



Základy solidní (nejen) sólové hry

Motivací pro sepsání tohoto článku pro mě byly jak zkušenosti se studenty, kteří se snaží zlepšit, zpřehlednit a zpřístupnit svoji sólovou hru, tak moje vlastní úsilí o totéž. Jelikož jako muzikanti a instrumentalisté máme při soustavné práci na technice, rytmu, znalostech harmonie a spoustě dalších věcí tendenci zabřednout v detailech, může pro nás být obtížné vidět se zdravým odstupem tak komplexní věc, jakou je vlastní styl hraní.

Jiří Novotný

Vibráto Tón/Zvuk Orientace Licky Frázování/Rytmika

V herní praxi často můžeme narazit na problém, kdy něco prostě „nezná dobře“ i přesto, že je to technicky precizní, nebo by to teoreticky „mělo fungovat“. Takovýto moment obvykle bývá příčinou frustrace. Stejně jako kytarista, který je na začátku svého hudebního vývoje ze všech stran bombardován kvantem informací, může ztratit nebo minout ty opravdu důležité pilíře toho, co tvoří solidní hru, můžeme i my, pohlcení procesem dalšího studia, přehlédnout to samé. Proto si při analýze mého hraní (a také hraní mých studentů) většinou i nevědomky v duchu projdu tento krátký „checklist“ prvků, které považuji za naprosto stěžejní pro cokoliv, co má znít „dobře“. Jde o: vibráto, tón/zvuk, orientaci, licky a frázování/rytmiku...

Všechny tyto pojmy se pokusím definovat, více rozvinout a vysvětlit jejich vztah ke konkrétním příkladům při hraní a improvizaci. Většinou k nim budu přistupovat z pohledu rockového či bluesového hraní, nebo ještě lépe: v kontextu hráčů zvyklých na práci s estetikou zkresleného zvuku.

Vibráto

Vibráto je u začínajících hráčů naprosto běžně opomíjeno. Jeli-kož se jedná o něco, o čem běžný hudební posluchač rozhodně nepřemýšlí a co i spousta kolegů instrumentalistů hrajících na jiné nástroje (bicí, harfy, triangel, atd.) nemusí řešit, je podceňová- ní jeho významu zcela pochopi- telné. I přesto se jedná o věc, jejíž nezvládnutí vede i u kytaris- tů, kteří věnovali tisíce hodin cvičení techniky, k tomu, že při samotné improvizaci zní jako naprostí začátečníci. Pokud bych měl definovat termín „po- kročilý kytarista“, asi bych začal právě u hráčů, kteří se začínají vědomě věnovat vibrátu.

Ve chvíli, kdy už se nejedná jen o instinktivní tik v ruce operující na hmatník, ale o výrazový prostředek, jemuž byla věnová- na nějaká pozornost, musí mít daný kytarista již relativně hod- ně vyvinuté vnímání estetiky svého nástroje.



Vibráto se dá lehce opomenout při hraní technicky a harmonic- ky náročnějších pasáží, jejichž samotné provedení vyžaduje velkou dávku soustředění. Proto bych právě v těchto případech při cvičení i samot- ném hraní vždy automaticky směřoval část pozornosti právě na něj a na to, jakým způsobem jej zařadit do dané fráze tak, aby zněla co nejlépe.

Za dva hlavní parametry vibráta můžeme označit jeho šířku a rychlost. Šířkou rozumíme to, do jaké míry daný tón vychylu- jeme; rychlostí pak to, v jakých intervalech se tomu tak děje. Pro různé situace a styly hraní budou vhodné různé kombina- ce intenzity těchto dvou prvků. Například vibráto B. B. Kinga je velmi rychlé, ale úzké. Vibráto Zakka Wyldea je velmi rychlé a široké. Stevie Ray Vaughan se zase většinou uchyluje k poma- lejšímu, širokému vibrátu atd...

Přístupy k šířce vibráta se mohou u různých kytaristů lišit. Metaloví kytaristé v současnosti

Definice a kontexty několika základních kytarových pojmů

často preferují více disciplinova- né, širší vibráto - něco, o čem referují jako o „tone-wide vibra- to“ (neboli tón široké vibráto). Jedná se o intonačně velmi pre- cizní pohyby, kdy se šířka vychý- lení vždy přibližuje celému tónu a poté zpět. Důvod pro vyvinutí této techniky je převážně ten, že při zvukové intenzitě metalo- vých nahrávek pomáhá „tone- wide vibráto“ sólové kytáře snadněji proniknout mixem, nebo ještě lépe řečeno: pomáhá více se odlišit od podkladu/zbytku kapely.

Moderní bluesoví kytaristé se na druhou stranu zase často uchylují k výběru z větší palety různých šířek. Protože v součas- nosti hráči jako Joe Bonamassa nebo Simon McBride používají různé intenzivní zvuky od tradič- ních sotva nakreslených až po velmi moderní, komprimované, s dlouhým sustainem, jejich prá- ce s vibrátem musí tuto skuteč- nost reflektovat. Inspiraci ovšem nemusíme čerpat pouze u kytar- istů. Způsob, kterým přistupují k vibrátu houslisté, saxofonisté, zpěváci nebo trumpetisté bude stejně tak odlišný od toho našeho, jako podnětný. Tady narazíme na to, že na elektrické kytáře jsme schopní tón při vib- rátu jen zvyšovat a nikoliv snižo- vat, díky čemuž může být snaha přiblížit se perfektnímu houslo- vému vibrátu docela výzva. Proto lidé používají cyklické vibráto (viz. Steve Vai), nebo vibrapáku (viz. v tomto kontextu Shawn Lane).

Nejdůležitější je ovšem prolomit stigma doprovázející cvičení vibráta. Spousta lidí je přesvěd- čena o tom, že vibráto cvičit nelze a že se jedná o záležitost, která se sama vycizeluje za dobu několika let. Opravdu tomu tak není, vibráto se musí cvičit jako cokoliv jiného.

Vibráto Tón/Zvuk Orientace Licky Frázování/Rytmika

Jiří Novotný je profesionální kytarista momentálně žijící a působící v Londýně, kde na stipendiu vystudoval na *Institute of Contemporary Music Performance*. V současnosti se nejvíce zaměřuje na svůj projekt *The Jump Cut*, na kterém spolupracuje se zpěvákem Jamesem Buckleym. Více info na: www.jirinovotny.com



Jeho zanedbání vede k tomu, že totiž cokoliv, co na svůj nástroj zahrajete, bude znít hůř bez ohledu na čas strávený studiem techniky.

Tón/zvuk (z anglického Tone/Sound)

Vždy, když narazím na tyto dva pojmy, setkávám se zároveň s faktem, že rozdíl mezi nimi a jejich vlastní definice nejsou vůbec jasné. Jejich nahodilým používáním a zaměřováním se mohou snadno stát něčím, co nám při studiu příliš nepomůže. Pokud si je ovšem rozebereme a uděláme si v nich jasno, v mnohém si ulehčíme.

Já osobně chápu výraz „zvuk“ jako záležitost vycházející čistě z kytary, z aparátu a jejich nastavení. „Tón“ poté popisuje kombinaci zvuku a stylu, kterým kytarista hraje. Jinými slovy: „zvuk“ pro mě znamená to, co vychází z vybavení a „tón“ to, co vychází z rukou. Tón tím pádem zahrnuje věci, jako jsou úhel trsátka při kontaktu se strunou, vibráto, síla úderu, používání slídů (glissů) atd. Radikálně odlišný tón dostaneme, pokud zahrajeme ten samý part s tím

samým zvukem (nastavením aparátu a kytary) prsty nebo rsátkem. S trsátkem hrajícím hned u kobylinky nebo nad krkovým snímačem, s vibrátem nebo bez, se silnějšími a slabšími údery a tak dále. „Tón“ a „zvuk“ se tím pádem neustále vzájemně ovlivňují a jsou na sebe velmi úzce vázány. Pokud budeme mít zkeslený na aparátu naplno a snížíme jej na polovinu, musíme upravit způsob, kterým hrajeme, jelikož se nám změnil zvuk. Tím pádem tón (tedy způsob úderu, tlumení apod.) bude tuto změnu reflektovat. Proto věta „Zakk Wylde má perfektní tón“ pro mě neznamená, že si Zakk umí dobře nakroutit knoflíky na Marshallu, ale že způsob jeho hraní dobře reflektuje zvuk, který používá.

Důvod pro tuto teoretickou zajišťku je podle mého mínění ten, že takováto interpretace těchto dvou termínů nám přehledně představí o tom, na čem pracovat. Pokud kytarista umí krásně pracovat s estetikou velmi zkesleného zvuku v rockovém a metalovém kontextu a má parádní „tón“ (skvělé tlumení, perfektní široké vibráto, dobré legato atd.) a najednou musí odehrát country skladbu na Telecaster a čistý zvuk a nepřizpůsobí svůj styl hry novému „zvuku“, může nastat problém. Rád bych tímto také vyvrátil často zmiňované tvrzení, že každý by měl cvičit techniku na málo zkeslený nebo čistý zvuk. Toto je mýtus, který je podle mě potřeba překonat. Pokud chci hrát rychlý alternate picking a hybrid picking v country, musím cvičit

na zvuk, který odpovídá reálné situaci při hraní. Stejně tak, pokud chci hrát sweep picking v metalu, tak potřebuji vědět, jak se tahle technika chová při hraní na zvuk, který použiji na koncertě. Pokud budu cvičit sweep picking na čistý zvuk, naučím se hrát sweep picking na čistý zvuk, což je mi v metalové kapele úplně k ničemu. Velkým zastáncem této filosofie je například učitel Martin Goulding. (<http://www.martingoulding.com>)

Toto ovšem neznamená, že cvičení jedné a té samé techniky na několik zvuků není přínosné – na rozdílných zvucích se nám zvýrazní jiné chyby. Většinu času bychom se ovšem měli věnovat cvičení na nastavení, které odpovídá zvuku, jež bychom použili při reálném hraní, abychom si právě vytvořili „tón“ odpovídající tomu, co hrajeme.

Orientace

Chvilu, kdy si při improvizaci uvědomíme, že jsme na hmatníku v pozici, kde se neorientujeme, by neměla nastat. Jakékoliv zaváhání v tomto ohledu se automaticky projevuje na plynulosti naší hry a tento pocit nejistoty musí být jedna z nejnepříjemnějších věcí jak z pohledu posluchače, tak hráče.

Jelikož jako kytaristé při hraní neustále čerpáme z naší sluchové a motorické paměti, je velmi jednoduché opomenout to, jak velký význam pro nás má i vizualizace. Spoléhat se na fakt, že se z nejistého místa při hraní „vylžeme“ vždy jen sluchem nebo reflexivním zamrskáním prsty, není podle mě úplně šťastný přístup.



Vibráto Tón/Zvuk Orientace Licky Frázování/Rytmika

Přestože sluch by ve výsledku samozřejmě měl být pravděpodobně nejdůležitějším prostředkem pro vytváření hudby, je velmi důležité onu hudbu na našem nástroji i „vidět“.

Automaticky přiřadit odpovídající tón ke každému pražci na všech strunách je dovednost naprosto nepostradatelná. Přestože dlouhý proces, kterým je potřeba projít pro zažití takové dávky informací může spoustu lidí odradit, výsledky práce vynaložené tímto směrem jsou k nezaplacení. Systematický přístup k nabytí těchto vědomostí samozřejmě neuškodí. Nejpraktičtější je určitě začít se strunou E z několika vcelku jasných důvodů. Pokud si najdeme tóny C, D,

Pokud se naučíme
pracovat s licky jiných
kytaristů, dostaneme
dobrou představu
o tom, jak vytvářet
a formovat naše vlastní
a budovat i vlastní styl.

E, F, G, A, H na této struně a perfektně si zapamatujeme jejich umístění, doplnění pŕltónů mezi nimi už není takový problém. Stejně bych postupoval i u ostatních strun v tomto pořadí – první struna E, poté struna A, a dále H, D a G.

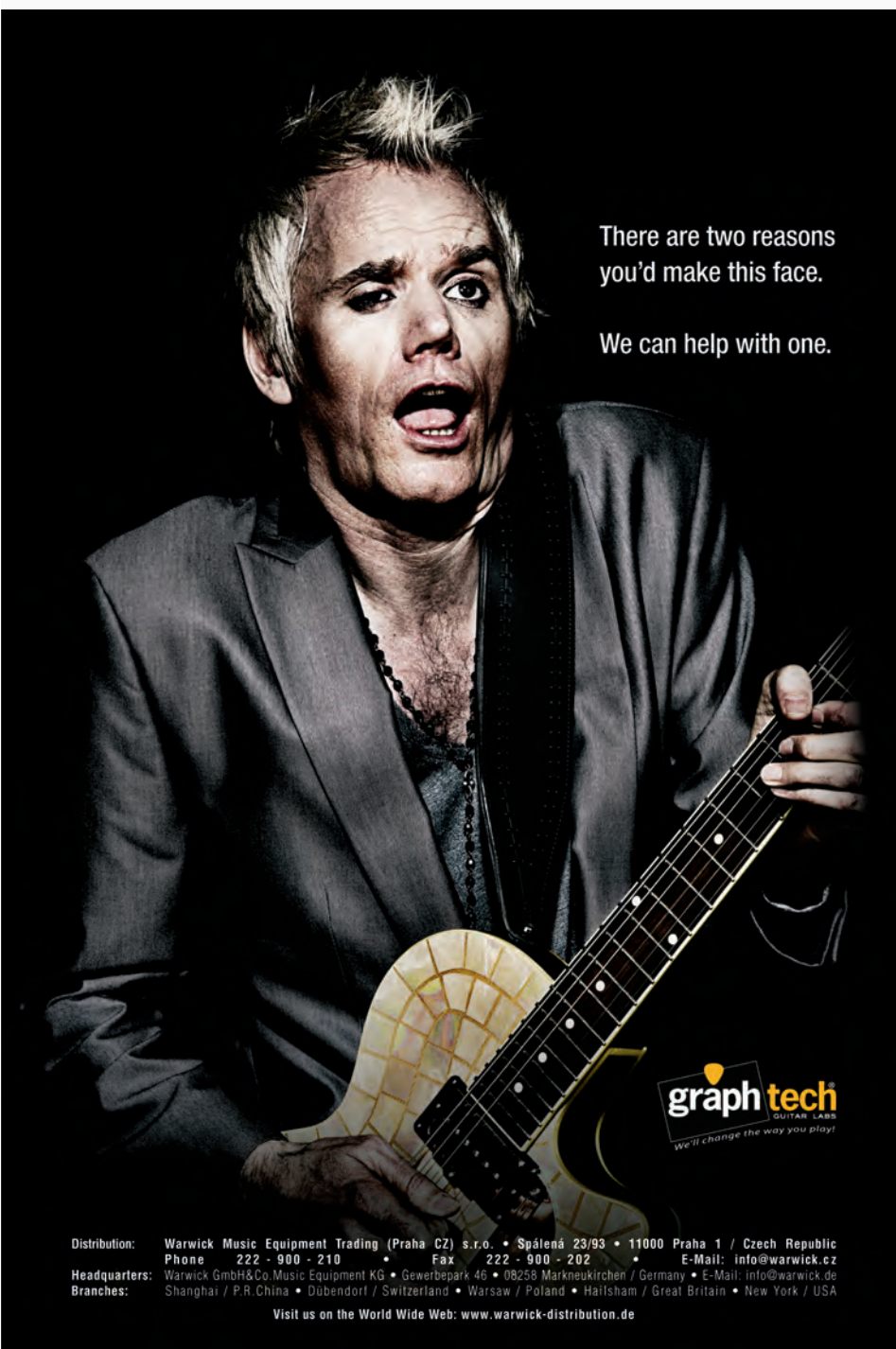
Samotná memorizace tónů samozřejmě není dostatečná, stejně důležitě

je zapamatovávaní stupnic. Pravděpodobně nejčastějším způsobem, jak tohoto docílit v rockovém a bluesovém kontextu, je vystavění harmonického základu z pozic mollové pentatoniky. Těch je samozřejmě pět a jsou velmi nápomocné na rozdělení hmatníku a na organizaci základního hudebního materiálu. Stejně tak mohou fungovat jako kostra pro sofistikovanější sedmitónové stupnice, obraty akordů a další.

Rozdělení hmatníku do pozic je velmi nápomocné bez ohledu na to, jak k samotnému procesu učení přistoupíme. Ať už se jednoduše naučíme pět pentatonických pozic a nadále se orientujeme podle nich, ať už pracujeme podle systému CAGED (více informací online např. <http://www.cagedguitarsystem.net/>) nebo pozici definujeme jako Mick Goodrick v Advancing Guitarist (Goodrick, Mick. Advancing Guitarist, Music Sales Ltd 1987), vždy se jedná o nezbytnost pro každého, kdo se chce věnovat improvizaci nebo jednoduše rozumět svému nástroji.

Licky

Už jsme tu lehce natukli některé z mýtů, které mohou méně i více pokročilým kytaristům znepříjemňovat život. Za další z nich bych označil názor, že improvizace je v podstatě „přijímání inspirace z kosmu a spontánní hraní naprosto jedinečných a originálních linek, které se nedají nacvičit.“ Podle mne se jedná o lehké nepochopení celého procesu, dané tendencí příliš romantizovat muzikantský život obecně. Pravdou je, že v ideálním případě při hraní a improvizaci interpret nemusí přemýšlet absolutně nad ničím a může se oddat jen své sluchové fantazii. Cesta k dosažení této úrovně je ovšem poněkud pragmatičtější. Jelikož naše hraní by mělo mít nějakou strukturu, vycházet ze stylových konvencí a harmonicky odpovídat tomu, co hraje zbytek kapely, musí být postaveno na pevných základech, které se dají vybudovat právě používáním, studiem a prací s licky. V oblíbeném přirovnávání hudby k jazyku (kdy například naše sólo může být kapitola v knize, jednotlivé delší fráze odstavce a noty písmena) by licky mohli zastupovat roli slov. Univerzálně používané tvarovatelné „buňky“, které pomáhají vyjadřovat naše originální myšlenky, i když jsme si je samy všechny nevynalezli. Přestože tahle metafora nemusí být úplně přesná a je v podstatě velmi lehce napadnutelná, podle mého názoru dobře vystihuje podstatu používání licků.



There are two reasons
you'd make this face.

We can help with one.

graph tech
GUITAR LABS
We'll change the way you play!

Distribution: Warwick Music Equipment Trading (Praha CZ) s.r.o. • Spálená 23/93 • 11000 Praha 1 / Czech Republic
Phone 222 - 900 - 210 • Fax 222 - 900 - 202 • E-Mail: info@warwick.cz
Headquarters: Warwick GmbH & Co. Music Equipment KG • Gewerbehof 46 • 08258 Markneukirchen / Germany • E-Mail: info@warwick.de
Branches: Shanghai / P.R.China • Dübendorf / Switzerland • Warsaw / Poland • Hailsham / Great Britain • New York / USA
Visit us on the World Wide Web: www.warwick-distribution.de



Tím, že začneme odposlouchávat, zapisovat, napodobovat a vstřebávat licky jiných kytaristů, neztrácíme nic na vlastní originalitě, pouze si rozšiřujeme „slovní zásobu“. Faktem je, že například Jimmy Page, Jimi Hendrix, Ritchie Blackmore a Angus Young používají velké množství frází, které jsou v podstatě identické. Jejich styl se ovšem odlišuje způsobem, kterým je tvarují, jak je hrají (zpět k rozdílu mezi „tónem“ a „zvukem“) a také tím, co k nim přidají. Používání licků nemusí totiž nutně znamenat neustálé hraní věcí, které vytvořil někdo jiný. Pokud se právě naučíme pracovat s licky jiných kytaristů, dostaneme dobrou představu o tom, jak vytvářet a formovat naše vlastní a budovat i vlastní styl. Pokud máme dobrou zásobu licků zažitou v naší motorické a vizuální paměti, neustálým přehráváním dřívě či později vstoupí i do naší paměti sluchové. V tuto chvíli už při improvizaci slyšíme v hlavě nápady a hudbu, ale jelikož jsme tento materiál předem při cvičení zpracovali, jsme schopni hrát s přesvědčením a strukturou a nemusíme se bát, že budeme muset tápat.

Frázování/Rytmika

Osobně jsem toho názoru, že správné tóny zahráné mimo rytmus zní hůře než dobře posazené špatné tóny. Pokud člověk dobře nafrázuje linku, ve které intonačně jednou nebo dvakrát ujede, výsledný efekt je často podstatně lepší než rytmicky skomírající, ale intonačně perfektní prezentace. Ne každý posluchač má natolik vyvinuté uši, aby zpozoroval lehké odchylky při vibrátu nebo vytahování, ale každý pozná, když si nemůže u posluchu klepat nohou. Dobrým testem je se u improvizace nebo u hraní naučeného sóla pokusit po celou dobu udržet rovnoměrný puls v poklepávání nohou a poté zkontrolovat, ve kterých místech nám klepání popřípadě hraní ujelo. V tomto kontextu je velmi nápomocné se při cvičení nahrávat. Při zpětném poslechu vždy lépe zpozorujete jakékoliv problémy než při samotném hraní. Další z dobrých testů rytmického cítění je hraní jen do metronomu bez jakékoliv další podpory. Jelikož nemusíme hrát v žádném specifickém harmonickém kontextu, naše pozornost se může plně přesunout jen na rytmické variace a groove. Při samotném cvičení může být cílené opomínání některé z těchto výše zmíněných kategorií k užítku. Pokud například chceme izolovat jen vibrátu, můžeme v klidu vypnout metronom a věnovat pozornost čistě a jen tvarování not, které ani nemusí vycházet z nějaké konkrétní stupnice. Stejně tak, pokud chceme vylepšit naše frázování, můžeme chvíli nechat naše tóny rovné, bez ozdob, pokud nám to ve cvičícím procesu pomůže.

Ve chvíli, kdy se ovšem přesuneme do kontextu kreativního hraní určeného k poslechu ostatními lidmi, musíme se naučit všechny tyto prvky zkombinovat a být si vědomi toho, jak výrazně se navzájem ovlivňují.



Příklady práce s lickem:

Příklad. č. 1

Zde máme úvodní lick ze sóla ze Stairway To Heaven hraného Jimmy Pagem:



Příklad. č. 2

Tady máme první variaci toho samého postupu. Lehce jsme jej pozměnili, aby nám lépe seděl do bluesovějšího podkladu:



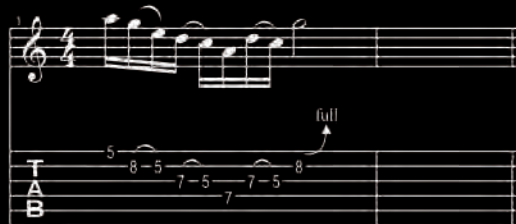
Příklad. č. 3

Další variace je udělaná tak, abychom nabourali začátek původního licku. Z jednoho dlouhého tónu máme tři kratší:



Příklad. č. 4

Tady jsme pro změnu začátek úplně přeskočili a postoupili jsme hned k rychlejší části licku. Zakončením na vytáhnutém tónu nic nezkažíme:



Příklad. č. 5

Spojením začátku a rychlejšího konce dostaneme toto:



Pokud by někdo měl ještě pochybnosti o rozšířenosti některých licků, doporučuji tuto kompilaci: <http://www.youtube.com/watch?v=krDxhnaKD7Q>