velmi často ji využíval např. Mike Oldfield (viz kapitola 4.3.), QUEEN (viz 5.2) a EMERSON, LAKE & PALMER (4.2. a 5.1.), zřídka potom YES (viz 4.4.), KING CRIMSON (4.5.) a další.

2.2.1.4. Rytmika

Rytmická složka hudebního materiálu progresivního rocku je, stejně jako harmonie, formy a celá struktura, velmi komplexní a velmi často detailně prokomponovaná. Nejpokročilejšími skupinami v rytmičké složce byly především skupiny s obecně nejuznávanějšími bubeníky rockové hudby: GENESIS (Phil Collins), YES (Alan White, Bill Bruford) a KING CRIMSON (Bill Bruford).

Macan považuje rytmiku progresivního rocku za jeden z aspektů, kde se projevuje tendence k virtuozitě: „*Another aspect of progressive rock that is separate from, yet not unrelated to, its emphasis on instrumental virtuosity is its fondness for unusual meters.*“¹⁸⁸ Tzv. kulhavé takty však rovněž nebyly v době rozkvětu progresivního rocku žádnou novinkou, nicméně byly velmi netypické v hudbě rockové. Macan uvádí, že v AH byly v tomto směru průkopníky Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Stravinskij a Béla Bartók. V jazzu byl pro své pokročilé rytmičké dovednosti znám především Dave Brubeck. Všichni zmínění umělci patřili do skupiny hudebníků, kteří byli pro progrockové protagonisty velkou inspirací a k jejichž odkazu se výrazně hlásil. „*The prototypical progressive rock rhythm can in fact be regarded as a fusion of the steady beat and syncopated rhythms of African-American popular music (especially jazz) and the asymmetrical and shifting meters of European folk music, mediated through the music of twentieth-century nationalist composers such as Stravinsky, Bartók, Holst and Vaughan Williams.*“¹⁸⁹

¹⁸⁷ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary., str. 52, který cituje z Walter Everett, "Voice-leading and Harmony as Expressive Devices in the Early Music of the Beatles' 'She Loves You,'" *College Music Symposium* (1992): str. 20.

¹⁸⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 47.

¹⁸⁹ *Ibid.*, str. 49.

Podstatnou spojitostí v otázce hojného užívání asymetrických, kulhavých taktů je souvislost se zmíněným odklonem od hédonistické funkce: „*The second factor contributing to the use of unusual meters in this music was the relative de-emphasis of dance in live presentations of the music.*“¹⁹⁰ Progresivní rocková hudba neměla sloužit k zábavě a tanci, ale k poslechu. Proto i její rytmická složka nebyla nikterak svázána a projevovala se v ní velmi výrazně prokomponovanost, komplexnost a asymetričnost struktury hudebního materiálu progrocku, a není přitom řeč pouze o kulhavých taktech, ale i o složitých, matoucích rytmických strukturách v rámci taktů pravidelných (důrazy na lehkých dobách, rytmicky složité motivy apod.). Výjimečným typem je potom kombinace obou aspektů – tedy rytmicky matoucí celky v rámci kulhavých taktů (viz kapitola 4.1.).

2.2.1.5. Dynamika

Valná část hudebního materiálu rockové hudby disponuje dvěma dynamickými úrovněmi: slabě a silně. Tímto výrokiem jsem patrně mnohým rockovým hudebníkům ukřivdil. Faktem ovšem je, že kromě toho existuje, zvláště v dnešní době, celá řada skupin, která zná dynamiku pouze jednu: silně.

Dynamika je další stránkou, ve které se progrock běžným rockovým konvencím vzpíral. Všichni interpreti analyzovaní v druhé části této práce uměli velmi citlivě pracovat s dynamikou, a to dokonce i na živých vystoupeních.

Jako ukázkou citlivé práce s dynamickou stránkou vybírám úryvek dvanáctiminutové skladby skupiny KING CRIMSON, *Starless* (album *Red*, 1974).¹⁹¹ Ukázka začíná expoziční rytmicky i melodicky velmi komplexního tématu v baskytaře, následuje bezmála 4,5 minuty trvající pozvolné crescendo s četnými modulacemi, postupným vrstvením nástrojů a kytarovým sólem na pouhém jednom tónu. Tento melodický minimalismus je samozřejmě záměrem, aby co nejvíce vynikla právě dynamika. Blíže k této skladbě viz kapitola 4.5.

Podobným způsobem, co se dynamiky projevu týče, postupovali často také PINK FLOYD. V poznámce pod čarou příkládám úryvek ze skladby *Echoes* (album *Meddle*, 1971)¹⁹², jako ilustraci „pinkfloydovské“ dynamiky. Nutno ovšem zdůraznit, že narozdíl od první ukázky je

¹⁹⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 48.

¹⁹¹ příloha: 2_2_1_5_ukazka_dynamika_king_crimson.mp3.

¹⁹² příloha: 2_2_1_5_ukazka_dynamika_pink_floyd.mp3.

dynamika této ukázky upravována i nehudebními prostředky (tedy dodatečným mixem v nahrávacím studiu). Takový postup uplatňovali PINK FLOYD téměř ve všech svých několikavětých rockových suitách (*Atom Heart Mother, Shine On You Crazy Diamond, Dogs, Pigs, Sheep*).

2.2.1.6. Virtuozita

„Emerson’s model of the classically trained virtuoso instrumentalist, often with some jazz experience as well, exerted a profound influence on the entire progressive rock movement.“
Edward Macan¹⁹³

Macanův citát vystihuje hlavní sdělení této podkapitoly. Prototypem ideálního progresivního rockového virtuosa je „klasicky“ vzdělaný hudebník s většími či okrajovými schopnostmi jazzové hry či improvizace: *„Hudebníci s progresivními tendencemi mají většinou vystudovány hudební školy, což vytváří předpoklad, že jsou vybaveni dovednostmi vysoce kvalitní interpretace.“*¹⁹⁴

Macan vidí původ v důrazu na hudební zručnost v romantickém pojetí virtuozity: *„This tradition stems initially from the romantic flamboyance of such nineteenth-century figures as the violinist Nicolo Paganini (whose amazing exploits on his instrument led some to suspect that he was possessed by the devil and the pianist Franz Liszt.“*¹⁹⁵ Macan se následně velmi detailně věnuje Keithu Emersonovi. Tento představitel si takovou pozornost jistě zaslouží. Byl totiž zřejmě jediným představitelem, který dokázal skloubit aspekty, jež se alespoň do takové hloubky nepovedly zkombinovat žádnému jinému progrockovému protagonistovi:

- klasická klavírní hra;
- jazzová klavírní hra;
- schopnost (jazzové) improvizace;
- komplexní hudební formy (fuga, sonátová forma);
- inovace v instrumentaci (byl průkopníkem syntezátorů).

Ve všestrannosti a hloubce, kterou Keith Emerson v jednotlivých aspektech disponoval, neměl konkurenci.

¹⁹³ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 47.

¹⁹⁴ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 30.

¹⁹⁵ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 46.

Je-li řeč o konkrétních obecně uznávaných progrockových hudebnících, pak jen namátkou: Rick Wakeman (klávesy), Steve Howe (kytara), Robert Fripp (kytara), Chris Squire (baskytara), Bill Bruford (bicí), Phil Collins (bicí), Carl Palmer (bicí), Guy Evans (bicí) a další.

Exponovaná sóla se samozřejmě v určitých případech obrátila proti jejím autorům, například z pohledu hudební kritiky: „*Not surprisingly, when critics attacked progressive rock's self-indulgence, they were often referring to its propensity for lengthy solos.*“¹⁹⁶

Důraz na virtuozitu je jedním z faktorů, který je velmi patrný z manýristických pojetí progresivní rockové hudby, především v progresivním metalu. Např. skupině DREAM THEATER je ze strany hudebních recenzentů (a nejen od nich) velmi často vytýkáno, že exhibice jejich hudebních dovedností často zastiňuje hudbu samotnou.¹⁹⁷ K tomuto názoru se částečně přikláním, i když jej nelze aplikovat na celé období jejich působení.

2.2.1.7. Spontaneita a improvizace versus prokomponovanost

Přítomnost obou protichůdných pólů v progresivním rocku je daná kombinováním vlivů z afroamerické hudby a evropské AH oblasti. Macan splynutí těchto dvou pramenů považuje dokonce za klíčový determinant kompozičních metod progresivního rocku: „*Progressive rock has been fascinated with high culture. and has drawn on many compositional techniques associated with the classical music tradition. However, it also subverted many of high culture's most fundamental tenets. Nowhere is this more evident than in progressive rock's compositional methods.*“¹⁹⁸

Poměr mezi improvizací a prokomponovaností byl u každého představitele progresivního rocku jiný. Například členové skupiny GENESIS neimprovizovali téměř nikdy. Veškeré sólové úseky, kde se většinou v rockové hudbě improvizace očekává, byly opakovány na každém vystoupení tak jako na studiové nahrávce a skupina GENESIS se tak zařadila mezi skupiny, o nichž Macan říká, že interpretovaly své skladby notu po notě.¹⁹⁹ Na druhé straně

¹⁹⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 47.

¹⁹⁷ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 30, která cituje ze Spark 7/2007.

¹⁹⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 158.

¹⁹⁹ *Ibid.*, str. 160.

pak stály skupiny jako GENTLE GIANT, jejíž hudebníci tendovali do jazzu podstatně více než jejich kolegové a improvizace byla jejich každodenním chlebem.

Mezi těmito póly potom stáli v podstatě všichni ostatní interpreti progrocku. Keith Emerson byl například schopen zkombinovat v jediné jednovětvé skladbě klasické provedení (klasickým tematicky-evolučním způsobem) a quasi-jazzovou improvizaci nad figurativním doprovodem v levé ruce. (Viz komplexní analýza skladby *Take A Pebble*, kapitola 5.1.)

V improvizacích progrocku se často uplatňovala variační kompoziční metoda (koneckonců ani AH sféře nebyl aspekt improvizace cizí a mnozí přední skladatelé vážné hudby byli schopnými improvizátory, např. Mozart). Ostatně do jaké míry spolu improvizace a kompozice souvisí, se můžeme dodnes dohadovat. Každý skladatel měl své vlastní kompoziční metody, v nichž hrála improvizace větší či menší roli. Do jaké míry tedy kompozice a improvizace souvisí? Karel Janeček vidí v sémantice těchto slov ve spojitosti s komponováním provedení jasný protiklad. V *Hudebních formách* uvedl: „*Stavební průběh hlavního oddílu provedení je skutečně věcí tvůrčí fantazie skladatelovy. Nepředstavuje však improvizaci, nýbrž řád. Ukázněnost provedení se projevuje nejsilněji v myšlenkové koncentraci a v logické a postižitelné kompoziční linii.*“²⁰⁰ Karel Janeček tak staví improvizaci a kompozici v souvislosti s provedením do jasného protikladu, ale například výrok Igora Stravinského, že *kompozice je zmražená improvizace*²⁰¹ tyto dva póly naopak značně přibližuje.

V jazzu je obvyklé, že ti nejlepší improvizátoři v podstatě bleskově skládají. Jinými slovy na místě vytvářejí motivy, variují je, modulují, rozvíjejí, kombinují je s jinými, zpracovávají je bitonálně, polyrytmicky, atp., postupují zkrátka evolučně. Mistrem této improvační báze byl v progresivním rocku nepochybně Keith Emerson, který podle Macana rozvíjením pro posluchače známých motivů ve svých improvizacích pomáhal udržet strukturální kohezi: „...*these landmarks help to keep the audience in touch, because you might be getting too far off the subject. It gives some method of association.*“²⁰² Emersonův kompoziční a improvizací přístup je blíže popsán v kapitole 5.1 (komplexní analýza skladby *Take A Pebble*).

²⁰⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 491 s.

²⁰¹ <http://www.thecoyote.org/quotations.cfm>

²⁰² MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 161.

2.2.1.8. Asymetričnost hudební struktury

Asymetričnost se projevuje ve všech složkách a stránkách struktury hudebního materiálu progresivního rocku, především v tektonice a rytmice. V rámci tektoniky se projevuje nepravidelným frázováním melodických útvarů (drobných vět) a témat; v rámci rytmiky například již zmiňovanými kulhavými takty (kapitola 2.2.1.4.). Některé skupiny šly až tak daleko, že i kulhavé takty byly rytmicky členěny nepravidelným, matoucím způsobem, například odlehčenou první dobou a naopak akcentovanými lehkými dobami.

Edward Macan uvádí a vysvětluje odklon progresivního rocku od obvyklého čtvercového frázování typického pro starou rockovou hudbu či pro rock'n'roll: „*One often encounters ... repeated ground-bass patterns or chordal ostinatos that are overlaid with virtuoso passagework (např. skladba *Supper's Ready*, kapitola 5.3, pozn. aut.) , short thematic fragments, or a combination of the two; and folksong-like or chant-like melodic edifices that are created by splicing together short phrases of unequal length. This last approach, which may be transferred to vocal sections as well, results in melodic structures which contain virtually none of the four-square repetitions of phrase rhythms or phrase length normally associated with rock.*“²⁰³

Podle Macana se jedná o další oblast, ve které progrock vykazuje důsledky vlivu romantismu (Musorgskij, Korsakov, Stravinskij, Bartók).²⁰⁴ Takto popsaná nepravidelnost má svůj původ v touze po experimentování a po pozvedání úrovně britského rocku, je tedy jedním ze základních stavebních kamenů progresivního rocku popsaných v kapitolách výše. Nejsou to však nahodile, prvoplánově použité kulhavé rytmy, které mají pouze vzbudit v posluchačích pocit, že jimi percipovaná hudba „je na výši“. Jednalo se často o velmi detailně prokomponované polyrytmické pasáže (např. GENESIS – *Supper's Ready* nebo *Cinema Show*, viz kapitola 4.1). „*Without question, progressive rock has explored unusual meters more systematically than any other style of popular music. Keith Emerson, who was strongly influenced by Brubeck penned his first piece in 5/4.*“²⁰⁵

²⁰³ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 44.

²⁰⁴ *Ibid.*, str. 47.

²⁰⁵ *Ibid.*, str. 48.

2.2.1.9. Hudební formy, koncepční alba a paralela s cyklem skladeb

„Understanding the role classical forms have played in progressive rock, then, is essential to understanding the genre as a musical style.“ Edward Macan²⁰⁶

Jak uvádí Macan a řada dalších zdrojů, (klasické) hudební formy jsou další z řady oblastí, ve kterých progresivní rock významně čerpal z AH sféry. Z kategorie jednovětých skladeb se v progrocku běžně vyskytovaly fantazijní formy (DREAM THEATER, JETHRO TULL, EMERSON, LAKE & PALMER), variační formy, ať už kontrapunktické nebo ornamentální (tento způsob nejčastěji využíval Mike Oldfield) či passacaglia (GENESIS, Oldfield, EMERSON, LAKE & PALMER), či formy volnější, jež vycházejí svým kompozičním stylem z forem přísnějších; fugato (EMERSON, LAKE & PALMER, YES, QUEEN) či další imitační kompoziční způsoby, např. volný kánon.

Kromě těchto volnějších forem se však vyskytovaly i poměrně přísné hudební formy, velmi často sonátová forma, někdy také rondo (GENESIS, QUEEN, KING CRIMSON) a zřídka také přísný kánon (tedy kánon, kde je kontrapunkt tvořen přísnou imitací cantu firmu – viz kapitola 5.2.). Velmi obvyklou jednovětou formou využívanou v progresivním rocku byla velká třídílná forma s kontrastním dílem nebo provedením uprostřed (KING CRIMSON, QUEEN, EMERSON, LAKE & PALMER, GENESIS, PINK FLOYD).

V kapitole 2.2. bylo řečeno, že čerpání z AH sféry ze strany progresivního rocku neprobíhalo pouze na povrchní bázi pouhého půjčování motivů, ale na mnohem hlubší úrovni. Přítomnost těchto „starých“ hudebních forem je tak jedním z důkazů velmi hluboké apercpece AH sféry ze strany progrockových protagonistů. Také odborná literatura si tohoto jevu všímá: „Clearly, in progressive rock the alternation of electronic and acoustic sections creates a set of dialectical opposites. Acoustic passages suggest the meditative, pastoral, traditional, and “feminine,” electronic passages the dynamic, technological, futuristic, and “masculine“. The masculine/feminine analogy goes deeper than one might think, since masculine and feminine sections complete each other, contributing to the expansion and contraction, the movement toward and away from climaxes, that was such a central facet of progressive rock structure.“²⁰⁷ Macan, hovoří-li o střídání „ženských“ (feminine) a „mužských“ (masculine)

²⁰⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 40-41.

²⁰⁷ Ibid., str. 43.

pasází, hovoří v podstatě o principu tektonického kontrastu. Ten se však v progrocku uplatňuje ve všech hudebních složkách a stránkách. Princip kontrastu a princip spřízněnosti zaujaly hlavní pozici v kompozici hudebního materiálu progresivního rocku.

Cyklické hudební formy

Mnohem obsáhlejší kategorií, než jsou jednověté skladební celky, je skupina cyklických skladeb, tedy skladeb, které jsou tvořeny více než jednou větou. V rámci rockové hudby je v tímto progrock zcela výjimečný, protože byl zřejmě jediným NAH žánrem, který běžně produkoval (a dodnes se tohoto zvyku drží např. skupina YES, viz album *Fly From Here*, 2011) skladby o více než jedné větě. V tomto smyslu se rozlišují:

- několikavěté rockové suity;²⁰⁸
- koncepční (monotematická) alba.

V prvním případě byly jednotlivé jednověté celky více semknuty a progrockoví představitelé je většinou hráli v celku (i v případě 20minutových skladeb). Naopak v případě koncepčních alb byly jednotlivé skladby více autonomní a někdy se také hrály samostatně. Nezřídka se však hrála rovněž kompletní alba (YES, PINK FLOYD, Mike Oldfield, GENESIS). Oba typy těchto vícevětých hudebních celků pochopitelně splňovaly kritérium určité, ať už programní, nebo hudebně-tematické soudržnosti, nebo jinak (podle Janečka) „jednotící idey.“ V případě koncepčních alb se nabízí jasná paralela s cyklem skladeb. Koherence, o které je řeč, byla jedním z aspektů, jimiž se progrock vymezoval vůči psychedelii, ze které vycházel: „*Besides serving a dramatic purpose, this kind of transformation of melodic material from movement to movement or section to section gives lengthy progressive rock pieces a coherence that was usually not apparent in the lengthy psychedelic jams.*“²⁰⁹

Rock multimovement suite

Tento termín poprvé použil Edward Macan, když se snažil definovat paradigma dlouhých progrockových kompozic: „*Although there are progressive rock multimovement suites such as Pink Floyd's Atom Heart Mother and Camel's The Snow Goose that are almost completely instrumental, most of progressive rock's lengthier pieces combine instrumental and vocal*

²⁰⁸ termín dle: MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 42.

²⁰⁹ Ibid.

*sections, and actually represent something of a hybrid between the song cycle and the instrumental programmatic approaches.*²¹⁰

Tyto „rockové suity“ většinou zabíraly celou stranu vinylové LP desky a jejich jednotlivé věty měly samostatné názvy, ačkoliv skladba byla uvedena jako jeden celek (např. 7. věť *Supper's Ready*, viz kapitola 5.3.).

Jak bylo řečeno výše, tyto suity nepostrádaly programovou a hlavně hudebně-tektonickou koherenci. Ve většině případů obsahovaly v závěru ritornel jednotící hudební myšlenky nebo přímo hlavního tématu. Progrockoví hudebníci, okouzleni AH sférou a často hudebně vzdělaní, toužili pracovat více motivicky a tematicky, což logicky vyústilo v hudební díla větší tematické soudržnosti. Byl to důsledek touhy po komplexním, koncepčním, či jak říká Janeček, doslova „soustředěném“ hudebním kompozičním procesu.

Podle Macana měly na hudební formy progresivního rocku největší vliv formy z devatenáctého století, a to především:

- programní suita;
- symfonická báseň.²¹¹

Významných skladeb, které spadají do popsané kategorie rockové (několikavěté) suity, je celá řada:

- *Atom Heart Mother, Echoes, Shine On You Crazy Diamond, Dogs* (PINK FLOYD);
- *The Musical Box, Supper's Ready* (GENESIS);
- *Thick As A Brick* (JETHRO TULL);
- *Tarkus, Endless Enigma, Karn Evil 9, Pirates* (EMERSON, LAKE & PALMER);
- *Lizard, Island* (KING CRIMSON);
- *Hergest Ridge, Ommadawn, Taurus, Crises, The Lake, The Wind Chimes, Mont St. Michel* (Mike Oldfield);
- *Close To The Edge, And You And I, Gates Of Delirium, In The Presence Of, Fly From Here* (YES);
- *A Change Of Seasons* (DREAM THEATER) a další.

²¹⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 41.

²¹¹ Ibid.

Koncepční (monotematická) alba a cyklus skladeb

Tzv. „koncepční“ nebo také „monotematická“ alba byla další z výsad progrocku a úzce souvisela s povahou progrockového hudebního materiálu. Koncepční album *Dark Side Of The Moon* skupiny PINK FLOYD (1973) dokonce figuruje na třetím místě v seznamu nejprodávanějších hudebních alb všech dob.²¹²

Prvním přelomovým koncepčním albem bylo *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (BEATLES). Macan dokonce prohlašuje, že není pochyb o tom, že toto pojetí přímo souvisí s romantickým pojetím skladebních cyklů AH devatenáctého století: „...*The Beatles pioneering concept album Sergeant Pepper was in fact a modern-day recasting of the nineteenth-century song cycle: a group of songs tied together conceptually, by a common concept or **program** that threads its way through the lyrics of each song, and musically, by the recurrence of one or more melodic ideas during the course of the song cycle/concept album. ... It cannot be denied that that the nineteenth-century song cycle was an important legacy to progressive rock.*“²¹³ Macan hovoří o programu, o koncepčním svázání skladeb, tedy o myšlenkové soudržnosti celku.²¹⁴

Edward Macan přirovnává pojetí koncepčních alb k programnímu cyklu skladeb: „*Both bands (Moody Blues a Procol Harum) further developed the idea of the concept album as a type of **programmatic song cycle**; for instance, according to Hugh Mendl's liner notes the various songs on the Moody Blues' Days of Future Passed LP „attempt to paint their picture of everyman's day, which takes nothing from the nostalgia of the past – and adds nothing to the probabilities of the future.*“²¹⁵

Paul Stump jde v oblasti koncepčních alb a paralele s AH sférou ještě dál, když je přirovnává ke Gesamtkunstwerku tak, jak jej pojímal Richard Wagner: „*Clearly what was at stake here was no longer simply music, but the entire artistic realm, a striving towards Gesamtkunstwerk that the modernist pioneer and archangel of Romanticism, Richard Wagner, would have recognized; music, once again, sat at the centre of a multi-artistic endeavour. As one 1960s*

²¹² List of best-selling albums. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_albums.

²¹³ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 40.

²¹⁴ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 393.

²¹⁵ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 21.

*survivor said: There was always cash floating about in the music business – it was the engine boom of the underground.*²¹⁶

Koncepční alba mají na svém kontě v podstatě všichni stěžejní představitelé progrocku:

- *Dark Side Of The Moon, Animals, The Wall* (PINK FLOYD);
- *Pictures At An Exhibition* (transkripce celého cyklu, ELP);
- *The Lamb Lies Down On Broadway* (GENESIS);
- *Thick As A Brick* (JETHRO TULL);
- *In The Wake Of Poseidon* (KING CRIMSON);
- *Tubular Bells (I, II, III), Hergest Ridge, Discovery, Voyager* a další (Mike Oldfield);
- *Scenes From A Memory* (DREAM THEATER);
- a další.

Kompoziční metody

Progresivní rock je rozhodně nejpokročilejším subžánrem rocku co se týče kompozice.

V žádném jiném nenalezneme tak markantní náznaky sonátové formy (především QUEEN, GENESIS, ELP), fugy (ELP, Yes), motivicko-tematický způsob kompozice (všichni, především Oldfield), rockové suity (PINK FLOYD, ELP, GENESIS), koncepční alba (taky téměř všichni), polyfonii (ELP, QUEEN), více než čtyřhlasou vokální homofonii (QUEEN) či imitační způsoby a ronda (ELP, QUEEN, YES). To všechno jsou většinou charakterové rysy, které souvisí konkrétně s tektonikou. Ta je velmi úzce provázaná s kompozičním stylem.

Macan, jenž pojednává o kompozici v rámci progrocku, zmiňuje KING CRIMSON a dodává: „*Schizoid Man and Echoes are examples of an approach wherein several musicians contribute freshly conceived musical ideas that are fashioned into a large-scale piece. At other times, the musicians would dismember unused pieces they had already written, fusing the best thematic ideas from several sources together to create something new.*“²¹⁷

Shrnutí kapitoly

Zřejmě nejvýstižnější shrnutí sdělení této kapitoly poskytuje Edward Macan: „*I would suggest that in its approaches to a musical composition, progressive rock serves as a forum in which a number of cultural opposites are reconciled: high and low culture, **European and African-***

²¹⁶ STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 157.

²¹⁷ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 162.

*American creative ideals. In the best progressive rock, one senses the tension that results from attempting to balance these values. When either the intellectualization of classical music or the unbrilled energy of rock get the upper hand, the tension vanishes and the music loses its power, becoming either middle-brow classical music or flaccid, unenergetic rock. On the other hand, the formal approaches of progressive rock intermingle manners of creating and organizing musical material drawn from two distinct musical traditions. Progressive rock is thoroughly grounded in African-American musical concepts such as group composition, improvisation and a general lack of reliance on notation. At the same time, however, progressive rock musicians **thoroughly absorbed the essence of European programmatic forms such as the song cycle and the multimovement suite, and this point cannot be overstated.**²¹⁸*

2.2.2. Styly progresivního rocku a artrocku

Tato práce se nezaměřuje na samotný hudební materiál žánrů progrocku, nicméně je nutností zmínit alespoň jeho základní styly a protagonisty.

Jak bylo v předešlé kapitole řečeno, protagonisté progresivního rocku se vyhýbali jakémukoliv vymezování, či škatulkování. Další stratifikace žánru progresivního rocku je proto velmi obtížná a do jisté míry subjektivní. Tato kapitola pouze pro přehled uvede nejfrekventovanější styly progresivního rocku tak, jak je uvádí zdrojová literatura.

Zdroje se značně rozcházejí už v základních definicích („art rock, progressive rock“). A když vezmeme v potaz přiřazování interpretů různým labelům, jsou rozdíly ještě markantnější.

Styly progresivního rocku, které bývají nejčastěji uváděny:

- Art rock („art-rock“, česky „artrock“);
- Canterbury scene rock;
- Classical rock;
- Crossover prog;
- Jazz Rock fusion;
- Krautrock;
- Pomp rock;

²¹⁸ MACAN, Edward. *Rocking the classics*. Oxford: Oxford University press, 1997, str. 165-166.

- Space rock („psychedelic rock“);
- Symphonic rock („symphonic prog“);
- Neo-progressive rock;
- Prog-metal („progressive metal“).²¹⁹

3. SHRNU TÍ O B E C N É Č Á S T I

Obecná část dizertační práce, která touto kapitolou končí, měla za úkol shromáždit všechny potřebné podklady a dosavadními poznatky na poli NAH sféry, potažmo rockové hudby, nastínit hypotézy, analytické cíle, metody a možná rizika, která zde ve výzkumném procesu hrozí. Jejím cílem bylo také obecně charakterizovat hudbu progresivního rocku, tedy materiál, který v následující části bude podroben kvalitativnímu výzkumu. Vedle toho rovněž zahrnuje i hudebně-estetický diskurz zasazený do oblasti progresivního rocku.

Všechny tyto nashromážděné informace slouží jako teoretická východiska pro následující praktickou analytickou část. Ta již nebude nazírat na zkoumaný hudební materiál z hlediska kvantity, tedy z obecného hlediska, ale naopak se ponoří hluboko do struktury jednotlivých skladeb. Tady poukáže na konkrétní místa a jevy, na jejichž základě se pokusí potvrdit či vyvrátit platnost hypotéz vyřčených v obecné části.

²¹⁹ na základě zdrojů: <http://www.progarchives.com/> a RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě.

ANALYTICKÁ ČÁST

4. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ INTERPRETI PROGRESIVNÍHO ROCKU A ARTROCKU A JEJICH TVORBA – PŘÍKLADY A SONDY

Analytická část, která zaujímá čtvrtou a pátou kapitolu, prakticky aplikuje teze řečené v obecné části. Čtvrtá kapitola je pojata jako kvalitativní výzkum s omezenou mírou kvantitativního přístupu (především v otázce selekce analyzovaného materiálu) a pátá kapitola, jež obsahuje komplexní hudební analýzu vybraných skladeb, je pak ryze kvalitativním pohledem na vybraný progresivní rockový hudební materiál.

Následující text shrnuje tvorbu nejvýznamnějších protagonistů progresivního rocku a současně poskytuje sondy do jednotlivých signifikantních jevů jejich tvorby. Nejen, že tak popisuje jednotlivé kompoziční styly a metody jednotlivých hudebníků, navíc také poskytuje analytický přístup názorně aplikovaný na rozmanitý hudební materiál.

Kritérium výběru „nejvýznamnějších“ protagonistů nemůže být chápáno jako objektivní. Je proto možné, že vzniknou dohady o tom, zda ten či onen interpret nebyl v následujících kapitolách neprávem opomenut. Zcela jistě však nemůže být sporu o tom, že si každý neopomenutý interpret pozornost v následujícím textu zaslouží. A to z toho důvodu že veškeré zkoumané skupiny, jednotlivci a jejich tvorba jsou obecně a světově uznávanou autoritou nejen v progrocku, ale v rockové hudbě obecně.

4.1. GENESIS

Skupinou GENESIS prošlo během její historie mnoho hudebníků. Největších zásluh však skupina dosáhla ve složení Peter Gabriel (zpěv, příčná flétna), Phil Collins (bicí, zpěv), Tony Banks (klávesové nástroje), Steve Hackett (kytara), Mike Rutherford (baskytara, kytara). V tomto období (1971 – 1975) vydala skupina svá nejvýznamější alba a rovněž její tvorba byla v té době patrně nejkomplexnější a nejprokomponovanější. Toto složení GENESIS je považováno za jedno z nejvlivnějších uskupení progresivního rocku.

GENESIS byla spektakulární progrockovou skupinou, jejímž stylovým trademarkem byly kostýmy a teatrální projev frontmana Petera Gabriela. Vzhledem k tématu této práce se ale zaměřím na čistě hudební aspekty jejich tvorby.

Hudební materiál GENESIS svým charakterem zcela bez pochyby zapadá do definice progresivního rocku. Oblastmi, ve kterých však v rámci progresivního rocku vynikal, byly nepochybně harmonie či tonální barevnost hudební struktury (viz kvalitativní výzkum v kapitole 2.2.1.2), hudební formy a rytmika (některé tyto aspekty jsou mimo jiné popsány v komplexní analýze skladby *Supper's Ready*, kapitola 5.3).

Tvorba GENESIS byla determinována především neotřelým klávesovým pojetím Tonyho Bankse.

Tony Banks, vlastním jménem Anthony George Banks,²²⁰ je spolu s Mikem Rutherfordem jedním ze dvou členů, kteří jsou ve skupině od jejího založení až dodnes. Tak jako řadě jeho kolegů, i jemu se v mládí dostalo „klasických“ klavírních lekcí (jeho otec byl údajně pianista).²²¹ V porovnání se svými kolegy, především Rickem Wakemanem (YES) a Keithem Emersonem (ELP), však nepatřil mezi virtuozní progrockové klávesisty, nicméně v čem nad Wakemanem vynikal a Emersonovi minimálně konkuroval, byla oblast kompozice. Vysvětlením pro to může být Banksův talent pro matematiku a přírodovědné disciplíny (chemie, fyzika a logika), které původně studoval na univerzitě v Sussexu.²²²

²²⁰ BOWLER, Dave. *Genesis: Legenda rockové scény*. Plzeň: Mustang, 1995, 150 s.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

Jeho hra překypovala efektními technikami toccatového obouručního stylu, kdy se dvě ruce střídají většinou v šestnáctinových rytmech velmi blízko sebe, čímž vzniká efekt velmi rychlé a náročné hry:²²³

Lamb Lies Down On Broadway (introdukce)

(Lamb Lies Down On Broadway, 1974)

Tony Banks

♩ = 135

pianoforte

4

7

224

Banksův přínos však spočíval především v oblasti funkční harmonie.

Harmonie, tonalita

Ve výzkumu, v němž jsem se zabýval tonální stránkou progrockových skladeb a jejich percepcí z hlediska posluchačů, jsem po dlouhých detailních harmonických analýzách progrockových skladeb čerpal až na výjimku ze skladeb GENESIS. Výzkumu se podrobně věnuje kapitola 2.2.1.2.

Rytmika

Pokud bylo řečeno, že za harmonickou složku byl v rámci tvorby GENESIS zodpovědný klávesista Tony Banks, pak analogicky s tím lze říci, že za rytmickou složku byl zodpovědný především bubeník Phil Collins. V rytmice hrál Collins určitě důležitou roli, nicméně nebyly to výhradně bicí nástroje, jež se staraly o rytmickou složku tvorby GENESIS. Klávesové, nebo v tomto případě klavírní hudební myšlenky Tonyho Bankse byly samy o sobě rytmicky velmi komplexní. Jako příklad uvádím mezi fanoušky velmi známou a oblíbenou introdukci skladby *Firth Of Fifth* (*Selling England By The Pound*, 1973).²²⁵

²²³ příloha: 4_1_introdukce_Lamb_Lies_Down_On_Broadway.mp3.

²²⁴ notový zápis celé ukázky viz příloha: 4_1_introdukce_Lamb_Lies_Down_On_Broadway.pdf.

²²⁵ příloha: 4_1_introdukce_Firth_Of_Fifth.mp3.

Firth Of Fifth: Introduction

ANTHONY BANKS (GENESIS)

Measures 1-3 of the introduction. The piece begins in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line of eighth notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes.

Measures 4-6. Measure 4 is marked with a *Tp Coda* and a 13/16 time signature. The piece returns to 2/4 time in measure 5. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features block chords.

Measures 7-9. The right hand maintains a steady eighth-note melody, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

Measures 10-11. The right hand introduces a chromatic descending line, and the left hand features a more active bass line with eighth notes.

Measures 12-13. Measure 12 is marked with a *Sva* (Sustained) and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with chords.

Measures 14-16. Measure 14 is marked with a *Sva* and a 2/4 time signature. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features block chords. The piece concludes in measure 16 with a 13/16 time signature.

226

Kinetická složka tohoto úseku se dá interpretovat rozdílnými způsoby. Podstatná je v tomto případě rytmizace šestnáctinových not, která by se dala vyjádřit následujícím způsobem. Čísla v tomto schématu představují počet šestnáctinových not v jednom rytmickém celku, taktové čáry jsou znázorněny svislou čarou, opakování rytmického vzorce hranatou závorkou s dvojtečkou.

```
[ : 4 4 | 3 3 3 3 4 | 4 4 | 3 3 3 4 | : ] 4 4 |
3 3 3 3 4 | 3 3 3 3 4 | 3 3 3 3 4 | 3 3 3 3 4 |
3 3 3 6 | 3 3 3 6 | 3 3 3 6 | 3 3 3 6 |
[ : 4 4 | 3 3 3 4 : ] 3x
[ : 4 4 | 3 3 3 3 4 : ] 4 4 4 4
```

Tento díl (introdukce skladby *Firth Of Fifth*) je hraný pouze na klavír a capella. Ve skladbě se však vyskytuje ještě jednou, kde je realizován syntezátorem s doprovodem bicích a baskytary, přičemž právě doprovod na mnohých místech obsahuje slyšitelné polyrytmy, což v hudebním

²²⁶ zdroj not: <http://www.rawbw.com/~marka/cgi-bin/genpage.cgi/music/genesis.html>.

materiálu, který je sám o sobě natolik rytmicky rozmanitý, vytváří další rytmické korelace (viz auditivní příloha v čase 0:36 – 0:53 ²²⁷).

Kromě takto rytmicky spletených struktur byli GENESIS velmi známí svou zálibou v tzv. kulhavých taktech, tedy složených taktech, jejichž počet dob je lichý (především 7/8, ale také 5/8 a 9/8 nebo krátký řetězec taktu 15/16 v předcházející ukázce). V rámci takových taktů ještě navíc nezdávka tvořili polyrytmy (tedy v už ze své podstaty matoucí rytmy vytvářeli další matoucí rytmické struktury).

Další skladbou, ve které se popsany jev objevuje, je dvoudílná skladba *Cinema Show* z alba *Selling England By The Pound* (1973), kde druhý, ryze instrumentální díl, je právě v 7/8 taktu. Celá skladba je k dispozici v příloze.²²⁸ Následující sonda do struktury tohoto hudebního materiálu se týká taktů 129 – 140, na uvedené nahrávce odpovídajícím časem 9:19 – 9:37.

Jedná se tedy o 7/8 takt v rytmizaci 2+2+3 (vyjádřenou v osminových hodnotách). Rytmické členění taktu však není v tomto případě tak jednoduché. Jak je vidět v každém taktu ukázky, poslední tři osminy jsou v doprovodu, tj. v obou rytmických kytarách, hrány v šestnáctinové rytmizaci 3+3, což je ještě podtrženo akcentem na čtvrtou šestnáctinu tohoto rytmického článku. S doprovodnými kytarami rytmicky koresponduje baskytara, která hraje místo zbývajících tří osmin 7/8 taktu osminovou duolu.

129

Synth.

Mellotron (choir)

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

Bass Gtr.

²²⁷ příloha: 4_1_ukazka_Firth_Of_Fifth.mp3.

²²⁸ příloha: 4_1_The_Cinema_Show.mp3.

Vlivem této konstelace zde dochází k polyrytmickému jevu zvanému **hemiola**, tedy poměru 3:2, který se často vyskytoval v závěrech zejména rychlých vět barokních suit. Popsaná rytmická konstelace je však pouhým hudebním pozadím pro hlavní myšlenku úryvku, jejímž nositelem je syntezátor a jehož frázování je nesymetrické (což si v kombinaci s nesymetrickým taktem a hemiolou samo o sobě zaslouží zvláštní pozornost).

Pojetí této hudební myšlenky je navíc částečně polyfonické (arpeggiované rozklady kvintakordů s melodií v druhém hlase). Jedná se o nesymetrickou drobnou větu frázovanou 4+2+3+3 (vyjádřeno v taktech), přičemž v její druhé polovině, konkrétně v taktech č. 136-137 a 139-140, dochází ještě v rámci výše popsaného k polymetrii, tedy k současnému znění různých taktů. Je to dáno právě melodickým členěním hudební myšlenky v syntezátoru. Ta má rytmizaci 4/4 a 9/8, přičemž je otázkou, jak si rytmicky vyložit poslední úsek, tedy posledních šest osmin taktu 137, resp. 140 (v syntezátoru). V notovém znázornění jsem se přiklonil k interpretaci 3+3+3, což odpovídá zmíněnému 9/8 taktu.

135

Synth.

Mellotron (choir)

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

Bass Gtr.

V tomto úseku hrají také důležitou roli bicí, které sice nejsou v notách zaznačeny, na nahrávce je však dobře slyšet, že právě první doba taktů 137 a 140, kde dochází k polymetrii, je záměrně zastřená, bez akcentu, aby se efekt vrstvení rytmů ještě znásobil.

138

Synth.

Mellotron (choir)

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

Bass Gtr.

Celý úsek tak skýtá důkladně promyšlený a prokomponovaný hudební materiál skrývající několik vzájemně korelujících nejen rytmických, ale také tektonických a melodických úrovní. Je to věrohodná ukázka vyspělé úrovně nejen rytmické složky a tektonické stránky hudebního materiálu skupiny GENESIS.

4.2. EMERSON, LAKE & PALMER

„British rock-and-roll was created out of American black soul music, and the Beatles were the first to use that for their style. My interests too, at the very beginning, revolved around listening to a lot of Blue Note recordings, Miles Davis. I decided to use the European influence, but using the jazz mentality of improvisation to try to enhance these pieces.“

Keith Emerson²²⁹

Emersonův citát pregnantně vystihuje samotnou podstatu tvorby tria EMERSON, LAKE & PALMER (dále jen „ELP“). ELP byli v mnoha ohledech archetypálním progrockovým uskupením (vícevěté rockové suity, odkaz k AH, jazzu, kombinování improvizace a prokomponovanosti, rytmická, harmonická a tektonická komplexnost atd.). Bezprostřední blízkost, s níž se v jejich tvorbě setkávalo klasické evropské AH dědictví s afroamerickými vlivy byla zdaleka nejvýraznější ze všech představitelů progrocku.

Právě těsné spojení AH a NAH aspektů se stalo terčem ostrých útoků ze strany hudební kritiky směrem k ELP.²³⁰

Keith Emerson

Keith Emerson, klávesista a klavírista skupiny, je známý především jako průkopník syntezátorů. Ty zaznamenaly enormní nárůst popularity především v osmdesátých letech a používají se v populární hudbě v podstatě dodnes.

Emersonova kompoziční činnost je však poněkud ve stínu jeho interpretace. *„Emerson’s overwhelming fame as a performer has overshadowed his reputation as a composer. ... Emerson’s published works embrace larger forms and reference earlier classical compositions and composers. Currently, however, no up-to-date research focuses on his published music or any possible classical heritage, and his music has failed to transcend its identification as part of the “rock” genre. The limited literature available largely ignores his*

²²⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9, str. 149, který čerpá z uvedeného pramenu *Emerson, Lake and Palmer: Welcome Back*, [VHS], Strand Home Video 8121, 1992.

²³⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9, str. 168.

compositional output.²³¹ Fakt, že je na Emersona nahlíženo většinou pouze jako na „performera“ souvisí také s tím, že měl přesah mimo jiné i do performance či stylu, na nějž NAH klade velký důraz. Emerson si toho byl dobře vědom. Mezi jeho výstřední způsoby hry na klávesové nástroje patřilo bodání nožů do klaviatury varhan Hammond, zasahování do otočné páskové mechaniky Mellotronu (což bylo efektní nejen z hlediska vizuálního vzezření, ale mělo to také vliv na výsledný tón), hra v leže, hra na klaviaturu z opačné strany, hra s překříženýma rukama atp. Osobitý projev se však týkal pouze interpretační složky tvorby ELP, která sama o sobě příliš nevykazovala snahu vymanit se za standardního pojetí typického pro rockovou hudbu (koncerty na stadionech apod.). Následující text je proto zaměřen na čistě hudební aspekty týkající se přímo tvorby ELP, tedy na samotný hudební materiál.

Keith Emerson se začal učit hrát na klavír ve věku sedmi let. Své první důležité veřejné vystoupení zaznamenal v roce 1956 na festivalu ve Worthingu, kde se v soutěži klavírní interpretace vážné hudby umístil na třetím místě.²³² Kromě toho se začal aktivně zajímat o jazz (zejména o Davea Brubecka, Arta Tatuma, Counta Basieho, Dukea Ellingtona a další²³³). Pořídil si také analogické varhany Hammond (viz kapitola 2.2.1.1.). Ty se později staly zásadním činitelem v tónové stránce jeho hudebního projevu.

Je-li řeč o mísení kulturních vlivů, pak je možné označit ELP až za manýristy. Míra citací klasických děl v Emersonově tvorbě občas hraničila s prvoplánovostí či nevkusem. Keith Emerson byl schopen v jediné pětiminutové skladbě citovat Bacha, Janáčka a Bartóka (*Knife Edge*, 1970).²³⁴ Eklektismus byl pro ELP naprosto výstižným označením. Na Emersonovu obhajobu je však nutno dodat, že byl schopný vstřebat AH odkaz i v mnohem hlubším kompozičním slova smyslu. Polyfonická sazba byla u něj zcela běžná, nezřídka skládal s náznaky sonátové formy (viz komplexní analýza, kapitole 5.1.), variací či fugy.

Příkladem může být druhý větný díl z rockové suity *Endless Enigma (Trilogy, 1972)*, *The Fugue*, který má formu preludia a fugy v C dur.²³⁵ Z hlediska hudební terminologie, kde fuga platí za velmi přísnou hudební formu, jej však nelze označit za klasickou fugu. Označení

²³¹ LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. Graduate Faculty of The University of Georgia, str. 1.

²³² Ibid., str. 3.

²³³ Ibid.

²³⁴ příloha: 4_2_Knife_Edge.mp3.

²³⁵ příloha: 4_2_Prelude_and_Fugue_C_major.mp3.

„fuga“ pro díla, jež z této formy pouze vycházela, nicméně její přísné parametry nespĺňovala, bylo však běžné už v romantismu. Zmíněná skladba je ve skutečnosti spíše preludiem a fugatem s introdukcí v C dur. V notách, jejichž zdrojem je *Manticore, Ltd.*, tedy společnost vlastněná přímo členy skupiny, jsou rovněž tyto části rozlišeny označením „*introduction*“, „*prelude*“ a „*fugue*“.²³⁶

Romantismus byl slohem, kterým byl Emerson ovlivněn patrně nejvíce. A to zejména v oblasti hudebních forem. Kevin Holm-Hudson se ve své publikaci *Progressive Rock Reconsidered* zabýval mimo jiné analýzou Emersonovy skladby *Trilogy* ze stejnojmenného alba (1973). Tato skladba je příkladem Emersonovy záliby v symfonické básni: „*Each of the piece's sections incorporate transformations of the theme, in the manner of a nineteenth-century symphonic poem.*“²³⁷ Holm-Hudson přirovnává kompoziční přístup, který aplikoval Emerson ve skladbě *Trilogy*, ke způsobu, jímž se v AH devatenáctého století tvořily symfonické básně. Ve své analýze „*Multiply Directed Time and Thematic Transformation in Emerson Lake and Palmer's Trilogy*“,²³⁸ (kde aplikuje mimo jiné i Schenkerovu metodu) se detailně zabývá transformací tématu (či spíše hlavnímu motivu) skladby *Trilogy*:

Nejen romantismus byl však patrný z Emersonových kompozic, odkazoval také velmi často k baroku. A to především častými citacemi Bachových děl, např. ve skladbě *The Only Way*,^{240,241} která byla z části nahrána na varhany v kostele *St. Mark's Church* v Anglii

²³⁶ příloha: [4_2_Prelude_and_Fugue_C_major.pdf](#). zdroj: *Emerson, Lake: greatest hits*. New York: Music Sales Corp. [distributor], c1996, 1 score (79 p.). ISBN 08-256-1536-4.

²³⁷ HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York: Routledge, 2002, 280 p. ISBN 08-153-3715-9, str. 113.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ zdroj: *Emerson, Lake: greatest hits*. New York: Music Sales Corp. [distributor], c1996, 1 score (79 p.). ISBN 08-256-1536-4.

²⁴⁰ příloha: [4_2_The_Only_Way.mp3](#).

(Tarkus, 1971), citována *Tocatta F dur, BWV 540*) anebo *Knife Edge*²⁴² (Emerson, Lake & Palmer, 1970), citována první věta z Bachovy *Francouzské suity d moll* atd.

Atonalita

Ve svém přístupu k tonalitě byl Emerson velmi progresivní i ve srovnání se svými rovněž uznávanými kolegy (Rick Wakeman, Tony Banks). Progrockoví klávesisté většinou nepřekročili hranice diatoniky – vyjma Keitha Emersona. Šestivětá rocková suita *Tarkus*,^{243,244} jedna z nejsignifikantnějších nahrávek ELP, obsahuje četné úseky, které postrádají harmonicko-funkční vztahy v rámci diatonického systému dur-moll, (viz notový zápis a nahrávka v příloze pod čarou). Tento jev je pozorovatelný v celé řadě dalších skladeb ELP. Jednou z nich může být např. *Three Fates* (Emerson, Lake & Palmer, 1970) Tato skladba má formu blízkou řetízkovému rondu, přičemž mezi ritornely tématu se vždy objevuje kontrastní hudební materiál, většinou atonálního charakteru, popřípadě disponující exotickým módem – např. celotónová stupnice (viz notový zápis a nahrávka v příloze pod čarou).^{245,246}

Půjčování motivů, eklektismus, bezprostřední křížení vlivů

Jak bylo řečeno v úvodu kapitoly, ELP měli velký manýr v půjčování motivů především z AH sféry. Takových citací je v jejich tvorbě nespočet. Nejvýraznějšími příklady tohoto jevu jsou skladby *Nutrocker*²⁴⁷ (dle suity z baletu *Louskáček*, kde mimo jiné dochází k bezprostřednímu mísení s vlivy blues), *Hoedown* (kde je citována celá řada děl) a *Barbarian* (citováno *Allegro Barbaro* Bély Bartóka).

Zcela ojedinělým počinem, a to i v rámci natolik eklektického stylu, jakým byl progrock, byla transkripce suity *Obrázky z výstavy* M. P. Musorgského, která byla živě představena na festivalu *Isle Of Wight* v roce 1970 na ostrově Man. V té době byla sestava ELP zcela

²⁴¹ příloha: **4_2_The_Only_Way.pdf**. zdroj: *Emerson, Lake: greatest hits*. New York: Music Sales Corp. [distributor], c1996, 1 score (79 p.). ISBN 08-256-1536-4.

²⁴² příloha: **4_2_Knife_Edge.mp3**.

²⁴³ příloha: **4_2_Tarkus.mp3**.

²⁴⁴ příloha: **4_2_Tarkus.pdf**. (klavírní výtah). zdroj: LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. Graduate Faculty of The University of Georgia.

²⁴⁵ příloha: **4_2_The_Three_Fates.mp3**.

²⁴⁶ příloha: **4_2_The_Three_Fates.pdf**. zdroj: KERENYI, Gabor. *ELP MIDI Files* [online]. 2001 [cit. 2012-12-30]. Dostupné z: <http://web.agria.hu/kepenu/elp.htm>

²⁴⁷ příloha: **4_2_Nutrocker.mp3**.

neznámá, jednalo se teprve o jejich druhé veřejné vystoupení.²⁴⁸ Tak odvážný počín byl v té době, v samém zárodku progrocku, zcela výjimečný a skupina ELP jím nastartovala svůj dodnes trvající komerční úspěch. Co se samotného díla týče, jednalo se v určitých aspektech o věrnou transkripci. Některé věty, např. úvodní *Promenáda*, byly uvedeny z hlediska hudebního materiálu v nezměněné podobě, pouze v jiné instrumentaci (většinou na analogické elektronické varhany Hammond). Další věty byly přepracovány a celá řada byla zcela vynechána. Závěrečná věta *Brána kyjevská* byla otextována a nazpívána Gregem Lakem.

Formy

Jak už bylo řečeno, tektonika hudebního materiálu ELP byla velmi komplexní.²⁴⁹ Poměrně častou formou byla forma třídílná s náznakem provedení či kontrastním dílem uprostřed (*The Sheriff*, *Endless Enigma*, *Knife Edge* a také *Take A Pebble* – analyzovaná v kapitole 5.1 a další). Patrně nejčastějším kompozičním způsobem byl ale fantazijní způsob rozvíjení hudebního materiálu, což opět souvisí s již zmíněným čerpáním z romantismu. Vícevěté rockové suity byly rovněž u ELP častým jevem, nejznámějšími byly skladby *Tarkus* (*Tarkus*, 1971) a *Karn Evil 9* (*Brain Salad Surgery*, 1973).

Signifikantní charakterové rysy (shrnutí atributů hudebního materiálu ELP)

- ostinato;
- improvizace;
- motivický a tematický proces;
- atonalita;
- pokročilé, efektní klávesové herní techniky;
- inovace tónu:
 - průkopníci syntezátoru;
- bezprostřední křížení hudebních vlivů, přesahy:
 - improvizace vs. prokomponovanost;
 - AH vs. NAH;
- důraz na virtuositu;
- masová popularita;
- vícevěté hudební formy, rockové suity.

²⁴⁸ Isle of Wight Festival 1970. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-05]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_Wight_Festival_1970.

²⁴⁹ Je zde řeč o materiálu, který vznikl v období progresivního rocku, tj. převážně v první polovině sedmdesátých let. Skupina ELP vydala dodnes řadu alb a mnohá z nich již kritéria progresivního rocku nespĺňujú.

4.3. Mike Oldfield

Mike Oldfield je anglickým multiinstrumentalistou, kytaristou a skladatelem, jehož způsob hudebního vyjadřování v sobě kombinoval vlivy folku, etnické hudby, world music, AH a New Age.²⁵⁰ Jak bylo řečeno, křížení směrů a eklektismus jsou aspekty příznačné právě pro progresivní rock. Z programního hlediska Mike Oldfield často čerpal z krás anglického i zahraničního venkova (*Hergest Ridge, Ommadawn, Mont St. Michel* aj.), bývá často označován za představitele progresivního rocku i artrocku.

Mike Oldfield patřil mezi nespoutané progresivní hudebníky, kteří se s délkou a komplexností svých kompozic neomezovali na třiminutové singly. Tvořil téměř výhradně koncepční alba i vícevěté rockové suity, jak jsou popsány v obecné části (kapitola 2.2.1.9.).

V užším slova smyslu, Oldfieldův kompoziční styl byl nejčastěji založen na variačních hudebních formách. Jeho témata měla většinou formu periodických, ale někdy i neperiodických vět s hudebními myšlenkami tvořícími dlouhé, klenuté, přitom ale velmi dobře vystavěné a zapamatovatelné melodie.



251

Jako příklad uvádím velmi známé úvodní téma (skladba *Sentinel*) alba *Tubular Bells II* (1992). Téma je představeno klavírem v tónině D dur a tvoří nesymetrickou periodu o deseti taktech. Pravá ruka je tradičně nositelem melodie, levá ruka pak představuje doprovod v podobě rozložené široké harmonie. Dle Janečkova systému by se dala tato struktura označit jako vnější nesymetrická perioda s prodlouženým závětím. První polověta (předvětí) měří čtyři takty. Je tvořena dvěma větnými články o dvou taktech, závěr má však celý. Závětí, tedy

²⁵⁰ *Mike Oldfield: Tubular.net* [online]. 2012 [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://tubular.net/biography/>.

²⁵¹ příloha: 4_3_ukazka_Sentinel.mp3.

druhá motivicky spřízněná polověta, trvá šest taktů. Po zcela shodných čtyřech taktech z předvětí přechází harmonie do subdominanty, následně do dominanty, a závětí tak končí naopak polovičním závěrem. Závěrečné dva takty závětí by se daly označit jako doplněk celé periody. Tato myšlenka je zajímavá tím, že zcela proti zvyklostem je její předvětí ukončeno celým závěrem a závětí polovičním. V případě předvětí je tento paradox odlehčen tím, že závěr je ženský (končí tedy na lehké, čtvrté době), a pocit „úplnosti“ tak není pro posluchače tolik uspokojující, jako by tomu bylo, kdyby končil na těžké době. Poloviční závěr závětí je dán tím, že hudba následně přechází v jiné téma a dochází navíc k modulaci do a moll. Autor chtěl tedy ponechat harmonii „otevřenou.“

Uvedené téma není příliš dlouhé a disponuje dvěma obměňujícími se melodickými články (v prvním a druhém taktu). Jako příklad výše zmiňované dlouhé klenuté melodie uvádím vedlejší téma ze skladby *Taurus I* (QE2, 1980):

Adagio

8^{va}-----

Picc. fl. *a moll:* i VII v VI

1. článek 2. článek

5 (8)-----

picc. fl. i VII v VI

9 (8)-----

picc. fl. *C dur:* I IV V V I

13 (8)-----

picc. fl. *a moll:* i v VI iv v i
C dur: vi iii IV ii V vi

252

²⁵² příloha: 4_3_ukazka_Taurus.mp3.

Znázorněná hudební myšlenka je v nahrávce zastoupena pikolou, pod notovou osnovou uvádím harmonické funkce doprovodu.²⁵³ Myšlenka tvoří dvojperiodu, je šestnáct taktů dlouhá, symetrická, ale velmi rozmanitě členěná. Její dílčí články i harmonie jsou nepravidelně frázovány. Např. dvanáctý takt (první polověta druhé periody) je oproti první periodě zakončen celým závěrem. Následuje nečekaně původní tónika a moll a melodie je potom vyklenuta do svého vrcholu. První polověta je v a aiolské, druhá polověta potom vybočuje do paralelní C dur, přičemž ve své druhé polovině dochází k oscilaci mezi paralelními C dur a a moll. Pokud bychom interpretovali tento úsek jako C dur, pak je zakončen klamným spojem. Téma se potom ve skladbě opakuje v lehce variované podobě.

Logika stavby melodie této věty spočívá ve vzestupném sekundovém postupu a následně sestupném skoku, přičemž tento skok je realizován v taktech 2, 3, 6, 7 a 10 čistými kvintami a až v taktech 11, 12 a mezi taktem 12 a 13 sextami. Zvláště poslední, vzestupná sexta na pomezí taktů 12 a 13 je harmonicky velmi výrazná. Je to první vzestupný skok, který není tvořen čistým, ale mollovým intervalem. Tím je jasně zvýrazněn návrat do a moll. Závěr tématu (poslední čtyři takty) je potom zdoben střídavými tóny (takt 15) a harmonicky zřetelně táhne k závěrečné tónice.

Tento příklad je důkazem Oldfieldova způsobu motivické práce. V tomto tématu jsou jasně zřetelné dva motivické články, které jsou, jak je popsáno výše, velmi rozmanitě modifikovány (na obrázku označeno v taktu 1 a 2).

Jako ukázkou kontrapunktických variací uvádím druhý větný díl skladby *Hergest Ridge* (partitura²⁵⁴ i nahrávka²⁵⁵ v příloze), která spadá do kategorie rockových suit, jak ji popsal Edward Macan.²⁵⁶ Tato druhá věta začíná expozicí tématu (zastoupeného akustickou kytarou).

Samotné téma je dvojhlasé, nejspíše by se dalo označit jako volný, moderní druh smíšeného kontrapunktu s četnými šestnáctinovými ozdobami a střídavými tóny:

²⁵³ Na nahrávce je dobře slyšet kytara, syntezátory a další nástroje, které však nenesou hlavní hudební myšlenku. Uvedený reduktivní notový zápis je proto třeba brát pouze jako orientační.

²⁵⁴ příloha: **4_3_Hergest_Ridge.pdf**.

²⁵⁵ příloha: **4_3_ukazka_Hergest_Ridge.mp3**.

²⁵⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9.

Hergest Ridge (part one)

Druhá věta (čas 07:38 - 11:41)

TÉMA (A1)

Mike Oldfield, *Hergest Ridge* (1974)

$\text{♩} = 135$ *p legato*

cantus firmus

Acoustic Guitar 1

kontrapunkt

5

Ac. Gtr. 1

9

Ac. Gtr. 1

13

Ac. Gtr. 1

257

Forma celého větného dílu by se dala schematicky znázornit takto:

$A_1 - A_1' - A_2 - A_2' - A_3 - B - A_3' - A_4 - A_4'$

Ukázka tedy obsahuje celkem sedm obměn hlavního tématu, přičemž závažnější změny jsou odlišeny vyšším číslem, drobné odchylky a ozdoby pouze čarou. Jedná se o šestnáctitaktovou symetrickou dvojperiodu v e moll. V sedmnáctém taktu, v první variaci se přidává s motivicky spřízněnou větou mandolína, v třiadvacátém taktu potom s protivětou hoboj a syntezátorový bas. Vzhledem k tomu, že hoboj přichází s melodicky výraznou a do jisté míry autonomní a novou hudební myšlenkou, a k tomu, že nástup basu výrazně obohacuje výsledný tónbr, byl tento díl označen jako A_2 . V taktu 41 se nenápadně (jako drobný doplněk tónbru) přidává rovněž syntetický jednohlasý sbor, který je z hlediska hudebního obsahu shodný s basovým syntezátorem.

V následující variaci A_2' dochází pouze k drobným ornamentům a obměnám, proto byla variace odlišena opět pouze čarou. K významné změně dochází v taktu 65, kdy se přidávají další dvě akustické kytary. Především druhá akustická kytara je zajímavá v tom, že kombinuje hlavní melodickou linku (patrně v taktech 65, 66) kytary první a zároveň protivěty, kterou zastupuje hoboj (takt 67, 68). Mezi takty 77 a 79 dokonce tvoří s hobojem jednohlas. Přidané

²⁵⁷ příloha: [4_3_ukazka_Hergest_Ridge.mp3](#).

kompletní notový zápis viz: příloha: [4_3_ukazka_Hergest_Ridge.pdf](#).

kytary tedy fungují jako pojící hudebně-myšlenkový element, který však zároveň přináší určité kontrapunktické variace tématu.

Kus také obsahuje kontrastní vedlejší téma **B**. Kontrast je zde vyjádřen četnými prostředky: změnou hudební myšlenky, instrumentace, dynamiky, tónbrů, harmonie (nikoliv však tonálně). Následuje návrat hlavního tématu. Všechny dosavadní instrumenty nejsou v této části zastoupeny a naopak nastupují nově pouze čtyři „sustainované“ (prodlené) elektrické kytary, které na první poslech simulují charakteristický zvuk horalských dudáků. V tomto smyslu se jedná o propojení programní stránky skladby (*Hergest Ridge* je kopec na hranici Anglie a Walesu, který je hlavním námětem pro celé album *Hergest Ridge*).

7

[B]

81

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

El. Gtr. 4

85

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

El. Gtr. 4

V taktech 82, 83 a 84 je patrný imitační způsob práce (motiv je uveden nejprve v třetí kytáře, následně je reflektován v druhé a první kytáře). Čtvrtá kytara se stará pouze o harmonický podklad, opět charakteristicky připomínající dudy – čistá kvinta a zdvojená oktáva. Z hlediska tektoniky se jedná o nepříliš foremnou šestnáctitaktovou větu. Ne zcela dobře slyšitelnou

periodicitu udržuje především třetí kytara, která vždy na konci čtyřtaktí uvede jednoduchý motiv.

89

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

El. Gtr. 4

8

93

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

El. Gtr. 4

V polovině posledního čtyřtaktí se tento motiv objevuje lehce variovaný a následuje unisonový běh první a druhé kytary, který vrátí hudební proud do původního tématu. Tyto dvě elektrické kytary v následující variaci zůstávají, postupně však dynamicky utichají a začátkem druhé polověty se ztratí úplně. V taktu 102 se přidává výrazná trubka, která poskytuje další protivětu (po hoboji druhou). Trubka doplňuje hoboj jak po stránce témbrové, tak čistě hudebně-obsahové. Často dochází k protipohybu vůči hoboji (takty 103, 104, 108), jindy paralelnímu terciovému pohybu, nikoliv však k paralelním kvintám. Někdy se ale objevuje

dizonantní poměr těchto dvou hlasů (př. malá septima v taktu 108 nebo velká sekunda v taktu 112).

Od taktu 113 pak dochází k několika významným změnám (proto opět vyšší číslovka, označující variaci **A₄**). Dochází k modulaci a také k simplifikaci původního tématu (první kytara), nicméně protivěta v hoboji zůstává v nezměněné podobě. Přidává se druhá akustická kytara a další dvě elektrické.

Poslední variace **A₄** vychází z předchozí **A₄**. Jediným rozdílem je přidaná ornamentální třetí elektrická kytara, dochází také ke značnému zpomalení tempa, což předznamenává konec celého větného dílu, na nějž těsně navazuje následující věta suitu *Hergest Ridge*.

Popsaný tektonický postup je velmi častým jevem v Oldfieldově tvorbě. Laickým způsobem by se dalo konstatovat, že Oldfield většinou přijde s hudební myšlenkou, na kterou postupně „nabaluje“ hudební nástroje a další doplňující myšlenky, či uvede myšlenku kontrastní – v tomto případě došlo k oběma postupům. Dalším příkladem jsou alba *Tubular Bells* (1973) i *Tubular Bells II* (1992), nebo skladba *Sheba* z alba *QE2* (1980).²⁵⁸

Zásluhy Mikea Oldfielda, jakožto představitele progresivního rockového proudu jsou nezpochybnitelné a spočívají především v rozšíření sónické stránky progresivního rocku. V tomto je možné naleznout paralelu s AH např. u Edgarda Varèse či Johna Cage.

Mike Oldfield ovšem nezůstal pouze u sónické stránky. Prokazoval vysokou invenční schopnost při práci s čistě hudebními myšlenkami, které dokázal velmi obratně třídit a modifikovat, občas tvořil i atonálně (*Taurus I*, *QE2*, 1980). Rovněž v oblasti hudebních forem nezůstal pozadu za svými progresivními kolegy, hlásil se jak ke koncepčním albům, k vícevětým rockovým suitám i k pojetí hudby jako „active listening music“, jak ji popsal Paul Stump.²⁵⁹ Např. veřejná produkce alba *Tubular Bells II*, provedená před edinburghským hradem a vydaná na oficiálním nosiči *DVD Tubular Bells II live*, na první pohled vypovídá o komunikačním a estetickém pojetí jeho hudby. Lidé nestojí, jak je běžné u rockových koncertů, ale sedí a poslouchají. Probíhá tak hlubší hudební percepce, než je v případě

²⁵⁸ příloha: **4_3_Sheba.mp3**.

²⁵⁹ STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6.

rockového koncertu zvykem. Koncert je rovněž téměř bez potlesku mezi skladbami (tak jako je zvykem v AH mezi větami netleskat).

4.4. YES

Skupina YES, tak jako ostatně většina progrockových skupin, měla velmi charakteristický styl svého hudebního vyjadřování a stejně jako většina progrockových skupin, se určitými signifikantními prvky jasně definovala.

Obecně lze hudební materiál skupiny YES označit jako velmi složitě a odvážně aranžovanou, avšak po stránce hudebních forem nepříliš (nebo spíše nepříliš často) komplexní strukturu. Kompoziční styl YES se vyznačoval především nekonečným řazením motivů, a často pouhých melodických článků, za sebou. V tomto pozorujeme významný rozdíl například ve srovnání s Mikem Oldfieldem (jak je popsáno v kapitole 4.3.), což je důkazem rozmanitosti charakteru hudebního materiálu v rámci žánru progresivního rocku.

Skupina YES je příkladem toho, že detailnější stratifikace progresivního rockového směru nemá příliš smysl, protože YES, stejně jako např. GENESIS bývají shodně přiřazovány do stylu „symphonic prog“, přitom jejich hudební materiál je diametrálně odlišný.

Málokdy docházelo v případě hudby YES k evolučnímu zpracování tématu nebo například pokročilou tonálně funkční harmonií (tak jako např. v případě skupiny GENESIS, viz 4.1. a 5.3.). Avšak po stránce hudební zručnosti patřila tato skupina vždy mezi nejvýše postavené skupiny progrocku (bubeníci Bill Bruford a Alan White, zpívající baskytarista Chris Squire, klávesista Rick Wakeman, zpěvák Ian Anderson a samozřejmě kytarista Steve Howe platili ve svých hudebních oborech vždy za nejvyšší autority). Stejného názoru je i Paul Stump, který poměrně ostře kritizuje Wakemanův skladatelský vklad do tvorby YES: „*Few harmonic tricks are played, few motivic resources are reprised with anything but clunking obviousness. ... Behind Wakeman's keyboard virtuosity (undeniably impressive in the right context) there was professionalism, ingenuity, emotional literacy but little compositional depth.*“²⁶⁰ S tímto poměrně vyhraněným názorem však po řadě analýz tvorby YES zcela souhlasím.

²⁶⁰ STUMP, Paul. *The Music's All That Matters: A History Of Progressive Rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 165.

V případě YES přistoupím k částečně kvantitativnímu pohledu. Z hlediska rozvíjení hudebních myšlenek byly pro YES typické tyto postupy:

- Tematická práce, čerpání z AH, citace:
 - *Cans And Brahms (Fragile, 1971);*
 - *Close To The Edge (Close To The Edge, 1972);*
 - *We Agree (Magnification, 2001)*
- Polyfonie:
 - *Close To The Edge (Close To The Edge, 1972);*
 - *And You And I (Close To The Edge, 1972).*
- Rušení motivu, augmentace / diminuce motivu:
 - *Heart Of Sunrise (Fragile, 1971);*
 - *I've Seen All Good People (The Yes Album, 1971);*
 - *Starship Trooper (The Yes Album, 1971);*
- Horizontální řazení jednoduchých motivů a melodických článků:
 - *Roundabout (Fragile, 1971);*
 - *Heart Of Sunrise (Fragile, 1971);*
 - *Close To The Edge (Close To The Edge, 1972);*
 - *Yours Is No Disgrace (The Yes Album, 1971);*
- Variace tématu / motivu:
 - *Siberian Khatru (Close To The Edge, 1972);*
 - *I've Seen All Good People (The Yes Album, 1971);*
 - *South Side Of The Sky (Fragile, 1971);*
 - *Long Distance Runaround (Fragile, 1971).*
- Opakovaná transpozice tématu / motivu:
 - *We Agree (Magnification, 2001)*
 - *I've Seen All Good People (The Yes Album, 1971);*
 - *Yours Is No Disgrace (The Yes Album, 1971);*
 - *Starship Trooper (The Yes Album, 1971).*
- Homofonně aranžovaný vícehlas (většinou tříhlasý):
 - *Roundabout (Fragile, 1971);*
 - *We Have Heaven (Fragile, 1971);*
 - *And You And I (Close To The Edge, 1972);*
 - *Perpetual Change (Fragile, 1971);*

- Časté repetice, opakování, ostinato:
 - všechny výše uvedené skladby,
 - *We Have Heaven (Fragile, 1971)*

Rocková suita

YES patřili mezi progrockové skupiny, které si osvojily hudební formu rockové suity. Patrně nejzásadnějším dílem je *Close To The Edge* ze stejnojmenného alba (1972).²⁶¹ YES zůstali této hudební formě nakloněni dokonce i na svém posledním albu *Fly From Here* (2011), které jsem recenzoval na webu *e-kultura.cz*.²⁶² Dalšími příklady této formy v tvorbě YES jsou skladby *Gates Of Delirium (Relayer, 1974)* nebo *In The Presence Of (Magnification, 2001)*.

Koncepční album

Skupina YES měla ve srovnání s ostatními představiteli progrocku poněkud netradiční pojetí koncepčních alb (v konfrontaci např. s PINK FLOYD či Mikem Oldfieldem). Tematická koheze byla však spíše programního (mimohudebního) charakteru než ryze hudebního, a možná právě proto bylo koncepční album *Tales From Topographic Oceans* (1973), včetně jeho živého provedení na turné, komerčním propadákem i přesto, že podobné počiny v tvorbě ostatních progrockových skupin slavily ve stejné době na stejném anglickém trhu úspěch.

Přes popsanou charakteristiku i YES občas rozvíjeli motivy a témata způsobem vycházejícím z AH sféry. Jako ukázkou uvádím téma rockové suity *Close To The Edge* zpracované jako fugato, čili na způsob fugy.^{263,264}



Téma se v celé osmnáctiminutové skladbě objevuje celkem šestnáctkrát v různě obměňovaných podobách, vždy pouze instrumentálně. Melodická pěvecká linka ve stejné skladbě zase demonstruje obvyklou strukturu melodií YES – mnohokrát řazené jednoduché melodické články, tedy velmi odlišný způsob než u Mikea Oldfielda (viz kapitola 4.3.) nebo GENESIS (viz kapitola 4.1.).

²⁶¹ příloha: [4_4_Close_To_The_Edge.mp3](#).

²⁶² TAILOR, Filip. Yes: Fly From Here. *E-kultura* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://e-kultura.cz/yes>.

²⁶³ příloha: [4_4_Close_To_The_Edge.mp3](#). (V čase 8:01 – 8:32.)

²⁶⁴ příloha: [4_4_ukazka_Close_To_The_Edge.pdf](#).

²⁶⁵ hlavní motiv rockové suity *Close To The Edge* (*Close To The Edge*, 1972), viz příloha.

Výstřední instrumentální exhibice se staly jak trademarkem skupiny, tak terčem kritiky. YES byli často atakováni pro údajnou sterilitu či přehnaný důraz na programovost. Přesto jejich tvorba většinou nepostrádala energii rockového zvuku. Postaraly se o to především kytarové riffy s funkovým a bluesovým charakterem, které měl na svědomí respektovaný kytarista Steve Howe. Dokonalý příklad takového riffu je ve skladbě *Siberian Khatru* (*Close To The Edge*, 1972). Riff je znázorněn pomocí notového i tabuláturového systému (popsaného v kapitole 1.6.). Celá skladba je auditivně i notograficky přiložena v odkaze pod čarou.^{266,267}

A Intro

Funk Rock ♩ = 114
N.C. (Em) (C) (D)

Gtr I Electric Guitar

T 3 5 3 3 0
A 5 7 5 7 x x x x
B H P H sl. H sl. sl. sl.

Riff vychází z pentatoniky, obsahuje bluesové tercie, zároveň je rytmický a v poměrně vysokém tempu. Tyto esence většinou determinují zásadní skladby skupiny YES z období největšího rozkvětu progrocku, tj. v první polovině sedmdesátých let.

²⁶⁶ příloha: [4_4_Siberian_Khatru.mp3](#).

²⁶⁷ příloha: [4_4_Siberian_Khatru.pdf](#). zdroj: Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z: <http://www.tablibrary.com>.

4.5. KING CRIMSON

Skupina KING CRIMSON patřila mezi průkopníky progresivního rocku. Jejich album *In The Court Of The Crimson King* (1969) bývá často označováno jako první progresivní rockové album.

Atributy progresivního rocku tak, jak byly popsány v obecné části, jsou aplikovatelné samozřejmě i na skupinu KING CRIMSON. Především pak prolínání AH a NAH sfér, zejména jazzu, eklektismus, hudební formy a virtuozita (v tomto případě to platilo zejména pro bubeníka Billa Bruforda a kytaristu Roberta Frippa, uměleckého leadera skupiny).

Hudební materiál KING CRIMSON byl oproti YES mnohem komplexnější. Zejména kytarista Robert Fripp vytvářel nápadité kytarové riffy, které následně uměl velmi dobře tematizovat. Jako příklad uvádím téma *Red*:

B Main Theme
N.C.

14

18

P P P H H

P P P H H

P P P H H

sl.

268

Co se týče konkrétních, čistě hudebních aspektů, KING CRIMSON byli velmi invenční v oblasti harmonie a hudebních forem. Z hlediska tonality, nezřídka se uchýlovali k jiným než diatonickým pojetím (v případě této ukázky je patrná celotónová stupnice, jindy využívali atonálních postupů). Z hlediska hudebních forem byl v jejich tvorbě patrný odkaz AH sféry. Tektonika skladeb *Starless* a *Lizard* vykazuje signifikantní znaky třídílné formy s provedením.

²⁶⁸ zdroj: Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z: <http://www.tablibrary.com>.

Oblastí, ve které KING CRIMSON vynikali společně s PINK FLOYD, je jemná práce s dynamickou stránkou hudebního projevu. Jako příklad poslouží úryvek skladby *Starless*.²⁶⁹ Na této ukázce stojí za povšimnutí kromě citlivé práce s dynamikou také quasi-seriální způsob zpracování ostinátní baskytarové figury, na jejímž konci stojí kytarové sólo na pouhém jednom repetovaném tónu. Díky předchozí velmi pozvolné plošné dynamické gradaci však toto sólo působí velmi přesvědčivě, silně a nikoliv monotónně či prvoplánově.

Starless (Red, 1974), ostinátní basová figura a její variace v subdominantní tónině:

Adagio

The image shows two staves of musical notation for the bass line of 'Starless'. The first staff, labeled 'Adagio', contains a 13-measure ostinato figure. The time signatures are 6/8, 4/8, 3/8, 6/8, 4/8, and 3/8. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The first measure is a half note, and the subsequent measures are quarter notes. There are two slurs with a '2' above them, indicating a doublet. The second staff, starting with a '7', shows a variation of the figure in F minor. The time signatures are 6/8, 4/8, 3/8, 6/8, 4/8, and 3/8. The notes are C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There are two slurs with a '2' below them, indicating a doublet. The notation ends with 'atd...' and 'návrat do c moll...'.

Figura, která měří dohromady 13 osmin, dominuje dizonantní tritonový interval $c - f\#$, který se v ní vyskytuje čtyřikrát. Figura navíc je rytmicky ambivalentní. Její rytmizaci a s ní spojený zápis do not, je možno vyložit si několika způsoby. Nejpřehlednější je zřejmě způsob, který je znázorněn výše. Číselně vyjádřená osminová rytmizace by vypadala takto: 3+3+2+2+3, přičemž poslední tříosminový takt je vyplněn duolou, ta ještě v kontextu předchozího změněného rytmu a obráceného tečkovaného článku v druhé době 4/8 taktu působí velmi matoucím dojmem. Opakovaný nástup figury tedy zní jakoby byl o jednu osminu předražen (dříve, tedy na lehkou dobu), ačkoliv není. Ve skutečnosti je na těžkou, první dobu a postup se opakuje.

Tolik k samotnému motivu, který však slouží jako pouhý figurativní základ toho, co bude v ukázce následovat.²⁷⁰ Figura je nejprve hrána v c moll (0:00 – 0:23), poté dochází k modulaci do f moll (0:23 – 0:37). Figura je lehce variována (viz notový zápis), vrací se do c moll v prvotní podobě (0:37 – 0:50). Následuje prodleva na tónu g (0:50 – 1:07), vrací se do c moll v původní podobě, přidávají se perkuse (zřejmě kravský zvon) (1:07 – 1:35). Poté se

²⁶⁹ příloha: 4_5_ukazka_Starless.mp3.

²⁷⁰ příloha: 4_5_ukazka_Starless.mp3. (V závorce jsou uvedeny příslušné časy na nahrávce).

vyskytuje opět variovaná podoba figury v f moll (1:35 – 1:50), následně opět c moll (přidává se unisono druhá el. kytara) (1:50 – 2:04), prodleva na g (do 2:20). Následuje figura v c moll v původní podobě (přidávají se zatěžkané bicí)(2:20 – 2:48), variovaná podoba figury v f moll (2:48 – 3:01), původní varianta c moll (3:01 – 3:16), prodleva na g (3:16 – 3:30). Bicí i kytara gradují, následuje dynamický vrchol v c moll (3:30 – 3:57). Hlavní el. kytara sóluje na jediné vytahované struně na tónu g (vytahovaném z f#, čímž je dosaženo charakteristické bluesové tritonové dizonance oproti prvnímu stupni c), druhá varianta figury v f moll (3:57 – 4:10)(zkrácena, hrána pouze jednou), návrat do c moll a následuje zlom a nástup kontrastního dílu (4:10 – 4:23).

V této popsané ukázce je několik typických progrockových rysů a několik netypických. Mezi ty typické patří rytmická ambivalence a spletnost, nepravidelnost frázování hudebních myšlenek, velmi citlivá práce s herním projevem (v tomto případě dynamikou), detailní prokomponovanost. Tím netypickým rysem by mohl být jistý odkaz k minimalismu. Jak je patrné z ukázky, pozvolné gradace je dosaženo především v elektrické kytáře, jediným tónem rytmicky korelujícím s ostinátní basovou figurou. Z hlediska čistě hudebních aspektů jde však o velmi sofistikovaný progresivní rockový materiál.

4.6. PINK FLOYD

Skupina PINK FLOYD patří mezi nejúspěšnější rockové skupiny vůbec. Fakt, že hráli významnou roli právě v utváření progresivního rockového směru si řada lidí vůbec neuvědomuje. Přesto PINK FLOYD byli enormně vlivným reprezentantem progrocku.

Skupina vznikla v roce 1965 na škole *Regent Street Polytechnics Architecture*. Zakládajícími členy byl Roger Waters (baskytara, zpěv), Syd Barrett (kytara, zpěv) a Nick Mason (bicí). PINK FLOYD vycházeli jednoznačně z psychedelie a z blues. Na samém začátku jejich historie se v podstatě jednalo o typickou psychedelickou skupinu, která své spektakulární vystoupení obohacovala o vizuální efekty. Paul Stump neváhal označit jejich vystoupení jako jistý druh *gesamtkunstwerku*,²⁷¹ i když v poněkud silně posunutém významu. Po příchodu bluesově založeného kytaristy a zpěváka Davida Gilmoura pak skupina zásadně změnila svůj zvuk a vydala se směrem k progrocku.

Charakter hudebního materiálu PINK FLOYD by se dal definovat většinou jako plocha, nebo případně ostinato na dvou až čtyřech akordech, na němž se velmi pozvolna variačním způsobem rozvíjí a řadí další hudební myšlenky.^{272,273} PINK FLOYD tímto způsobem zkomponovali celou řadu tzv. rockových suit:

- *Atom Heart Mother, Alan's Psychedelic Breakfast (Atom Heart Mother, 1970)*;
- *Echoes (Meddle, 1971)*;
- *Shine On You Crazy Diamond (Wish You Were Here, 1975)*;
- *Pigs, Dogs, Sheep (Animals, 1977)* a další.

[A] Intro

Slow Rock ♩ = 64
N.C.(Em) (Cmaj7)

Gtr V *mp*
let ring

3x

T
A
B

274

²⁷¹ STUMP, Paul. *The Music's All That Matters: A History Of Progressive Rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6, str. 27.

²⁷² příloha: **4_6_Dogs.mp3**. v čase od 0:00 do 3:43.

²⁷³ příloha: **4_6_Dogs.pdf**. zdroj: *Tablibrary.com*.

²⁷⁴ zdroj: *Tablibrary.com*.

Zobrazené dvoutaktí ostinatního dobrovodu skladby *Pigs (Animals, 1977)* je příkladem zmíněného kompozičního způsobu. Úsek skladby, kde je použit, je přiložen.²⁷⁵

První jmenovaná, šestivětá *Atom Heart Mother*,²⁷⁶ byla jednou z prvních rockových suit vůbec. Kromě toho, že odpovídá většině progrockových atributů ať již z hlediska instrumentace (začlenění symfonického orchestru) či faktury hudebního materiálu (polyfonie) a vokálních vícehlasů, tak především dokonale reprezentuje výše popsaný kompoziční styl PINK FLOYD.

Edward Macan definuje hudební materiál PINK FLOYD jako výsledek prolínání vlivů psychedelie, canterburyské scény, vážné hudby a BEATLES, přičemž zmiňuje i suitu jakožto klíčovou hudební formu: „*The Nice and Pink Floyd were also influenced to some degree by the Beatles, especially on their debut albums. On the other hand, they moved somewhat farther afield from the heritage of Sergeant Pepper as a result of their more thorough exploration of purely instrumental music – a tendency which led Pink Floyd, in particular, to be associated with contemporaneous Canterbury bands such as Soft Machine. Indeed, it was an interest in creating lengthy instrumental soundscapes that led these two groups to bring yet another large-scale programmatic form drawn from classical music, the multimovement suite, into the framework of psychedelia.*“²⁷⁷

Obsahová (mimohudební) stránka hudebního materiálu PINK FLOYD

Programovost hudby, nebo přesněji řečeno důraz na mimohudební sdělení, monotematismus, to vše je pro PINK FLOYD typickým faktorem. Téměř veškerá jejich alba byla koncepční. Největší slávy dosáhla skupina především s *Dark Side Of The Moon* a *The Wall*. V případě *The Wall* se jedná o jedno z nejúspěšnějších koncepčních alb vůbec a v případě *Dark Side Of The Moon* hovoříme o jednom z nejprodávanějších alb populární hudby: „*Dark Side of the Moon was on the Billboard charts for an unprecedented 741 weeks, selling more than 25 million copies in the process, an achievement unequalled since. It is perhaps their most mainstream album, in spite of the music usually classed as progressive rock, owing to the*

²⁷⁵ příloha: **4_6_ukazka_Pigs.mp3**.

²⁷⁶ příloha: **4_6_Atom_Heart_Mother_Suite.mp3**.

²⁷⁷ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9, str. 21.

*lengthy compositions, psychedelic references, complexity of form, and concept albums unified by an extra-musical idea.*²⁷⁸

Mezi další důležitá koncepční alba patřily desky *Animals* (ovlivněná Georgem Orwelllem) nebo *Wish You Were Here* (věnovaná ex-členu Sydu Barrettovi).

Dalším důležitým aspektem je dynamika. Velmi podobným způsobem, jaký je popsán v kapitole 2.2.1.5, postupovali PINK FLOYD velmi často: pozvolné, citlivě propracované crescendo bylo neodmyslitelnou esencí kytarových sól Davida Gilmoura.²⁷⁹

PINK FLOYD byli výjimečnou progrockovou skupinou také v tom, že dokázali skloubit světový komerční úspěch s progresivním rockovým hudebním materiálem, což se například skupině GENESIS nepodařilo. Vynikajícím příkladem této skutečnosti je skladba *Money* (*Dark Side Of The Moon*, 1973), na jejíž analýzu provedenou Tomem Kolbem odkazuje Ross ve své práci *Popular Music Analysis*.²⁸⁰

Hudební materiál PINK FLOYD je velmi srozumitelný a přitom dobře promyšlený. Je proto poměrně vhodný pro komplexní analýzu. Velkým problémem je však notový zápis tohoto materiálu. Noty výše zmíněných rockových suit totiž neexistují. Jejich případný zápis by byl extrémně časově náročný, nehledě na další úskalí, které by se mohlo objevit např. při zápisu bluesově laděné kytarové hry Davida Gilmoura, která je pro PINK FLOYD důležitou esencí. Proto jsem se rozhodl nezařadit komplexní analýzu jejich tvorby do páté kapitoly, a to i přes obrovské zásluhy, kterých skupina na poli progrocku dosáhla.

²⁷⁸ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 38.

²⁷⁹ viz veškeré výše zmíněné rockové suity.

²⁸⁰ ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary, str. 42.

4.7. JETHRO TULL

Stylů, jimiž tvorba skupiny JETHRO TULL za dobu své existence prošla a ze kterých čerpala, je nepočítaně. Allan Moore se je pokusil shrnout takto: „*Their career has seen stylistic swerves from early blues, r&b and hard rock through progressive rock, folk rock and new-wave/synthesizer rock, on to heavy metal, back to quasi-blues and on to world music (if the reviewers are to be believed).*“²⁸¹

Groove Music Online řadí JETHRO TULL mezi nejdůležitější představitele progrocku: „*The group's style soon developed away from its blues roots as it became one of the leading groups in British progressive rock between 1970 and 1977. After early successes with This Was (Isl., 1968), Stand Up (Isl., 1969) and Benefit (Isl., 1970), the band released their most commercially successful album, Aqualung (Isl., 1971). With thoughtful lyrics and complex arrangements, it was Jethro Tull's first album in the progressive style; it became a staple of 1970s FM radio and was very influential. Thick as a Brick (Chrysalis, 1972) is one of the decade's most important and ambitious concept albums, consisting of one long track of over 40 minutes, based on a poem by the precocious but fictitious eight-year old, Gerald Bostock. ... Songs from the Wood (Chrysalis, 1977) saw the band returning to a simpler style, influenced heavily by traditional British folk music.*“²⁸²

Jerry Lucky charakterizuje tvorbu JETHRO TULL následovně: „*Some of the best blending of blues, jazz, a bit of R&B, and progressive rock elements. Oh and throw in a dash of medieval folk as well. They go back a long way but continue to produce music that is interesting and entertaining as ever to this very day.*“²⁸³

JETHRO TULL nesporně patřili do šestice nejvýznamějších progrockových skupin. Jak už bylo řečeno dříve, progrock se vymezoval jedině tím, že se nevymezoval, což mělo za následek, že prakticky neexistovaly dvě stejné progrockové skupiny, každá se něčím významným definovala. JETHRO TULL měli těchto signifikantních a především jedinečných znaků hned několik. Jedním z nich byl například důraz na virtuózní hru na příčnou flétnu

²⁸¹ MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-051-1066-696.

²⁸² JOHN, Covach. Jethro tull. In: *Grove music online* [online]. [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

²⁸³ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, 352 s.

v podání frontmana Iana Andersona. Dalším z jedinečných atributů JETHRO TULL byla esence humoru v jejich tvorbě. Pravděpodobně nejvýraznější album *Thick As A Brick* (1972) bylo podle slov Iana Andersona v podstatě parodií na progrock.²⁸⁴

Hudební materiál skupiny JETHRO TULL by se dal definovat jako výsledek kombinování těchto vlivů. V závorce jsou uvedeny skladby, ve kterých jsou tyto jednotlivé vlivy nejlépe patrné:

- blues (*Aqualung*);
- jazz (*Locomotive Breath, By Kind Permission*);
- anglický folkor, staroanglická kultura (*Thick As A Brick, Hunting Girl, Songs From The Wood*);
- AH sféra (*Velvet Green, Thick As A Brick*);
- anglický „suchý“ humor (*Too Old To Rock'n'Roll, Too Young To Die, Thick As A Brick*).

Harmonie, tonalita

JETHRO TULL využívali velmi často církevní módy, což úzce souvisí s čerpáním ze staroanglické hudby, folku a AH sféry. Josephson hovoří především o mixolydickém módu, který nachází v skladbě *Thick As A Brick* (*Thick As A Brick*, 1972).²⁸⁵ Dórský mód je také velmi výrazný např. ve skladbách *Whistler, Dr. Bogenbroom, Nursie, Wond'ring Again, Aqualung* a v mnoha dalších.²⁸⁶

Hudební formy

JETHRO TULL se v oblasti hudebních forem řadili po bok v tomto směru vyspělých skupin a solitérů (GENESIS,) Rocková suita *Thick As A Brick* je podle Josephsona cyklickou variační formou.²⁸⁷

²⁸⁴ LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, 352 s.

²⁸⁵ JOSEPHSON, Nors. *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*. *The musical quarterly*. 1992, roč. 76, č. 1, s. 67-92. ISSN 17418399. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/741913>, str. 76.

²⁸⁶ přílohy: **4_7_Whistler.mp3**.

4_7_Wondering_Again.mp3.

4_7_Nursie.mp3.

4_7_Aqualung.mp3.

4_7_Dr_Bogenbroom.mp3.

²⁸⁷ JOSEPHSON, str. 76.

Z hlediska prostého trvání se jedná o jednu z nejdelších rockových suit (bezmála 40 minut).

Rytmika

Example 8.1: Reduction of 'Fylingdale flyer'

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Fylingdale flyer'. Each system consists of a 'Melody' line and an 'Accomp.' (accompaniment) line. The first system shows the melody starting in 4/4 time, followed by a 3/4 section, and ending in 4/4. The accompaniment follows a similar pattern, with a 3/4 section. The second system shows the melody starting in 4/4, followed by a 7/8 section, and ending in 7/8. The accompaniment follows a similar pattern, with a 7/8 section. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

288

JETHRO TULL, podobně jako třeba GENESIS, patří mezi progrockové skupiny, jejichž hudební materiál má výraznou kinetickou složku, tedy rytmiku. JETHRO TULL si, stejně jako GENESIS, oblíbili jak kulhavé takty, tak časté střídání taktů a různé spleť, matoucí rytmické struktury. Výše uvedená tabulka je převzatá z Moorovy studie *Jethro Tull And The Case For Modernism In Mass Culture*. Jedná se o reduktivní znázornění rytmické struktury tématu skladby *Fylingdale Flyer* (A, 1980).²⁸⁹

Dalšími příklady s výraznou rytmickou složkou jsou skladby *Thick As A Brick*, *Living In The Past*, *Dharma For One*.

Mezi další atributy hudebního materiálu JETHRO TULL patří asymetričnost hudebních myšlenek (*Velvet Green*, *Whistler*) a polyfonická faktura (*Velvet Green*, *Pibroch (Cap In Hand)*).

²⁸⁸ zdroj: MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-051-1066-696. str. 162.

²⁸⁹ příloha: 4_7_Fylindale_Flyer.mp3. (v čase 1:23 – 1:50).

4.8. Další interpreti a stopy rockové progresse

Je-li řeč o stopách, či lépe řečeno kořenech rockové progresse, je nutno začít u BEATLES. Ti jakožto extrémně populární, a tím pádem vlivná skupina a milník populární hudby, ovlivnili v podstatě všechny NA hudebníky, progrocku nevyjímaje. Stopy rockové progresse jsou k nalezení už v jejich tvorbě, jak bylo popsáno v kapitole 2.1.1., především v albu *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.

Mezi další interprety, které je možné označit za progresivní, patří skupiny MOODY BLUES, PORCUPINE TREE, GENTLE GIANT, RUSH, THE MARS VOLTA, MARILLION, SUPERTRAMP, CREAM, VAN DER GRAAF GENERATOR. Tito protagonisté se pohybují mezi rockovým pojetím (RUSH), jazzovým pojetím (GENTLE GIANT), bluesovým pojetím (CREAM) a AH pojetím (MOODY BLUES).

Kromě toho však byla v rockovém žánru řada hudebníků, kteří primárně progrocku přiřazováni nikdy nebyli, přestože jejich hudba vykazovala značný objem charakterových znaků popsanych v kapitole 2.2. Mezi takové patří např. QUEEN (viz kapitola 5.2.) nebo David Bowie.

Zcela speciální kapitolou je rocková opera – muzikál *Jesus Christ Superstar*. Předtím, než se mu dostalo divadelní či filmové podoby, se původně jednalo o koncepční album, což je jedna z forem typických pro progrock. Rovněž se jedná o jasný odkaz k AH sféře. Samotný hudební materiál alba včetně zvolené kompoziční metody v sobě kombinuje kořeny černošské hudby, především gospelu a blues, s vlivem AH (užívání příznačných motivů) tak, jak je to typické pro progrock.

Progrock zanechal stopy také v metalu, respektive v jeho subžánru progresivního metalu, který volně navazuje na progrock. Skupina DREAM THEATER je patrně nejznámějším progmetalovým uskupením. V její tvorbě můžeme nalézt tak silné rysy progrocku, že můžeme hovořit až o manýrismu, a to především v oblasti hráčských dovedností (diskutované v kapitole 2.2.1.6.): „*DREAM THEATER jsou považováni za kapelu, jejíž členové velmi*

okázale demonstrují své hráčské dovednosti. Hudební publicisté komentují jejich tvorbu v duchu obdivu k jejich umění ovládat precizně své nástroje.“²⁹⁰

Jako příklad tvorby DREAM THEATER uvádím v příloze auditivní záznam a notový zápis instrumentální skladby *Dance Of Eternity (Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory, 1999)*.^{291,292} Skladba má fantazijní formu s jediným návratem hudební myšlenky. Je rytmicky velmi komplikovaná (časté střídání 13/16 a 17/16 taktů), hudební materiál se skládá převážně ze šestnáctinových běhů a pasáží. Z hlediska tonality se v ní objevují náznaky celotónové stupnice, frygického módu a místy atonality.

V rámci kvalitativního výzkumu jediné dizertační práce bohužel nelze obsáhnout všechny přední představitele progresivního rocku a jejich tvorbu. Je tedy nutno zdůraznit, že velká část hudebního materiálu progresivního rocku zůstane v následující kapitole bohužel bez povšimnutí. To však jeho povahu nevyčleňuje z atributů, o kterých tato dizertační práce pojednává a které zkoumá. Jedná se například o tvorbu progrockových skupin GENTLE GIANT, RUSH, VAN DER GRAAF GENERATOR, PORCUPINE TREE, MARILLION, SUPERTRAMP, CARAVAN, CAMEL, MOODY BLUES, JEFFERSON AIRPLANE, SOFT MACHINE či David Bowie. Z československých skupin je nutno zmínit např. COLLEGIUM MUSICUM nebo BLUE EFFECT.

Tato práce kvalitativně zkoumá hudební materiál pouze úzké špičky představitelů progresivního rocku. Nemůže tedy ve své šíři pojmut hudební materiál výše zmíněných interpretů, jakkoliv jsou rovněž důležití. Jednak by to nebylo možné z hlediska rozsahu práce a jednak by se to neslučovalo s kvalitativní povahou jejího výzkumu.

Touto podkapitolou se uzavírá čtvrtá kapitola, která kvalitativní přístup k hudebnímu materiálu realizuje pomocí analytických sond, obsahuje tedy určitý element kvantity. Následující kapitola je klíčovým textem celé této práce a představuje komplexní analýzu tří vybraných skladeb (jedná se tedy o pohled čistě kvalitativní).

²⁹⁰ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 30.

²⁹¹ příloha: **4_8_Dance_Of_Eternity.mp3**.

²⁹² příloha: **4_8_Dance_Of_Eternity.mp3**. zdroj: Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z: <http://www.tablibrary.com>.

5. KOMPLEXNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB

5.1. ELP – *Take A Pebble* (Emerson, Lake & Palmer, 1970)

Podklady

- ORIGINALNÍ STUDIOVÁ NAHRÁVKA²⁹³
- PARTITURA²⁹⁴
- NOTOVÝ ZÁPIS VYDAVATELSTVÍ MANTICORE²⁹⁵

Úvod

Skladba *Take A Pebble* byla vybrána na základě dříve popsaných kritérií (kapitola 1.2.) jako typický příklad progresivního rockového materiálu archetypální skupiny ELP. Skladba splňuje většinu parametrů popsaných v kapitole 2.2. Trio ELP navíc nedisponovalo rockovým kytaristou, což eliminovalo rizika spojená s notovým zápisem skladby (viz kapitola 1.5. a 1.6.). Z předběžných sond navíc vyplynulo, že autoři ve skladbě aplikují motivický a tematický kompoziční způsob. Zřejmě nejdůležitějším atributem potom je, že skladba vykazuje rysy monotematické sonátové formy, přičemž v ní ELP poměrně pregnatně – jak je popsáno v samotné analýze – kombinují vlivy AH sféry a jazzu.

Take A Pebble je druhou stopou debutového alba *Emerson, Lake & Palmer*, 1970. Jejím autorům Gregu Lakeovi a Keithu Emersonovi bylo v té době 23, respektive 26 let. Detailnější informace o členech skupiny a celkovém charakteru tvorby tohoto progrockového tria viz kapitola 4.2.

Jak bylo v této kapitole řečeno, Emerson čerpal především z odkazu romantismu. Důsledkem této skutečnosti je časté používání leitmotivů v dílech, které vycházely z formy symfonické básně (př. *Trilogy*). Tento odkaz je patrný i v analyzované skladbě *Take A Pebble*. Vzhledem k povaze zkoumaného materiálu bude však zřejmě o něco výstižnější aplikovat termín „hlavní motiv,“ jak jej používal Richard Wagner.²⁹⁶ Příznačný motiv inklinuje k programnímu námětu, např. k postavě v opeře, zatímco „hlavní motiv“ bude v tomto případě o něco kompatibilnější s hlavním tématem, tedy komplexní, ucelenou, čistě hudební myšlenkou, i když určitá svázanost s programovou složkou je i v tomto případě patrná.

²⁹³ příloha: **5_1_Take_A_Pebble.mp3**, zdroj: ELP. *Emerson, Lake & Palmer* [CD]. UK: Sony BMG, 2006.

²⁹⁴ příloha: **5_1_Take_A_Pebble.pdf**.

²⁹⁵ příloha: **5_1_Take_A_Pebble_Manticore.pdf**, zdroj: *Emerson, Lake: greatest hits*. New York: Music Sales Corp. [distributor], c1996, 1 score (79 p.). ISBN 08-256-1536-4.

²⁹⁶ Leitmotif. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-06]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Leitmotif>.

Poznámka k původu notového zápisu

Partitura byla sestavena na základě originální studiové nahrávky z alba *Emerson, Lake & Palmer*, 1970, a internetového pramene,²⁹⁷ který byl zdrojem MIDI souboru. Tento, po vložení do notového editoru, sloužil jako základ partitury. Oficiálně vydaná edice not od firmy *Manticore* (společnost založená samotnou skupinou ELP) potom sloužila jako zdroj ověření její notografické a obsahové správnosti.

Programní obsah skladby, výklad textu a významu skladby jako celku

Texty zpěváka Grega Lakea mívaly většinou charakter mnohými způsoby vyložitelné myšlenky, občas, nutno podotknout, i s rysy kýče. Text *Take A Pebble* v tomto směru není výjimkou. „Otázka smyslu či běhu života“ je pravděpodobně nejvýstižnějším stručným pojmenováním tématu mimohudební programové náplně tohoto analyzovaného kusu. Text expozice tématu začíná slovy „*Just take a pebble and cast it to the sea, then watch the ripples that unfold into me.*“ („Seber oblázek, hod' jej do moře a pozoruj vlnky, jež se rozprostřou po hladině.“)²⁹⁸

Další text je potom směsicí metaforických úvah a přirovnání života k vlnkám, které se objeví při vhození obláčku do vody (př. „*Disturbing the waters of our lives, of our lives, of our lives...*“), a víceznačných lyrických obrazů (př. „*Wear sadness on your shoulders like a wornout overcoat*“). Za zmínku stojí úzká korelace hudby a textu a také jejich propojení, což je jedním z typických atributů progresivní rockové hudby (detaily viz analýza).

S programovou náplní skladby souvisí také fakt, že i z hlediska organizace hudebního materiálu je skladba **monotematická**, přičemž v určitých místech vykazuje náznaky evolučního zpracování. Karel Janeček k monotematickým sonátovým formám uvádí: „*Chce-li naopak (autor) vytvořit soustředěný hudební obraz nebo přímo k cíli se řítící proud, omezí se na jediné thema, a rozhodne-li se pro sonátovou formu, komponuje ji monotematicky. Platí to jak o hudbě s určitým (či určitelným) námětem, tak i o hudbě bez udaného námětu: vždy je typ formy dán myšlenkovým východiskem a tvůrčím záměrem.*“²⁹⁹ V tomto případě je

²⁹⁷ KERENYI, Gabor. *ELP MIDI Files* [online]. 2001 [cit. 2012-12-30]. Dostupné z: <http://web.agria.hu/kepenu/elp.htm>

²⁹⁸ překlad: autor práce.

²⁹⁹ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 355.

mimohudební námět čitelný velmi jasně a co se týče organizace a struktury hudebního materiálu včetně práce s tématem a motivy, o tom již samotná analýza.

Instrumentace

Instrumentace bývala obecně v tvorbě ELP poměrně strohá, jednalo se pouze o trio. V případě skladby *Take A Pebble* je obsazení následující: zpěv (Greg Lake), klavír (Keith Emerson), baskytara (Greg Lake), bicí (Carl Palmer). Zhruba uprostřed skladby se nachází z hlediska tektoniky nepříliš podstatná, avšak z hlediska programu důležitá mezihra, kterou obstarává pouze Greg Lake sólově s 12strunnou akustickou kytarou.

Analýza

Schéma tonálního a tektonického průběhu

introdukce

tektonika:	i_A
takt	1-12
tonální průběh	Ges ≈ As ≈ es ≈ f

TÉMA (expoze)

tektonika:	A					
	a	b	spojka_A	a'	b'	spojka
takt	13-20	21-28	29-32	33-40	41-49	50-53
tonální průběh	es ≈ f	as mixol.	es	es ≈ f	as mixol.	as ≈ f

1. PROVEDENÍ

tektonika:	X		
		mezivěta	spojka₂
takt	54-89	90-101	101-107
tonální průběh	f dórská ≈ f ≈ B ≈ F	D ≈ d ≈ B ≈ d	d

KONTRASTNÍ EPIZODA (motivicky nespřízněná vložka)

tektonika:	B	
		spojka₃
takt	108-179	180-184
tonální průběh	D	D ≈ F

2. PROVEDENÍ (jazzová quasi-improvizace)

tektonika:	X₂		X₂'	
		mezivěta₂		spojka_A'
takt	185-265	266-277	278-431	432
tonální průběh	F	≈	F ≈ f ≈ f dórská	c

NÁVRAT TÉMATU (repríza)

tektonika:

	i _{A'}	A'	a''	b''
takt	433-440	441-448	449-456	
tonální průběh	es ≈ f	es ≈ f	as mixol.	

koda

tektonika:

	k _A
takt	457-463
tonální průběh	es ≈ es dórská

Popis tektonického průběhu a tonální výklad

Introdukce čerpá z hlavního tématu jak harmonicky, tak motivicky. Proto byla označena spodním indexem _A. První polovinu (4 repetované takty, tedy dohromady 8) obstarává pouze klavír za užití techniky hraní kytarovým trsátkem přímo na struny. Keith Emerson byl, jak je řečeno v kapitole 4.2., v oblasti progrocku inovátorem a jednou z oblastí byla aplikace pro rockovou hudbu neobvyklých herních technik. V AH sféře byl v té době již dávno známý preparovaný klavír Johna Cage a různé alternativní metody úhozu struny, v rockové hudbě to bylo však neobvyklé.

The musical score consists of three staves: Pianoforte, Drums, and Bass guitar. The tempo is marked as quarter note = 85. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Pianoforte part starts with a box containing 'i_A' and a star symbol. The Drums and Bass guitar parts are mostly silent, with some activity in the final measure of the bass line.

Technika použitá ve skladbě *Take A Pebble* spočívala v tom, že pravá ruka hrála na první dobu každého taktu souzvuk tónů. Tento souzvuk byl současně arpeggiem zahrán levou rukou trsátkem přímo na struny klavíru a souzvuk byl následně vybrnkán v rytmizaci, která je uvedena v notách standardním způsobem. Přitom se interpret záměrně vyhnul sešlápnutí pedálu, aby zněly pouze struny, které v rámci daného souzvuku znít měly. V případě prvního čtyřtaktí to byl nejdřív souzvuk *ges – des – f – as*, tedy lomený akord D^b/G^b a následně tentýž souzvuk transponovaný o celý tón výš (*as – es – g – b*). Souzvuk s takovou charakteristickou dizonancí (durový kvintakord lomený čtvrtým stupněm v basu) byl Emersonovou typickou dizonancí (skladby *Trilogy*, *Endless Enigma* a další). Noty hrané popsanou drnkací technikou trsátkem jsou v partituře rozlišeny hranatou hlavičkou.

První repetované čtyřtaktí tvoří první část introdukce. Motiv prvních dvou taktů (v Ges dur) je v taktu třetím a čtvrtém transponován o tón výš (As dur). Následující materiál z tohoto postupu vychází, přičemž první čtyřtaktí se v klavíru opakuje nejprve beze změny. Nastupují však bicí a především baskytara s motivickým nástínem hlavního motivu celé skladby (5., 6. takt) a překloupí tak harmonii do paralelní mollové tóniny es moll, respektive f moll.

V posledním čtyřtaktí introdukce byl klavírní motiv simplifikován na pouhá arpeggia souzvuku $f - ges - b$, čímž mírně vynikl motiv v basové kytáře a původní klavírní motiv z prvního čtyřtaktí ustoupil mírně do pozadí. Nutno zmínit, že charakteristické zabarvení souzvuku es moll druhým stupněm f rovněž harmonicky čerpá z expozice hlavního tématu (viz níže), přičemž rytmus vychází z prvního čtyřtaktí introdukce.

Devátým taktém vyvstává otázka, která byla zvažena již v kapitole 1.2.1., a sice, jak k následujícímu hudebnímu materiálu přistoupit z pohledu terminologie. Karel Janeček tvrdil, že aby hudební materiál mohl být nazván tématem, musí dojít k jeho tematizaci. Určitý úsek hudby se podle něj stává tématem tehdy, „*je-li tematicky nebo motivicky zpracováván, je-li ho využíváno, váže-li se na něj jiná hudba.*“³⁰⁰ V kapitole 1.2.1. jsem nastínil pět analytických kroků, jak je popsal Miloš Hons na základě Williama Marvina, podle kterých při svých analýzách postupují.³⁰¹

Vzhledem k předběžným závěrům, ke kterým jsem došel po prvních třech krocích aplikovaných na analýzu skladby *Take A Pebble*, stanovím nyní hypotetickou tezi, že uvedený větný díl A je tématem skladby a na základě tohoto budu v následné analýze dále postupovat. Tato teze bude potom v závěru analýzy podrobena reflexi.

Třináctý takt tedy uvádí expozici tématu, jejímž charakteristickým znakem je z hlediska melodiky motiv vzestupné kvinty. Z hlediska složky kinetické je to synkopa, která je dobře patrná již v taktu 13 jak ve vokálu, tak v baskytáře. Tyto jevy byly nastíněny již v introdukci, stejně jako doprovodná harmonie (tónika es moll, zahuštěná druhým stupněm f , v klavíru, takt 14). Klavír v třináctém taktu zcela opouští techniku hraní na strun trsátkem a pokračuje

³⁰⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 102.

³⁰¹ Rozdělení do kroků dle studie Introduction to Writing Analytical Essays, in Stein, Deborah: *Enganging Music. Essays in Music Analysis*. Oxford University Press, Oxford 2005. Převzato z: HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286, str. 17.

tradičním úhozem kláves (hlavičky not jsou tak již standardní, kulaté). Nositelem hlavní hudební i nehudební myšlenky je ve větě A především vokál, ačkoliv hlavní motiv se vyskytuje jak ve vokále, tak v baskytaře.

Téma vyplňuje učebnicovou malou dvoudílnou formu **a b**, kdy věty **a** a **b** jsou motivicky spřízněné (charakteristická vzestupná kvinta v melodii a synkopa z hlediska rytmiky), avšak zároveň je mezi nimi uplatněno kontrastu hned v několika hudebních složkách (harmonie, melodie) a stránkách (dynamika, tónbr).

Drobná věta **a** je dlouhá osm taktů, je symetrická, skládá se ze dvou čtyřtaktí, která jsou dále symetricky členěná na dva a dva takty. Nebylo by vhodné tento úsek označovat za periodu, protože není splněna podmínka polovičního a celého závěru u předvětí a závětí. V celé větě se uplatňuje jediný harmonický pohyb, a to střídání souzvuku es moll se zahuštěným druhým stupněm *f* (takty 13 a 14) a transpozicí stejného postupu o tón výš do f moll (15 a 16).

3

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 13 and 14, and the second system covers measures 15 and 16. Each system includes staves for Voice, Piano (Pf.), and Bass Guitar (Bass Gtr.).

- Measure 13:** The voice part begins with the lyrics "Just take a pebble and". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and a *marcato* marking. The bass guitar part has a long note.
- Measure 14:** The piano accompaniment continues with a *marcato* marking. The voice part has a long note.
- Measure 15:** The voice part begins with the lyrics "cast it to the sea". The piano accompaniment starts with a *sfz* dynamic and a *marcato* marking. The bass guitar part has a long note.
- Measure 16:** The piano accompaniment continues with a *marcato* marking. The voice part has a long note.

V prvním čtyřtaktí tématu (13 – 16) je hned na několika úrovních využit princip kontrastu, a to jak v hlavní melodii, tak v doprovodu. Klavír má ve třináctém taktu prodlevu na celém taktu, zatímco v taktu čtrnáctém následuje dvaatřicetinový sekvencový běh (harmonie zůstává

zachována), jenž zřejmě zvukomalebně ilustruje vhození kulatého oblázku do vody a jeho odrazy od hladiny. Kontrast je zde uplatněn i dynamicky (piano – marcato). V následujícím dvoutaktí se mění harmonie (z es moll na f moll) a melodie nestoupá kvintou nahoru, ale naopak diatonicky klesá (více viz melodika níže). Postup v doprovodném klavíru je zopakován, přičemž dvaatřicetinové běhy tentokrát klesají. Baskytara koresponduje se zpěvem a naopak tvoří protiklad ke klavíru (na dvaatřicetinové běhy má prodlevu a na prodlevu hraje hlavní motiv). Celé čtyřtaktí se opakuje s obměnami v textu:

The image shows a musical score for three instruments: Voice, Piano (Pf.), and Bass Guitar (Bass Gtr.). The score is divided into two systems, measures 17-18 and 19-20. The key signature is three flats (E-flat major / C minor). The time signature is 4/4. The piano part features a prominent 24th-note descending run in the right hand, marked 'marcato'. The bass guitar part provides a steady accompaniment with some melodic lines. The voice part has lyrics in English and Czech. The first system (measures 17-18) has lyrics: 'then watch the rip ples' and 'delta that'. The second system (measures 19-20) has lyrics: 'un - fold in - to me delta loco My'. The piano part has dynamics 'p' and 'marcato'. The bass guitar part has dynamics 'p' and 'sfz'.

Po prvních osmi taktech drobné věty **a** nastupuje částečně kontrastující myšlenka **b**. Tónina se mění z původního střídání es moll a f moll na As dur (s mixolydickou příměsí, viz takt 23). Kontrast je uplatněn jak ve změněné harmonii, tak v doprovodu (klavír opouští divoké běhy, které v sobě nesou vlivy romantismu, především Rachmaninova) a omezuje se na méně výrazné, motivicky spřízněné příznávky, jako např. dvě na sobě postavené paralelní kvinty v taktu 22 či průtažný akord $E^b \text{ sus}^4$ v taktu 26.

Věta ke konci dynamicky graduje a je zakončena akordem Es dur s přidanou charakteristickou dizonancí (čtvrtým stupněm as). Tato dizonance byla již zmíněna v samotné introdukci a objevuje se ve skladbě i později. Akord Es dur je v rámci tóniny As dur dominantou, avšak již harmonické vybočení v taktu 27 předznamenává návrat do původní tóniny es moll, takže Es dur se zde vlastně stává (pozdolna, během následující spojovací hudby) staronovou tónikou s durovou pikardskou tercií.

Jednotící myšlenkou drobných vět **a** a **b** je hlavní motiv vzestupné kvinty, který je uplatněn ve zpěvu na úvodu obou vět. Dynamika a doprovod věty **b** je ale jemnější, rovněž harmonie je durová, zpěv je exponovanější, ve vyšších poloze. Veškerý hudební materiál postupně graduje do závěrečného sledu tří dynamicky i rytmicky zatěžkaných (dvě půlové a jedna celá) souzvuků v závěrečných dvou taktech 27 a 28.

Následuje krátká spojka (takty 29 – 32), která plní funkci navrácení charakteru hudebního materiálu do původní dynamiky, rytmiky a harmonie. Spojka motivicky čerpá z hlavního motivu (viz baskytara). Celá dvoudílná forma se potom opakuje s novým textem a variovaným doprovodem v klavíru.

Úsek taktů 13 – 49 byl označen jako téma, protože se jedná o expozici jak hlavní hudební, tak i mimohudební myšlenky („*Just take a pebble and cast it to the sea, then watch the ripples that unfold into me.*“). Veškeré další hudební dění se ve skladbě odvíjí právě od tohoto hudebního i mimohudebního obsahu.

Čtyřtaktí 50 – 53 má funkci uvození do dalšího, kontrastního větného celku. Tato spojka představuje zcela nový materiál a uvozuje jak nové tempo 195 úderu za vteřinu, tak novou tóninu f moll.

Čtyřiapadesátým taktem začíná větný díl, který byl označen velkým písmenem X. Díl je ryze instrumentální a hlavním nositelem v něm obsažených hudebních myšlenek je klavír. Hudební materiál je založen na ostinátní figuře $f - c - g - c - f - b - c - g$ v osminové rytmizaci levé ruky, která je poprvé představena v taktech 54 – 57.

V 58. taktu se objevuje rytmická a částečně i melodická reminiscence hlavního motivu. Tato varianta motivu vznikla kombinací motivů v baskytaře a vokálu v prvním taktu expozice (takt 13). Charakteristickým jednotícím znakem je synkopa a vzestupný čistý interval (kvarta).

Tento motiv je následně rozšířen o motivický článek z něj vycházející. Charakteristickým znakem jsou opět kvinty. Poslední tři tóny 60. a první tři tóny 61. taktu jsou de facto rozloženými kvintakordy c moll a B dur v základním tvaru. Paralelní kvinty jsou tak skryty v melodii. Hned v taktech 62 a 63 jsou však řazeny paralelně, a to jak v pravé ($f - c \Rightarrow es - b$), tak v levé ruce ($des - as \Rightarrow c - g$). Tyto intervaly postavené vertikálně nad sebou dávají

širokou úpravu septakordů $D^b \text{maj}^7$ (tvrdě velký septakord šestého stupně) a Cm^7 (měkce malý septakord na pátém stupni).

Musical score for measures 60-65. The score includes staves for Voice, Piano (Pf.), Drums (Dr.), and Bass Guitar (Bass Gtr.). Measure 60 shows the beginning of a piano accompaniment with a steady drum pattern. Measures 63-65 show a piano solo with dynamic markings like *sfz* and a chromatic ascent in the right hand.

V tomto místě se objevují první evoluční náznaky; krátké vybočení do paralelní tóniny $A_s \text{dur}$ a harmonická reminiscence hudebního materiálu expozice. Je to však pouhý náznak. V 63. taktu potom dochází k protipohybu mezi levou a pravou rukou, který je ukončen chromatickým zdvihem *es – e*, krátkou prodlevou na durové dominantě a následnou kadencí v taktech 64 a 65. Závěr je poloviční, harmonicky otevřený. Dvojhmat s šestnáctinami ve třetí době 64. taktu v levé ruce je potom typickým prvkem jazzové klavírní hry (dvojhmat s přírazem). Jazzový zvuk klavírní hry je v díle X podpořen také specifickým ostrým úhozem.

Musical score for measures 66-68. The score is for Piano (Pf.) and shows a piano solo with dynamic markings like *sempre p*, *sempre f*, and *sfz*. The right hand features a chromatic ascent and a doublet in the left hand.

V 66. taktu je potom konzonantnějším způsobem variován harmonický postup z taktů 62 a 63. V taktu 67 dochází k odvážnějším harmonickému postupu a k silnějším angažování jazzových postupů. Sekvenčně zpracované tritony v levé ruce jsou náznakem tritonové harmonické substituce, v jazzu naprosto běžné praxe. V pravé ruce jsou opět dvojhmaty s rychlým sledem šestnáctin. Ponechání tónu *c* v nejvyšším hlasu potom způsobuje, že každý souzvuk dostane poněkud jiné zabarvení.

V sedmdesátém taktu potom dochází k plnohodnotné citaci a evolučnímu (quasi-jazzovému) zpracování hlavního tématu, tentokrát v tónině F dur. V 78. taktu téma nastupuje v B dur. V 84. taktu je pak opět použita charakteristická harmonie durového kvintakordu (F dur) s dizonancí čtvrtého stupně (*b*) v basu.

Následuje mezivěta, která uklidňuje proud hudebního materiálu, především po dynamické stránce, a pozvolně moduluje do *d moll*. V pravé ruce je možno po celou dobu jejího trvání vidět náznaky hlavního motivu, ovšem opačným, sestupným směrem. Následuje krátká spojka hraná drnkací technikou na struny klavíru stejně jako v introdukci, což předznamenává konec velkého větného dílu.

Následující úsek taktů 108 – 179 by bylo patrně nejvýstižnější označit jako pouhou epizodu či vložku, a to i přesto, že se jedná o velmi rozsáhlý díl skladby. Je však rozsáhlý pouze počtem taktů a dobou trváním, nikoliv obsahem. „*Vložka (epizoda) je skladatelem vložena takřka jakoby z tvůrčího rozmaru a jejím vypuštěním souvislost skladby není porušena.*“³⁰² Z hlediska myšlenkové ucelenosti, závažnosti nebo spřízněnosti s předchozím hudebním materiálem, se jedná o neforemnou, s předchozím materiálem žádným způsobem nesouvisející mezihru, která byla vložena patrně ze skladatelského rozmaru, přesně jak psal Janeček. Jediný aspekt, který snad přece jen ukazuje na spojitost této mezihry se zbytkem skladby, je právě zde **programní náplň**. Na pozadí této dynamicky velmi nevýrazné vložené hudby je slyšet šplouchání vody, což s největší pravděpodobností znamená, že tato epizoda představuje kruhy ve vodě, které jsou hlavním programním tématem skladby. Z hlediska tektoniky a významu bychom tuto mezihru mohli tak přirovnat k druhé větě Vivaldiho

³⁰² JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, str. 85.

sólového koncertu *Podzim*, která je rovněž dynamicky velmi konstantní, neforemná a představuje pouze „válení znavených opilých lovců.“³⁰³

Zřejmě nejzásadnějším atributem této epizody je její ostrý kontrast vůči dosavadnímu hudebnímu materiálu. Ten je přítomen tonálně, rytmicky, dynamicky, instrumentálně i motivicky.

Po krátké spojce (takty 180 – 184), během níž dojde k modulaci do F dur, následuje větný díl **X₂**, který jsem označil jako druhé provedení. Jedná se o hudební úsek quasi-jazzového a improvizačního charakteru, který pracuje s motivy expozice a obsahuje hudební materiál převážně nesymetrické, evoluční povahy s výraznými prvky tradiční jazzové improvizace.

Řada jazzových improvizací je založených na ostinátní figurě, v jazzu běžně nazývané **riff**. Keith Emerson si tento postup oblíbil a použil jej v celé řadě svých skladeb. *Take A Pebble* je jednou z nich. Ostinátní figura v levé ruce taktu 185 byla již představena na začátku prvního provedení, přičemž charakter této samotné figury je odvozen od hlavního motivu. Jak bylo řečeno dříve, jeho výrazným prvkem je stoupající interval čisté kvinty.

2. PROVEDENÍ

X₂

The musical notation shows a piano part starting at measure 185. The left hand plays a repeating eighth-note pattern (B-flat, D, F, A-flat) in the bass clef. The right hand is mostly at rest, with a final melodic phrase consisting of a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E, all in the bass clef.

Druhé provedení **X₂** tak explicitně vrací hudební tok po kontrastní epizodě **B** k původnímu, hudebnímu materiálu vycházejícího z tématu. V originální partituře vydavatelství *Manticore* tato část není zapsána celá. Protože to však není hudební materiál čistě improvizačního rázu, ale pouze quasi-improvizace, v notách vytvořených pro tuto analýzu je zapsána v celé své délce. Je to zejména proto, aby při analýze mohlo dojít k poukázání na motivy hudebního materiálu expozice.

Díl **X₂** začíná reminiscencí prvního motivu prvního provedení (takty 58, respektive 189), následuje jeho variování a inovace (192, 193, 208, 232), sekvenční postupy (195, 196, 211 –

³⁰³ The Four Seasons (Vivaldi). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Seasons_%28Vivaldi%29.

215.), běhy (240, 241, 247-252) a tzv. jazzové klavírní „licky“³⁰⁴ (234, 236, 238, 239). Tato část svým charakterem připomíná kompoziční způsob, který aplikoval Chick Corea při práci na cyklu *Children Songs* (tedy jednoduchý, velmi dlouho znějící ostinátní doprovod v levé ruce a ornamentální variace tématu a motivů v ruce pravé).

V taktu 266 se objevuje prokomponovaná mezivěta, která přináší hlavně po harmonické stránce „svěží vítr“. Po dlouhé době totiž opouští ostinátní figuru a vybočuje do Es dur, přičemž si půjčuje souzvuky s ještě vzdálenějších tónin; viz takty 270 a 271, kde se v pravé ruce objevují sestupně paralelně zpracované durové kvartsextakordy Es, Des a B. Tuto mezivětu Keith Emerson používal často během svých sólových produkcí jako přechodovou epizodu mezi dvěma většími díly. Takt 270 je zkrácen o jednu dobu, nastává tak krátké

³⁰⁴ „jazzové licky“ – drobné melodické články, většinou dvojhmaty s acciaciatou v tritonu od jednoho z tónů intervalu.

„zmatení“ posluchačova vnímání rytmu, což je způsobeno narušením střídání těžkých a lehkých dob.

Následuje návrat k ostinátní figuře, přidávají se však baskytara a bicí. Mění se tedy instrumentace (jedná se o jazzové trio piano – bicí – baskytara) a začíná druhý oddíl druhého provedení, X_2' , který se liší (kromě instrumentace) mírou prokomponovanosti, jež je zde o něco vyšší, a také rozsahem (jedná se o nejrozsáhlejší větný díl skladby a také z hlediska charakteru hudebního materiálu zřejmě nejzásadnější).

Oddíl začíná stejně jako první provedení ostinátní figurovou v levé ruce a motivem v pravé. Pouze piano je zastoupeno. V taktu 292 se však přidává baskytara a bicí.

V taktech 292 – 293 a 295 – 296 baskytara koreluje sestupným sekundovým pohybem klavír, který opakuje klasický jazzový tritonový riff (dvojhmat kvarty s tritonovým přírazem). Baskytara se potom zastaví na prvním stupni *f*, kde má prodlevu, naproti tomu klavír obsahuje osminové běhy. Dochází tedy k mírnému kontrastu.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pf.), Drums (Dr.), and Bass Guitar (Bass Gtr.). The score begins at measure 317. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The drum part consists of a consistent eighth-note pattern. The bass guitar part follows a similar eighth-note pattern as the piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

V taktech 316 – 320 v baskytaře a potom v taktu 320, jako odpověď, se znovu objevuje variovaný hlavní motiv. S tím je pak pracováno až do taktu 331. Následující tok hudebního materiálu jednak graduje dynamicky a jednak obsahuje mnohem dizonantnější, akcentované souzvuky, čímž se vědomě přibližuje klasickému pojetí jazzové improvizace (takty 336 – 344). V taktu 345 se potom Emerson vrací k hlavnímu motivu, v taktu 370 potom dochází k opuštění ostinátní figury v levé ruce, která se opět vrací v taktu 384.

V otázce celkové charakteristiky oddílu X_2' vidím jistý myšlenkový rozkol mezi Karlem Janečkem, který, jak bylo rozebráno v kapitole 2.2.1.7., stavěl improvizaci a provedení ostře proti sobě. Této otázce se nabízejí dvě možné odpovědi:

- 1) Oddíl X_2' není prostou volnou improvizací, je do jisté míry prokomponovaný.
- 2) Jazzová improvizace, zapsaná do not, může být velmi dobře chápána jako proud hudebního materiálu evolučního charakteru: práce s motivy, tématem, časté modulace, četné běhy, sekvenční zpracování, polyfonie, bitonalita atd. To vše je pro jazzovou improvizaci výslovně esenciální.

Oddíl X_2' stojí mezi těmito dvěma póly. Popsaný hudební materiál svým charakterem ilustruje to, co bylo o improvizaci řečeno v kapitole 2.2.1.7., a sice, že není možné stanovit ostrou hranici mezi prokomponovaností a improvizací. Zatímco některé úseky jsou pravděpodobně čistě improvizací rázu (např. 278 – 292), jiné úseky jsou naopak intencionálně hudebně formovány a vytvářeny (např. 365 – 377).

V taktu 410 nastává dynamické zklidnění, dochází k návratu konzonantnějších souzvuků a celý improvizací díl pozvolna končí diminuendem. V taktu 426 pak zpomaluje a je uzavřen šestnáctinovým během f dórské stupnice. Spojka se spodním indexem A a o polovinu zkrácená introdukce uvozuje návrat tématu v taktu 441.

V reprízovaném tématu potom dochází k modifikaci doprovodu (v klavíru). Ten již neobsahuje divoké dvaatřicetinové sekvence, ale je dynamicky, a také i z hlediska notových hodnot klidnější. Pouze ke konci tématu, v taktu 454, je znatelná mírná gradace. Harmonie je po celou dobu trvání dodržena stejná jako v expozici. Repríza tedy nenesé téměř žádné evoluční znaky a hlavní téma je zde předloženo v podstatě beze změny, nepočítáme-li mimohudební obsah.

Koda obsahuje zopakovanou a dynamicky exponovanou myšlenku z konce drobné věty **b**, tedy z konce tématu. Poslední takty uzavírají celou skladbu tóninou es dórskou s klavírní sekvencí podobnou jako v expozici, která harmonicky opět vychází z nónových akordů (podobně jako introdukce).

Melodika

Charakteristickým melodickým postupem nejen pro hlavní téma, ale pro celou skladbu je jedna nebo dvě stoupající kvinty (nóna). Nónový akord (s výpustkou třetího stupně) se objevuje ostatně již v samotné introdukci:

Interval čisté kvinty je vůbec významná hudební esencí celé skladby. Již první takt introdukce obsahuje souzvuk *ges – des – f – as*, kde jsou dobře slyšitelné hned dva intervaly čisté kvinty vertikálně položené na sobě (*ges – des – as*). Od basového tónu tedy: čistá kvinta a velká nóna. Čistá kvinta je esenciální především pro téma, ať už je zpracovaná v pohybu, tedy v melodii (zpěv, basová kytara i klavír), nebo vertikálně, tedy v harmonii doprovodu (klavír, např. takt 22).

Také ostinatní klavírní figura, jež uvozuje obě provedení, začíná dvěma čistými kvintami, horizontálně, melodicky zpracovanými: *f – c – g* (takty 54 a 185). Tím však ostinatní figura s kvintami nekončí. Na druhé a třetí době obsahuje sekvencně zpracované sestupné paralelní kvinty *g – c*, respektive *f – b*, a posledními dvěma tóny *c – g* logicky směřuje opět k prvnímu stupni *f*:

Baskytara hned svým nástupem v pátém taktu rovněž postupuje obdobným způsobem, a sice vzestupnou kvintou:

Musical notation for Bass Gtr. showing a five-note ascending quint in the fifth measure.

Samotné téma je potom ve znamení kontrastů komplexně zakomponovaného do všech složek a stránek hudebního projevu:

Musical score for Voice, Pf., and Bass Gtr. showing the first period 'a' of the main theme. The score includes measures 13-16. The voice part has lyrics: "Just take a pebble and cast it to the sea". The piano part has dynamics *p* and *marcato*. The bass guitar part has dynamics *p* and *sfz*. The score includes markings for *sva.* and *loco*.

Melodická linka první periody **a** hlavního tématu je rovněž vystavěna na základě principu kontrastu. Vzestupná kvinta v taktu 13 je vyvážena sestupnými sekundami v taktu 15. Kontrast podtrhuje i klavír, který na první melodický článek v taktu 13 reaguje vzestupně, v taktu 16 potom sestupně.

Druhá perioda hlavního tématu **b** rovněž začíná vzestupnou kvintou, avšak moduluje do as mixolydické, interval v melodii je tedy *as – es*. V modifikovaném doprovodu klavíru se opět objevuje esence dvou kvint nad sebou. Střídavě v levé ruce v taktech 21 a 23 a v pravé ruce, paralelně rozvedené, a to nejdříve od tónu *des* a potom od *as* v taktu 22.

21

Voice

face spills so gen__ tly in - to__ your eyes__ dis

Pf.

mf

legato

pp

Bass Gtr.

25

Voice

tur - bing the wat__ ters__ of our li__ ves

Pf.

cresc.

sfz

sfz

sfz

Bass Gtr.

I ve spojovací hudbě je popsaná „esence“ čisté kvinty přítomna (v tomto případě v levé ruce):

spojka 3

♩ = 200

180

Ac. Gtr.

Pf.

cresc.

Stoupající čistá kvinta je dokonce i v posledním melodickém článku skladby, v samém závěru kody, v taktu 460. Vzhledem k dosavadnímu vývoji skladby se nepochybně nejedná o náhodu, ale o záměr.

459 rit.

lives of our lives

Sva.

rit.

timp. crescendo tacet

Kinetická složka skladby

Hlavním rytmickým rysem hlavního tématu skladby je synkopa v jeho hlavním motivu:

Tento rytmický vzorec se objevuje v celé délce skladby, v každém větěném díle vyjma kontrastní epizody **B**. Nejdůležitějším stavebním prvkem je potom v provedení, tj. ve velkém větěném díle označeném **X** (takty 58, 60, 70, 74, 78, 80, 82, 84, 86, 88 a další) a **X2** (takty 189, 208, 212, 213, 215, 221, 225, 232, 240 atd.).

Hlavní motiv, který jehož je rytmická složka součástí se objevuje ve všech zmíněných taktích se buďto ve formě alespoň rytmické reminiscence hlavního motivu, tedy synkopy, nebo nejlépe v kombinaci s melodikou – tedy synkopa na vzestupné čisté kvintě jako např. v taktu 225: ... anebo s melodickými obměnami jako v taktu 354:

Celá rytmická složka skladby není příliš složitá. Z hlediska kinetické stránky jako celku stojí za zmínku především kontrasty v tempech mezi jednotlivými větnými díly:

- téma **A** pomalu;
- 1. provedení **X** rychle;
- kontrastní epizoda **B** pomalu;
- 2. provedení **X₂** rychle;
- téma **A** pomalu.

Kinetická složka tedy podle všeho sleduje její tektoniku (respektive způsob, kterým je tektonika skladby utvářena), princip kontrastu a spřízněnosti je tedy uplatněn i zde. Dynamická stránka hudebního projevu pak v podstatě kopíruje složku kinetickou.

Závěr analýzy

Na základě provedené komplexní analýzy lze poměrně spolehlivě potvrdit, že skladba *Take A Pebble* vykazuje ve všech zkoumaných oblastech atributy, o kterých pojednává obecná část této práce. Nejdůležitější znaky „fenoménu návratu k esteticko-komunikační funkci“ se nejvýrazněji projevují v těchto oblastech skladby:

- **tektonika** (vystavěná na principu kontrastu a spřízněnosti);
- **programní náplň** (a její korelace s hudebním materiálem).

Co se hudební formy skladby *Take A Pebble* týče, nelze samozřejmě stroze bez upřesňujícího komentáře konstatovat, že se jedná o monotematickou sonátovou formu, ačkoliv je pro to splněno několik předpokladů.

Cílem analýzy však nebylo skutečnou formu skladby násilně „našroubovat“ na nejbližší možnou formu z oblasti AH, ale poukázat na hudebně-tektonické aspekty, jež skladba vykazuje, a které svou povahou tendují do forem běžných pro AH sféru. S jistotou lze pouze tvrdit, že se jedná o hudební materiál, který disponuje koherencí na základě rozvíjení a opakování určité hudební myšlenky, hlavního motivu (pokud bychom se chtěli záměrně vyhnout termínu téma pro díl **A**).

Jedinou možností jak pregnantně definovat formu dané hudební struktury pravděpodobně zůstane slovní definice s komentářem. V takovém případě by se dala forma skladby vyložit jako druh velké třídílné formy s provedením a s vloženou mezihrou (epizodou):

A – X – (B) – X – A

Příčemž vložená hudebně nespřízněná myšlenka **B** je dokonalým příkladem nespoutanosti, eklektismu a nepředvídatelnosti hudby progresivního rocku. Přestože je veškerý hudební materiál skladby motivicky koherentní a poměrně detailně prokomponovaný na všech úrovních hudební struktury, autoři se nezdráhají doprostřed umístit hudební myšlenku, jež je zcela vytržena z hudebního kontextu a dokonce ani sama o sobě netvoří žádný foremý útvar.

Díl **B** navíc obsahuje slyšitelné prvky blues, zatímco zbytek hudebního materiálu skladby je směsicí vlivů především romantismu a jazzu. V rámci této epizody však přichází na řadu mimohudební, programová myšlenka skladby, která hraje velmi důležitou tektonickou roli. Díl **B** tedy obsahuje jakýsi paradox kontrastu a spřízněnosti. Jak bylo řečeno v průběhu analýzy, na studiové nahrávce je na samém začátku dílu **B** (zhruba v taktech 108 – 145) slyšet efekt šplouchání vody. Autoři tak (i když poněkud prvoplánově) upozorňují, že nadcházející hudební materiál, který je ryze instrumentální, pojednává právě o tématu skladby (o tématu ve slova smyslu programním), a sice kruhům ve vodě a jeho dříve popsanému metaforickému přesahu. Dochází zde tedy na jedné straně k markantnímu zcizení z hlediska koherence hudebního obsahu, ale naopak k esenciálnímu zpracování myšlenky programní, která vychází z hlavního tématu.

Pro trio ELP, jenž je archetypálním zástupcem progresivního rocku, je skladba *Take A Pebble* typickým zástupcem jejich rané tvorby, i když neobsahuje celou řadu aspektů (atonalita, vícevěté formy atp.), které byly v souvislosti s ELP popsány v kapitole 4.2.

5.2. QUEEN – *The Prophet's Song (A Night At The Opera, 1975)*

Podklady

- ORIGINÁLNÍ STUDIOVÁ NAHRÁVKA³⁰⁵
- PARTITURA³⁰⁶
- VIDEODOKUMENT O SKLADBĚ³⁰⁷

Úvod

Skladba *Prophet's Song (A Night At The Opera, 1975)*, autora Briana Maye, Ph.D., byla pro komplexní analýzu vybrána přesto, že se skupina QUEEN běžně neřadí mezi typické představitele progrocku. Již ve své diplomové práci jsem však nastínil, že tvorba této skupiny je velmi vyspělá především v oblasti hudební tektoniky.³⁰⁸ Z tohoto úhlu pohledu QUEEN progresivní rockovou skupinou do určité míry byla.

Cílem této analýzy je především poukázat na prvky sonátové formy skladby *Prophet's Song* a s tím i na související komplexnost struktury hudebního materiálu této skladby, byť je velmi pravděpodobné, že většina kompozičních atributů, jež jsou popsány níže, vznikly jaksi samozřejmě, automaticky. To však jejich přítomnost či váhu nesnižuje, naopak, je to důkaz přirozeného, volného hudebního kreativního myšlení a poněkud odlišného kompozičního stylu, blízkého AH, typického pro progrock.

Téměř s jistotou lze konstatovat, že zde nemluvíme o hudbě improvizčního rázu, ale o důkladně promyšleném hudebním materiálu. Fakt, že v mnohých attributech, jak je popsáno v analýze, vykazuje atributy sonátové formy, je pouze vedlejší. Podstatné jsou detailně popsané souvztažnosti skladby, což je cílem následující analýzy.

Poznámka k původu a charakteru notového zápisu

Notový zápis byl pro účely analýzy vytvořen na základě MIDI souboru staženého z webové stránky *Královská legenda*³⁰⁹ a z odposlechu pěti stop DTS mixu DVD nosiče *A Night At The*

³⁰⁵ příloha: **5_2_The_Prophets_Song.mp3**, zdroj: QUEEN. *A Night At The Opera* [CD]. UK: EMI, 1993.

³⁰⁶ příloha: **5_2_The_Prophets_Song.pdf**.

³⁰⁷ příloha: **5_2_The_Prophets_Song.mpg**, zdroj: QUEEN. *A Night At The Opera* [DVD]. UK: EMI, 2002.

³⁰⁸ KREJČÍ, Filip. *Artifciální gesta v tvorbě skupiny Queen*. Olomouc, 2009. 90 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, str. 29.

³⁰⁹ *Queen : Královská legenda* [online]. 1997 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://queen.musichall.cz/audio/queen-midi.html>>.

Opera (2002). Tím, že každá z pěti stop disponovala jinou mixází hudby, bylo možné se zaměřit na jednotlivé nástroje. To jednak usnadnilo proces oproti odposlechu z běžného stereo mixu a jednak eliminovalo nepřesnosti vznikající vždy při odposlechu z auditivního pramene.

Poznámka ke způsobu zápisu vokálů

Veškeré hlasy na nahrávce jsou mužské, nazpíváné výhradně členy skupiny Rogerem Taylorem (bicí), Brianem Mayem (autor skladby, kytarista) a Freddie Mercuryem (zpěv). Z důvodu všeobecně velmi vysoké polohy, ve kterých je sólový zpěv i sbory aranžovány, nejsou tyto hlasy zapsány tradičním způsobem, tj. o oktávu výš, než jsou skutečně zpívány (tak jak je zvykem pro tenor), ale ve skutečné znějící poloze. Zpívané vysoké *c* tedy v partitūře odpovídá standardnímu zápisu *c*“ v houslovém klíči (tedy mezi druhou a třetí linkou shora).

Instrumentace

Skupina QUEEN se z hlediska instrumentace podstatným způsobem vymezovala vůči svým soupeřům. A sice tím, že na svých zásadních albech v letech 1973 – 1978) nepoužívala žádné analogické elektrické varhany ani syntezátory. Důraz kladla především na vícehlasé aranže vokálů a kytar, a to jak v monofonickém, tak v polyfonickém stylu. Ve skladbě *Prophet's Song* angažovala oba způsoby vokálního (většinou tříhlasý mužský sbor) a kytarového aranžmá.

Kromě běžných rockových hudebních nástrojů a zpěvu se ve skladbě objevuje japonský hudební nástroj koto, respektive hračka koto (funkční repliku nástroje si z pobytu skupiny v Japonsku v roce 1974 odvezl autor Brian May).³¹⁰ Skladba je celkově zdatně ovlivněna japonskou hudební kulturou, což je patrné kromě instrumentace také ve složce harmonické a tonální. (Jde především o způsob užití pentatonické stupnice, podrobněji viz samotná analýza).

Zbytek nástrojového obsazení obstarává rockové kombo – rocková bicí souprava, baskytara a vlastnoručně vyrobená elektrická kytara Briana Maye *Red Special* se spodní strunou *e* podladěnou o jeden celý tón (na tón *d*), což mělo za následek celkově hutnější rockový zvuk.³¹¹

³¹⁰ příloha: **5_2_Prophets_Song.mpg**, v čase 3:43.

³¹¹ příloha: **5_2_Prophets_Song.mp3**, v čase 1:26.

Bohaté aranžmá elektrických kytar je typickou praxí kytaristy Briana Maye. V oddíle **Z** (od taktu 195) je sólová kytara zapsána pod zkratkou El. Gtr. 1. Pod zkratkou El. Gtr. 2 je potom zapsána kytarová harmonie, která je však nahrávána po jednotlivých hlasech (tj. každý hlas hraje reálně jedna kytara!). V případě tříhlasé harmonie jsou tedy na jedné notové osnově zapsány hned tři hrající elektrické kytary. Pod zkratkou El. Gtr. 3 jsou zapsány dvě unisono doprovodné (rytmické) kytary.

Programní obsah skladby, výklad textu a významu skladby jako celku

Skladba *Prophet's Song* je v mnohém ovlivněna japonskou hudební kulturou, jak ostatně říká Brian May: „*We were very influenced by Japan, I have to say, even the riff is kind of Japanese-influenced.*“³¹² V dokumentárním videu pak May vysvětluje, že jak text, tak hlavní melodická myšlenka skladby *Prophet's Song* má původ v jeho vlastním snu o proroku a jeho proroctví. Tento sen byl podle jeho slov velmi živý se silnými vjemy útržků slov a melodie („*Oh oh, people of the Earth...*“), takže je po probuzení nezapomněl a použil je jako námět k písni.

Z hlediska textu se ve skladbě objevuje jak přímá řeč onoho proroka (hlavní téma), tak vyprávění druhé osoby, nezúčastněného pozorovatele, který prorokovu řeč a gesta popisuje (vedlejší téma). Provedení je potom tvořeno útržkovitými výroky proroka.

Na příloženém dokumentárním videu mluví May o své fascinaci v „*delay machines*“, které měly v době vzniku skladby *Prophet's Song* podobu páskových sekvencerů, díky nimž mohl kytarista nebo zpěvák tvořit například tříhlasý kánon nebo postupně, „kaskádovým“ přidáváním intervalů, vertikálně vrstvit hlasy harmonie.³¹³ Brian May na nahrávce přiznává svou zálibu v objevování možností, které tyto sekvencery nabízejí. Provedení této skladby (viz samotná analýza) je potom výsledkem jeho tvůrčí kreativity s přispěním této technologie.

³¹² příloha: **5_2_Prophets_Song.mp3**, v čase 3:55.

³¹³ příloha: **5_2_Prophets_Song.mpg**, v čase 5:42.

Analýza

Schematické znázornění:

introdukce

tektonika: i_a
takt: 1-9
tónina: d

EXPOZICE

	<i>hlavní téma</i>	<i>vedlejší téma</i>				<i>závěrečná epizoda</i>					
tektonika:		B					B'			(C)	
	a	spojka ₁	b b₂	a'	a''	spojka _{1'}	b' b_{2'}	a'''	spojka ₂	mezivěta	
takt	10-17	18-21	22-38	39-46	47-54	55-56	57-73	74-81	82-83	84-90	91-105
tónina	d	d ≈ a	a	d	d	d ≈ a	a	d	d ≈ F	F ≈ D	D

PROVEDENÍ

	<i>1. oddíl</i>	<i>2. oddíl</i>	<i>3. oddíl</i>	<i>spojovací oddíl</i>
tektonika:	X	Y	Z	k
		spojka ₃		dílčí koda
takt	106-156	157-191	192-194	195-221
tónina	≈	Bb ≈ g	d ≈ e	e ≈ d mixolydická
				223-230
				≈ a

REPRÍZA

návrat hlavního tématu

	k_2	
tektonika:	a''''	a'''''' dílčí koda
takt:	231-238	239-246 246-254
	<i>(tonální nivelizace)</i>	
tónina:	d	d D

KODA

tektonika: K_a
takt: 255-271
tónina: d (≈ F)

Popis tektonického průběhu a tonální výklad

Skladba začíná devítitaktovou introdukcí označenou i_a , kterou obstarává akustická kytara (klasická „španělka“) a dvě kota (první jde v rámci stereo mixu do pravého kanálu, druhé do levého), která se vzájemně doplňují. Jde o letmý náznak imitačního způsobu, o němž se v této analýze ještě zmíním.

Hudební materiál introdukce motivicky vychází z hlavního tématu, proto je označen spodním indexem a . Hned v šestém taktu se také v akustické kytáře objevuje nastínění harmonie užitě v hlavním tématu (tónika d moll, nezvýšený aiolský sedmý stupeň C dur a šestý stupeň B dur a plagální závěr subdominanta – tónika). V osmém taktu akustická kytara rovněž poprvé uvádí paralelní kvarty, které jsou signifikantní pro hlavní motiv tématu (viz níže).

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes Koto 1, Koto 2, and Acoustic Guitar. The tempo is marked as $\text{cca. } 100$. The key signature is one flat. The Acoustic Guitar part starts with a 7-measure rest, followed by a 3-measure triplet. The Koto parts are played in stereo. The second system includes Koto 1, Koto 2, and Ac. Gtr. The tempo is marked as mosso . A double bar line is present between the first and second systems of staves.

Z hlediska tektoniky a rytmiky se jedná o neperiodickou větu, zpočátku ještě bez konstantního rytmu, v *tempo rubato*. Teprve v taktech 6 – 8 začne mít rytmický průběh jasné rysy střídání těžkých a lehkých dob a v akustické kytáře je naznačen doprovod hlavního tématu. V celé introdukci je taky kladen velký důraz právě na podladěnou spodní strunu d (takty 1, 4, 5, 6, 7).

Desátým taktem potom začíná oblast expozice. Hlavní téma představuje osmitaktovou drobnou větou, označenou jako **a**, která splňuje předpoklady symetrické periody – je dělitelná na dvě stejně dlouhé spřízněné polověty, předvětí a závětí s myšlenkovou soudržností, tonální sjednoceností, ale i s náznaky kontrastu.

Hlavní téma představuje kombinaci tradiční evropské diatoniky (melodie samotná je v d aiolské) a japonského stylu. Její doprovod je zaranžován tak, aby především pomocí paralelních kvart evokoval quasi-japonskou náladu. K melodické lince hlavního tématu viz Melodika.

Nositelem hudební (i programové) myšlenky v předvětí tématu (takty 10-13) je sólový vokál. Tuto roli následně v závětí přebírá tříhlasý monofonicky upravený sbor. Tato forma otázky a odpovědi je čitelná i z hlediska významu textu; předvětí „*Oh, oh, people of the Earth, listen to the warning the seer he said,*“ uvozuje přímou řeč proroka, jehož výpověď: „*Beware the storm that gathers here, listen to the wise man,*“ je potom v závětí. Tučně zvýrazněný úsek představuje leitmotiv zmíněného „proroka“, ve skladbě se vyskytuje v modifikovaných podobách velmi často. Celé téma je harmonicky podepřeno dvěma kytarami, akustickou, aby byla zachována kontinuita nálady z introdukce, a elektrickou. Quasi-japonský zvuk nenaznačují jen paralelní kvarty v obou kytarách, ale také ve sboru.

In tempo **EXPOZICE (hlavní téma)**
 ♩ = 140 **a**

10

Lead voc. *p*
 Oh, oh peo ple of the earth lis ten to the war ning the seer he said

Choir 1
 be - ware the storm that

Ac. Gtr.

El. Gtr. 1

spojka₁

15

Lead voc.

Choir 1
gat hers here lis ten to the wise man!

Ac. Gtr.

El. Gtr. 1
sfz

El. Gtr. 2
staccato
p

Drums

Bass Gtr.

Závěrečný předražný akcentovaný souzvuk má při každém dalším uvedení tématu ve skladbě jinou charakteristickou dizonanci. V tomto případě se jedná o tvrdě velký septakord B dur s alterovanou (zmenšenou) kvintou. Obsahuje tedy dizonantní souzvuk velké sekundy, tritonu a velké septimy (takt 17).

Následuje krátká **spojka 1**, která má především funkci modulační. Odpojuje se akustická kytara, místo ní se přidává druhá elektrická (takty 18 – 21). Pro úplnost je třeba doplnit, že elektrická kytara, jež je v partituře značena jako první (El. Gtr. 1), je na původní nahrávce zdvojená, tj. je dvakrát nahrána s tím, že a každá kytara je puštěna do jiného kanálu (záleží potom na způsobu mixu, zda se jedná pouze o stereo, nebo mix 5.1.).

Výše popsaný závěrečný alterovaný septakord je v této spojce následován harmonicky prázdným souzvukem $a - e - a$ (El. Gtr. 1). Tváří se tedy chvíli jako dominantní harmonie, ucho posluchače si většinou automaticky doplní *cis*, tedy citlivý tón v rámci *d moll*. Zvolna nastupující druhá elektrická kytara však začíná na malé tercii od *a* (tedy *c*) a postupně se sekvenčním způsobem ustálí na *a*, které se tak pozvolna stává prvním stupněm.

Spojka tedy uvede harmonii do dominantní tóniny a moll a začíná vedlejší téma (které může být také označeno jako sloka).

Vedlejší téma **B** tvoří dvojperiodu a v mnohých aspektech má kontrastní charakter oproti hlavnímu tématu. Především je uvedeno v dominantní tónině a moll (s občasným náznakem a dórské). Velmi důležitý předpoklad tonálního kontrastu je tedy splněn. I v jiných oblastech však dochází ke kontrastu, např. v dynamice. Ačkoliv je hlavní téma poprvé uvedeno v pianu, všechny další citace tématu ve skladbě jsou nejméně ve forte. Z hlediska mimohudebního obsahu lze také nalézt znaky kontrastu: třetí osoba a přímá řeč v tématu hlavním a první osoba v tématu vedlejším („*I dreamed I saw on a moonlit stare...*“). Také výraz je odlišný: vedlejší téma je hrané v důraznějším staccatu, zatímco hlavní téma bylo spíše legatového charakteru atd.

20

(vedlejší téma)

B

Lead voc. *p* *f*

I dreamed I saw on a moon-lit stair sprea ding his hands on the

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

Drums

Bass Gtr.

25 *staccato*
 Lead voc. mul-ti-tu-de the-re *mf* a man who cried for a love gone stale and ice cold hearts of cha-ri-ty bare
 Choir 1
 El. Gtr. 1 *staccato*
 El. Gtr. 2
 Drums
 Bass Gtr.

30
 Lead voc. I watched as fear took the oldmen's gaze hopes of the young in troub- led graves I
 Choir 1
 El. Gtr. 1
 El. Gtr. 2
 Drums
 Bass Gtr.

První perioda (22 – 29) se skládá ze dvou symetrických polovět, končí nerozvedeným průtažným tónickým kvintakordem A^{sus4}. Předvěti druhé periody (od taktu 30) začíná podobně jako první, avšak končí plagálním spojením mimotonální subdominanty a tóniky g moll a d moll, čímž předpovídá blížký návrat hlavní tóniny d moll (takt 34). Závětí druhé periody je potom zcela odlišné. Jeho úkolem je dynamicky gradovat a přivést tóninu zpátky do d moll. Toho je dosaženo chromatickým vzestupným unisonem doprovodu a protipohybem

v hlavním vokálu. Ten sice postupuje naopak směrem dolů, dynamicky však rovněž graduje a nakonec vyvrcholí vysokým c'' v posledním taktu. Návrat tóniny, lehce nastíněný již v taktu 34, je díky tomuto postupu velmi pozvolný a nenápadný. Závěrečná harmonie a moll v taktu 38 má potom funkci jak tóniky (ve vztahu k předchozímu hudebnímu materiálu), tak dominanty (ve vztahu k materiálu následujícímu).

35 *f* a'

Lead voc. see no day_ I heard him say_ so grey is the face of e-ve-ry mor_tal

Choir 1 *f* Oh oh

El. Gtr. 1 *f*

El. Gtr. 2 *f*

Drums *f*

Bass Gtr. *f*

Následuje dvakrát obměněné hlavní téma (refrén). Obměna spočívá nejen v závěrečném souzvuku (průtah na druhý stupeň, akord F^{sus2} v taktu 46 a G^{sus2} v taktu 54), ale především v harmonii sboru.

39 a'

Lead voc.

Choir 1 *f* Oh oh peo-ple of the earth lis-ten to the war - ning the prophet he said for

43

Lead voc. soon the cold of night will fall

Choir I sum-moned by your own hand

Věty **a'** a **a''** jsou zkomponovány ve stylu vokální otázky a odpovědi. První čtyřtaktí vždy začíná tříhlasý monofonicky upravený sbor a následuje krátká odpověď hlavního vokálu (takty 43, 44). Poslední dvoutaktí pak ukončuje opět sbor (takty 45, 46). Stejný postup je použit ve větě **a''**, kde je hlavní vokál obohacený o dvouhlasý sborový doprovod k sólovému vokálu v taktech (takty 51, 52).

a'''

Voice for

Choir Oh oh peo-ple of the earth lis-ten to the war-ning theprophet he said

5

Voice those who hear and mark my words

Choir ooh ooh lis-ten to the good plan

Následuje krátká dvoutaktová spojka a opět dvojperioda vedlejšího tématu, přičemž chromatický postup v jejím posledním čtyřtaktí není tentokrát unisono, ale je ve třetí kytáře zharmonizováno. Hlavní téma je však tentokrát uvedeno jen jednou (**a''''**) a úloha sboru je zde oproti předešlému uvedení o něco výraznější. Celá tříhlasá harmonie posazená o obrat akordu výš (sbor již nezačíná kvintakordem *d-f-a*, ale sextakordem *f-a-d'*). Odpověď sólového vokálu v taktu 78 je podpořena již ne pouze dvouhlasem, ale trojhlasem. Závěrečný trojzvuk *fis moll* je velmi vzdálený původní tónice *d moll*, zní tedy velmi exoticky, což je ještě podtrženo tříhlasým harmonickým postupem třetí kytary v taktu 81.

Harmonické vybočení do vzdálené tóniny fis moll předznamenává nástup kontrastní epizody. Následuje krátká dvoutaktová spojka a mezivěta, která je opět zkomponovaná ve stylu otázky a odpovědi. Tentokrát však nejde pouze o dialog sólového vokálu a sboru, ale dvou tříhlasých sborů a sólového vokálu. Oba sbory se spojují v taktu 88, v němž dochází k dosud nejsilnější dynamice, ze které postupně vystoupí prodleva na jednočárkovaném a v sólovém vokálu. Graduují rovněž bicí a kytara.

84 mezivěta

Lead voc. they'll be

Choir 1 and two by two run - ning for to come

Choir 2 my hu - man zoo run - ning for to

Taktem 91 nastupuje závěrečný oddíl expozice C. Je otázkou, jestli by se dal tento oddíl označit jako závěrečné téma, anebo jej považovat za pouhou epizodu. Zdá se, že svým charakterem stojí zřejmě někde na pomezí. Z hlediska mimohudebního obsahu je to zcela nepochybně téma. Jestliže hlavní téma popisuje svědectví proroka o nějaké blížící se události („*People of the Earth, listen to the warning the prophet he said...*“ atd.) a vedlejší téma jej blíže specifikuje („*He told of death as a white bone haze*“ atp.), pak oddíl C představuje explicitní varování před onou událostí: „...*fear for your life, deceive you not, the fires of hell will take you, should death await you*“. Naléhavost textu narůstá každým slovem, až skončí právě zmínkou o jisté smrti. Tímto sdělením končí oblast expozice a začíná provedení, které patrně určitým způsobem symbolizuje prorokovanou apokalypsu.

Oddíl C je v mnoha aspektech kontrastní. Je uveden v D dur, což je stejnojmenná tónina ve vztahu k hlavní d moll, a obsahuje mnohem více sólového vokálu než předchozí hudební materiál. Rovněž doprovod je odlišného charakteru. Je hrán technikou vybrnkávání, nikoliv staccatového hraní akordů, což v důsledku znamená vázaný, legatový doprovod, dynamicky je celkově velmi silný. Rovněž sólový zpěv je velmi exponovaný, jak dynamicky, tak svou vysokou polohou (až po *h'*).

Následuje polyfonické provedení, které má tři samostatné oddíly. Tříhlasý přísný kánon (**X**), oddíl **Y**, který kombinuje polyfonickou a monofonickou sazbu (jedná se o dialog dvou tříhlasých sborů, viz níže), a oddíl **Z** (kytarová epizoda).

Tříhlasý kánon začínající takt 106 je tím nejpřísnějším kánonem v pravém slova smyslu. Imitace proposty byla totiž provedena uměle, nikoliv však počítačem (v době nahrávání této skladby ještě technika nebyla tak vyspělá), ale pomocí speciálním způsobem navinuté pásky přímo během jejího nahrávání. Detaily k této metodě viz audiovizuální pramen.³¹⁴ Imitace prvního hlasu je tedy v podstatě dokonalá, nepočítáme-li minimální ztrátu kvality způsobenou pouze vlivem zkopírované studiové magnetické pásky. V rámci stereofonní mixace nahrávky byla proposta umístěna doprostřed, první risposta doleva a druhá risposta doprava, což je dobře slyšitelné na originální nahrávce od samého začátku provedení, tedy v čase 3:25.³¹⁵

PROVEDENÍ

X

106

Lead voc. *proposta:* ah ah peo-ple can you hear me...

Choir 1 *risposta 1:* ah ah peo-ple can you hear me...

Choir 2 *risposta 2:* ah ah peo-ple can you hear me...

Oddíl **X** je z hlediska tektoniky dělen do nesymetrických bloků, v nichž dochází k evolučnímu polyfonickému zpracování dříve uvedených hudebních myšlenek. Vrstvením současně znějících hlasů zde místy vzniká vertikální harmonie, čehož je dosaženo víceméně intencionálně.

Provedení začíná variovanou citací prvních dvou taktů hlavního tématu v g moll, tedy v subdominantní tónině. Melodie proposty následně sekvencovitě klesá po tónech *c, b, as, f, es* (takt 111 – 114) až k cílovému *b*, které se stane novým prvním stupněm (dochází k vybočení do b moll). Dvojitou imitací proposty dojde chvilkově k několika velmi úzkým souzvukům (klastrům), např. *b – as – f* v taktu 114, což způsobí mírnou harmonickou tenzi a tedy touhu po následném tonálním zklidnění, kterého je docíleno v taktu 117. Tady se po prodlevě na

³¹⁴ příloha: **5_2_Prophets_Song.mpg**.

³¹⁵ příloha: **5_2_Prophets_Song.mp3**, v čase 3:25.

prvním stupni *b* v propostě a následném tacetu harmonická faktura zúží na pouhý jeden znějící hlas. Vokální linka je velmi exponovaná, zpívána hrudním rejstříkem od *c*“ až po *b*“:

111

Lead voc. and now I know and now I know and now I know and now I know that you can hear me

Choir 1 and now I know and now I know and now I know and now I know and now I know and now I know

Choir 2 and now I know and now I know and now I know and now I know and now I know and now I know

Těsně na to navazuje další blok, tentokrát jedenáctitaktový, o poznání dizonantnější, který začíná motivem „*now I know*“ od *as* v 117. taktu. Ten je poté sekvenčně zpracován o malou tercii výš od *ces*, čímž je dvěma intervaly malé tercie nad sebou naznačena harmonie zmenšeného septakordu (*g – as – b – h*).

Na konci taktu 122 se v propostě objevuje tón *ces*, který dizonuje se zdvojeným *b* v obou rispostách. Tato krátká dizonance se následkem zopakování proposty v rispostě 1 objeví znovu v následujícím taktu. Je však obohacena o tón *es* v propostě, což naznačí již poměrně konzonantní tvrdě velký septakord *ces – es – ges – b* (s vynechanou kvintou) v obratu kvintsextakordu a navíc v široké úpravě. Dizonance potom zcela zaniká v následujícím taktu, kde se již neobjevuje souzvuk velké septimy, ale čirý durový kvartsextakord *ges – ces – es*, který je následně převeden do obratu sextakordu (*es – ges – ces*). Harmonické napětí skončilo a byla ustanovena nová tónika *Ces dur*. Takt 125 potom obsahuje zcela tytéž tóny i souzvuky, dochází však k záměně hlasů (viz obrázek)

now I know now I know

now I know now I know

now I know now I know

Takt 126 potom opět setrvává ve stejné harmonii a opět dochází k obrácení souzvuku stejných tónů, tentokrát v obrazech kvintakordu a kvartsextakordu.

Těsnou v taktu 127 úzce navazuje další blok (127 – 131). Sestupný melodický postup proposty v těchto taktech tvoří rozložený dominantní septakord B^{b7} v obratu sekundakordu. Klesajícími osminami na začátku každého taktu je zde opět docíleno obracení souzvuku, podobně, jak tomu bylo v předchozím bloku. Tentokrát však směrem dolů, čímž je dosaženo na jedné straně určitého kontrastu, ale zároveň také zachování spřízněnosti s předchozím hudebním materiálem.

Následující blok (132 – 137) je realizován čistě pentatonickou stupnicí Des dur. Pentatonika se ve skladbě objevuje několikrát a je to podle slov Maye způsobeno právě zmíněným čerpáním hudební kultury Japonska, kde skupina QUEEN vystupovala krátce předtím, než došlo ke kompozici této skladby.³¹⁶ Zatímco poslední výše popsané bloky vždy těsně navazovaly na sebe, tento poslední blok končí prodlevou a taktovým tacetem. Souvislý hudební proud je tak na malou chvíli přerušen, ačkoliv vždy zní alespoň jeden hlas.

Sekvenční postup v propostě tvoří dominantní sekundakord od *as* (obrat dřívějšího septakordu B^{b7}), přičemž narůstáním hlasů a dynamiky dochází ke gradaci napětí (i když sám dominantní septakord napětím disponuje). Rovněž hlasová poloha je velmi vysoká a skončí až na dvoučárkovaném des v taktu 147. Následuje sestup po stupnici Des dur s vynechaným čtvrtým stupněm, čímž se May vyhnul nechtěné dizonanci, která by jinak vznikla při imitaci v rispostě. Z hlediska vertikální harmonie tím pádem dochází k efektnímu střídání akordů b moll a As dur (takty 148 – 150). Tento trik (sestupnou, dvakrát imitovanou durovou stupnicí s vynechaným čtvrtým stupněm) Brian May používal často ve svých tříhlasých kanonických kytarových sólech.³¹⁷

V taktu 151 opět těsně navazuje další blok, který je tentokrát tvořen třídobým motivem „*listen to the man*“. K jeho imitaci však dojde až po celém taktu, vznikne tedy dojem jakéhosi „rytmického zmatku“, nebo přinejmenším ambivalence (nikoliv polyrytmu, nejedná se o dva rytmy v poměru 3:4).

³¹⁶ příloha: 5_2_Prophets_Song.mpg.

³¹⁷ Ibid.

151

Lead voc.
lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the man

Choir 1
oh oh lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the

Choir 2
oh oh oh oh lis - ten to the man lis - ten

Tento „zmatek“ je ještě podtrhnut v harmonii. Motiv, který má z hlediska melodiky rozpětí velké sekundy, je totiž v taktu 153 převeden sekvenčně o velkou tercií níž. To v korelaci s dosud znějícími motivy v rispostě 1 a rispostě 2 vyvolává dojem celotónové stupnice od *fes*, která evropskému posluchači s převážně diatonickým cítěním vytváří silný dojem neurčitosti, neuchopitelnosti. Již ve třech zásadních složkách (rytmika, harmonie, melodika) bylo tedy docíleno jistého „zamlžení.“ Prodlevou na tónu *d'*, který rovněž zapadá do celotónové stupnice od *e*, končí první oddíl provedení realizovaný tříhlasým přísným kánonem.

Tón *d* slouží jako společný tón modulace do tóniny B dur, v níž začíná oddíl **Y**, který, jak bylo řečeno výše, je dvojhlasým přísným kánonem. Samotná proposta i risposta je zde však tvořena tříhlasým monofonicky aranžovaným sborem. Jedná se tedy o způsob skloubení polyfonické a monofonické faktury.

170

Choir 1
la la la la la la la la la la la la come here

Choir 2
la la la la la la la la la la la la

Hudební tok oddílu **Y** začíná z hlediska harmonie v o poznání klidnějším duchu než v případě oddílu **X**. Dlouhou dobu se drží na tónice B dur, až v taktech 161 a 162 se harmonie mění na třetí stupeň *d moll*, hned se ale vrací zpět k tónice. Stejným způsobem dochází v taktu 165 a 166 k „odbočce“ na šestý stupeň *g moll*. Teprve v taktu 169 dochází k citelnější změně harmonie na subdominantu *Es dur*. Staccatové, na lehkou dobu akcentované průtažné kvintakordy F^{sus4} v taktech 170 a 172 (v propostě, o takt potom později v rispostě) předznamenávají změnu. Ta přichází v taktu 174, kdy proposta na druhou dobu uvede průtažný kvintakord o tón výš, tedy akord G^{sus4} , čímž se předpokládá vybočení do tóniny *g*

moll, ke kterému definitivně dochází v následujícím taktu spojem tóniky g moll a dominanty D dur.

V taktech 176 – 180 dochází k jevu, jemuž by komplexní analýza měla věnovat pozornost. Objevuje se zde prolínání funkčnosti programové složky a kanonického kompozičního principu. Zjednodušeně řečeno, May využil principu imitace a přizpůsobil k tomu text proposty („*Come here, I hear you*“) tak, aby v kombinaci s rispostou (a recypročně) vytvořil prolínanou frázi „*I hear you*“. Toho bylo docíleno díky tomu, že slova „*hear*“ (česky „slyšet“) a *here* (česky „tady“ nebo „sem“) jsou foneticky totožná.

176
Choir 1
Choir 2
I you come here(hear) I you come here(hear) I you ah ah_
come here(hear) I you come here(hear) I you come here(hear)

318

Textové korelace mezi propostou a rispostou jsou v obrázku zvýrazněny zeleně. K danému jevu dochází v analyzované skladbě celkem pětkrát (nepočítáme-li takt 175, kde se fráze „*come here*“ objevuje poprvé).

Popsaný úsek je tak zcela unikátní v tom, že se zde prolíná nejen složka programová a hudební, ale také složka polyfonická (dvouhlasý kánon) a harmonická (tříhlasá harmonie v propostě a rispostě). Dochází tedy ke zcela intencionální mnohonásobné korelaci jednotlivých kompozičních vláken (tříhlasá riposta odpovídá tříhlasé propostě a současně korelují také dvě textová (programová) vlákna). Takový kompoziční styl vyžaduje nepochybně vysokou míru koncentrovanosti a promyšlení. V rámci rockové hudby je tento postup vzácnou výjimkou.

Tento segment skladby je vrcholem dvou oddílů polyfonického provedení, které v následujících taktech graduje především v extrémně vysoké poloze mužského tříhlasého sboru. Vrcholí dvoučárkováným g“ a prodlevou na průtažném akordu Gm^{sus2} ve fortisimu v taktech 189 – 191. Prodleva je v propostě tři takty dlouhá, v rispostě pouze dva takty, a následující takt 192 definitivně uzavírá polyfonický úsek provedení (oddíly X a Y).

³¹⁸ příloha: 5_2_Prophets_Song.mp3, v čase 5:20.

Třítaktová spojka učebnicově plní funkce spojovací hudby. Kloubí v sobě jednak prvky předchozího hudebního materiálu. Použitý efekt *delay* v kytáře navozuje iluzi imitačního kompozičního stylu a zároveň zde elektrická kytara předznamenává nástup rockově laděného dílu. Třetí funkcí je modulace z tóniny g moll do e moll.

Následuje oddíl **Z**, který se sice navrácí k rockovému pojetí z hlediska instrumentace (nejméně pět doprovodných a jedna sólová elektrická kytara, baskytara a bicí souprava), z hlediska tektoniky se však jedná spíše o třetí oddíl provedení. Figurativní doprovod v baskytáře motivicky vychází z doprovodu hlavního tématu (viz baskytara v hlavním tématu), je ale zjednodušená. Opakuje se po jednom taktu a prvním intervalem není čistá kvinta, ale mollová tercie, figura má tedy mollový tónorod. Po prvním čtyřtaktí hudba (včetně baskytarového doprovodu) moduluje do c moll, harmonické kytary ale hrají paralelně upravené durové souzvuky B dur a C dur (v obratech kvartsextakordů). To má za následek lehce bluesové (respektive hardrockové) harmonické zabarvení hudebního materiálu á la Eric Clapton (CREAM). Stejného postupu je užito v následujícím taktu 201, tentokrát však v a moll a harmonie se tak v taktu 203 ze subdominanty plagálně vrací k výchozí e moll. Celé osmitaktí se variuje (viz tříhlasé harmonie v harmonických doprovodných kytarách v taktu 206).

Ve 209. taktu se přidává sólová kytara, která z harmonického hlediska navazuje na předchozí materiál a také na již v introdukci nastíněnou quasi-japonskou náladu. Její melodická linka vychází nejprve z mollové pentatoniky od *e* (takty 209-213), v taktu 214 pak přibírá ještě průchodný chromatický tón mezi čtvrtým a pátým stupněm, což je rovněž typickým znakem pro bluesovou stupnici, a končí na přelomu taktů 216 a 217 na dosud nejvyšším tónu *d''*.

Osmitaktí 210-218 je vrcholem třetí části provedení. Doprovodná třetí kytara společně s baskytarou připomínají hlavní téma (viz doprovodná kytara a baskytara v expozici hlavního tématu), bicí nástroje markantně zvýrazňují čtvrtou dobu. To v kombinaci s akcentem v doprovodné kytáře, baskytáře i harmonickými kytarami tvoří iluzi o dobu předsunutého taktu. Z hlediska harmonie dochází ke střídání akordů e moll a A dur, tedy durovou subdominantu, což může evokovat e moll melodickou. Vzhledem k povaze hudebního materiálu sólové kytary (viz předchozí odstavec) se ale jedná spíše o e dórskou.

Po prodlevě na třetím stupni G dur v taktech 217 a 218, kterou vyplňuje přechodem na tomtomy bicí souprava, přechází hudební tok velmi pozvolna do hlavní tóniny a předznamenává návrat hlavního tématu. Pozvolna díky hned několika skutečnostem.

Nejvyšší tón d'' , jímž končí osmitaktí 210 – 218, je zopakován i v taktu 219. Dále také třetí stupeň G dur, který zní až do taktu 218, je zároveň subdominantou následující tóniny d mixolydické. Je tedy společným akordem. Navíc pro „diatonické evropské ucho“, zvyklé především na dichotomii dur-moll, je již samotný církevní mód (navíc zharmonizovaný) dostatečně ambivalentní, takže modulace mezi dvěma velmi blízkými tóninami (e dórská – dva křížky a d mixolydická – jeden křížek) je velmi mlhavá.

K jasnému předělu však dochází, a to díky prodlevě v taktu 218 a nástupu tutti v taktu následujícím. Navíc návrat do hlavní tóniny a k hlavnímu tématu je velmi dobře čitelný v doprovodné kytáře a baskytaře, v sólové kytáře je také zvýrazněn mollovou pentatonikou od tónu d .

220

Lead voc.

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El Gtr. 3

Harmonické kytary (El. Gtr 2 a El. Gtr 3) jsou v tomto úseku velmi výrazné a důležité i z hlediska tektoniky. Evolučně, na prvním a sedmém stupni, rozvíjejí hlavní motiv skladby („*Listen to the madman*“, detaily viz výše), a to v obratu nejprve sextakordů, poté kvartsextakordů a potom opět sextakordů. Kromě toho se zde opět prolíná jejich durový tercie tónorod s mollovou tercií v baskytaře a sólové kytaře (na pomezí taktů 220 a 221). Čtyřtakti 219 – 222 potom končí na akcentované durové dominantě A dur a následuje dynamicky nejexponovanější část skladby – přechodová epizoda mezi provedením a návratem hlavního tématu. Ten je jasně čitelný v taktech 227 – 230, kde nastupuje po dlouhé odmlce sólový vokál, a které evokují závěrečné čtyři takty vedlejšího tématu.

224

Lead voc.

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El Gtr. 3

Drums

Bass Gtr.

God give you grace to purge this place and

ff cresc.

ff cresc.

ff cresc.

ff cresc.

gliss.

Taktem 231 začíná repríza hlavního tématu. Ta nese kromě zásadních znaků, jako je návrat do hlavní tóniny, také další atributy (například částečně evoluční způsob zpracování nebo drobný náznak tonální nivelizace).

Hlavní téma je v repríze uvedeno dvakrát (takty 231 – 238 a 239 – 246). První perioda 231 – 238 představuje dynamicky dosud nejvýraznější variaci hlavního tématu. Hudební myšlenka je realizována čtyřhlasým sborem, přičemž samotná melodie je oktávově zdvojená a je zpívána o oktávu výš než dříve, tedy až od d'' . Podobně jako v předchozích variacích tématu a''' a a'' je využito principu odpovědi sólového vokálu sboru, přičemž sbor po dobu odpovědi tříhlasou harmonií neurčitým otevřeným vokálem obstarává tzv. „backing vocals“ (doprovodné vokály).

Téměř po celou dobu tématu je tedy přítomen čtyřhlas, pouze poslední melodický článek „listen to the Madman“ je unisono a na poslední slabiku „man“ se hlasy opět vydělí na souzvuk $f - a - d''$. V doprovodných kytarách se objevuje „prázdný“ souzvuk $b - f - b$, což v konečném důsledku v kombinaci s vokály vytvoří tvrdě velký souzvuk $B^{b\text{maj}7}$. Sólová kytara (El. Gtr. 1) zde plní spíše ornamentální funkci. Závěrečný souzvuk hlavního tématu byl v celé skladbě při každém uvedení vždy modifikován:

EXPOZICE:

- a ... baskytara: b , vokál: $d - e - a - d'' - e''$ ($B^{b\text{ }5-\text{maj}7}$), takt 17;
- a' ... baskytara: b , vokál: $f - g - c''$ ($B^{b\text{ }6/9}$), takt 46;
- a'' ... baskytara: g , vokál: $d - g - a$ ($Gm^{\text{add}9}$), takt 54;
- a''' ... baskytara: fis , vokál: $cis - fis - a$ ($F^{\#}m$), takt 81.

REPRÍZA:

- a'''' ... baskytara: b , vokál: $f - a - d''$ ($B^{b\text{ }maj7}$), takt 238;
- a'''''' ... baskytara: d , vokál: $d - fis - a - d''$ (D), takt 246.

Jak je patrné z přehledu, závěrečný souzvuk se v expozici s každým uvedením vzdaloval původní tónice hlavní tóniny d moll, zatímco v repríze se nejdříve objevil septakord šestého stupně a nakonec tónický kvintakord s pikardskou tercií. Takový záměr by mohl být interpretován jako snaha o tonální zklidnění a upevňování síly tóniky v repríze, což je princip, který je uplatňován při standardní tonální nivelizaci, tedy uvedení jak hlavního tématu, tak tématu vedlejšího v hlavní tónině. Vedlejší téma v repríze skladby *Prophet's Song* nefiguruje,

jeho reminiscence je viditelná v přechodové epizodě mezi provedením a reprízou (viz výše, nebo viz takty 227 – 230).

Takty 246 – 253 by se daly nejlépe interpretovat jako dílčí koda reprízy. Doprovodné kytary jednak figurativně upevňují durovou tóniku (tón *fis*) a tím, že tvoří paralelní kvarty také připomínají charakteristický quasi-japonský harmonický odstín, který se ve skladbě několikrát objevil. Závěrečný průtažný akord B^{sus 4#} s třetím stupněm protaženým až na zvýšený čtvrtý, tedy ve vzdálenosti tritonu od základního *b*, svým charakterem připomíná závěrečný souzvuk prvního uvedení tématu (takt 17). Pomyslný kruh se tak uzavírá a následujícím taktům začíná koda, která logicky vychází z introdukce (vrací se koto, rubatové tempo a akustická kytara). Z hlediska povahy hudebního materiálu čerpá opět z hlavního tématu. V posledních pěti taktách skladby sice dochází k vybočení do paralelní tóniny F dur, to však již nemá nic společného s končící skladbou *Prophet's Song*, ale jedná se o velmi pozvolnou přechodovou hudbu k následující skladbě *Love Of My Life*, která začíná právě tóninou F dur. Stopa studiové nahrávky tedy definitivně končí na dominantě C dur v taktu 271.

Melodika

Jak harmonická, tak melodická složka je ovlivněna japonskou hudební kulturou, což kromě instrumentace (japonský hudební nástroj koto) a harmonie (především paralelní kvarty, viz výše) potvrzuje samotný autor Brian May (viz audiovizuální příloha³¹⁹). V neposlední řadě je tento fakt patrný především z melodické složky, která je velmi často pentatonická.

Jak bylo řečeno, hlavní téma tvoří osmitaktovou periodu, přičemž nositelem hudební myšlenky je střídavě sólový vokál a tříhlasý nebo čtyřhlasý sbor:

The image shows a musical score snippet for 'The Prophets Song'. It features two staves: 'Lead voc.' and 'Choir I'. The tempo is marked as ♩ = 140. The key signature has one flat (B-flat). The lead vocal part starts with a box containing the letter 'a' above it. The lyrics under the lead vocal are: 'Oh, oh peo ple of the earth lis ten to the war ning the seer he said'. The lead vocal part begins with a piano (*p*) dynamic. The choir part consists of several chords, some of which are triads and some are dyads.

³¹⁹ příloha: 5_2 The Prophets Song.mpg.

spojka₁

15

Lead voc.

Choir 1

gat hers here lis ten to the wise man! _____

Předvětí je tvořeno sólovým vokálem, závěr je poloviční, na C dur, což je dominanta paralelní F dur, do které následně krátce vybočuje odpovídající tříhlasý sbor. Hned v druhém taktu závětí se však hudební tok plagálně vrací do d moll.

Signifikantním prvkem je melodický článek v taktu 11, který je modifikován v taktu následujícím a také jako závěr samotné periody v taktu 16. Právě tento článek je také v doprovodných kytarách podpořen paralelními kvartami. Ty jsou v závěrečném 16. taktu dokonce i součástí tříhlasu, což vytváří výše zmíněnou reminiscenci japonské hudební kultury.

Rozbor motivů a melodických článků v provedení

Melodická složka provedení je natolik komplexní, že si zaslouží v komplexní analýze zvláštní pozornost. Jak bylo řečeno v popisu tektonického průběhu a harmonického výkladu, jedná se o přísný tříhlasý kánon. Efektu dvojnásobné imitace bylo ve studiu dosaženo kopií pásky při nahrávání.

První oddíl provedení **X** je tvořen jednotlivými, víceméně oddělenými melodickými bloky.

PROVEDENÍ

X

106

Lead voc.

Choir 1

Choir 2

proposta: ah ah peo-ple can you hear me _____

risposta 1: ah ah peo-ple can you hear me _____

risposta 2: ah ah peo-ple can you hear me _____

První blok začíná citací prvních dvou taktů předvětí hlavního tématu v g moll. Následující blok moduluje do b moll a zatímco druhý melodický článek prvního bloku (takt 107) má vzestupný charakter, druhý blok, jakožto logická odpověď, od vysokého c klesá až na první stupeň b:

Lead voc. ¹¹¹
and now I know and now I know and now I know and now I know that you can hear me

Takt 115 opět obsahuje charakteristický melodický článek z hlavního tématu. Tento také uzavírá celý oddíl X:

Lead voc. ¹⁵⁴
lis-ten to the mad man

Choir 1
man lis-ten to the man lis-ten to the mad man

Choir 2
to the man lis-ten to the man lis-ten to the man lis-ten to the mad man

proposta
la la

A také následující oddíl Y:

Choir 1 ¹⁸⁷
to the man lis-ten to the man lis-ten to the mad man!

Choir 2
lis-ten to the man lis-ten to the man lis-ten to the man lis-ten to the mad man!

A a v třetím oddílu provedení Z, ačkoliv již méně zřetelný, v taktu 211:

El. Gtr. 1 ²⁰⁸
8va

El. Gtr. 2

V taktu 211 se vyskytuje diminue hlavního motivu – z osminových hodnot na šestnáctinové. V samém závěru provedení, kde celý hudební tok graduje dynamicky, dochází také ke gradaci

hustotou motivů hlavního motivu, který je navíc v harmonických kytarách zharmonizován trojhlasně (El. Gtr. 2):

220

Lead voc.

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

Drums

Bass Gtr.

Kytarová „orchestrace“ Briana Maye je v tomto místě skladby zřejmě nejprokomponovanější a nejbohatší. V daný moment zní na nahrávce současně nejméně dvě doprovodné kytary (El. Gtr. 3) a nejméně tři harmonické kytary (El. Gtr. 2), kdy každá hraje pouze jeden hlas, jedná se tedy o skutečné vedení hlasů, nikoliv prosté hraní akordů, a vše potom doplňuje jedna sólová kytara (El. Gtr. 1).

Vedlejší téma

Aby bylo vedlejší téma vedlejším tématem v pravém slova smyslu, mělo by splňovat několik podmínek. Ta nejdůležitější, tj. aby bylo uvedeno v dominantní tónině je v tomto případě splněna. Kontrast však můžeme nalézt v mnoha dalších aspektech, například v přístupu k melodii. Ta není zpracovaná formou otázky a odpovědi mezi trojhlasým sborem a sólem jako v hlavním tématu, ale pouze sólovým vokálem. Tříhlasý sbor se vrací pouze jako ozvěna a letmá „vzpomínka“ na hudební materiál hlavního tématu (konkrétně na samý závěr první periody **b** – takt 29 a prodleva jeho závěrečného souzvuku v taktu 30). Průtažný akord, respektive kvartový akord a také použití tříhlasého sboru, evokuje hlavní téma jak v oblasti instrumentace, tak v motivické spřízněnosti. Melodicko-rytmický článek v melodii 30. taktu

totiž čerpá ze závěru hlavního tématu a (viz níže např. v taktu 53).

Lead voc. ²⁵ *staccato*
mul-ti - tu-de the-re *mf* a man who cried for a love gone stale and ice cold hearts of cha-ri - ty bare

Choir 1
bare

Tato „vzpomínka“ je však rychle opuštěna a začíná druhá perioda dvojperrody vedlejšího tématu.

Kinetická složka skladby

Skladba začíná v tempu rubatu, ve čtvrtém taktu se teprve objevuje pravidelné tempo.

Postupně tak nabývá jak tematického obsahu, tak rytmu. Celá skladba je pak s občasnými výjimkami v čtyřčtvrtečním taktu, v provedení se poté občas vyskytují polyrytmy (takty 141 – 147 a 152 – 155) respektive polymetrie:

Lead voc. ¹⁴⁰
now I know now I know now I know now I know now I know now I know now I

Choir 1
now I know now I know now I know now I know now I know now I know now I know now I know now

Choir 2
now I know now I know now I know now I know now I know now I know now I know now I know

Jednoduchá částice „now I know“ je tvořena třemi čtvrt'ovými notami, přičemž akcent je vždy kladen na první slovo „now“. Imitace je však stále přesně o jeden takt posunutá, což již od taktu 141 způsobí jev tří současně znějících třídobých taktů, přičemž proposta i obě risposty začínají vždy o jednu dobu později. To v konečném důsledku způsobí rytmicky nesrozumitelný shluk těžkých a lehkých dob, takže posluchač je dokonale vyveden z do té doby poměrně pravidelně dodržovaného čtyřdobého metra, kde se střídají těžké a lehké doby. Podobný postup je vzápětí zopakován v taktech 152 – 155:

151

Lead voc. *lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the man*

Choir 1 *oh oh lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the*

Choir 2 *oh oh oh oh lis - ten to the man lis - ten*

154

Lead voc. *lis - ten to the mad man*

Choir 1 *man lis - ten to the man lis - ten to the mad man*

Choir 2 *to the man lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the mad m*

Také v taktech 187 – 189:

187

Choir 1 *to the man lis - ten to the man lis - ten to the mad man!*

Choir 2 *lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the man lis - ten to the mad man!*

fff

A v taktech 220 – 222.

El. Gtr. 1

El. Gtr. 2

El. Gtr. 3

(8)

Všechny tyto polyrytmické struktury se nachází v provedení a jsou důkazem evoluční práce s motivem, což je typické pro provedení.

Závěr analýzy

Cílem analýzy bylo poukázat na, na první pohled nepříliš výrazné, atributy motivického a tematického kompozičního stylu a s tím i na související komplexnost tektonické struktury hudebního materiálu této skladby. Právě motivický a tematický kompoziční styl je jedním ze způsobů, jimiž se progrock odvolává k AH sféře. Není přitom důležité, jak bylo řečeno v úvodu, zda tektonika této skladby vznikla na základě teoretické znalosti atributů sonátové formy (věřím, že tomu tak ani nebylo). Podstatné je, jestli je z hudebního materiálu patrné, že skladatel postupoval intencionálně ve smyslu soustředěného a cíleného kompozičního záměru a že tedy jeho tvůrčí činnost byla založena na soustředěném formování myšlenek metodicky vycházejícím z principu stavby sonátové formy.

Jak jsem opakovaně zdůrazňoval v obecné části, nejde zde o snahu násilně přirovnat skladby progrocku například k vrcholným klavírním sonátám beethovenovského stříhu. Jde zde o upozornění na zcela vědomý návrat ke „starým“ kompozičním metodám a k odkazu AH sféry. Tektonika skladby, která je schematicky zachycená na samém začátku analýzy, vykazuje znaky sonátové formy v těchto aspektech:

- tonální průběh skladby;
- přítomnost dvou kontrastních témat, tedy hlavní a vedlejší ucelené hudební myšlenky;
- evoluční polyfonický typ hudby užitý v provedení;
- návrat hlavní myšlenky v repríze;
- drobný náznak tonální nivelizace v repríze.

Tektonika skladby naopak nevykazuje znaky sonátové formy v těchto ohledech:

- nedostatečná délka hlavního tématu (To je tvořeno pouze drobnou periodickou větou, nevyplňuje tedy velký větný díl, který by mohl být označen velkým písmenem.);
- nepřítomnost vedlejšího tématu v repríze.

Významným tektonickým prvkem je esence kontrastu a spřízněnosti. V této skladbě je ho užito především v rámci kontrastního charakteru dvou témat. Kontrast je vyjádřen:

- melodií,
- tonálně,
- dynamicky,
- harmonicky,
- programně.

Samotná tektonika skladby však není jedinou oblastí, ve které skladba *Prophet's Song* vykazuje rysy progresivní rockové hudby. Těmi dalšími jsou kytarová orchestrace, polyfonická sazba, vícehlasé sbory (disponující jak polyfonickou, tak homofonickou sazbou a dokonce i kombinováním obou sazeb), extrémní pěvecký rozsah, prokomponované provedení aj.

Téměř ve všech svých složkách a stránkách tento hudební materiál inklinuje k paradigmatům typickým pro AH. Není přitom podstatné, do jaké míry se takový hudební materiál řadí do AH sféry, či do NAH, nebo jestli je vůbec možné explicitně označit takový kus za sonátovou formu. To spíše závisí na odborném úsudku a do jisté míry i na subjektivnímu způsobu vnímání každého posluchače a čtenáře. Zásadním poznatkem, který z analýzy vyplývá, tedy je, že mnohé aspekty fenoménu popsaného v kapitole 2.1.1.1. ve skladbě *Prophet's Song* prokazatelně jsou.

5.3. GENESIS – *Lover's Leap*, 1. věta *Supper's Ready* (Foxtrot, 1972)

Podklady

- ORIGINÁLNÍ STUDIOVÁ NAHRÁVKA³²⁰, (v čase od 0:00 až 3:49)
- PARTITURA³²¹

Úvod

Skladba *Supper's Ready* byla pro analýzu vybrána na základě několika východisek. Prvním z nich je, že se jedná o typickou progresivní rockovou suitu, jak byla popsána v kapitole 2.2.1.9. Druhým z důvodů výběru byl fakt, že se jedná o magnum opus skupiny GENESIS, která patří mezi nejvýznamnější představitele progrocku. Třetím a neméně důležitým východiskem byla studie Norse Josephsona *Bach Meets Liszt*. Nors Josephson patří mezi muzikology, kteří aplikují tradiční odbornou muzikologickou terminologii na rockovou hudbu, což zřejmě nejvěrněji ilustruje právě studie *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*.³²² Josephson zde popisuje sonátovou formu hned u několika skladeb progresivního rocku. U skladby *One For The Vine* (rovněž GENESIS) poukazuje jak na expozici, provedení, tak na reprízu.³²³ V tabulce na straně 85 potom nastiňuje formu celé sedmivěté rockové suity *Supper's Ready*:

Table 6. Genesis's "Supper's Ready" (1972): Harmonic matrices and resulting cyclical symphonic structures

Sections	Harmonic matrices	Symphonic analogies
1	A-C-E-F-sharp to B-flat-D-F	Double exposition (contrasting themes reflect male-female dialogue in lyrics)
2	A-C-E/A-D-F-sharp to A-C-sharp-E	Folkish bridge leading up to fanfare-like apotheosis of feminine theme from section 1
3	C-E-F-sharp to D-F-sharp	Thematic reminiscence of part 1 that culminates in toccata-style battle scene
4	C-E-F-sharp-A	Static slow movement
5	A-flat	Scherzo with trio (and repeated scherzo)
6	C-E-F-sharp-A to B-flat-D-F	Folkish bridge leading up to toccata-like climax and emphatic recall of feminine theme from section 1
7	A-C-sharp-E-F-sharp	Recapitulation of 2's apotheosis and 1's harmonies (such as sixth chords with upper F-sharp)

324

³²⁰ příloha: **5_3 Suppers Ready.mp3**. GENESIS. *Foxtrot* [CD]. UK: Virgin Records, 1994.

³²¹ příloha: **5_3 Suppers Ready.pdf**.

³²² JOSEPHSON, Nors. *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*. *The musical quarterly*. 1992, roč. 76, č. 1, s. 67-92. ISSN 17418399. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/741913>.

³²³ *Ibid.*, str. 80.

³²⁴ *Ibid.*, str. 85.

Sekce na levé straně tabulky odpovídají jednotlivým větným dílům, kterých je ve skladbě celkem sedm. V první větě Josephson upozorňuje na dvojitou expozici dvou kontrastních témat, která reprezentují „feminine“ a „masculine“ část dialogů, což má přesah i do nehudebního významu (z hlediska obsahu textu, viz samotná analýza). Takový, byť sice stručný, ale kvalitativní pohled na strukturu hudebního materiálu *Supper's Ready* v periodiku *Musical Quarterly*, byl jedním z hlavních východisek pro sepsání komplexní metodické analýzy první věty *Lover's Leap*.

Rocková suita *Supper's Ready* se skládá ze sedmi jasně ohraničených a na původním obalu vinylové desky zvlášť pojmenovaných velkých vět:

- *Lover's Leap*,
- *Guaranteed Eternal Sanctuary Man*,
- *Ikhnaton And Itsacon And Their Band Of Merry Men*,
- *How Dare I Be So Beautiful?*,
- *The Willow Farm*,
- *Apocalypse in 9/8 (Co-starring The Delicious Talents of Gable Ratchet)*
- *As Sure As Eggs Is Eggs (Aching Men's Feet)*.³²⁵

Z důvodu obrovského množství hudebního materiálu nebylo v rámci této práce možné detailně analyzovat celou sedmivětou skladbu, omezil jsem se tedy na detailní rozbor první věty, která obsahuje expozici obou témat a na další věty bude odkazováno pouze v souvislosti s citací a variací témat a motivů expozice.

Poznámka k původu not

Partitura, která je podkladem a přílohou³²⁶ této analýzy, byla vytvořena na základě originální studiové nahrávky,³²⁷ volně dostupných MIDI souborů³²⁸ a dalších pramenů.^{329, 330}

³²⁵ *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. *Supper's Ready*.

Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Ready>.

³²⁶ příloha: **5_3 Suppers Ready.pdf**.

³²⁷ Genesis. *Foxtrot* [CD]. Atlantic: 1972.

³²⁸ *MIDI Music Collection* [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. Genesis.

Dostupné z WWW: <<http://www.midi-karaoke.info/20e6533d.html>>.

³²⁹ Genesis. *Foxtrot* [CD]. Atlantic: 1972.

³³⁰ *Guitar Tab Library* [online]. 2010 [cit. 2011-04-06]. Tablibrary.com.

Dostupné z WWW: <<http://www.tablibrary.com>>.

Základní informace k dílu

Skladba *Supper's Ready* zaujímala na původní vinylové desce *Foxtrot*, která vyšla r. 1972 pod vydavatelstvími *Charisma*, *Virgin* a *Atlantic*,³³¹ téměř celou druhou stranu. Bezmála tříadvacetiminutová skladba *Supper's Ready* je, pokud ne opus magnum celého žánru progresivního rocku, tak nepochybně opus magnum skupiny GENESIS. Skladba vznikla v době a místě největšího rozkvětu progresivního rocku, tj. začátkem sedmdesátých let v Londýně, a splňuje všechna podstatná kritéria progresivní rockové tvorby (viz výše).

Prodejní úspěch desky *Foxtrot* by mohl být diskutabilní,³³² ale význam skladby zůstává především pro progresivní rock, a z něho vycházející žánry, nezpochybnitelný. Například úspěšná progresivní metalová skupina DREAM THEATER vytvořila a vydala v roce 1995 skladbu *A Change Of Seasons*, která čerpá ze *Supper's Ready* nejen skrze podobný textový obsah a hloubku, ale také skrze podobný rozsah a formu. Je také rozdělena na sedm vět, v nichž se témata a motivy skladby s menšími či většími obměnami citují. Podobnost jistě není náhodná už jen proto, že členové DREAM THEATER se k ovlivnění progresivním rockem a skupinou GENESIS otevřeně hlásili.³³³

Programní obsah skladby, výklad textu a významu skladby jako celku:

Peter Gabriel, zpěvák GENESIS, čerpal při práci na textu *Supper's Ready* z autentického zážitku se svou tehdejší ženou Jill. Událost se stala v bytě Petera Gabriela, kde při noční konverzaci s tehdejším producentem skupiny GENESIS, Anthonym Philipsem, začala Jill údajně mluvit jinou barvou hlasu než obvykle. Gabriel uchopil provizorně vyrobený kříž ze svícnu, na což Jill zareagovala agresivně. Philips s Gabrielem ji potom uklidnili a počkali, až usne. Tento zážitek se podle Gabriela stal inspirací pro vznik *Supper's Ready*, a z tohoto důvodu má také text na určitých místech skladby lehký nádech nadpřirozena.³³⁴

Sám Peter Gabriel o významu *Supper's Ready* neuvedl mnoho: „*It's a personal journey which ends up walking through scenes from Revelations in the Bible.*“³³⁵

³³¹ *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Supper's Ready. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Ready>.

³³² *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Foxtrot (album). Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot_(album))>.

³³³ viz např. <http://www.jordanrudess.com/jr/index2.html>.

³³⁴ *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Supper's Ready. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Ready>.

³³⁵ Tamtéž.

Bible byla tedy důležitým pramenem pro práci na textu *Supper's Ready*. Přesněji šlo o Knihu zjevení apoštola Jana; ať už je to například číslo 666, jako odkaz k číslu šelmy v sedmé části *Apocalypse in 9/8*, nebo zmínka o Armagedonu v téže části a konečně po Armagedonu následující druhý příchod Ježíše Krista a citace ze Zjevení 19:17: „...A viděl jsem jednoho anděla, jak stojí na slunci a volá mocným hlasem na všechny ptáky letící středem nebes: "Pojďte, slétněte se k veliké hostině Boží!"³³⁶ Originální text Petera Gabriela je doslovným anglickým ekvivalentem: „*There's an angel standing in the sun, and he's crying with a loud voice, "This is the supper of the mighty one"*“.³³⁷

Instrumentace

Doprovod pro sólový vokál je realizován dvěma akustickými dvanáctistrunnými kytarami, které tvoří arpeggiovanými akordy harmonii. Bas je nejprve zastoupen analogovými varhanami *Mellotron* s violoncellovým rejstříkem, hraným klávesistou Tonym Banksem, a až v taktu 116 nastupuje basová kytara (Mike Rutherford).

V 75. taktu se v pozadí objevují doprovodné vokály vedené v paralelních kvartách, zpívané Philem Collinsem, a ve 105. taktu také mírně zkreslená elektrická kytara, hraná speciální ozvěnovou technikou kytaristou Stevem Hackettem. Peter Gabriel se kromě sólového zpěvu prezentuje také příčnou flétnou, která má v taktech 117 – 123 byť jen podřadnou, zabarvující, nikoliv sólovou funkci. Dalším (perkusivním) nástrojem jsou prstové činelky (takty 9, 17, 30, 38 aj.).

Rocková bicí souprava se v první větě *Lover's Leap* nevyskytuje. Nutno zmínit, že ve větném díle **D** (podrobně viz analýza) není hlavním nositelem hudebních myšlenek vokál, ale většinou analogové elektronické varhany *Mellotron* s perkusivním rejstříkem, případně elektrická kytara.

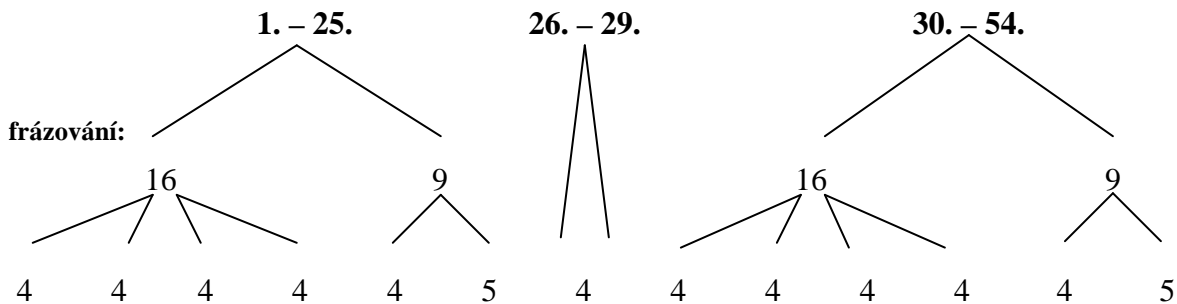
³³⁶ *Info-Bible.cz* [online]. 2009 [cit. 2011-04-07]. Zjevení Janovo. Dostupné z WWW: <http://www.info-bible.cz/bible_zjeveni_janovo>.

³³⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Ready#References

Analýza

Schéma větných dílů, drobných vět, frázování a tonálního a tektonického průběhu:

takt:



tonální průběh:

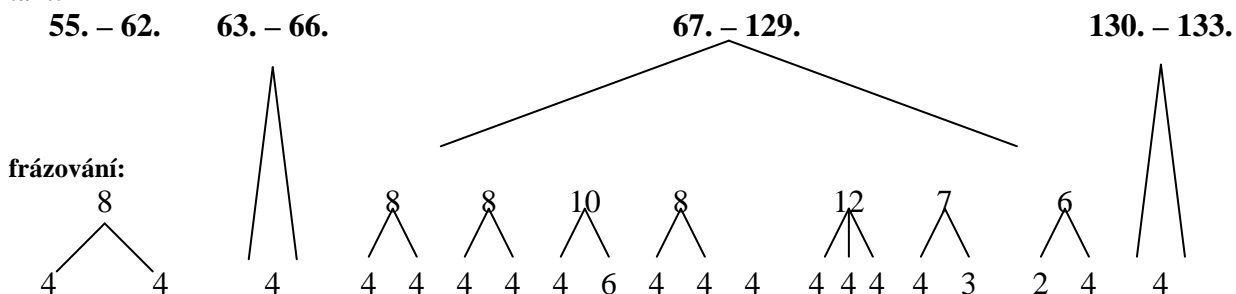
E (h) E B g A E (h) E B g

tektonika:

a b a' c d d' (m) a² b² a² c² d² d'

A | **B** | m | **A²** | **B²**

takt:



tonální průběh:

g G a(dór.) d(dór.) d≈d(dór.) g a(dór.)

tektonika:

e f (m²) g g' g'' g² g²' g³ g⁴ h (m²)

C | m² | **D** | m² |

Popis tektonického průběhu a tonální výklad

První a druhý takt začíná na mollové subdominantě a moll výchozí tóniny E dur s přidanou Rameauovskou sextou. Tento (rozložený) souzvuk nelze považovat za dokonalou tóniku, protože tón *fis* tvoří s tónem *c* interval tritonu, který navozuje tenzi a touhu po rozvedení. Subdominanta je poté sice skutečně rozvedena ve třetím taktu do tóniky E dur, zabarvené ještě druhým stupněm *fis*, ovšem v obratu kvartsextakordu. Tento souzvuk je v podstatě průtažným kvartsextakordem dominanty, takže z dosavadního tonálního průběhu zatím posluchač nemá pocit harmonického ustálení. Logicky navazuje dominanta (v obratu kvintakordu). Pokud se podíváme pouze do doprovodných kytar (takty 3 a 4) a nebereme v úvahu *gis* ve vokálu (takt 3), jedná se spíše o průtažný akord H^{sus4} , který je považován v podstatě za dominantu s průtahem třetího stupně na stupeň čtvrtý (*e*), následně rozvedený zpět na stupeň třetí (*dis*).

♩ = 129

Vocal

Wal king a - cross_ the sit - ting room, I

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

3

Vocal

turn the te - le - vi - sion off

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Existují tedy dvě možnosti interpretace harmonie. Buďto se jedná o průtažný kvartsextakord od *h*, tedy tóniku, nebo se jedná o dominantu od *h* s průtahem třetího stupně (*dis*) na čtvrtý

(e). Je ale zbytečné přiklánět se k jakékoliv variantě, protože obě de facto popisují stejný princip. A to průtah citlivého tónu na tón základní a jeho rozvedení zpět na citlivý.

Tónika je tedy ve třetím taktu přítomna, ale vzhledem k tomu, že se jedná pouze o průtažný kvartsextakord, tak posluchač stále nemá pocit dokonalého tonálního ukotvení.

V basu od začátku vidíme minimální pohyb, jedná se pouze o sekundový krok z tónu *a* na tón *h*. Na tomto tónu potom bas zůstává celé tři takty, což vytváří jisté napětí, zvláště když nad ním pomocí chromatického spoje *dis* => *d* dochází k modulaci z E dur do h moll pro drobnou větu **b**.



5 **b**

Vocal
Sit ting be - side you, I

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

7

Vocal
look in - to your eyes

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Vývoj harmonie v dalším čtyřtaktí se zdá být podobný jako ve větě **a**. Tedy nejdříve mollová subdominanta (tentokrát ale h moll) rozvedená do tóniky (Fis dur). Je zde ale několik aspektů, díky nimž by bylo spíše dobré přiklonit se k označení tóniny jako h moll, kde souzvuk h moll je tónikou a Fis dur dominantou. Subdominanta je v tomto případě prostá, bez přidané

Rameauovské sexty (narozdíl od prvního taktu). V pátém taktu se naopak ve vokálu objevuje *g*. To od *h* tvoří malou sextu (Rameauovská sexta ale musí být vždy velká) a přestože jde pouze o střídavý tón, tak navozuje mollový charakter znějícího hudebního materiálu. Pokud bychom trvali na tom, že se jedná analogicky o stejný harmonický vývoj jako ve větě **a** (s obměnami transponovanou o tón výš), museli bychom zde mít tón *gis*, který by také, pokud by byl součástí harmonie, tvořil Rameauovskou sextu – tak, jak je tomu v prvních dvou taktech.

Dalším aspektem hovořícím ve prospěch tóniny *h* moll je vzestupný bas v šestém taktu, který stoupá po tónech *cis*, *d*, *e*, *fis* a který zakotví v taktu sedmém právě na tónu *h*. Konkrétně se jedná o vybočení do *h* moll melodické, přestože náznak sekvenčního harmonického postupu mezi větami **a** a **b** zde je (*a* moll -> *E* dur; *h* moll -> *Fis* dur). Vokál *i* bas nakonec vystoupí sekundovými kroky až na citlivý tón *ais*. Vzápětí však chromaticky sestupují na tón *a* a začíná věta **a'**.³³⁸

Osmitaktí **a-b** a **a'-c** jsou symetrické motivicky spřízněné periody tvořené dvěma polovětami – předvětím **a** (resp. **a'**) a závětím **b** (resp. **c**). Drobné věty **a** a **a'** můžeme považovat za učebnicová předvětí. Obě končí na dominantě, tedy polovičním závěrem. Polověta **b** nekončí sice na tónice, ale také na dominantě. Nicméně závětí **c**, které uzavírá dvojperiodu **A**, na tónice již končí (nikoliv však na tónice výchozí tóniny, ale na tónice cílové tóniny *B* dur, viz níže). Větný díl **A** je tedy dvojperiodou a vzhledem k jeho závažnosti (nejen v rámci věty *Lover's Leap*, ale také v rámci celé skladby *Supper's Ready*) jej budu považovat za téma. Stejná analogie platí samozřejmě pro díl **A**².

Za zvláštní pozornost stojí fakt, že v periodě **a-b** se vyskytují dvě různé dominanty (*H* dur a *Fis* dur) a ani jedna z nich není rozvedená do tóniky, nýbrž chromatickým spojením moduluje do jiné tóniny. To vyvolává pocit nezakončenosti – jakoby proud hudby plynul stále dál bez jakékoliv známky ustálení, konečnosti. Tato myšlenka má své opodstatnění. Opakuje se totiž ještě znovu ve větě **a'**. Až zcela nová polověta **c** v taktu 14 pak znovu moduluje pomocí mimotonální subdominanty a dominanty (*es* moll => *F* dur⁷) do tóniny *B* dur a potom v taktu

³³⁸ Návrat k původní větě **a** je jak ve větném dílu **A**, tak **A**² zvýrazněn nenápadnými čtvrt'ovými prodlevami v doprovodných kytarách na konci taktů 8 a 37, ale především také prstovými činelky na první době taktů 9 a 38. Stejně tak jsou jasně označeny nástupy dílů **B**, **A**² a **B**².

15 konečně usedne do tóniky. Pocit uvolnění napětí a ustálení domácí tóniny je jejím oddálením umocněn.³³⁹

13

Vocal

swear I saw your face change It

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

15

Vocal

did - n't seem quite right and it's

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Nástup vedlejšího tématu **B** je následně umocněn znovu, a to subdominantou Es dur na jeho začátku. Všechny subdominanty do tohoto místa byly pouze mollové (a moll⁽⁶⁾, es moll a případně h moll). Začátek vedlejšího tématu **B** proto v kontextu celku harmonicky „září“ nad zbytkem a jeho závažnost a kontrast oproti tématu **A** jsou na první poslech zřejmé. Zpěv již není zdvojen v oktávě.

Tónina B dur je uchu posluchače nabídnuta bez sebemenších vybočení po celou dobu trvání tématu a až na konci (v taktu 23) chromatickým zdvihem na pátém stupni moduluje do paralelní tóniny g moll.

³³⁹ Je nezbytné zdůraznit, že napětí a uvolnění, o němž je řeč, není napětím, které by bylo tvořeno výrazovými, ale kompozičními prostředky. Nemluvíme tedy o interpretaci a dynamice projevu, ale čistě o práci autorů s harmonií a melodií.

Vedlejší téma **B** je tedy v mnohých aspektech (včetně melodiky, viz níže) kontrastní hudební myšlenkou. Pokud bychom byli nuceni najít v celé *Supper's Ready* díl, který bychom museli nazvat refrénem, bylo by to právě téma **B**.

Od taktu 26 následuje mezivěta v A dur. Ta je realizovaná pouze arpeggiováním doprovodem dvanáctistrunných kytar, které mají za úkol přivést tóninu zpět do výchozí E dur. Dochází k tomu dalším chromatickým spojením. Polověta **a**² totiž, stejně jako **a**, začíná subdominantou a moll s přidanou Rameauovskou sextou, a tak mezi mezivětou a vracejícím se tématem **A** dochází pouze k chromatické změně z *cis* na *c*.

Celý výše zmíněný postup (v tématech **A** a **B**) se opakuje ještě jednou v téměř nezměněné podobě (**A**² a **B**²). Jedná se tedy o repetovanou expozici. K veškerým obměnám dochází pouze z důvodu jiného textu. Změní se tedy sólistovo frázování, a tím dojde i k mírné obměně melodie. Právě z tohoto důvodu jsou označeny i všechny motivy v rámci **A**² a **B**² horním indexem ². Polověta **d**⁴ ve vedlejším tématu je jedinou, která se opakuje ve zcela nezměněné podobě, nedostala proto index ².

Narozdíl od hlavního tématu **A** (**A**²) je vedlejší téma **B** (**B**²) nesymetrickou periodou, rozšířenou ve svém závěti o jeden takt.

Oba větné díly **A** i **B** jsou označeny jako témata, protože jsou komplexním uceleným hudebním materiálem. Zároveň jsou také nositelem závažné nejen hudební, ale i nehudební, programní myšlenky.

Následující díl **C** vypadá v rámci věty *Lover's Leap* jako nepříliš podstatná epizoda. Hraje však poměrně podstatnou roli v sedmé (neanalyzované) větě *As Sure As Eggs Is Eggs*, kdy začíná repríza. K návratu původní myšlenky zde nedochází jen z hlediska hudebního materiálu, ale také z hlediska myšlenky textové. Text „*I've been so far from here, far from your warm arms. It's good to feel you again, it's been a long long time...*“ a zejména pak zašeptaný tázací dovětek „*Hasn't it?*“ jakoby inklinoval (hudební materiál v dórském módu tomu také nasvědčuje, viz níže) ke vzpomínání či vyprávění, jehož lehce snovým obsahem by mohl být následující průběh skladby *Supper's Ready*. V sedmé (neanalyzované) větě *As Sure As Eggs Is Eggs* se potom navrácí jak hudební, tak textová myšlenka vedlejšího tématu **B** a

především právě závěrečného tématu C: „*I've been so far from here, far from your loving arms. Now I'm back again...*“, kdy se Gabriel zřejmě ocitá zpátky v přítomnosti. Z hlediska textu se jedná tedy s největší pravděpodobností o retrospektivu, čemuž odpovídá i ritornel z hlediska hudební formy.

The image shows a musical score for three parts: Vocal, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 55 and is labeled 'e'. The vocal line has the lyrics 'I've been so far from here, far from your'. The guitar parts provide accompaniment. The second system starts at measure 58 and is labeled 'wa - arm arms'. The vocal line has the lyrics 'wa - arm arms'. The guitar parts continue the accompaniment.

Díl C je tedy třetím a závěrečným tématem zkoumané věty *Lover's Leap*. Je tvořen symetrickým osmitaktím, které však obsahuje dvě motivicky nespřízněné polověty e a f. Na jejich přelomu navíc dochází k modulaci; nejen že tedy nejsou motivicky spřízněné, ale navíc jsou v rozdílných (ač stejnojmenných) tóninách g moll a G dur. Je proto otázkou považovat díl C za periodu. Spíše se jedná o prosté spojení dvou symetrických, motivicky nespřízněných vět.

Ve větě e druhá doprovodná kytara přesně opisuje melodii vokálu, zatímco kytara první postupuje v paralelních sextách od g až po nedoškální e, které posluchače lehce připraví na následující modulaci. Věta f potom začíná rovnou v G dur, přičemž tato skoková změna je velice znatelná. V tématu C se tedy jedná o dvě rozdílné hudební myšlenky, jež se vyskytující ve stejnojmenných tóninách a jsou jednoduše zařazené za sebou.

59 **f**
 Vocal: it's good to feel you a-gain
 Acoustic Guitar 1
 Acoustic Guitar 2

62 **m2**
 Vocal: It's been a long long time
 Acoustic Guitar 1
 Acoustic Guitar 2
 Percussive Organ

Následující modulace již tolik razantní není. Vzhledem k tomu, že mezivěta **m²** je v dórském módu od a, má tedy stejné předznamenání jako G dur. Nástup dalšího velkého dílu **D** je zvýrazněn další skokovou změnou tóniny na d dórskou a náhlým zrychlením metra na přibližně 145 úderů za minutu.

Zatímco témata **A**, **B** a **C** nejsou z tektoniky zcela typická pro progrock, a to vzhledem ke své poměrně periodické tektonice, obvyklé instrumentaci, strohé rytmicí (viz níže) atd., tak pro nadcházející větný díl **D** platí zcela opačná charakteristika.

Díl **D** z hlediska tektoniky hudebních myšlenek příliš ucelený není (narozdíl od dílů **A**, **B**, **C**). Obsahuje celou řadu sekvencí (takty 93 – 98), pasáží (takty 101 – 103, 126 – 129) a tzv. bely (takty 117 – 122). Nemůže však být považován ani za mezivětu kvůli své délce a především závažnosti, protože paradigma instrumentální hudby je v rámci progresivně-rockového žánru odlišné od jiných žánrů populární hudby – má větší váhu. Právě prokomponované nebo

improvizované instrumentální celky jsou jedním ze signifikantních znaků progresivní rockové hudby.³⁴⁰ Bývají srovnatelně závažné jako vokální díly a na úroveň instrumentální prokomponovanosti a také na jejich interpretaci, často až virtuozitu, je kladen velký důraz. Větný díl není také označen jako téma, protože obsahuje spíše velké množství různých motivů variačně či fantazijně zpracovaných. Neobsahuje také zpívaný sólový vokál, který bývá většinou nositelem melodie. Nemůže však být označen ani jako zvláštní způsob provedení, protože evolučně nepracuje s žádným předchozím tématem. Jedná se tedy z hlediska tektoniky o epizodu či mezihru.

Epizoda **D** je ohraničena dvěma téměř shodnými mezivěťmi **m²** resp. **m^{2'}** (obě v dórsském módu od *a*), které jsou motivicky spřízněné s ostinátním doprovodem. Navozují tak začátek a také závěr celého dílu. Mezivěť **m^{2'}** může být také označena jako koda, i když pouze částečná, protože skladba nekončí, ale přechází do druhé věty „*Guaranteed Eternal Sanctuary Man*“. Podkladem pro celý díl **D** jsou arpeggiované ligaturované ostinátní figury, frázované po čtyřech taktech v dórsském módu od *d*. Ty jsou realizované opět dvěma doprovodnými akustickými kytarami. Z hlediska harmonie se jedná v podstatě o harmonicky zahuštěný rozklad tóniky.

♩ = 145

The image shows a musical score for four instruments: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Finger Cymbals, and Percussive Organ. The score is divided into two systems, measures 67-69 and 70. The tempo is marked as ♩ = 145. The key signature is one sharp (F#), indicated by a 'g' in a box above the first staff. The time signature is 4/4. The Percussive Organ part is marked with a double bar line and a fermata, indicating a sustained or held note. The Acoustic Guitars play a complex, arpeggiated pattern. The Finger Cymbals part is marked with a cross and a fermata, indicating a sustained or held note.

³⁴⁰ MOORE, Allan F. Progressive rock. In *Groove Music Online* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2007 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

Pokud chápeme úsek **g** jako periodu, pak předvětí (takty 67 – 70) je tvořeno rozkladem tóniky s harmonickým zabarvením v první kytáře druhým stupněm (*e*) a v druhé kytáře sedmým stupněm (*c*), čtvrtým stupněm (*g*) a druhým stupněm (*e*). Závětí (takty 71 – 74) je zabarveno v první kytáře stupněm sedmým (*c*) a šestým (*h*), tedy dóorskou velkou sextou od základního *d*, a v druhé kytáře opět stupněm sedmým (*c*), čtvrtým (*g*) a druhým (*e*).

V druhé kytáře je ostinátní figura neměnná po celou dobu trvání osmitaktí. Pokud tedy sečteme všechny tóny této ostinátní kytarové figurace, zjistíme, že během této periody zazní všechny stupně dóorského módu. Bas zůstává na prvním stupni *d* ve všech úsecích **g** – **g**³. (Až ve třetím čtyřtaktí úseku **g**³ (takt 113) se objevuje a jako základní tón dominanty.) Právě monotónní setrvání basu na prvním stupni *d* a dóorský mód, kompletně obsažený v osmitaktí ostinátního doprovodu, vytváří nádech tajemné, snové barvy hudebního materiálu dílu **D**.

Instrumentální hudba skupiny GENESIS se (v jejich progrockovém období, tedy cca. v první polovině sedmdesátých let) jen výjimečně realizovala volnou improvizací, mnohem častěji šlo o prokomponované instrumentální pasáže. Díl **D** není výjimkou, důkazů prokomponovanosti je zde hned několik (viz níže). Na druhou stranu je ale třeba zmínit, že GENESIS údajně při kompozici většinou vycházeli z improvizace.³⁴¹

Vybraný hudební materiál, který během této improvizace vznikl, následně po všech možných stránkách rozpracovávali.³⁴² V takovém případě se však jedná o určitý kompoziční postup, který pouze vycházel z improvizace. To je potřeba odlišit od skutečné improvizace,

³⁴¹ BOWLER, Dave. *Genesis : Legenda rockové scény*. Plzeň : Mustang, 1995. 150 s

³⁴² Ibid.

praktikované přímo při živé interpretaci, což je tolik typické pro rockovou hudbu (ne však již tolik typické pro progresivní rockovou hudbu). GENESIS naopak interpretovali své skladby na koncertech v téměř nezměněné podobě, a to včetně instrumentálních pasáží (zejména klávesových), v nichž zpravidla příliš nevybočovali od studiové nahrávky. Díl **D** v rámci *Lover's Leap* interpretovali obvykle rovněž bez výrazných změn.^{343, 344, 345, 346}

Jinými slovy, všechny hudební myšlenky obsažené v dílu **D** byly zaznamenány ve studiu a živá produkce obvykle přísně dodržovala původní znění. Nejednalo se tedy o čistou improvizaci. Přestože určitý improvizací charakter tomuto celku nelze upřít, jsou zde jisté indicie, které dokazují určitý stupeň prokomponovanosti.

The image shows a musical score for the piece 'Lover's Leap'. It consists of four staves: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Backing Vocals, and Percussive Organ. The score begins at measure 89. The Acoustic Guitars play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Backing Vocals provide harmonic support with chords. The Percussive Organ plays a bass line with sustained notes and a long, sustained chord at the end of the section.

³⁴³ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis - Supper's Ready (ENTIRE SONG) - Live Imperial College 1972. Dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=s2DKyWUy7_c>.

³⁴⁴ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis - Supper's Ready (ENTIRE SONG) - Live At Leicester, England, 1973. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=4DSE2chFwXE>>.

³⁴⁵ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis - Supper's Ready (Part I). Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=xtHCIRu1DrE>>.

³⁴⁶ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis - Supper's Ready, Bataclan - Six Hours Live. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=wzWdDCtC1IM&feature=related>>. ... a další.

Musical score for measures 91-92. The score includes four staves: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Backing Vocals, and Percussive Organ. Measures 91 and 92 show a melodic line in the guitars and a sustained bass note in the organ. Backing Vocals are silent in these measures.

Důkazem takového tvrzení je např. občasná asymetrie (neperiodičnost) některých úseků v rámci **D** (viz také schéma na začátku analýzy). Zmiňovaná doprovodná ostinátní figura není totiž po celou dobu symetrická. Již v taktech 91 a 92 dochází k tomu, že úsek **g⁴** je o dva takty rozšířen a spolu s ním je tedy o dva takty ve svém závěti rozšířena také ostinátní figura doprovodných kytar. Podobný jev se vyskytuje v taktech 115 a 116, kde se také objevuje podobný sled, o němž byl v taktech 91 a 92 rozšířen úsek **g⁴**. Neobjevuje se však již ve vokálních paralelních kvintách a oktávách, ale v terciích tvořených elektrickou kytarou a varhanami. Kytarová ostinátní doprovodná figura je opět rozšířena o dva takty v závěti, harmonie se však mění na dominantu (takty 113 a 114), včetně změny basu z tónu *d* na tón *a*. Takty 115 a 116 potom končí úsek **g³** a také popsaná asymetrie.

Musical score for measures 112-114. The score includes four staves: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, El. Guitar, and Percussive Organ. Measures 112-114 show a melodic line in the guitars and a sustained bass note in the organ. El. Guitar is silent in these measures.

Změna basového tónu v taktech 113 a 114, změna harmonie v doprovodných kytarách z tóniky na dominantu a prstové činelky v následujícím taktu jakoby lehce nabourávaly snovou monotónnost předchozích úseků $g - g^3$. Úsek g^4 potom začíná shodně s osmitaktím popsané kytarové ostinátní figury a přidává se basová kytara. Úsek g^4 se zdá být již periodický, je ale zkrácen o poslední takt. Jedná se tedy o periodu zúženou právě o jeden takt v závěti.

Tyto popsané asymetrie v praxi znamenají, že hudebníci musí při interpretaci tohoto materiálu přesně vědět, jaká je jeho tektonika. Nejedná se tedy o celek, kde doprovodné nástroje hrají ostinátní figuru stále v nezměněné podobě nezávisle na sólovém nástroji (v tomto případě varhany *Mellotron*) a kde k ukončení celku dojde pomocí smluveného gesta, např. očního kontaktu. Jak už bylo řečeno, hudební materiál je v případě skupiny GENESIS přesně dán studiovou nahrávkou a při živé interpretaci býval vždy dodržen.

Za zvláštní zmínku stojí sekvenční motiv ve varhanech (takty 117 – 122). Tento způsob, kdy se k jednomu tónu, který je zadržený, přidávají kaskádovitě další tóny a spolu potom vytvoří trojhlasou nebo čtyřhlasou harmonii, se v populární a jazzové hudbě nazývá „bel“. Tento termín vznikl podle analogie se zvonkohrou (*bell* – v angličtině zvonek), v níž se zvonky

vzájemně přeznívají, a vzniká tedy podobný efekt vrstvení po sobě těsně jdoucích tónů. Tento kompoziční způsob si v rámci rockové hudby osvojila především skupina QUEEN, která jej používala velmi často v rámci svých charakteristických vokálních harmonií (viz také analýza v kapitole 5.2.).³⁴⁷




Následující úsek **h** je již natolik odlišný od předchozího materiálu (poprvé se mění tónina z d dórské do g moll a také harmonie doprovodu), že již není označen jako variace úseku **g** s indexem ⁵, ale jako odlišná, motivicky nespřízněná myšlenka **h**.

Z hlediska tektoniky a obsahu hudebních nápadů by se dal díl **D** shrnout následujícím způsobem. Jednoduchý varhanový motiv úseku **g** se ve variaci **g**⁴ vyskytuje v nezměněné podobě. Přidávají se však paralelní kvarty v doprovodném vokále, které jsou v další variaci **g**⁴ obohaceny o třetí hlas a krátké motivky ve varhanech. Oba úseky jsou symetrické, dělitelné po dvou čtyřtaktích. V úseku **g**² se opět ve varhanech objevuje sekvenčně rozvinutý motiv a úsek **g**² je potom variací tohoto motivu v obměněné rytimizaci na tři (viz níže). Úseky **g**² resp. **g**² jsou nesymetrické, obsahují četné pasáže a sekvence ve varhanech. Úsek **g**³ je symetrickým trojvětím, jehož poslední takt (114) je v podstatě variací sekundově rostoucího motivku z taktu 90. Úsek **g**⁴ je významný tím, že již nesetrvává přísně v dórském módu, ale osciluje mezi módem aiolským a dórským. Je dělitelný na dvě nesymetrické polověty, čtyři takty (předvětí) a tři takty (závětí), jedná se o zúženou periodu (viz schéma).

h

124

Acoustic Guitar 1 

Acoustic Guitar 2 

Percussive Organ 

³⁴⁷ KREJČÍ, Filip. *Artifciální gesta v tvorbě skupiny Queen*. Olomouc, 2009. 90 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

126

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

128

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

Následující mezivěta **m²** (má označení **m²**, protože je vlastně lehce obměněnou mezivětou **m²** z taktů 63 – 66) může být chápána rovněž jako dílčí koda první věty *Lover's Leap*.

Všechny motivy a jejich variace v rámci dílu **D**, které jsou doprovázeny ostinátní kytarovou figurou v tónině d dórské, mají určitý společný, monotónní charakter. Jsou tím pádem jistým způsobem spřízněny, a jsou proto všechny označeny písmenem **g**. Pokud od základního úseku **g** v následujících úsecích jde o variaci přidáním či obohacením určitého předcházejícího motivu, je užito apostrofu. A pokud se jedná o nový motiv, většinou varhanový, nebo kytarový (který je ale doprovázen stále stejnou ostinátní kytarovou figurací), je označen číslem.

Naproti tomu úsek **h** je kromě shodné instrumentace poněkud odlišný (viz výše) a spíše předznamenává konec většího celku a nástup jiného. Je proto označen jiným písmenem (**h**).

Díl **D** by tedy mohl být celkově charakterizován jako jasně ohraničený instrumentální, neperiodický díl s fantazijní a variační (a zčásti zřejmě také improvizací) prací s motivy a s ostinátním doprovodem.

Melodika

Témata **A** a **B** (resp. **A²** a **B²**) by se dala označit jako hlavní a vedlejší témata celé skladby *Supper's Ready* – jsou citována ve většině ze všech sedmi částí. Možná také proto je vokál na začátku zdvojen v oktávě, i když o oktávu vyšší linka je zvukově upozaděna.

Melodická linka, kterou svému vlastnímu textu propůjčil zpěvák Peter Gabriel, není v tomto případě realizovaná pentatonikou, jak tomu často v tehdejší rockové hudbě bývalo, ale je tvořená převážně sekundovými kroky. V sedmém taktu je pak soubor sekundových vzestupných kroků ještě podpořen vzestupným basem, který tvoří s vokálem paralelní oktávy. Pokud budeme brát ohled na fakt, že vokál sám je veden v paralelních oktávách, tak v taktu 7 dochází vlastně k oktávovému ztrojení.

V taktu 3 a 4 tvoří melodie sekvenci nejprve od gis a poté od dis. Stejný postup je užit v odpovídajících motivicky spřízněných větách **a¹**, **a²**, **a²**.

Vývoj melodické linky v drobné větě a:

-	-	-	-	„Wal – king a – cross the
-	+1	-3	-	sit – ting room, I
+1	-	+1	+1	turn the tele-
-5	-	+1	+1	-vi – sion o – off.“

$\text{♩} = 129$

a

Vocal

Wal king a - cross_ the sit - ting room, I

Vocal

turn the te - le - vi - sion off

Pokud tedy opomineme interval čisté primy, kdy melodie nestoupá ani neklesá, tak zde vyjma jedné čisté kvarty a jedné malé sexty, máme sekundové diatonické kroky. Podstatné však je, že všechny sekundové kroky jsou rostoucí a naopak všechny ostatní kroky (kvarta a malá sexta) jsou klesající. To vytváří pocit jakýchsi melodických vln – melodie postupně stoupá a poté prudce klesne. Stejným způsobem se melodie vyvíjí i ve větách **b** a **a'**. Věta **c**, jakožto přechodové závěti mezi díly **A** a **B**, obsahuje sekundy rostoucí i klesající.

Naproti tomu vedlejší téma **B** potom potvrzuje logický předpoklad, že půjde o myšlenku do jisté míry kontrastní. Kromě toho, že je narozdíl od tématu hlavního v durové tónině, tak právě oproti tématu **A** melodie zpravidla postupuje sekundovými kroky dolů a naopak ostatními intervaly stoupá. Takový fakt nemusí být na první poslech postřehnutelný, ale pokud se na něj posluchač soustředí, může si všimnout, že celý vokální úsek *Lover's Leap* má díky tomu z hlediska melodiky i harmonie zrcadlový vývoj. V tématu **A** tak roste harmonické napětí (viz harmonie a tektonika), jakoby autoři záměrně oddalovali gratifikaci v podobě tóniky, a na přelomu témat **A** a **B** pak dojde ke zlomu. Napětí se zde uvolní, tónina ustálí a melodická linka se vyvíjí oproti tématu **A** opačným způsobem, kontrastně (nikoliv však inverzí).

Vývoj melodické linky v tématu **B**:

motiv **d**:

-1	-	-1	-1	-1	„Hel - lo, babe, with your guar-
-	-	-1	+2	+2	dian eyes so blu - e.

17 **B** | d

Vocal

Hel - lo babe with your

19

Vocal

guar - dian eyes so blue

motiv **d'**:

-1	-	+3	-4	-1	<i>Hey, my ba - by, don't</i>
-1	-1	-	+1	-1	<i>you know our lo - ve</i>
-1	-	-3	+1		<i>is tru - e. "</i>

50
Vocal
Hey, my ba - by___ don't you know_
52
Vocal
___ our love is true___

Význam dílu **B** navíc podtrhuje ideálně (v rámci periody **B** přibližně ve zlatém řezu) umístěný vrchol melodie, tj. nejvyšší tón *b*, první stupeň. Melodie poté klesá a po modulaci pomocí chromatického spoje do paralelní tóniny *g* moll končí na prvním stupni, tedy *g*.

Popsané kontrasty mezi tématy **A** a **B** jsou potvrzením Josephsonova tvrzení o „feminine“ a „masculine“ rodu obou témat (viz samotný začátek kapitoly).

V závěrečném tématu **C** má melodie minimální pohyb. Pouze sekundovými kroky klesá a kromě poslední fráze „*It's been a long long time*“, která se charakterem řadí již spíše do následující mezivěty, jsou zde de facto výhradně sekundové klesající intervaly. Drobnou větou **e** melodicky i rytmicky přesně opisují doprovodné kytary. Věta **f** následně moduluje do *G* dur, proto se v taktu 59 ve vokálu vyskytuje dosud nedoškální *fis* a *e*.

Gabrielův sólový projev v motivu **f** svou melodií, výrazem i významem působí nejprve jako zvolání „*It's good to feel you again*“, fráze „*It's been a long long time*“ potom jako pouhý povzdech, přesto stále intonovaný, a konečně tázací dovětek „*Hasn't it?*“ na konci mezivěty **m**² je již pouze parlandový a uvozuje nástup instrumentálního celku **D**.

Polověta **f** je tedy spíše přechodovou a není motivicky ucelena, ani spřízněna s předchozím hudebním materiálem. Jednotlivé fráze navíc nejsou melodicky výrazné, je tedy otázkou, jak tento úsek terminologicky zakotvit. Prakticky se jedná o předěl mezi vokálním a

instrumentálním celkem; závažnost vokálního projevu se pozvolna ztrácí, až skončí pouze v mlhavém, parlandovém tázacím dovětku „*Hasn't it?*“ na konci následující mezivěty. Úsek **f** se tedy skládá ze dvou krátkých motivů, které pro svou drobnost a samostatnost nejsou z důvodu zachování přehlednosti označeny zvláštním písmenem.

Vývoj melodické linky v tématu C:

drobná věta **e**:

- - - -1 - „*I've been so far from here*
 - - - - -1 - *far from your wa – arm arms*

55 | e

Vocal

I've been so far from here, far from your

58

Vocal

wa - arm arms

drobná věta **f**:

- -1 -1 -1 - - *It's good to feel you a – gain,*
 - - - -3 +1 *It's been a long long time*

59 | f

Vocal

it's good to feel you a - gain

62

Vocal

It's been a long long time

Kinetická složka skladby

Arpeggiované akordy akustických dvanáctistrunných kytar jsou hrány v dílech **A**, **B** a **C** v rytmizaci 3+3+2 osminy a v díle **D** dokonce 4+4 osminy. Takový pravidelný rytmus není pro skupinu GENESIS příliš typický, ta si spíše zakládala na kulhavých rytmech – i skladba *Supper's ready* je toho důkazem. Například věta *Apocalypse in 9/8*, jak ostatně už její název napovídá, je celá v taktu 9/8.

Co je pro GENESIS a progrock obecně typické, jsou hry s těžkými a lehkými dobami, polyrytmy a „matení“ posluchačova smyslu pro rytmus (viz 4.1.). Například varhanní motiv objevující se v taktech 101 až 104, který je vlastně variací předchozího motivu z taktu 93, je v rytmizaci 3/4 (oproti doprovodné ostinátní kytarové figuře, která je dále ve 4/4 taktu).

The image displays a musical score for three instruments: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, and Percussive Organ, covering measures 101 to 104. The score is divided into two systems. The first system covers measures 101 and 102, and the second system covers measures 103 and 104. A double bar line is present between the two systems. In measure 101, Acoustic Guitar 1 has a treble clef, a 7/8 time signature, and a 'g2' dynamic marking. The Percussive Organ part features a complex, syncopated rhythmic pattern. The Acoustic Guitar 2 part plays a steady eighth-note melody. The Percussive Organ part continues with a similar complex pattern in the second system.

Kromě těchto výše popsaných spíše ojedinělých jevů je věta *Lover's Leap* rytmicky poměrně strohá.

Závěr analýzy

Analyzovanou větu *Lover's Leap* lze z hlediska makrotektoniky a (ne)symetričnosti organizace hudebních myšlenek rozdělit na:

- dvě (repetovaná) témata **A-B** (resp. **A²-B²**), kde téma **A** (resp. **A²**) je symetrické a téma **B** (resp. **B²**) je nesymetrické;
- symetrické třetí téma **C**;
- nesymetrickou, fantazijní, variační epizodu **D**.

Z hlediska instrumentace lze pak zkoumaná část rozdělit na:

- vokální celek (**A-B-A²-B²-C**);
- instrumentální celek (**D**).

Analýza první věty *Lover's Leap* rockové suity *Supper's Ready* odhalila, že se v rámci progresivního rocku a tvorby skupiny GENESIS jedná o ne zcela typický kus. Zejména rytmická složka je, až na výjimky v díle **D**, poměrně strohá. Je ale třeba zmínit, že o rytmicky bohatě prokomponovanou hudbu není ve skladbě *Supper's Ready* nouze. Kromě pro GENESIS běžných složených lichých taktů nejsou výjimkou ani polyrytmy (věty *Willow Farm* a *Apocalypse in 9/8*).

Z hlediska logiky výstavby melodické linky a doprovodné harmonie je ve vokálních tématech **A** a **B** užito opačného, zrcadlového postupu, nikoliv však inverze nebo račího postupu (viz Harmonie a Melodika). Analýza tedy ukázala na v mnohém kontrastní charakter těchto dvou témat, který je ostatně přítomen i v textu. Označil-li Nors Josephson ve studii *Bach Meets Liszt* hlavní téma jako „masculine“ (mužský) a vedlejší téma jako „feminine“ (ženský), měl tím na mysli jak hudební, tak programní obsah (text hlavního tématu je vyprávěn mužem, ve vedlejším tématu potom přechází do přímé řeči jeho družky). Témata tedy mohou být legitimně označena jako **kontrastní** z hlediska veškerých relevantních aspektů.³⁴⁸

Co dále pomohla analýza objasnit, je způsob motivické práce, způsob práce s harmonií a melodií a také přítomnost široké škály různých hudebních myšlenek (**a – h** různých drobných vět a jejich variací).

³⁴⁸ JOSEPHSON, Nors. *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*. *The musical quarterly*. 1992, roč. 76, č. 1, s. 67-92. ISSN 17418399. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/741913>.

Věta také obsahuje také modulace, vybočení a neotřelý, nečekaný sled akordů. To vše je ještě podtrženo logicky vystavěnou melodií s vysokou převahou sekundových kroků. Díky tomu je příjemná a lehce „chytlavá“, s dobře načasovaným vrcholem a občasným protipohybem vůči basu. Dále užití dórského módu, občasně polyrytmy, časté asymetrie v prokomponovaném díle **D**. To vše jsou typické znaky progresivní rockové hudby, tvorby skupiny GENESIS nevyjímaje.

ZÁVĚR

Progresivní rock je podžánrem rockové hudby a jako takový patří nepochybně do NAH sféry. Byl bych nerad, kdyby byla moje práce brána jako úporná snaha vytrhnout progrock z jeho přirozeného sociokulturního kontextu a násilně jej přiřadit do sféry AH, či dokonce aby byl tento text vnímán jako snaha o vyvrácení platnosti polarizace hudby na artificální vs. nonartificální, anebo „klasickou“ a „populární“.

Tato práce shromáždila ve své obecné části důležité poznatky převážně zahraniční „moderní muzikologie“ související s progresivním rockem. Během analytické části pak byly všechny tyto poznatky aplikovány prakticky jako východiska či hypotézy, jež byly následně podrobeny kvalitativnímu analytickému výzkumu.

Hlavními cíli práce bylo především:

- zvýšit úroveň poznání progrockového hudebního materiálu v česky psané primární literatuře;
- ověřit, či vyvrátit platnost hypotéz pramenících ze zdrojové literatury.

V analytické části práce byly provedeny celkem tři komplexní analýzy a celá řada sond do hudebního materiálu progrocku různých protagonistů. Právě analytický, kvalitativní pohled na otázku progrocku, je odpovědí na opakované výzvy moderní rockové muzikologie, která se mnohdy na analýzy odvolává. Sama přitom uznává, že takových zdrojů je málo: *„Záměrem práce bylo poukázat synteticko-analytickým rozborem na existenci subžánru rockové hudby, který vykazuje zcela jiné atributy než jeho výchozí žánr. Jsem si zcela vědoma toho, že každá kapitola by vyžadovala mnohem hlubší a preciznější ponor především do muzikologických analýz jednotlivých hudebních jevů.“*³⁴⁹

Na základě nálezů všech tří komplexních analýz (a sond) vyšlo najevo, že analyzovaný materiál disponuje celou řadou atributů, které potvrzují východiska zahraniční primární a sekundární literatury (uceleně podané především v kapitole 2.1.1.1.). A to v mnoha relevantních oblastech jako je tektonika, harmonie, tonalita, periodicitu, melodika, rytmika,

³⁴⁹ RADIMCOVÁ, Veronika. *Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek*. Ostrava, 2011. 200 s. Dizertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, str. 171.

instrumentace či určité rysy tematicko-motivické kompoziční metody. Právě v těchto signifikantních rysech spatřuji z kompozičního hlediska onu progresi stylu, v jehož rámci se pohybují.

Otázkou zůstává, zda analyzované způsoby kompozice jsou výsledkem cílené práce a přemýšlení nad hudebními složkami, jež byly analyzovány, anebo jde spíše o důsledek přirozené kreativity autorů. S největší pravděpodobností se jedná o neznámý poměr těchto dvou možností. Na konečném výsledku v podobě důkladně prokomponované hudby progresivního rocku to však nic nemění.

Ožehavou otázkou, která vyvstává při hodnocení jakéhokoliv hudebního materiálu, zůstává otázka „kvality“ ve smyslu umělecké či estetické hodnoty. Zdá se, že většina muzikologů se na tuto otázku zdráhá odpovědět, a to i přesto, že svůj subjektivní názor nepochybně má. Jistá estetická hodnota bývá tak ve spojitosti s progrockem jen opatrně naznačována (viz kapitoly 1.2. a 2.1.1.1.). Byl bych tedy velmi rád, kdybych svou práci pomohl alespoň minimální měrou změnit názor, že umělecká hodnota hudebního díla je esencí výsostně spojenou pouze s AH sférou. V rámci závěrečného zhodnocení výsledků práce se však nechci pouštět do spekulací, zda by se určitá díla progrocku dala označit jako díla umělecká, či ne. Vzhledem k tomu, že již samotná otázka estetické hodnoty uměleckého díla je takřka neuchopitelná a zcela neměřitelná, je spíše otázkou času a dalších kvalitativních, ale i kvantitativních výzkumů, než se pohrdavý přístup k progrocku jakožto avantgardě rockové hudby podaří změnit. To je však otázka spíše hudební estetiky. Na výzkum této otázky by se hodil spíše kvantitativní empirický výzkum, zřejmě na bázi sémantického diferenciálu. Jisté však je, že zde zkoumaný hudební materiál z hlediska hudební struktury většinou, i když ne vždy, neodpovídá standardům rockové hudby, což jasně vyplývá z analýz.

Progresivní rock však je a bezpochyby zůstane podžánrem rockové hudby. Ačkoliv byla v této práci nejdříve popsána a následně identifikována nezanedbatelná řada atributů typických pro AH sféru, progrock má své sociokulturní kořeny v psychedelickém rocku. Signifikantní pro něj ale je, že se vědomě a víceméně úspěšně přihlásil k paradigmátům evropského hudebního dědictví. Fakt, že se tomu tak stalo, by podle mého názoru neměl uniknout moderní rockové muzikologii.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- BAYLES, Martha. *Hole in our soul: the loss of beauty and meaning in American popular music*. New York: Maxwell Macmillan International, c1994, viii, 453 p.
- BOWLER, Dave. *Genesis: Legenda rockové scény*. Plzeň: Mustang, 1995, 150 s.
- COVACH, John Rudolph a Graeme M BOONE. *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 219 p. ISBN 01-951-0005-0.
- ČERNÝ, Jiří. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc: UP v Olomouci, 1991.
- ČERNÝ, Miroslav K. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc: UP v Olomouci, 1998, 103 s.
- EMERSON, Keith a Greg LAKE. *Greatest Hits*. New York: Music Sales Corp. [distributor], c1996, 1 score (79 p.). ISBN 08-256-1536-4.
- FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2001, 168 s. ISBN 80-210-2575-1.
- FUKAČ, Jiří. *Hudba a její pojmoslovný systém*. Praha: Panton, 1981, 150 s.
- HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika*. Praha: amu, 2004, 121 s.
- HOLM-HUDSON, Kevin. *Progressive rock reconsidered*. New York: Routledge, 2002, 280 p. ISBN 08-153-3715-9.
- HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, c2010, 309 s. Musica viva. ISBN 978-808-7258-286.
- JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon n. p., 1968, 244 s.
- JANEČEK, Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956.
- JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982, 213 s.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 491 s.
- JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: SNKLHU, 1965, 383 s.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, 150 s.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1951.
- JONES, Martin. *Lovers, Buggers; Thieves*. Manchester: Headpress, 2005, 191 s.
- KOFROŇ, Petr. *Třináct analýz*. Jinočany: H & H, 1993, 44-X. ISBN: 80-85787-44-X.
- KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice: stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. 1. vyd. Praha: Polygrafia, 1989, 519 s.

- LUCKY, Jerry. *The progressive rock files*. Ontario, Canada: Collector, 2000, 352 s.
- LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. The University of Georgia.
- MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997, xiii, 290 p. ISBN 01-950-9888-9.
- MARTIN, Bill. *Music of yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, IL: open court, 1997, 272 s.
- MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1983, 415 s.
- MELLERS, Wilfrid. *Twilight of the gods: the music of the Beatles*. New York: Viking Press, 1974c1973, 215 p. ISBN 0670735981.
- MIDDLETON, Richard. *Voicing the popular: on the subjects of popular music*. New York: Routledge, 2006, 339 s. ISBN 978-041-5975-902.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000, 238 s. ISBN ISBN: 80-7106-238-3.
- MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-051-1066-696.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Proměny hudby v měnícím se světě*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, 352 s. ISBN 978-802-4418-094.
- POLEDŇÁK, Ivan. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
- POLEDŇÁK, Ivan a Ivan CAFOUREK. *Sondy do popu a rocku*. 1. vyd. Praha: H, 1992, 175 s. ISBN 80-854-6714-3.
- POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. 3., (nezměn 2.) vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, 260 s. Skripta (Univerzita Palackého). ISBN 80-244-1257-8.
- POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělé a neumělé. *Hudební věda*. 1977, roč. 14, č. 4, 316–335.
- ROSS, Gordon. *Popular Music Analysis*. Calgary, Alberta, 2001. Magisterská práce. University of Calgary.
- SCHNIERER, Miloš. *Společenské funkce hudby*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1995, 196 s. ISBN 80-704-0123-0.
- SCHNIERER, Miloš. *Společenské funkce hudby*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1995, 196 s. ISBN 80-704-0123-0.

- SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to progressive music*. New York: Billboard books, 1997, 288 s.
- SNIDER, Charles. *The strawberry bricks: guide to progressive rock*. Chicago, IL: strawberry bricks, 2007, 361 s.
- STUMP, Paul. *The Music's All That Matters: A History Of Progressive Rock*. Repr. London: Quartet Books, 1998. ISBN 07-043-8036-6.
- ŠTĚDRŮ, Miloš. *Základy mikrotektoniky: 9 analýz*. Vyd. 1. Brno: Brno : Rektorát Masarykovy univerzity, 1991, 102 s. ISBN 8021002379.
- VÁŇOVÁ, Hana a Jiří SKOPAL. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2007, 198 s.
- VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2002, 183 s. Studijní texty (Akademie múzických umění). ISBN 80-858-8386-4.

Internetové články

- BOTTGE, Karen. Reading Adorno's Reading of the Rachmaninov Prelude in C-sharp Minor: Metaphors of Destruction: Metaphors of Destruction, Gestures of Power. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 17, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z:
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.bottge.html>.
- DENES, Pinter. The Queen anomaly: Melody repetition and the melody factor in Queen songs. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, č. 5 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z: <http://www.soundscapes.info>.
- EVERETT, Walter. Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music theory online MTO: a publication of the Society for Music Theory* [online]. 2004, roč. 17, č. 4 [cit. 2012-06-01]. ISSN 1067-3040. Dostupné z:
http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html.
- FINK, Robert. Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. In: *American music* [online]. University of Illinois, 1998 [cit. 2012-05-31]. 16: 2.

Dostupné z: <http://www.johnhalle.com/bard.classes/bcs.II/elvis.everywhere.pdf>

KERENYI, Gabor. *ELP MIDI Files* [online]. 2001 [cit. 2012-12-30]. Dostupné z: <http://web.agria.hu/kepenu/elp.htm>.

LUPIS, Giuseppe. *The published music of keith emerson: expanding the solo piano repertoire*. Athens, Georgia, 2006. Dizertační. Graduate Faculty of The University of Georgia.

MOORE, Allan F. Progressive rock. In: *Groove Music Online* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

PINTER, Denes. The Queen anomaly: Melody repetition and the melody factor in Queen songs. In: *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z: <http://www.soundscapes.info>.

POE, Edgar Allan. The Poetic Principle. [online]. 1850 [cit. 2012-06-04]. Dostupné z: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/poetic.html>

STEPHENSON, Ken. Review of Kevin Holm-Hudson, Genesis and “The Lamb Lies Down On Broadway” (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008). *MTO* [online]. 2010, roč. 16, č. 1 [cit. 2012-01-04]. Dostupné z: <http://www.mtosmt.org>.

TAGG, Philip. Analyzing popular music: theory, method and practice. TAGG, Philip. *Philip Tagg's Online Texts* [online]. 1982 [cit. 2012-05-31]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>.

TAILOR, Filip. Yes: Fly From Here. *E-kultura* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://e-kultura.cz/yes>.

TILLEKENS, Ger. Marks of the Dorian family: Notes on two Dorian double-tonic tunes. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, č. 5 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z:

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME05/Dorian_family.shtml.

Internetové stránky

Genesis. *MIDI Music Collection* [online]. [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: <http://www.midi-karaoke.info/20e6533d.html>.

Hammond Organ. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Hammond_organ.

Isle of Wight Festival 1970. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-05]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_Wight_Festival_1970.

Leitmotif. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-06]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Leitmotif>.

List of best-selling albums. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_albums.

Mellotron. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mellotron>.

Mike Oldfield: Tubular.net [online]. 2012 [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://tubular.net/biography>.

Mike Oldfield - Amarok. *Discogs* [online]. 2012 [cit. 2013-01-01]. Dostupné z: <http://www.discogs.com/Mike-Oldfield-Amarok/release/501910>.

Supper's Ready. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Ready.

Tablibrary.com. *Guitar Tab Library* [online]. [cit. 2011-04-06]. Dostupné z:
<http://www.tablibrary.com>.

POE, Edgar Allan. *The Poetic Principle*. [online]. 1850 [cit. 2012-06-04]. Dostupné z:
<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/poetic.html>.

YouTube: Broadcast Yourself [online]. [cit. 2010-04-02]. Dostupné z:
<http://www.youtube.com>.

Prameny

ELP. *Emerson, Lake & Palmer* [CD]. UK: Sony BMG, 2006.

GENESIS. *Foxtrot* [CD]. UK: Virgin Records, 1994.

QUEEN. *A Night At The Opera* [CD]. UK: EMI, 1993.

ODBORNÁ A UMĚLECKÁ ČINNOST

Publikační činnost

TAILOR KREJČÍ, Filip. On the perception of the tonal centre in an ambiguous tonal environment: The case of Prog-Rock. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, č. 5 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z:
http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME15/Perception_tonal_centre.shtml.

KREJČÍ, F. Apercce tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Musica et educatio III*. Ružomberok: Katedra hudby PF KU v Ružomberku, 2012.

KREJČÍ, F. Specifika baletní klavírní korepetice. In: *Hudební výchova 2010 – 7. webová konference*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, Katedra hudební výchovy. ISSN 1802-6540.

[Dostupný na <http://konference.osu.cz/khv/index.php?id=3> cit. 30.8.2010].

Aktivní účast na konferencích

KREJČÍ, F. Apercce tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Musica et educatio III*. Ružomberok: Katedra hudby PF KU v Ružomberku, 2011.

KREJČÍ, F. Apercce tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Systémové aspekty v rozvoji lidských zdrojů a jejich flexibility jako podpora interdisciplinárního výzkumu vybraných oblastí hudební kultury*. Olomouc: Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci, 2010.

KREJČÍ, F. Znaky sonátové formy v artrockové hudbě. In: *Z bakalářských, diplomových a disertačních prací*. Ostrava: Katedra hudební výchovy PdF OU v Ostravě, 2011.

Aktivní účast na semináři

Prolínání a přesahy výsledků fyzikálních a matematických výzkumů do výtvarného a hudebního umění. Olomouc: Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci. 2009.

Vedení odborných seminářů, pedagogická a umělecká činnost

KREJČÍ, F. *O jazzové klavírní improvizaci*. Bruntál: ZUŠ Bruntál, 23.9.2010.

KREJČÍ, F. *O jazzové klavírní improvizaci*. Olomouc: ZUŠ Žerotín, 2.12.2010.

KREJČÍ, F. *Causa Sabina* (režie Jan Sulovský). Kompozice, aranž, nahrání a editace scénické hudby. 2011.

Aranžování skladeb pro Komorní smíšený sbor Univerzity Palackého Ateneo

QUEEN. *Bohemian Rhapsody*. 2010.

REŽNÝ, Pavel. Májové koncerty univerzitních sborů ovládly Umělecké centrum UP.

Univerzita Palackého v Olomouci [online]. 2009 [cit. 2012-12-31]. Dostupné z:

<http://www.upol.cz/aktualita/clanek/majove-koncerty-univerzitnich-sboru-ovladly-umelecke-centrum-up/>.

Aranžování skladeb pro jazzový bigband Žerotín (ZUŠ Žerotín, Olomouc)

HAZYDECAY. *Angelz In Da House*. 2010.

Alicia Keys. *Fallin'*. 2011.

Dusty Springfield. *Son Of A Preacher Man*. 2011.

Aranžování skladeb pro dívčí vokální soubor Kassiopea

J. Uhlíř/J. Svěrák. *Voda, voděnka*. 2011.

Adeste Fideles (tradicional). 2011.

Baletní korepetice

O.s. Baletní studio při Moravském divadle Olomouc. 2008 – doposud.

Baletní soubor Moravského divadla Olomouc. 2010 – doposud.

Granty

Apercepce tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí (SGŠ, Specifický výzkum, 2011, PdF_2011_006) (hlavní řešitel).

Účinkování v inscenacích Moravského divadla Olomouc

Na miskách vah (klavír). režie: Michael Tarant. 2011.

Nemravná píseň (hudební nastudování a klavírní doprovod). režie: Milan Šotek. 2012.

Periferie (klavír). režie: Štěpán Pácl. 2013.

Recenze

TAILOR, Filip. Yes: Fly From Here. *E-kultura* [online]. 2007 [cit. 2013-01-03]. Dostupné z: <http://e-kultura.cz/yes>.

KREJČÍ, F. Recenze: HOLM-HUDSON, K. *Progressive Rock Reconsidered*. In: *Sborník vítězných prací soutěže o nejlepší magisterskou a doktorskou práci*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2012.

PŘÍLOHY

SEZNAM PŘÍLOH

Notový zápis analyzovaných skladeb (partitury)

- EMERSON, LAKE & PALMER: *Take A Pebble*.
- QUEEN: *The Prophet's Song*.
- GENESIS: *Supper's Ready* (první věta *Lover's Leap*).

Audiovizuální přílohy a dokumenty v datovém formátu (shodný obsah obou médií)

- 1x USB flash disc.
- 1x CD.

ANOTACE

Jméno, příjmení, titul:	Filip Krejčí, Mgr.
Pracoviště:	Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci.
Vedoucí práce:	prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.
Rok obhajoby:	2013.

Název práce:	Notový zápis a analýza vybraných skladeb progresivního rocku a art rocku.
Název v angličtině:	Transcription and musical analysis of chosen pieces from progressive rock and art rock.
Anotace v češtině:	Hlavní vědeckovýzkumnou metodou této dizertační práce je kvalitativní, komplexní, analytický výzkum vybraného hudebního materiálu žánrů progresivního rocku, respektive artrocku. Jejím cílem je následná konfrontace učiněných závěrů s dosud platnými poznatky moderní muzikologie na poli rockové hudby.
Klíčová slova:	Prog, progresivní rock, progrock, art, artrock, analýza, Emerson, Lake, Palmer, Genesis, Mike Oldfield, Queen, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd.
Anotace v angličtině:	Scientific research method of this thesis is a qualitative, comprehensive analytical research of selected musical material from genres of progressive rock and art rock respectively. Its objective is followed by confrontation with the conclusions reached yet amongst modern musicology in the field of rock music.
Klíčová slova v angličtině:	Prog, progressive rock, progrock, art, artrock, musical, analysis, Emerson, Lake, Palmer, Genesis, Mike Oldfield, Queen, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd.
Přílohy vázané v práci:	Notový zápis skladby <i>Take A Pebble</i> , Notový zápis skladby <i>Prophet's Song</i> , Notový zápis první věty <i>Lover's Leap</i> skladby <i>Supper's Ready</i> , CD a USB flash disc s digitálními přílohami (obsah obou médií je totožný).
Rozsah práce:	223 s.
Jazyk práce:	čeština, většina citací v angličtině.

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Mgr. FILIP KREJČÍ

**NOTOVÝ ZÁPIS A ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB
PROGRESIVNÍHO ROCKU A ARTROCKU**

autoreferát dizertační práce

Školitel: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

OLOMOUC 2013

Oponenti práce:

Prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D., PdF UJEP v Ústí nad Labem

Doc. PhDr. Aleš Opekar, CSc., FF UK v Praze

Místo a termín obhajoby:

Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci,

Místo, kde bude disertační práce s posudky vystavena 14 dnů před vykonáním její obhajoby:

Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci.

OBECNÁ ČÁST:

1. RELEVANTNÍ INFORMACE	12
1.1. Ke struktuře práce	12
1.2. Východiska, klíčové otázky, oblast zkoumání, analytické metody a cíle	13
1.2.1. Validace analýzy populární hudby, přístupy, vlastní metodika	19
1.3. K užité terminologii	30
1.4. Ke zdrojům a pramenům	33
1.5. Problematika notového zápisu populární hudby	35
1.6. K notovému aparátu a jiným grafickým znázorněním hudebního materiálu	39
2. GENEZE, VÝVOJ A CHARAKTERISTIKA PROGRESIVNÍ ROCKOVÉ A ARTROCKOVÉ HUDBY, HUDEBNĚ-ESTETICKÝ DISKURZ	44
2.1. Progresivní rock, artrock – definice	44
2.1.1. Vznik a vývoj progresivního rocku a artrocku, sociokulturní souvislosti, otázka žánrového a regionálního vymezení, periodizace	46
2.1.1.1. Funkce progresivní rockové hudby a fenomén návratu k estetické a komunikační hodnotě	53
2.2. Obecná charakteristika progresivního rocku a artrocku	63
2.2.1. Specifika struktury hudebního materiálu progresivního rocku	64
2.2.1.1. Instrumentace	67
2.2.1.2. Harmonie	72
2.2.1.3. Melodika	84
2.2.1.4. Rytmika	85
2.2.1.5. Dynamika	86
2.2.1.6. Virtuozita	87
2.2.1.7. Spontaneita a improvizace versus prokomponovanost	88
2.2.1.8. Asymetričnost hudební struktury	90
2.2.1.9. Hudební formy koncepční alba a paralela s cyklem skladeb	91
2.2.2. Styly progresivního rocku a artrocku	96
3. SHRUTÍ OBECNÉ ČÁSTI	97

ANALYTICKÁ ČÁST

4. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ INTERPRETI PROGRESIVNÍHO ROCKU A ARTROCKU A JEJICH TVORBA – PŘÍKLADY A SONDY	99
4.1. GENESIS	100
4.2. EMERSON, LAKE & PALMER	107
4.3. MIKE OLDFIELD	112
4.4. YES	119
4.5. KING CRIMSON	123
4.6. PINK FLOYD	126
4.7. JETHRO TULL	129
4.8. Další interpreti a stopy rockové progrese	132
5. KOMPLEXNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB	134
5.1. EMERSON, LAKE & PALMER: <i>Take A Pebble</i>	134
5.2. QUEEN: <i>The Prophet's Song</i>	155
5.3. GENESIS: <i>Lover's Leap</i> , 1. věta skladby <i>Supper's Ready</i>	184
ZÁVĚR	210
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	212
ODBORNÁ A UMĚLECKÁ ČINNOST	218
<u>PŘÍLOHY</u>	
SEZNAM PŘÍLOH	222

Publikační činnost

TAILOR KREJČÍ, Filip. On the perception of the tonal centre in an ambiguous tonal environment: The case of Prog-Rock. *Soundscapes online journal on media culture / [Opleiding Onderwijskunde, Rijksuniversiteit Groningen]* [online]. 2001, č. 5 [cit. 2012-05-10]. ISSN 1567-7745. Dostupné z:
http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME15/Perception_tonal_centre.shtml.

KREJČÍ, F. Aperccepe tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Musica et educatio III*. Ružomberok: Katedra hudby PF KU v Ružomberku, 2012.

KREJČÍ, F. Specifika baletní klavírní korepetice. In: *Hudební výchova 2010 – 7. webová konference*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, Katedra hudební výchovy. ISSN 1802-6540.

[Dostupný na <http://konference.osu.cz/khv/index.php?id=3> cit. 30.8.2010].

Aktivní účast na konferencích

KREJČÍ, F. Aperccepe tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Musica et educatio III*. Ružomberok: Katedra hudby PF KU v Ružomberku, 2011.

KREJČÍ, F. Aperccepe tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí. In: *Systémové aspekty v rozvoji lidských zdrojů a jejich flexibility jako podpora interdisciplinárního výzkumu vybraných oblastí hudební kultury*. Olomouc: Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci, 2010.

KREJČÍ, F. Znaky sonátové formy v artrockové hudbě. In: *Z bakalářských, diplomových a disertačních prací*. Ostrava: Katedra hudební výchovy PdF OU v Ostravě, 2011.

Aktivní účast na semináři

Prolínání a přesahy výsledků fyzikálních a matematických výzkumů do výtvarného a hudebního umění. Olomouc: Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci. 2009.

Vedení odborných seminářů, pedagogická a umělecká činnost

KREJČÍ, F. *O jazzové klavírní improvizaci*. Bruntál: ZUŠ Bruntál, 23.9.2010.

KREJČÍ, F. *O jazzové klavírní improvizaci*. Olomouc: ZUŠ Žerotín, 2.12.2010.

KREJČÍ, F. *Causa Sabina* (režie Jan Sulovský). Kompozice, aranž, nahrání a editace scénické hudby. 2011.

Aranžování skladeb pro Komorní smíšený sbor Univerzity Palackého Ateneo

QUEEN. *Bohemian Rhapsody*. 2010.

REŽNÝ, Pavel. Májové koncerty univerzitních sborů ovládly Umělecké centrum UP.

Univerzita Palackého v Olomouci [online]. 2009 [cit. 2012-12-31]. Dostupné z:

<http://www.upol.cz/aktualita/clanek/majove-koncerty-univerzitnich-sboru-ovladly-umelecke-centrum-up/>.

Aranžování skladeb pro jazzový bigband Žerotín (ZUŠ Žerotín, Olomouc)

HAZYDECAY. *Angelz In Da House*. 2010.

Alicia Keys. *Fallin'*. 2011.

Dusty Springfield. *Son Of A Preacher Man*. 2011.

Aranžování skladeb pro dívčí vokální soubor Kassiopea

J. Uhlíř/J. Svěrák. *Voda, voděnka*. 2011.

Adeste Fideles (tradicional). 2011.

Baletní korepetice

O.s. Baletní studio při Moravském divadle Olomouc. 2008 – doposud.

Baletní soubor Moravského divadla Olomouc. 2010 – doposud.

Granty

Apercepce tonálního centra v nejednoznačném tonálním prostředí (SGŠ, Specifický výzkum, 2011, PdF_2011_006) (hlavní řešitel).

Účinkování v inscenacích Moravského divadla Olomouc

Na miskách vah (klavír). režie: Michael Tarant. 2011.

Nemravná píseň (hudební nastudování a klavírní doprovod). režie: Milan Šotek. 2012.

Periferie (klavír). režie: Štěpán Pácl. 2013.

Příloha: Abstract

Rock music theory and qualitative research concerning its musical material is recently experiencing an unprecedented boom. In Great Britain and the United States, the scientific study of rock music became quite frequent, even common, while in the Czech Republic, the comprehensive and systematic process of examining rock musical material yet almost does not exist. There is only a few diploma thesis and probes, which prefer musical aesthetic before analysis. The vast majority of the primary sources of this work is therefore English-written.

A subgenre, which is obviously enjoying the greatest interest among scholars of rock music is progressive rock and its offshoots. Proof of this publication as *Understanding Rock - Essays in Musical Analysis* by John Covach and Graeme Boone (1997), *Music of Yes - Structure And Vision In Progressive Rock* (1997) by Bill Martin, *Progressive Rock Reconsidered* (2002) by Kevin Holm-Hudson, or the myriad publications of contemporary British musicologists Richard Middleton (*Studying Popular Music*) and Allan Moore (*Analyzing Popular Music, Rock: The Primary Text*, etc.).

All these these sources have a common denominator - qualitative research of progressive rock musical material. Such a research direction in the Czech Republic does not exist, therefore is considered a scientific problem. Increasing level of qualitative understanding of progressive rock music in the Czech music theory is therefore a major impetus to write a dissertation *Transcription and musical analysis of chosen pieces from progressive rock and art rock* as well as its ultimate goal.

Index words: prog, progressive rock, progrock, art, artrock, musical, analysis, Emerson, Lake, Palmer, Genesis, Mike Oldfield, Queen, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd.