

ROCKOVÉ ARANŽOVÁNÍ

V. ČÁST

Asi bych se stal velmi nenáviděným a opovrhovaným člověkem, pokud bych po všech těch zevrubných popisech kytarových technik, aparátů a dalších hejblátek vynechal z našeho seriálu o aranžování takový fenomén, jakým jsou klávesové nástroje. Možná, že by některé ortodoxní kytarové kapely zajásaly, protože jim k jejich nekomplikovanému hudebnímu životu bohatě stačí beglajty složené z powerchordů jdoucích společně s basou nahoru či dolů, možná by to bylo šumafuk i některým folkovým či bluegrassovým seskupením zapolicím spolu o co nejrychleji zahranou sekvenci rozložených kvintakordů, ale rozhodně by to nebylo jedno všem popíkářům, šansoniérům či hardrockářům, o jazzmanech ani nemluvě. Pokud někteří jedinci ze shora uvedených hudebních kruhů ohrnou nad klávesisty a vůbec nad použitím klávesových nástrojů nos, pak možná sami nevědí, o jaké možnosti ve svých aranžích přicházejí, a o co ochuzují své posluchače.

KLÁVESOVÉ NÁSTROJE



Autor článku: Petr Los

Každý zkušený muzikant ví, že pár krásných klavírních harmonií či naopak zvuků vytvořených na opravdovém jednohlasém analogovém syntezátoru udělá s nahrávkou pravě divy. Co by byla Dark Side of the Moon, Bohemian Rhapsody či Třetí kniha džunglí bez svých krásně zaranžovaných kláves. Když jsem u kytarových efektů psal, že se jedná o novodobé prostředky hudební instrumentace, tak pro klávesy platí totéž!

■ OD DŘEVĚNÝCH PORTATIVŮ K VCA OBVODU

Ve stručné historii kytarových aranžmá (III.díl) jsem se zmiňoval o důležitosti vyplnění harmonického prostoru mezi basou a hlavní melodií pomocí doprovodného akordického beglajtu. Tento beglajt v minulosti zastávala loutna či harfa. V souvislosti s technickým zdokonalováním „prenatálních“ klávesových nástrojů a herních technik používaných k jejich ovládnutí rapidně stoupala potřeba tyto nástroje v hojně míře využívat. Malé, většinou jednoduše portativy začínají nabývat na velikosti, přibírají další a další pišťaly s různobarevnými zvukovými rejstříky. Téměř neslyšitelný spinet se zvětšuje na cembalo a posléze vzniká král všech klávesových nástrojů, ničím a nikým nenahraditelný kladívkový klavír. Hudba se od jemného basso continuo v pianu posouvá k forte fortissimo, a od přísně spojených kvintakordů k Lisztovým oktavovým a decimovým paralelním běhům, při nichž se muži chtěli bít a pít a ženy omdlávaly. V podstatě však existovalo vždy jen několik opravdových klávesových nástrojů: klavír, cembalo (spinet) a chrámové pišťalové varhany. To byly první „analogy“ minulosti. Vývoj této nástrojové skupiny se s rozvojem rockové hudby nezastavil, i když byl v šedesátých letech trochu zastíněn novým feno-

ménem - tj. elektrickou kytarou. Dravost a agresivita kytar v podstatě lehce vytlačila jemnější akordické harmonie na okraj hudebních aranžů. Prostor byl pak dáván k dispozici nejvíce klavíru, jež jako klasický nástroj a nástroj používaný v jazzu měl své místo v aranžích vždy jisté. Velký převrat ve světě klávesových nástrojů způsobila firma Fender. Nejen, že její hlavní protagonista, konstruktér a vizionář Leo Fender převrátil svět naruby svou elektrickou kytarou, ale ještě v jeho továrně vznikl jakýsi podivný hybrid všemi nazývaný „fender piano“. Šlo o monofonní, zvukově nepřilíš vášný nástroj s klinkavým zvukem ve vyšších polohách a bručícím až chrčícím v basech. Bylo v něm konstrukčně něco cembalového, jen místo strun rozechvívaných trny zde byly kovové tyčky rozkmitávané malými kladívky. U každého tónu byl jednoduchý snímač a vibraci přenášel do zesilovače. Fender piano se přes své nevelké zvukové možnosti dočkalo velkého ohlasu a popularity a těší se jim doteď. Jeho nemastný, neslaný analogový zvuk se totiž na rozdíl od dnešních digitálních studených a přechemizovaných syntezátorů skvěle pojil se zbytkem rockové kapely. Zvukovou jednoduchost tohoto nástroje vyřešili klávesisté po svém. Začali používat kytarová zkreslení, wahy a modulační efekty. Tento nástroj dovedli na vrchol zejména jazzmani a funkeři. Fender piano pro ně bylo Svatým Grálem, který by nikdy za nic nevyměnili.

Jeho jiná, zvukově trochu barevnější modifikace se nazývala **Wurlitzer**. Později se německé firmě Hohner, známé ve světě především výrobou foukacích harmonik, podařil také vynikající krok. Inspirována fender pianem a wurlitzerem vytvořila klávesový nástroj zvaný **Hohner Pianet/Clavinet Duo D6**. Jeho ostře akcentovaný, kvokavý



zvuk se stal nedílnou součástí všech funkových rytmických grooveů. Po tomto úspěchu vytvořila firma Hohner ještě smyčcový nástroj s možností hry sóla - Hohner String/Performer. Věhlas D6 se však německému výrobci nepodařilo. Všechny firmy se pak v šedesátých letech s různými výsledky pokoušely o různé klony těchto dvou nástrojů.

Dalším nástrojem, který nikdy nezapadl do prachu zapomnění, byly **Hammondovy varhany**. Původně byly určeny jako náhrada za pišťalové varhany v menších chrámech a modlitebnách. Gospeloví zpěváci však rozšířili jejich slávu, a tak započala nekončící éra hammondek. Opět, stejně jako v předchozích případech, šlo o čisté analogy. V případě hammondek se jednalo o elektromechanický nástroj. Byl neskutečně těžký, špatně se transportoval, rozlaďoval se, ale měl super nenapodobitelný zvuk. Hammondky umějí rvát, plakat, lehce hlady, šumět do ucha či zabíjet svou agresivitou. Je to živý nástroj s živým ovládním.

Kromě těchto těžkých dinosaurů, kterých se muzikanti nechťeli vzdát, vzniká nová skupina nástrojů stavících především na individuální barevnosti zvuků. Každý muzikant si mohl vytvořit své unikátní barvy pomocí elektronických oscilátorů a generátorů obálky a šumu. To vyžadovalo jistou znalost parametrů těchto nástrojů, kterým se začalo říkat **syntezátory** a první modely podle svého tvůrce byly označovány logem „Moog“ (Robert Moog). Vznikly tak nástroje jako Minimoog, Multimoog, Polymoog, Moog Prodigy a další. Tyto nástroje byly zprvu pouze jednohlasé - tedy monofonní, postupně pak zvládaly hrát více tónů najednou a stávaly se polyfonními. Svět polyfonních nástrojů nejvíce rozkvetl v osmdesátých letech, kdy začínal elektrické kytáře jakoby trochu docházet dech (byl to ovšem pouze přechodný stav). Polyfonní programovatelné klávesy již s prvními primitivními prvky automatizace či první přehrávače sekvencí smyček se rodily jako houby po dešti. Každá firma (Korg, Sequential Circuits, Yamaha, Oberheim a další) přicházela s vast-

Ukázka číslo 1: číslovaný bas

Ukázka číslo 2: harmonizace sopránů pomocí akordických značek

ní novou syntézou uvnitř přístrojů, a tím zároveň i s odlišnými zvuky. Velmi zabodovala firma Yamaha se svou FM syntézou a na ní postaveným nástrojem **Yamaha DX7**. Tento nástroj se dočkal též mnoha reminiscencí a někteří klávesisté ho používají dodnes. Tyto výše jmenované analogy a poloviční analogy vystřídala pak digitální technologie a sampling. Zvuky už nebyly přírodní, nevznikaly v originálních elektronických obvodech, ale byly v podstatě nahrány do interní paměti přístroje a následně spouštěny klávesnicí. Již nebylo třeba externích kytarových efektů... Klávesy samy disponují rozsáhlými efektoвыми bankami, ve kterých je sice všechno, ale někdy v podstatě vlastně nic. Mnoho klávesistů též začíná používat stejné nebo podobné studené zvuky bez větší kreativity. Programing kláves a komunikační protokol MIDI, operující v hexadecimální soustavě, je tak složitý, že ho uživatelé přestávají zvládat.

Na konci tisíciletí se díky pokročilým technologiím vraceli konstruktéři ke starým, jednoduchým nástrojům typu fender piana, hammondek či Minimooga a vytváří jejich reminiscence či digitální klony. Nástroje se nerozlaďují, nejsou těžké, dají se dobře stěhovat a mají vcelku slušný zvuk, téměř nerozeznatelný od originálů.

■ ČÍSLOVANÝ BAS VERSUS AKORDICKÉ ZNAČKY

První klávesisté to svým způsobem neměli vůbec jednoduché. Kdo by čekal, že budou vyhrávat ostosošest, mydlit sóla a běhy, asi by se přepočítal. Oni totiž velmi způsobilě stáli stranou a sloužili jen jako hudební výplň středních hlasů. Museli se v podstatě hudebně vejít mezi bas a soprán. I tam byla jejich herní svoboda velmi omezena přísnými pravidly o vzájemném spojování akordů. Zapomeňme na to, že by si klávesista tvořil akordy či jejich obraty tak, jak by mu přišly do ruky. Musel všechna pravidla o spojování bezchybně ovládat a zároveň je bleskurychle používat. S klidným svědomím můžeme říci, že kromě basu zbytek hlasů improvizoval rovnou během hraní.

Pokud byl takový doprovod pokaždé jiný, nic se nedělo, protože hlavní melodie (cantus firmus) a bas zůstával neměnný (viz Ukázky č. 1 a 2). Tento způsob je velmi podobný tvorbě dnešních doprovodů, pouze s tím rozdílem, že dnes klávesista improvizuje zbytek hlasů ne na bas, ale na hlavní melodii, podle akordických značek napsaných autorem spolu s touto. Zápis druhé ukázky - provedený pomocí akordických značek - je standardní metodou notopisu v kapelách.

Velký převrat ve světě klávesových nástrojů způsobila firma Fender (vlevo pohled na Fender Rhodes Piano 73 mklI).

Mezi syntezátory, tj. ve světě oscilátorů, generátorů obálek a šumů pak kralovala dítka Roberta Mooga (vpravo pohled na Moog Minimoog).





Pouze sóla je nutné mít přesně zaznamenaná v podobě dvou řádků notové osnovy (pravé a levé ruky). Na znalost těchto harmonických pravidel se dnes již tak přísně nehledí. Jejich správné a funkční používání se učí hlavně při hodinách klasické harmonie na konzervatořích a hudebních fakultách zaměřených především na vážnou hudbu. Přesto by klavésáci měli alespoň pár základních pravidel během spojování akordů dodržovat, a měli by je automaticky používat ve své hudební praxi. Pokud během návštěvy základní umělecké školy na hodinách klavíru jen nepřehrávali klavírní klasiky, ale také se občas spolu s učitelem věnovali harmonizaci melodie pomocí akordů, pak by mělo být vše v pořádku. V opačném případě doporučuji buď doplnit akordickou hru samostudiem základů harmonie či improvizace, nebo začít navštěvovat oddělení hry na klávesové nástroje, kde by vám měl fundovaný učitel tyto problémy vysvětlit a naučit vás správným postupům.

Jinak se mnou jistě budete souhlasit, že je v kapelách rozhodně více kytarových samouků, jakýmkoliv hudebním studiem nepolíbených, než samouků na klavír či klávesy. Správné ovládání tohoto nástroje totiž vyžaduje poměrně dlouhou přípravu a je dobré, když se s ním započne již v raném dětském věku. Měl jsem však několik studentů, kteří začínali doslova od píky někdy ve dvanácti letech a v sedmácti bych se je nestyděl vzít do kapely. Vždy hraje roli talent, inteligence, chuť a pracovitost.

■ PLNou PAROU A BEZ CHYB

O dokonalém doprovodu jistě sní mnoho hudebníků a klavésisté nejsou výjimkou. Ve skladbách je však dobré se některým postupům vyhnout. Prvním z nich jsou akordy hrané v **paralelních (souběžných) kvintách a oktávách**. Postup v levé části notové osnovy opatřený šipkami (viz Ukázka č. 3) je takřikajíc noční můrou

„Pokud chcete uplatnit v aranži krále nástrojů (klavír) nějakým dominantnějším způsobem, pak při studiové verzi navrhují využít opravdové velké křídlo.“



Ukázka číslo 3: paralelní kvinty a oktávy

zcela chybně spojené akordy **správně spojené akordy pomocí společných tónů (příbuznost akordů)**

Ukázka číslo 4: rozvod citlivého tónu

chybný rozvod citlivého tónu-překřížení hlasů **správný protipohyb akordů proti base a rozvod citl.tónu v tenoru**

Ukázka číslo 5: harmonizace durové stupnice

13 14 15 16 17 18 19

I.stupeň (durový) II.stupeň (mollový) III.stupeň (mollový) IV.stupeň (durový) V.stupeň (durový) VI.stupeň (mollový) VII.stupeň (zmenšený)

všech zkušených klavésistů (skladatelů a aranžérů). Jde o to, že se všechny hlasy (soprán, alt, tenor i bas) pohybují ve stejném směru. Stejně klesají, stejně stoupají a co je nejhorší, udržují mezi sebou stále stejné intervalové rozestupy kvint a oktáv. Tím dochází k oslabování vícehlasného vjemu posluchače. Proto byl tento postup v dobách dřívějších přísně zakázán. Dnes jsme tolerantnější a paralelismy se běžně užívají například v jednoduché kytarové hudbě, která si na nic nehraje. Pokud však souvisle s kytarou

bude stejný pohyb kopírovat i basa (společně právě třeba s klávesami a zpěvem), nedá se to dlouho vydržet. Klavésista sám by si měl vytvořit takové obraty, aby jednak nemusel skákat rukama sem a tam a jednak akordy spojoval na základě příbuznosti (jeden či více společných tónů) či nepříbuznosti (pravidlo protipohybu k basu) - viz. pravá část notové osnovy v třetí ukázce. Zde se tenor, alt a soprán pohybují **protipohybem** k basu. Nikdy neuděláte harmonickou chybu, pokud nebudete mezi sebou spojovat pouze kvintakordy. Střídáním **kvintakordů se sextakordy a kvartsexakordy se bezpečně vyhnete paralelismům**.

Další chybou bývá **špatné rozvedení citlivého tónu** v závěru skladby. Je to sice menší chyba než paralelní kvinty a oktávy, ale také nezní moc dobře - hlavně v závěru. **Citlivý tón** je sedmý tón každé durové či mollové stupnice (kromě aiolské). Má neskutečnou tendenci stoupat k závěrečné tónické primě a být tak uspokojivě rozveden. (viz Ukázka číslo 4) V levé části notové osnovy čtvrté ukázky je citlivý tón v tenoru. Je to tón h z tóniny Cdur. Překřížením hlasů dochází ke klesání citlivého tónu dolů namísto k jeho uspokojivému stoupání do c1. V pravé části je naopak rozvedený správně. Stoupá v tenoru. K žádnému křížení hlasů zde nedošlo. Šipky též naznačují protipohyb basu ke zbývajícím hlasům a tím i zamezení vzniku paralelismů.

Co též není dobré a v minulosti bylo přísně zakázáno, je **zdvojování citlivého tónu** v různých nástrojích. Pokud se citlivý tón objeví v kytarovém partu, netřeba ho dále „cpát“ do dalších nástrojů. Jen se tím zvyšuje ona citlivost a rozvody pak nepůsobí příliš dobře. O těchto a podobných harmonických chybách bych mohl hovořit ještě dlouho a dlouho a převyprávět celou učebnici harmonie.



Velice úspěšným předchůdcem dnešních klávesových nástrojů byl také Clavinet Duo D6 od německého výrobce Hohner. (Pod ním elektrické piano Wurlitzer)



Hammondovy varhany, nebo-li „hammondky“ mají svůj nezaměnitelný zvuk i vzhled. Dnes jsou již neodmyslitelnou součástí slovníku nejmladší hudební historie.

Nepředpokládám však, že by klávesista rockové kapely potřeboval znát správný rozvod neapolského sextakordu či jiné podobné finesy. Pokud nebude sekak paralelisma a bude střídát kvintakordy (septakordy) s jejich obraty, mělo by vše fungovat. Musí samozřejmě vědět, jak se ten či onen akord hraje a z jakých se skládá tónů.

Co by měl každý klávesista, který se věnuje vlastní tvorbě, bezpodmínečně znát, to je **harmonizace durové stupnice**. Musí umět nahradit kvintakordy hlavní (I., IV., V. stupeň), tj. tóniku, subdominantu a dominantu stupni vedlejšími (II., III., VI., popřípadě VII. stupeň). To jsou kytaristova i klávesistova „slovička“. Bez nich se v hudebním světě s nikým nedomluví. Čím více sloviček umíš, tím lépe a na vyšší úrovni se domluvíš. Basista je též bez znalosti tónů akordů ztracen, tedy pokud nebude hrát jen základní tóny akordů. (viz Ukázka č. 5).

■ ABY SE BASY NEPRALY

Klávesisté jsou spolu s basisty v kapele jedinými hráči schopnými hrát hluboké basové tóny. Levá ruka je pro klávesáky navíc automatickou oporou při jejich hře. Oni v ní často hrají i oktávové postupy, které však nelze chápat jako paralelní. Jen se jedná o oktávové zdvojení basy. Mnohem horší nebezpečí zde ale vzniká v souhře basy a levé ruky kláves. Muzikanti to v kapele často moc neřeší (není to na zkoušce v hluku slyšet atd.). Při tomto nekontrolovatelném aranžování mohou basy nechtěně vytvářet **nesmyslné zvukové skrumáže a harmonické nesmysly**. O tom, že bas je nejdůležitějším prvkem, víme již několik století. Na to je potřeba dát při aranžování pozor. Pokud hraje basa nějaký důležitý riff či postup, je lepší se jeho zdvojení v klávesách úplně vyhnout. Basové unisono působí úderně, jen když je zahráno rytmicky přesně celou kapelou.

■ KDY, CO A JAK HRÁT

Obecně můžeme říci, že klávesy lze do skladeb aranžovat podobně jako kytary. Opět zde záleží především na hudebních zkušenostech a technické úrovni klávesisty. Pokud tento umí stěží základní kvintakordy, těžko po něm budete moci chtít nějakou složitou improvizaci a chromatické běhy v sóle. Budete rádi, když vám podrží kila v písničce. U zkušeného klávesisty by naopak mohly nastat problémy s tím, že se bude cítit při „držení kil“ odstrčený a neustále bude hru prošípkovávat různými drob-

nými běhy a vyhrávkami, protože mu to je jeho hráčské a improvizáční schopnosti umožňují. S tím bývá u klávesistů občas problém. Hodně také záleží na stylu. Vyhraný jazzman v úsporné popové kapele asi nebude příliš nadšený. Co se aranží týká, měli by se kytarista s klávesákem dohodnout, jak své instrumentální síly rozloží. Klávesy i kytara umožňují velkou barevnost aranží, jde jen o vyhledání těch správných zvuků. Pokud kytarista hraje plné akordy, nemusí to klávesy po něm otrocky opakovat, ale mohou přijít s nějakou tónovou nadstavbou. Mohou držet jen pár tónů a pracovat se zvukem, ohýbat ho, filtrovat, měnit tvar oscilátorů atd. (Audio ukázka č. 1) Vytečné jsou též rytmicky sekané figury ala Hohner Pianet/Clavinet. (Audio ukázka č. 2) Práce s tónem u opravdových analogů (či virtuálních) je radostí. U složitých syntezátorů s rozsáhlou, těžkopádně



Klávesista Jordan Rudess z Dream Theater patří v rockové hudbě k absolutní instrumentální i aranžerské špičce.

přístupnou editací to nelze. Tam může hráč pouze ohýbat „pitch band“ kolečko. Všimněte si, na jaké nástroje hrají světové špičky. Určitě v jejich gearu analog naleznete. Právě z tohoto důvodu je moje srdce jednoznačně na straně analogových nástrojů či jejich emulací. (Audio ukázka č. 3.) Ony bublající, vibrující, nesmírně široké, studené stereo zvuky jsou určitě dobré do filmové či scénické hudby. Do rockové muziky však dle moji maličkosti daleko lépe sedí ono „hnusné“ fender piano s jedním či dvěma rejstříky či mečící hammondky. Šustění, vrčení a bublání analogů se velmi dobře pojí

právě s kytarami a rockovým zvukem. Klávesista by měl mít stejnou možnost práce s tónem jako pohodový kytarista. Analogy jsou pro živé hraní pohodové a pro pódium navíc technicky méně náročné. Bohužel jsou dnes těžko dostupné a jejich hardwarové reinkarnace stojí opravdu moc, což o leccems vypovídá. Přes master keyboardy však slušně fungují některé emulace. Třeba legendární Minimoog od firmy Arthuria je doslova super. (Audio ukázka č. 4). Zmínil bych i některé Prophety! Hrát na hammondovy varhany samo o sobě vyžaduje celou škálu zkušeností. Od zvládnání rejstříkování táhel až po watterfallové glissy, běhy, atd. Zde se opravdu nejvíce dá naposlouchat od jazzmanů. (Audio ukázka č. 5). Mr. John Medeski - legendární hráč na hammondky a milovník všemožných analogů, je ukázkou klávesového aranžerského mistrovství. Na albech kapely Medeski, Martin & Wood uslyšíte v podstatě vše, bez hloupé chemie a hromady plastu. Uslyšíte originální hardwarové legendy, které se nynější firmy snaží zoufale napodobit a moc jim to nejde. Pokud chcete uplatnit v aranží krále nástrojů, klavír, nějakým dominantnějším způsobem, pak při studiové verzi navrhuji využít opravdové velké křídlo. Sebelepší syntezátor „Made In Japan“ ho nenapodobí. Nezávládá právě onu lidskost, teplý prostor, rezonance apod.

Živý nástroj poznáte na nahrávce okamžitě. Musí však být nasnímán alespoň čtyřmi mikrofony. Sejmout klávesy ve studiu je samozřejmě jednodušší. Vždycky je mi divné, že kytarista laboruje několik hodin se zvukem, snímá kombo z několika stran, úzkostlivě používá analogovou cestu a klávesista cvakne zvuk na „PSR něco“ a je připraven. Pak ve studiu velmi trpím, když cítím, že se zvuk s nahrávkou nepojí, i když je dobře aranžován. Složitější sólové party klavíru musí být s kapelou prověřené, protože se jinak klidně může stát, že po natočení vznikne z nahrávky nečitelná skrumáž. Co tedy závěrem doporučuji? Rozhodně vyhledat do kapely muzikanta, který má cit pro zvuky, alespoň trochu ovládá klávesové řemeslo a rozhodně cítí celkový zvuk kapely a aranže songů. Klávesista může být velkým obohacením, nebo naopak zbytečným elementem v kapele, který jen zabírá místo v autě na kšeft.

PS: I přes smutný nástup svátků spojený s odchodem Václava Havla, „Velkého Náčelníka“, Vám přeji do roku 2012 hodně hřejivých tónů, plných harmonií a skvělých melodií.

