

ROCKOVÉ ARANŽOVÁNÍ

III. ČÁST

Vážení čtenáři, dovoluji vám na úvod připomenout, že celý minulý díl byl věnován aranžování rytmiky, tj. basy a bicích. Na několika případech jsme si ukázali, jak se dá celkem jednoduše jen s použitím rytmizace obohatit basový part, a jak ho lze skloubit s bicími. Síla rytmiky totiž nespočívá v tom „hrát za každou cenu hromadu tónů“, ale v celkové promyšlenosti a nápaditosti všech rytmických podkladů, jakožto i doprovodně-harmonické složky kapely a zpěvu. „Bezhlavé“ hraní bývá většinou typické pro kapely s instrumentálně nepřilíš zdatnými a hudebně zkušenými muzikanty. Nikdo jim totiž neřekl, že pomlka má v muzice úplně stejný význam jako znějící tón. Tyto kapely se pak vyznačují spódkem, který nešlape, a ve kterém jsou neustále omílány stejné postupy a hudební paralelismy hlasů a nástrojů. Tato zbytečná zvuková skrumáž zvuků velmi snižuje srozumitelnost rytmiky. A pokud se po base a bicích začne hudebně opíčit ještě i kytara, je o důvěrně známou hlukovou stěnu nanejvýš postaráno!

KYTARA



Autor článku: Petr Los

■ PRO VŠECHNY MUZIKANTY

Muzikanti podobný úkaz většinou schovávají za to, že hrají punk apod., ale nápadité aranžmá, které zaujme a nenudí, může mít i jakýkoliv drsný styl. V minulém díle jsem se též několikrát zmínil, že v rockové hudbě je nejdůležitějším prvkem rytmus. Na několika zvukových příkladech jsem se snažil ukázat alespoň zlomek různorodých možností rytmizace hudebního partu baskytary. Občas je ale zbytečně „narvaný“ spódek skladby i dílem hudebníků instrumentálně velmi erudovaných a technicky vybavených. Chtějí totiž za každou cenu své hráčské dovednosti uplatnit v praxi. Tímto neduhem se mnohdy projevují někteří studenti uměleckých škol a konzervatoří. Pokud produkuje pouze instrumentální hudbu, pak samozřejmě může být instrumentální složka jejich tvorby náročnější. Oni však často zapominají na to, že nedílnou součástí kapely je i zpěvák. Když si poslechneme instrumentalisty ze slavných kapel, překvapí nás, jak jednoduše a promyšleně uměli a umí hrát ve prospěch skladby jako celku. Své obrovské mistrovství a virtuozitu předvádí v plné kráse teprve až v sólových partech. Mnohokrát jsem již ve studiu zažil, jak všemi kapelními členy obdivovaný hudebník pohořel jen proto, že neuměl své hráčské dovednosti dotáhnout do konce a jeho výkon byl pak slušně řečeno diskutabilní.

■ MAGICKÁ ŠESTKA

V dnešním díle naší aranžérské minisérie zkusím společně s vámi nahlédnout pod ruku našim šestistrunným spoluhráčům. V dřívějších dobách bývali hráči na elektrickou kytaru nejvíce obdivovanými a ceněnými členy rockových kapel. Jejich přínos nebyl pouze v hráčském mistrovství, ale i v tom, že byli zároveň zvukovými alchymisty, kteří často vytvářeli sound celé kapely. Mezi

muzikanty jsou za největší majitele různých tajemných krabiček, škatulí, pedálů či dokonce celých hudebních racků (ve kterých to různě bliká a svítí) považováni právě kytaristé! Pomocí všech těchto „hejblátek“ a svých bleskurychlých prstů či plovoucích beglajtů vyrábí ono „éterično“, ze kterého pak běhá mráz po zádech nejen fanynkám v první brázdě, ale i nám ostatním posluchačům. Také vousatí dlouhovlasí řezníci oblečení do kůže a řetězů (stojící před hradbou aparátů) vzbuzují ve vroucím davu šílenství a vám se ještě dlouho po skončení koncertu svíjí v hlavě a uších nastartovaný dieselový motor. Kytara má zkrátka tisíce a tisíce podob, z nichž každá může být krásná.

Od dob loutny či citery je však kytara hlavně nástrojem umožňujícím jak akordickou, tak i melodickou vícehlasou hru. Jinými slovy: může vyplnit prostor mezi basou a hlavní melodií. Na tuto výplň z ryze hudebního hlediska postačí pouze jedna kytara. Je jasné, že dvě kytary jsou z rockového pohledu lepší. Mají plnější zvuk a jejich souhra otevírá více zvukových možností. Jejich využití ovšem také klade větší nároky právě na aranžérské zkušenosti kapel či hudebních producentů.

■ TAJEMSTVÍ AKORDŮ LETEM SVĚTEM

Hlavním charakteristickým prvkem hry na kytaru, vhodným pro aranž souborů, je především hra akordů. Lehkou a známou definicí, že totiž akord je souzvuk více než dvou tónů vzdálených od sebe o tercii, zná snad každý žák umělecké školy. Horší je to už se samotnými akordy, které dokáží zamotat hlavu mnoha hudebníkům. Hudba až do počátku osmnáctého století pracovala pouze s melodickými hlasy, které skladatelé uměli velmi obratně vést. Z hlediska historického

je tedy akord vlastně zastavením několika hlasů v polyfonii (vícehlasu). Ve složitých vícehlasých skladbách, kde se hlasy navzájem prolétaly jako na sobě nezávislé melodie, stoupaly a klesaly podle přesných pravidel, docházelo v závěru povětšinou ke zhuštění těchto hlasů a zároveň k tzv. **syrytmii**, kdy hlasy postupují ve stejném rytmu a my je vnímáme jako hlas jediný. V období vrcholného baroka byla kompozičně nejvyspělejší formou fuga. Právě v její finální části (těsna) se objevovaly náznaky akordů. Klasicismus pak již naplno nejčastěji pracuje s jednou melodií (homofonií) podepřenou právě akordy jako pevnými pilíři chrámu. Zpočátku opatrně, pak stále odvážněji a odvážněji, až se v klasické hudbě postupně pevný harmonický řád ve dvacátém století rozpadl na experimentální atonalitu.

Dnešní moderní hudba již může klidně využívat všemožných druhů akordů, od jednoduchých základních kvintakordů, až po složité undecimové, terdecimové a jiné disonantní hrůzy. A také tak činí. Proto se v různých stylech objevují více či méně jednoduché harmonické postupy, různé druhy akordů a jejich modifikací.

Na první ukázce (v Cdur) můžeme vidět (a slyšet) nejprve **čtyři základní kvintakordy**: durový, mollový, zvětšený a zmenšený. Dva první jsou základním kamenem všech existujících tónin, zatímco další dva – alterované – jsou již využívány méně a musí se s nimi umět zacházet, protože jsou spíše přechodové a samy o sobě nelibozvучné. Používání **dur** a **moll** bych přirovnal významově ke kontrastu bílé a černé v malířství. Durové i mollové akordy je též možné mezi sebou míchat a zvyšovat harmonickou pestrost skladby. Pokud se ke kvintakordům složeným ze tří tónů přidá ještě tón čtvrtý, vzdálený o tercii, vzniknou takzvané **septakordy**, pokud dva tóny opět v terciové vzdálenosti, jedná se pak o **nónové akordy**. (Viz notový záznam: Kvintakordy + septakordy)

Těch je už na první pohled mnohem více a práce s nimi vyžaduje jisté hudební zkušenosti. Popisovat zde, kde různé typy akordů využívat, jak je upravovat, spojit s jinými septakordy či kvintakordy, jak míchat dur a moll, je bohužel technicky nemožné.

Chci však na tomto místě napsat, že rockový hudebník nepotřebuje všechny tyto složitosti do puntíku ovládat. Dobrou skladbu je možné vystavět i s jednodušším harmonickým plánem. Pokud se však muzikant naučí více druhů akordů, jen to rozšíří jeho harmonické znalosti. Podobně to funguje i u studia cizích jazyků. Čím více slovíček a gramatiky znáte, tím lépe se domluvíte. Na druhou stranu: „Myslet si, že pár zkrácených powerchordů omílaných stále ve stejných tóninách mě vynese až na hudební Olymp, nebude asi úplně to pravé.“ Tedy pokud se moje kapela nejmenuje třeba Nirvana.



Akordy rovněž úzce souvisí se stupnicemi. Na jednotlivých stupních veškerých stupnic je možné postavit opět kvintakordy. Tyto stojí k sobě v přesně daných příbuzenských či nepříbuzenských vztazích. Příbuznost je tvořena počtem tónů, které jsou pro oba spojované akordy společné. U nepříbuzných se pak musí spoj provádět jiným způsobem. Zároveň je možné, ba i žádoucí, zaměřovat jeden akord za druhý (třeba i dur za moll) a tím rozvíjet harmonickou pestrost skladby. Ale zpět k akordům a kytaristům. Každý kytarista by měl zvládnout od co nejvíce tónin zahrát alespoň durový a mollový kvintakord a dominantní septakord. Tato trochu teoretická kapitola je stejně jako kytaristům určena i klávesistům, i když každý z těchto dvou

nástrojů má trochu jiné zvukové možnosti a akordy jsou u nich jinak rozloženy. Ale dost již odpudivé harmonické teorie a vzhůru do kytarového světa.

■ MEZI BASOU A MELODIÍ

I kdyby byla basa sebekrásnější, melodie sebetklivější a mezi nimi prázdno, určitě by se nám ta prázdnota dlouho nelíbila. Samozřejmě, že někteří basisté umí sami o sobě hrát tak, jako by hrála celá kapela (že, pane Wootene?), ale to jsou jen takové hříčky přírody. My ostatní se bez dobrých kytaristů neobejdeme. To oni vyplňují prostor mezi basovou linkou a hlavní melodií, a mnohdy beze zbytku. Způsob, jakým tento prostor dokáží vyplnit, patří k aranžérskému a zvukovému mistrovství hráče a potažmo pak celé kapely, ale to už bych se opakoval. Kytarista má na výběr. Buďto bude hrát v určitých pásáčkách všemožné melodické jednohlasé či vícehlasé linky, nebo zvolí akordický doprovod nazvaný **beglajt**, čímž spolehlivě zaplní instrumentální plochu.

■ BEGLAJTY NADE VŠE

Nejjednodušší způsob hraní beglajtu je klasické hraní jednotlivých akordů: buď spojeným palcem a ukazovákem přes všechny struny, nebo totéž trsátkem. O harmonickou výplň je tak náležitě postaráno. Tento beglajt můžete modifikovat jednak ve shodě s rytmikou, čímž ještě více utvrdí důležité momenty hry, nebo naopak hrát do mezer rytmiky, čímž vzniká groove. U beglajtu je důležitá zejména pravá ruka tvořící rytmus. Levou mnohdy stačí držet z akordu třeba jen dva tóny, nebo dokonce levačkou tóny tlumit, a přesto vše šlape, jak má. Velmi účinný kontrast je otevřený beglajt versus jeho muting. Muting dělají hráči tak, že hranu dlaně pravé ruky položí přes kameny kobylky a tónům nedovolí proznít. Výsledkem je přidušený krátký zvuk (u smyčců se totéž tvoří pomocí dusítka-sordinky). Pokud toto udělají ve spolupráci se zeslabením basy a bicích, je krásný kontrast na světě. Během hry ve forte pak hráč ruku z kobylky sundá a akordický beglajt se rozezvoní naplno.

(Audioukázky č. 1, 2, 3 a 4)

Kvintakordy:

tónický durový kvintakord tónický mollový kvintakord zvětšený kvintakord zmenšený kvintakord

1 2 3 4

Septakordy:

5 6 7 8 9 10 11 12

Powerchordy:

9 10 11 12

Riff 1:



Riff 2:



www.music-store.cz

Begljajt je nejvíce používaný způsob hraní doprovodu. Naprosto úžasné používali a používají begljajt funkovi a jazzoví hráči. Černošští kytaristé uměli pomoci begljajtu na pár strunách, často i s absencí plnohodnotných akordů, zahrát neuvěřitelně šlapavé spodky. Pokud nechce kytarista hrát doprovod přes všechny struny, může akordy postupně vybrnkávat. Způsob této techniky vždy záleží na typu skladby a použitém akordu. Rychlé rozklady, tzv. *arpeggia*, též najdou své místo v méně exponovaných částech skladby. Ve tvrdší hře je velmi rozšířené tzv. používání powerchordů.

■ SÍLA POWERCHORDŮ

Powerchord je souzvuk tónů, většinou primy, kvinty (nebo kvarty) a oktávy daného akordu. Powerchord však není akordem v pravém slova smyslu, protože mu chybí to nejdůležitější - durová či mollová tercie. Bez tohoto intervalu nelze klasifikovat, zda se jedná o dur nebo moll. Při čisté hře by takto zahráný souzvuk působil prázdně a ploše, ale se zkresleným zvukem v zádech je to zbraň vsutku mocná. (Viz notový záznam: Powerchordy) (Audioukázka č. 5)

Powerchordy lze samozřejmě všemožným způsobem rytmizovat. Dobří metaloví hráči si už dávno nevystačí s pouhým „džin. džin. džin“, ale tempo a rytmická rafinovanost jejich powerchordové hry s basou a bicími je mnohdy na hranici hratelnosti. Při hraní těchto begljajtů opět velmi záleží na tom, jak vysoká je interpretační úroveň jednotlivých hudebníků. Pokud se potýkají s rytmem a tempem pasáží, nebude spodek nikdy šlapat. Mnoho světových kapel střídá akordický doprovod na elektrických i akustických kytarách s hraním těžkotonážních powerchordů jako kontrastu a pozvednutí určitých formálních částí skladby. Powerchord prostě doplňuje hru celého symfonického orchestru ve forte.

■ ZA VŠÍM HLEDEJ RIFF

Riff je hudební termín používaný v rockové hudbě. Jedná se o nosné, rytmicky a melodicky výrazné instrumentální téma. Může být (a často je) hrané celou kapelou jednohlasně, což ještě více podtrhne jeho údernost. Riff by si měl posluchač hned po refrénu zapamatovat co nejdříve. Ale mnohdy je tomu naopak. Některé kapely se používáním riffů přímo proslavily a založily na nich svou kariéru.

Deep Purple, Led Zeppelin, Rage Against the Machine, RHCP a mnoho dalších používalo riffy jako instrumentální kontrast k vokálním částem svých skladeb. Správný riff by měl zvednout posluchače ze sedadel. (Viz notový záznam: Riff 1)

Riff je vlastně taková miniskladba žijící vlastním životem uvnitř větší skladby. Vymyslet dobrý riff je stejně těžké, jako vymyslet dobrou melodii. Neexistuje recept, jak se to naučit. Opět to vychází z kytaristova umu, nahaného a naposlouchaného materiálu. Riffy zabírají jak v rychlých, tak v pomalých tempech, a čím více se valí, tím je to lepší. Vůbec nemusí být hrané s příliš zkresleným zvukem a vůbec nemusí obsahovat mnoho tónů. Nejdůležitější u riffu je jeho rytmická důvtipnost. Pokud dokáže kapela (nebo někdo z ní) promítnout motiv z riffu i do jiné, klidně i zpívané části skladby v melodické či rytmické obměně, pak se jedná o takzvanou *motivicko-tématickou práci*.



To je už počín docela mistrovský. Takto pracovat s motivy a tématy se totiž učí hudební skladatelé. Jako ukázkou jsem použil dva riffy ze své učitelské dílny. (Viz notový záznam: Riff 2) (Audioukázka č. 6 a 7)

■ OZDOBA PÍSNĚ: KYTAROVÉ SÓLO

Kytarové sólo je jednoznačně ukázkou hráčových instrumentálních schopností. V dobách dávno minulých se podobná sóla nazývala kadence. **Kadence** byly součástí přísné hudební formy zvané **koncert**. V každé ze tří vět mohlo být kadencí i několik. Hráč tu předváděl hru rozložených akordů, dvojhmaty, flažoletové pasáže, arpeggia a jiné virtuózní běhy. Dnešní kytarová sóla (a nejen ona) nejsou ničím jiným, než obdoba kadence. I zde kytarista ukazuje svou technickou zručnost a instrumentální dovednost. Aranžérsky by sólo mělo být vystavené úplně stejně, jako samotná skladba. Mělo by mít hlavní téma, které se v různých modifikacích několikrát ozve, mělo by mít vrchol a logický závěr. Není totiž nic horšího, než když nezkušený kytarista naplácá za sebe několik kytarových rádoby fint zpola naučených z internetového poslechu. Pamatujte si jednu důležitou zásadu: „**O hudební kvalitě nerozhoduje množství použitých motivů témat a frází bez ladu a skladu, ale následná promyšlená kompoziční práce s vybranými z nich.**“

Termín „**vyhrávka**“ označuje několikatakotový instrumentální motiv, který je často použit jako spojení dvou formálních částí. Hudebně může být odvozen od hlavní melodie, nebo může posluchače naopak připravovat svým opakováním na nástup sóla či sóla. I vyhrávka by měla nějakým způsobem hudebně konvenovat se zbytkem skladby, pokud samozřejmě její odlišnost není autorovým aranžérským záměrem. Pořád je nutné myslet na to, že veškerý instrumentální materiál by měl být kontrastem ke zpěvu. V čistě instrumentálních skladbách pak fungují trochu jiná pravidla, která ponechme zatím stranou. Rozsah sóla je též velmi důležitý. Příliš dlouhá sóla bývají pro posluchače únavná. Dnes je trend kratších, ale výrazných sóla. Pětiminutovým kvikáním v bluesové pentatonice tam a zpět příliš euforie nevyvoláte.

■ PŘÍŠTĚ

Všem kytaristům vřele doporučuji poslehat své zahraniční kolegy. David Gilmour, Brian May, Joe Satriani a další nejen dokonale ovládají své nástroje a hrají s neobyčejnou lehkostí a nasazením, ale ještě mají velice charakteristický zvuk, podle něhož jsou okamžitě k poznání. Jak to dělají a z čeho vlastně a jak lze sestavit píseň? Co k tomu potřebují za efekty? Jak se s nimi pracuje? To vše jsou otázky, na které se pokusím odpovědět v příštím díle seriálu. Nebojte, kytaru jen tak rychle opustit nehodlám.

