

METODA „HÁKU“ ANEB JAK SE TAKÉ KOMPONUJE

Jan Vičar

Při výuce teorie melodiky na HAMU znázorňuji bohaté spektrum pojednávané problematiky pomocí vzájemně se křížících os, naznačujících hudebně estetické polarity. Například hudba jako tónové umění versus netónové (zvukové) umění; hudba jako sociální jev versus radikálně individualizovaný projev; hudba jako spontánní výraz emoce versus hudba jako důsledek intelektuální konstrukce; hudba jako zábava či hra versus hudba jako výzkum fyzikálních a matematických vztahů; hudba tradiční versus soudobá; hudba umělecká versus populární; hudba funkcionální (užitková) versus estetická (sama o sobě); hudba vokální versus instrumentální apod. A potom vymezuji nazírající stanovisko. Určení úhlu pohledu, pozice skladatele, či pozorovatelný analytikovy je totiž důležité, abychom se vůbec se studenty domluvili. V dnešní mnohosti paralelních paradigmat každý hudbou a její teorií rozumí něco trochu jiného, a to z historického, společenského, žánrového a stylového, směřového a přirozeně i osobního hlediska.

Živý ohlas u studentů nedávno vyvolala informace o jednom způsobu taky-komponování v oblasti populární hudby, který jsem pracovníčně nazval metodou „háku“. Že nás takové věci nezajímají, neboť my jsme „vášní“ hudebníci a zabýváme se jen „seriózní“ tvorbou? Domnívám se, že i takové kuriozity by nás zajímat měly, neboť paradigmat a zvukové struktury z oblasti populární hudby vstoupily do posluchačské recepce. Formují individuální posluchačské povědomí i „celosvětový“ hudební názor a stále více vytěsňují melodické struktury hudby klasické i avantgardní.

Teorie Stephena Citrona

Jak tedy někteří úspěšní autoři muzikálové a hitové produkce komponují své melodie? Pohlédneme do knihy *Songwriting* (= psaní písní), kterou publikoval v Londýně v roce 1986 Stephen Citron.¹ Podle textu na přebalu se tento „úplný průvodce řemeslem“ za-

¹ Citron, Stephen: *Songwriting. A complete guide to the craft*. London 1986.

bývá převážně „uměním vytvořit píseň“. To spočívá v průzkumu možných námětů písně a nalezení toho vhodného námětu, dále ve vyextrahování „háku“, ve volbě hudební formy, napsání textu, vytvoření rýmů, konstrukce melodie, přidání harmonie a výběru rytmu. V apendixu se navíc uvádí jak píseň zapsat do not, natočit, autorsky ochránit a prodat.

Při komponování Citron zdůrazňuje význam řemesla a nepředstírá nějaké vyšší poslání hudby. Naopak, píše: „Každý sní o tom napsat a prodat hit, který se dostane na vrchol žebříčků a vydělá skladateli i textaři hromadu peněz. Pravdou je, že z doslova milionů písní, které jsou každoročně napsány, přibližně jen pět set písní vydělává peníze, a téměř všechny z nich jsou produkty písničkářů, kteří píší již po delší dobu. To není řečeno proto, aby vás to odradilo, ale aby vás to povzbudilo psát, psát a ještě hodně psát předtím, než budete chtít prodat.“²

Obsáhlá Citronova příručka je směsicí informací a zkušeností nestejného významu, včetně elementárních banalit. Nemůžeme ji však upřít to, že své (někdy sporné) závěry vyvozuje na základě analýzy bohatého materiálu z oblasti populární hudby. Proto lze konstatovat, že kniha opravdu přináší jakousi teorii populární písně a z ní odvozené návody, jak ji komponovat.

Klíčový výraz publikace je anglické slovo “hook”, které překládám jako „hák“. Mohli bychom jej také přeložit jako chyták, vějička, udice, úder v boxu, past, léčka, nástraha apod. Pro ilustraci uvedme několik Citronových myšlenek – a několik „háků“ – z podkapitoly nadepsané **Motivy**. Bude se jednat převážně o jevy tzv. „vázané melodiky“, vymezené u nás poprvé Karlem Janečkem.³

Citron považuje za nosný podnět ke vzniku písně „nápad, který zpívá“. Uvádí, že „pro většinu profesionálních skladatelů písní je stimulem hudebního motivu název skladby“. Ze známých hitmakerů cituje například Jima Webba: „Zvolím si titul předtím, než začnu psát melodii. Obvykle mne nejdříve napadne myšlenka příběhu nebo pocit, který chci sdělit, a pak věnuji značnou energii hudbě.“ Nebo cituje Boba Barretta: „dobrý hák, často v názvu, vede k dobré melodii, a slova potom vyplynou bez námahy.“ Jeff Barry zase říká, že: „název písně je tak důležitý jako název jakéhokoli jiného výrobku, zejména jestliže nás přiměje poslouchat, o čem ta píseň je, nebo rozezvučí vstřícnou strunu v posluchačově nitru.“

Citronovo shrnující doporučení skladatelům zní takto: „Mějte představu. Vypilujte ji do názvu písně. Zhudebněte název tak zapamatovatelnou melodií, jak nejvíce dokážete. Nepokračujte do té doby, než vypilujete tento motiv.“ (...) „A protože hudba je navracující se umění, životnost vaší písně je závislá na tom, jak šikovně zhudebníte její název nebo její hák.“ (...) „Čím zapamatovatelnější je vaše první fráze, tím zapamatovatelnější je celá píseň.“⁴

Zdařilý “hook” tedy vytváří podle Citrona předpoklady pro to, aby výsledkem byla nejen píseň, ale přímo „hit“. Ostatní je jen řemeslná dovednost a následná medializace.

² Citron 1986: 8.

³ Janeček, Karel: *Melodika*. Praha 1956, s. 30.

⁴ Citron 1986: 180n.

Jednotónové motivy:

-

Peo - ple, _____ peo - ple who need peo - ple,

- Yes - ter - day

-

-
- The first staff of music is in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 4/4 time. It contains the following notes: a quarter note B-flat, a quarter note A-flat, a quarter note G, a quarter note F, and a half note E-flat.

Třítónové motivy: jsou Citronem považovány za nejvhodnější jádro „chytlavých“ motivů

6. *The Man I love* (Georg Gershwin)



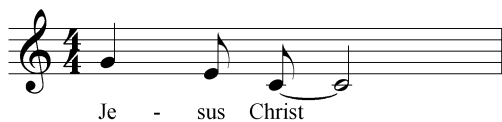
7. *Tea for Two* (Vincent Youmans, Irving Caesar)



8. *Song Sung Blue* (Neil Diamond)



9. *Jesus Christ Superstar* (Andrew Lloyd Webber)



10. *Maria* (Leonard Bernstein)



Čtyřtónové motivy mají prodloužené linie a opírají se o opakování tónů či o stupnicové postupy. Nejsou tak bezprostředně zapamatovatelné jako motivy krátké, a proto jsou podle Citrona méně vhodné.

České příklady

Pokusme se o analogii a pohlédneme na českou šlágrovou produkci 20. století. Zjistíme, že i zde nalezneme některé motivy-háky, či idiomy, které vstoupily do všeobecného povědomí. Několik příkladů:

Dvoutónové motivy:

11. *Škoda lásky* (Jaromír Vejvoda)



12. *Jožin z bažin* (Ivan Mládek)



Třítónové motivy:

13. *Cikánko, ty krásné*



14. *Život je jen náhoda* (Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek)



15. *Není nutno, není nutno* (Jaroslav Uhlíř, Zdeněk Svěrák)



16. *Nemocnice na kraji města* – instrumentální melodie ze seriálu (Jan Klusák)



17. Z tvorby 19. století – úvodní třítónový útvar z Fibichova *Poemu*



Čtyřtónové motivy:

18. *Ta naše písnička česká* (Karel Hašler)



Vzájemnou podmíněnost melodie a slova⁵ i neustálé hledání těchto přirozených vazeb potvrzují obtíže s pokusy o překlad největšího světového hitu 20. století do češtiny, *Yesterday* od Johna Lennona a Paula McCartneyho. Zatímco v anglickém originále se zpívaný motiv vyznačuje přirozenou vazbou hudby a slova a vyvolává u posluchačů široký významový proud individuálních asociací, doslovné české *Včera*, měnící podstatně rytmus, působí spíše komicky. Rytmicky správnější *Píšu vám* zase zužuje význam a posouvá asociální spektrum méně výhodným směrem.

Vraťme se k Stephenu Citronovi, jinak absolventovi proslulé newyorské Juilliard School. Ten se během uplynulého dvacetiletí od vydání zmiňované knihy stal renomovaným publicistou, jehož velké monografie o Andrew Lloyd Webberovi a o dalších skladatelích muzikálů byly vydány v Oxford či Harvard University Press.

Citronova citovaná teorie soudobé populární písně kapitolou o motivech nekončí. Autor pokračuje, například tím, jak rozvinout třítónový či čtyřtónový motiv v celou frázi (polovětu). Jako příklad uvádí píseň *Somewhere, My Love* z filmu *Doktor Živago* (Maurice Jarre, Paul Francis Webster, v českém překladu *Krásné je žít*). Dále stanovuje, kdy a kde v písni znovu opakovat motiv-hák, jak ukončit píseň, jak oživit v hudbě „obnošený” motiv atd. a vše hojně dokumentuje příklady.⁶

⁵ Srovnej znovu Janečkovu vázanou melodiku – v tomto případě vázanou zejména slovy.

⁶ Jako příklad „obnošeného” motivu uvádí (se slovy “How dry I am!”) strukturu *g-c-d-e*, opírající se o šestý, osmý, devátý a desátý tón alikvotní řady, a známou v teorii folklóru jako tzv. kvaterno svrchních tónů.

Je zřejmé, že dosud uvedenou tematiku nelze paušálně odbýt mávnutím rukou. Je zde nastíněna a částečně teoreticky řešena problematika, která se vyskytuje i v jiných oblastech hudby. Prozkoumejme z tohoto hlediska tzv. hlavy témat Bachových fug, slavná témata klasických symfonií, Schubertovy písně či incipity českých lidových písní! A přirozeně i českou lidovku. Tedy zkoumejme – v souladu s Karlem Janečkem a jeho *Tektonikou* – ony „přímé myšlenky“, které vstupují do hudby z bezprostřední skladatelské inspirace.⁷ A mějme na paměti, že podle některých názorů je další výstavba například (školní) fugy do značné míry rutinním skladatelským řemeslem, závislým na znalosti techniky práce s fugovým tématem (tedy podle Janečka prací s „relačními myšlenkami“).

Co je obdobou v současné avantgardě?

Obdobu pojednávaného jevu nalezneme i v některých jednodušších útvarech amerického hudebního minimalismu. Také ony obsahují jen jednu přímou myšlenku, většinou výrazně rytmický motiv, tedy jeden „hák“. A pak už někdy jen jedinou relační myšlenku, například fázové posuny a vrstvení základního motivu. Pozoruhodná úspornost. Beethoven měl na každé jednotlivé stránce svých skladeb relačních myšlenek alespoň desetinásobek.

Co je protipólem?

Představme si, že máme na jedné straně pomyslné polarizační osy písničkářův (nebo hvízdálkův) **hák-motiv**, nabízející hudební smysl a slovní význam. Ten je v posluchačově vědomí dále posílen a konkretizován nahrávkou – zpěvákovou dikcí, jeho individuální rytmičtější slov, intonací tónů, zabarvením hlasu, instrumentací doprovodu, zvukem nahrávky atd.

Co je jeho melodickým protipólem? Asi klasická **dodekafonická série** ve stejných rytmických hodnotách zapsaná do notové osnovy, anebo dodekafonická série zahrnaná na hudební nástroj v nivelizované dynamice a punktualisticky rozmístěná v tónovém prostoru. Čistá struktura bez chuti a bez zápachu. I série se stává východiskem skladatelovy kompoziční práce. A také v tomto případě se ze základní struktury vytváří a rozvíjí celá skladba, a to podle více nebo méně tradovaných pravidel.

Kompromisy?

Většina útvarů klasické i avantgardní hudby představuje jakýsi kompromis. Podívejme se například, jak řešil ve stejném období jako Citron otázky zapamatovatelnosti,

⁷ Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha 1968, s. 37n.

spontaneity, originality a jedinečnosti soudobé hudby významný český hudební skladatel Miloslav Ištvan. Ten ve svém skriptu *Jednohlas v soudobé hudbě* uvádí, že „dodekafonie a ‚antirytmika‘ se ukázaly jako příliš zúžené po hudebně informační stránce. Během svého trvání prokázaly malou schopnost kontrastu, strukturální rozmanitosti a barevnosti“. ⁸ Avšak Ištvan odmítá sklony k rehabilitaci romantické tonální harmonie a tradičního rytmicko-metrického systému jako „rezignaci, neslavný návrat, přiznání marnosti všech pokusů o další vývoj od doby romantismu“. ⁹ Cestu vidí v „neodiatonizaci“ a nové rytmické pregnanci. Doslova uvádí: „Diatonizace původní dodekafonické seriality není pomůckou v nouzi, ale naopak nutným protějškem čisté diatoniky.“ (...) „Ani způsoby, jimiž lze diatonizovat původní dodekafonii, nejsou zbytečně pracné, ani nejsou zbytečnou oklikou tam, kde by se dalo zdánlivě dosáhnout téhož výsledku přímou cestou, cestou invence. **Neboť invence, ponechaná sama sobě, nedojde za dnešního stavu k ničemu jinému, než k notoricky známým obrátům a vztahům** (zdůraznil JV).“ ¹⁰

Závěr

„Rád věru do noty bych trefil davu!“ – říká divadelní ředitel na začátku Goethova *Fausta*. A jeho přání je i tužbou dnešních hitmakerů. A také obchodníků s tou hudbou, které se někdy – z pozic aristokratického umění – říká kýč. Anebo „řemeslo a obchod“, jak to méně emocionálně míní Stephen Citron. ¹¹ A tak zatímco si někteří čeští soudobí skladatelé lámou hlavu, co se v soudobé hudbě smí a co se naopak nesmí, ¹² a mají obavu, aby nebyli banální, romantičtí, idyličtí, trapní, poplatní, anebo naopak sofistikovaní, konstruktivní, asentimentální, racionální, destilovaní, spektrální, a tedy zase jinak poplatní, za zdmi jejich pracoven zuří pop kultura. Vrství a fázují se dolarové bankovky, podobizny Marilyn Monroe či plechovky pepsi coly – tak jako v obrazech Andy Warhola.

Jak skončit? Citátem z Leoše Janáčka: „Napady, napady je třeba mit!“ Ano, Schönberg měl jeden převratný, geniální nápad – a nápaditá je také například koncepce Miloslava Ištvana. Rovněž Citronovy „háky“ vysledované v oblasti písničkové produkce jsou nápady. Ne geniální, spíše typové či typické a „trefující se do noty davu“, avšak právě proto komerčně úspěšné. Vysmátý Stephen Citron se domnívá, že je to dobře.

⁸ Ištvan, Miloslav: *Jednohlas v soudobé hudbě*. Brno 1989, s. 11.

⁹ Tamtéž

¹⁰ Ištvan 1989: 14.

¹¹ Anglicky „trade“.

¹² Příspěvek byl přednesen na konferenci „Co se smí a nesmí v hudbě 20. a 21. století“, konané na Hudební fakultě AMU dne 29. března 2006.

METHOD OF A “HOOK” OR A SPECIFIC WAY OF COMPOSING MUSIC

Summary

Popular music composers sometimes use a strategy I call *method of a “hook”* (in the Czech context the term “hook” is meant and probably also understood as slightly ironical). Stephen Citron, a renowned American publicist and an authority on musicals, characterizes the method in his book *Songwriting* (London, 1986). He defines “hook” as “an idea that, ‘sings’.” The “hook” motives that can be traced in song writing are typical ideas or ideas of certain distinctive types that make an immediate impression on masses and therefore are commercially successful. Theory of music sees them as phenomena belonging to so called bound melody patterns, as defined in Karel Janáček’s *Melodika* (*Melodics*, Prague 1956). Miloslav Ištvan, a Czech composer, deals with related issues of easy to remember motives, spontaneity, originality and uniqueness of melodies in his handbook *Jednohlas v soudobé hudbě* (*One voice in contemporary music*, Brno 1989).

Distinctive motives have always permeated melodies. They can be found in fugues, in folk songs, in famous themes of symphonies and even in recent minimalist musical creations. They can also be traced in Czech hit production of the 20th century. A melodic opposite pole of a “hook” is a classical dodecaphonic series, developing in equal rhythmic values, played in leveled dynamics and spread in a tonal space in a pointilistic way.

METODA „HÁKU“ ANEB JAK SE TAKÉ KOMPONUJE

Shrnutí

Skladatelé populární hudby někdy při komponování uplatňují postup, který jsem (v českém kontextu s lehkou nadsázkou) nazval metodou „háku“ (anglicky “hook”). Stephen Citron, dnes renomovaný americký publicista v oblasti muzikálové hudby, tento postup charakterizoval ve své knize *Songwriting* (London 1986). „Hákem“ označil „nápad, který zpívá“. Motivy-háky vysledované v oblasti písničkové produkce jsou nápady typové či typické, „trefující se do noty davu“, a proto komerčně úspěšné. Z hudebně teoretického hlediska jde o motivy z oblasti tzv. vázané melodiky, vymezené českým teoretikem Karlem Janáčkem v *Melodice* (Praha 1956). Český skladatel Miloslav Ištvan řešil podobné otázky zapamatovatelnosti, spontaneity, originality a jedinečnosti melodie ve svém skriptu *Jednohlas v soudobé hudbě* (Brno 1989).

Výrazné motivy prostupují melodiku odpradáвна. Nalezneme je v tématech fug, v lidových písních, ve slavných tématech symfonií i v útvarech nedávného hudebního minimalismu. Nalezneme je také v české šlágrové produkci 20. století. Melodickým protipólem „háku“ je klasická dodekafonická série, odvíjející se ve stejných rytmických hodnotách, hraná na hudební nástroj v nivelizované dynamice a punktualisticky rozmístěná v tónovém prostoru.